

**Trece**

ISSN 1667-7900

# El hilo de la fábula



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

Año 11 · 2013 · 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**

**Trece**

2013, Santa Fe, República Argentina

ISSN 1667-7900

## **El hilo de la fábula.**

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

### **Directora**

Adriana Cristina Crolla

### **Editora Responsable de este número**

Analía Gerbaudo

### **Comité Honorario**

Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)  
Ana María Barrenechea (Universidad de Buenos Aires) †  
Daniel Balderston (University of Pittsburgh, EEUU)  
Jean Bessière (Université de la Sorbonne, Paris)  
Rolando Costa Picazo (Universidad de Belgrano – Universidad de Buenos Aires)  
Biagio D'Angelo (Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil)  
Roberto Fernández Retamar (Universidad de La Habana, Cuba)  
Tania Franco Carvalhal (UFRGS, Brasil) †  
Armando Gnisci (Università della Sapienza di Roma, Italia)  
Vicente González Martín (Universidad de Salamanca, España)  
María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges)  
María Teresa Gramuglio (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Rosario)  
David Lagmanovich (Universidad Nacional de Tucumán) †  
Daniel Henry Pageaux (Université de la Sorbonne, Paris)  
Jorge Panesi (Universidad de Buenos Aires)  
Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba)

### **Comité Científico**

Pampa Arán (Universidad Nacional de Córdoba)  
María Isabel Barranco (Universidad Nacional de Rosario)  
Gustavo Bombini (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de La Plata)  
Lisa Bradford (Universidad Nacional de Mar del Plata)  
Lila Bujaldón de Esteves (Universidad Nacional de Cuyo)  
Assumpta Camps (Universidad de Barcelona, España)  
Miguel Dalmaroni (Universidad Nacional de La Plata)  
Françoise Dubor (Université de Poitiers, Francia)  
Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba)  
Blanca Escudero de Arancibia (Universidad Nacional de Cuyo) †  
Gloria Galli de Ortega (Universidad Nacional de Cuyo) †  
Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España)  
María Rosa Lojo (Universidad del Salvador)  
Zulma Palermo (Universidad Nacional 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)  
Antonella Cancellier (Università degli Studi di Padova, Italia)  
Axel Gasquet (Université Blaise Pascal, Clermont Ferrand, Francia)

### **Comité Editorial**

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo y Oscar Vallejos



**Autoridades Universidad Nacional del Litoral**

Albor Cantard  
Rector

Hugo Erbetta  
Secretario de Extensión

José Luis Volpogni  
Director Centro de Publicaciones

Claudio Lizárraga  
Decano Facultad Humanidades y Ciencias

*El Hilo de la fábula* es una revista de periodicidad anual editada por el Centro de Estudios Comparados de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, bajo la responsabilidad académica de un Consejo Editorial interdisciplinario, un Comité Honorario y un Comité Científico integrado por especialistas provenientes de prestigiosos centros y universidades del país y del extranjero.

Dedicada a la producción y difusión de estudios en el campo de los estudios comparados, aspira a fortalecer la difusión de dicho conocimiento así como a potenciar modos de interacción entre autores y público especializado del campo académico nacional e internacional, publicando trabajos inéditos que son seleccionados por el Consejo Editorial con la intervención de árbitros especialmente convocados, sea tanto de su Comité Honorario y Científico como provenientes de otros contextos.

*El Hilo de la fábula* está incluida en el Directorio de Latindex e incorporada al Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas, Resolución 1855/13 del CONICET.

Revisión de textos  
Malena Arce

Revisión y traducción de  
textos en inglés, francés,  
portugués e italiano  
Susana Ibáñez,  
Silvia Zenarruza de Clément,  
Cecilia Lagrutta,  
María Luisa Ferraris

Corrección  
Félix Omar Chávez

Coordinación editorial  
Ivana Tosti

Diseño interior y tapa  
**Tèntintas**

**Dirección para enviar colaboraciones:**  
revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

**Consulta virtual:**  
[http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/  
publicaciones/handle/1/2113](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/handle/1/2113)



ediciones**UNL**

Secretaría de Extensión,  
Universidad Nacional del Litoral,  
9 de Julio 3563, cp. 3000,  
Santa Fe, Argentina.  
Tel.: (0342) 4571194  
editorial@unl.edu.ar  
[www.unl.edu.ar/editorial](http://www.unl.edu.ar/editorial)

## Sumario

<b>Reinvenciones de lo comparable: apuestas ético-políticas iniciadas en la práctica teórica</b> por Analía Gerbaudo (Universidad Nacional del Litoral - CONICET)	9
<b>Uno, pasión intacta</b>	
<b>(un lugar para la teoría)</b>	
Agustín Lucas Prestifilippo (Universidad de Buenos Aires - CONICET): Cruce medial y disidencia. Variaciones sobre una poética de la negatividad	21
Vanina Rodríguez Garcés (Universidad Nacional de San Juan, Argentina - Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid): <i>El ser del límite</i> surcado por sus tres momentos (vida primera, vida segunda y muerte). En busca del <i>diálogo fronterizo</i>	39
<b>Dos, paseos por los bosques narrativos</b>	
<b>(un lugar para la ficción)</b>	
Rubén Dellarciprete (Universidad Nacional de La Plata): Del realismo utópico de Julio Ditttrich y Pierre Quiroule al historicismo contra-utópico de Eduardo Holmberg	51
Luciana Martínez (Universidad Nacional de Rosario - CONICET): Entropía, esquizofrenia y pérdida del principio de realidad. A propósito del sincretismo psicoanálisis-termodinámica en Philip K. Dick	63
María Jesús Benites (Universidad Nacional de Tucumán - CONICET): «Aunque sea un páramo o un peñasco»: viajes a las costas patagónicas (siglo XVI)	75
<b>Tres, múltiples moradas</b>	
<b>(un lugar para los pasajes discursivos)</b>	
Crina Bud (Universidad Técnica Cluj - Napoca, Rumania): La literatura rumana y las imposiciones totalitarias (1945-1989)	87
Sergio Peralta (Universidad Nacional del Litoral - CONICET): Cuánto le podemos pedir al cine	97
Carmen F. Blanco Valdés (Universidad de Córdoba, España): <i>Sostiene Pereira</i> de Antonio Tabucchi y <i>Sostiene Pereira</i> de Roberto Faenza: literatura y cine	113

**Cuatro, después de Babel**

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

Irlanda Villegas (Universidad Veracruzana, México): *Death of a Discipline* de Gayatri Ch. Spivak en español ..... 131

**Cinco, memorias de la trastienda**

**(escritores por escritores)**

Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba - CONICET): *Est/éticas: La Shoah y el dilema de la representación del horror: memoria visual, vacío, horror, lo visto, lo mostrado, lo escrito. Las disputas éticas* ..... 147

**Seis, escenas de la vida académica**

**(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)**

Ana Camblong (Universidad Nacional de Misiones): *¿Qué esperamos de la formación docente?* ..... 159

**Siete, glosa(s)**

**(un lugar para el comentario y la información)**

Guillermo A. Canteros (Universidad Nacional del Litoral): *Los suburbios de la ciudad letrada* ..... 171

Anaía Gerbaudo (Universidad Nacional del Litoral - CONICET): *Respecto del difícil ejercicio de escribir sobre emblemas* ..... 175

Celina Vallejos (Universidad Nacional del Litoral): *Reseña* ..... 179

Santiago Venturini (Universidad Nacional del Litoral - CONICET): *Variaciones sobre un poema exótico* ..... 181

Juan Diego Vila (Universidad de Buenos Aires): *Reseña* ..... 183

María Luisa Ferraris (Centro de Estudios Comparados, FHUC-UNL): *La literatura sepulcral europea: Foscolo y Legouvé, comparativismo y traductología* ..... 185

**Ocho, la letra estudiante**

**(un espacio joven)**

Carlos Leonel Cherri (Universidad Nacional del Litoral): *Edward Said, Homi Bhabha y los estudios literarios: notas para la arqueología de un cuerpo crítico* ..... 189

**Convocatoria para publicación y normas de presentación** ..... 205

## El hilo de la fábula

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

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

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.*





## Reinvenciones de lo comparable: apuestas ético–políticas iniciadas en la práctica teórica

por Analía Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

Cada nuevo número de *El hilo de la fábula* ofrece una oportunidad para aventurarse en un ademán polémico que, si no lograra completarse, al menos permitirá dar cuenta de la prolífica y controversial diversidad de posiciones que habitan esa zona de lectura denominada «estudios comparados». Sin pretender cartografiarla, repaso las intervenciones (es decir, las acciones que buscan modificar aspectos teóricos y/o metodológicos) legibles en un conjunto de trabajos que, desde las más variadas posiciones (muchas ligadas a un voluntarismo no exento de una convicción política traducida en «militancia» teórica), circularon por universidades y otros espacios de investigación en Argentina desde la posdictadura (es decir, entre 1983 y 2003)<sup>1</sup> hasta el presente.

89

Pasaron ya casi veinte años de la edición a cargo de Daniel Link de un número especial de la revista *Filología* dedicado a «Las literaturas comparadas». Su presentación, «Literaturas comparadas, estudios culturales y análisis textual: por una pedagogía» (1997) refuerza una de las intervenciones más provocadoras del campo. Un decir que es un hacer: hablo de la intersección del activismo con la enseñanza, la crítica y la teorización con alto riesgo epistemológico. En ese ensayo Link identifica tres tiempos de la teoría: en la Argentina «totalidad, especificidad, y fragmentación» se despliegan al amparo del reinado de la historia y de la filología en primer lugar, de la estilística luego, y finalmente, del «todo se relaciona con todo» propio de los ochenta (5–7). Tiempos que erróneamente habían sido puestos en correlato lineal con tres momentos del arte: realismo, alto modernismo y cultura pop. Las derivas metodológicas de estas equiparaciones también merecen reconsiderarse: «lo “comparable” es siempre algo del orden de los temas, de los géneros, de los modelos narrativos o de los procesos de institucionalización estética» (10). Un estado de las cosas al que Link opone una conjunción inquietante: la que generan las literaturas comparadas cuando se encuentran con los estudios culturales «para definir un área de investigaciones y una metodología relativamente novedosas» (10). El texto que anima su conjetura es, fundamentalmente, *Orientalismo* de Edward Said. Una producción que altera «lo comparable»: «postulado un punto de vista móvil, el canon de las literaturas comparadas es otro. Por ejemplo: los procesos de constitución de identidades, culturas nacionales, o los procesos de institucionalización de la literatura» (10). Allí es donde Link sitúa las líneas de investigación entonces «más productivas» (10). Así por ejemplo, «una entidad como la “literatura argentina” sólo podría comprenderse en relación con procesos y formaciones que afectan, en principio, a otras “áreas culturales”» (11). Desde este lugar lee nuestra «modernidad relativa o periférica», por poner un caso.

La actualidad que conserva este texto es notable: los intentos de desmontaje del binomio literaturas nacionales/literaturas comparadas se encarnan hoy en nombres diversos que, desde los más variados escenarios socioculturales, realizan acciones con este mismo sentido general. Los que aquí selecciono son los que asumen, no sólo una postura teórica que comparto sino, especialmente, una preocupación por incidir en los órdenes ya señalados al inicio (la práctica intelectual se vería muy reducida si se la circunscribiera a la escritura que, además, transita por muy restringidos circuitos).

Para empezar, repongo un ensayo de Raúl Antelo que desafía el mandato conservador del cuidado en el ensamble teórico-epistemológico desde hipótesis que articulan, en igual plano de teorización, a Clarice Lispector con Jacques Derrida, Jacques Lacan y Georges Didi-Huberman. En «La in-existencia», conferencia presentada durante las *II Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas* organizadas por Daniel Link en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, los diálogos transdisciplinarios traen el eco de tres de las representantes más osadas del campo: Judith Butler, Avital Ronell y Gayatri Chakravorty Spivak.

Con la agudeza lúcida que la caracteriza, Judith Butler manifiesta su perplejidad ante las clasificaciones disciplinares de su obra (2004:343) que articula y expande las tesis más revulsivas de Simone de Beauvoir, Jacques Derrida (1994) y Michel Foucault a partir de preguntas del presente. Desde una zona de borde entre la filosofía y la literatura, su trabajo instala categorías movilizadoras para los activistas de género en particular, y para las ciencias humanas, en general. Entre sus operaciones se destacan el intento de corroer los nacionalismos-nacionalistas (materializados en la segregación, el racismo, la ocupación y la guerra [2009]) y de desmontar las constricciones biologicistas y jurídicas (en la estela de la distinción planteada por Derrida entre derecho y justicia [Derrida, 1994; Butler, 1990-1999, 1993, 2004]) que socavan la posibilidad de una «vida habitable» (2004:65). En el video *Judith Butler. Filósofa en todo género* se la ve en dos escenas que iluminan su actitud intelectual. De la primera sobresale una interpelación epistemológica a un grupo de jóvenes en el marco de una situación de aula: «Este es mi punto de vista», afirma Butler, mientras invita a los estudiantes a profundizar los argumentos derivados de aquellos textos que los conmueven para, de ese modo, afinar los propios. De la segunda, se destaca una pedagógica explicación de su concepto de performatividad del género marcada por el uso de la primera persona. Una actuación de sus tesis sobre las identidades en continuidad con la hipótesis de participación sin pertenencia esbozada por Derrida a propósito de los géneros (concepción amplia que involucra tanto cuerpos como textos [1980a]). A contrapelo de todo aplanamiento taxonómico y de toda moralina, interroga mientras afirma: «Soy lesbiana. Soy gay. ¿Debo suscribir a todo lo que se dice del movimiento gay? ¿Me defino primero como lesbiana? Digamos... ¿antes de como mujer, o judía, o americana, o ciudadana, o filósofa?». Y agrega: «No hay una sola identidad. Una pertenencia o no a esta u otra comunidad. Yo viajo de la una a la otra». Su empecinado martillero sobre la materialidad del lenguaje y de los cuerpos así como su subrayado del carácter vulnerable de la vida humana cierra esta filmación en la que se inscribe una referencia cara a quienes habitamos en Argentina que, por otro lado, da cuenta de una mirada geopolítica no acotada a las coordenadas locales (en su caso, uno de los núcleos universitarios más poderosos del mundo). Butler trae la pregunta que, sin claudicar, repetían las Madres de Plaza de Mayo ante el silencio de la

Junta Militar: «¿dónde están nuestros hijos?». Una pregunta que permitió «hacer el máximo ruido en torno a los que desaparecieron sin dejar huella». Una forma de «fijar una marca», de «dejar un trazo». Un rastreo inspirado en el pensamiento derrideano por el que Butler clama con persistencia y audacia.

«Soy una universitaria (...) que continúa firmemente creyendo en la capacidad de escándalo que sólo la literatura y la poesía detentan» (2011:289),<sup>2</sup> afirma por su parte Avital Ronell mientras reinscribe el legado derrideano de resistencia a la rotulación grandilocuente al caratular sus acciones como «nano-intervenciones», sus interpretaciones como «nano-comentarios», sus búsquedas de transformación como parte de la «nano-política» (2008). Operaciones ceñidas a la «pequeña tarea» y en las antípodas de «lo espectacular» (2011:289) o de las gestas grandilocuentes. Una posición que, lejos de reducir, revela la responsabilidad y los alcances de la tarea desprendida del enlace de Franz Kafka con Friedrich Nietzsche y Derrida, entre otros (cf. 2002, 2004).

10 11

A este colectivo se suma Gayatri Chakravorty Spivak. En «Rethinking Comparativism» Spivak opone tradiciones y momentos fundacionales de la literatura comparada desde una posición que busca desbaratar las prácticas subordinadas a la jerarquización metodológica y disciplinar promovida desde los centros del poder académico en los que trabaja. Su texto militante hace foco en núcleos de las agendas del campo: la traducción (de la que ha dado cuenta realizando una temprana versión de *De la grammatologie*) y las metodologías dominantes en la investigación y en la enseñanza en cuya trama, agrego, el uso de la cita y la recomposición del estado de la cuestión son teórica, ética y políticamente estratégicos. Su ensayo revela la necesidad de cambios estructurales y epistemológicos dado el confinamiento de la literatura comparada, al menos en los Estados Unidos, en cierto «regionalismo literario europeo» (609): la tradición de la *littérature comparée* sigue rigiendo y evaluando, con actitud «paternalista», la producción de los resultados, especialmente los que se escriben desde los confines y/o desde los márgenes del viejo mundo (613). Mientras responde la pregunta con la que abre su artículo («¿qué es lo que se “compara” en literatura comparada?» [609]), Spivak apunta, como referencias insoslayables, la *Weltliteratur* de Goethe, la ya citada perspectiva francesa y los trabajos de Erich Auerbach, Leo Spitzer y de los intelectuales que encuentran en Estados Unidos un lugar de refugio ante los totalitarismos de los que huían (René Wellek, Renato Poggioli, Claudio Guillén [cf. 2003:8]). El vaivén entre la tradición y los derroteros de los estudios en el presente es una estrategia usada para cuestionar las actuales políticas de comparación en las que juega un lugar clave la traducción atada a los nacionalismos y a la jerarquización idiomática que privilegia las lenguas dominantes según los parámetros del capitalismo («I have often said that translation is the most intimate act of reading» [2009:613], afirma). Contra esto postula una serie de cambios derivados no sólo de sus prácticas de investigación y de divulgación<sup>3</sup> sino también de enseñanza (puntualmente, de los cursos de «Literatura comparada y sociedad» dictados durante los últimos años). La pregunta que plantea es simple: ¿cómo leer como comparatistas? La respuesta es compleja y exige una decisión responsable (cf. Derrida, 1998) por parte de quien la quiera imitar: siempre incluyendo sus prácticas dentro del colectivo que incisivamente describe y contra los anquilosamientos institucionales que advierte en las universidades norteamericanas y en el seno de la *International Comparative Literature Association* (de la que participa activamente hacia 1973), propone un

trabajo que se aleja de las comodidades del «método» (615) y que tiene una fuerte vecindad con la «paragramatología» derrideana (1990a) en tanto supone un movimiento ético-político de *double-bind*,<sup>4</sup> un tipo de intervención que resiste la fórmula recetual y la generalización para mostrarse al sesgo, a través de ejemplos (619). Anoto el que refiere a Latinoamérica: Spivak retoma el poema «Oración por Marilyn Monroe» de Ernesto Cardenal, ese «sacerdote, teólogo de la liberación» que trae la «vida desesperada» (616) de «la huerfanita violada/ a los 9 años» (Cardenal), de «la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar» (Cardenal), víctima del mismo sistema que pone fin a la vida de millones en América Latina. Un objeto que abre a esta comparación trabajada desde un film editado por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (616).<sup>5</sup> Advierte Spivak que mensajes transidos por tensiones llegan a nosotros todo el tiempo: podemos oírlos y seguir indemnes en el juego, pero también podemos osar un cambio de cara a un «indecidible futuro» (615). Eso intenta esta práctica teórico-crítica que sitúa en serie ética y política con aquella otra intervención imaginada a partir de «¿Puede hablar el subalterno?» dado que también esta nueva forma de comparatismo responde a la «necesidad» de solicitar una respuesta del colonizador (617).

No se trata de un voluntarismo entusiasta. Se trata de una forma de accionar con la que se compromete desde el comienzo su obra que, con ligeros desplazamientos temáticos y retóricos descubre, no obstante, la misma posición activista. En esta línea se pueden leer *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present* (1999) y *Death of a discipline* (2003). Spivak reconoce sus deudas cuando admite que «lo que continuamente aprende de la desconstrucción es probablemente idiosincrático»; pero a la vez se separa del padre cuando delinea el semblante de no ser «suficientemente erudita» como para asumir un punto de vista interdisciplinario (1999:152). Supuesto límite que la lleva a tratar de «quebrar reglas» (152). No todas ni cualquier regla sino aquellas cuya ruptura permitirá a otros aprender algo de ese gesto. Rupturas esperanzadas de las que participa el llamado a una «nueva literatura comparada» (2003:XII, 5), a un «comparatismo *in extremis*» (2009).

En este número de *El hilo de la fábula*, Irlanda Villegas vuelve sobre Spivak para hacer visibles decisiones ligadas a la traducción de *Death of a discipline* al español. Más allá de este tema específico, expone también una perspectiva respecto del modo en que Spivak se apropia de la desconstrucción (cf. Topuzian): una línea que ha contribuido, tanto como las nuevas que se delinearán desde los estudios comparados, al resquebrajamiento de las taxonomías disciplinares (que, en especial en Francia, conservan una estabilidad y una jerarquización que permiten entender las luchas que Jacques Derrida, más o menos veladamente según la ocasión, expone en sus textos) y al desmoronamiento de toda pretensión «meta»: meta-disciplina, meta-lenguaje. Villegas habla de «jerga desconstruccionista». La cuestión del (meta)lenguaje en Derrida es, sin lugar a dudas, su lugar de intervención política continuo. Su resistencia a hacer de la desconstrucción una «teoría» con derivas «metodológicas» y «críticas» en el sentido ortodoxo de los términos constituye una de sus batallas contra todas las formas de colonización sobre las que es posible intervenir desde el espacio acotado del trabajo académico: en sus escritos se lee tanto el intento de escapar de los colonialismos lingüísticos y disciplinares como el rechazo de cualquier «modelo» que pretenda legislar desde el sello legitimante que da su lugar de partida sobre los posibles lugares de llegada. Las acepciones de «apropiación» (cf. Derrida, 2001a) y de «herencia» (Derrida, 2001b) tienen mucho

que ver con su llamado a la reinención, con las acciones creativas que Derrida trata de generar en el destinatario, con el deseo de modificar lo que anquilosa la enseñanza y la investigación en filosofía (1990b; Derrida y otros, 1998) y en ciencias humanas en general (1967).

Me gusta recordar una entrevista que Derrida no concede a *Le Monde* o que, más bien, concede al no concedérsela: puesto en situación de hablar de modo «simple» y «breve» sobre el problema del lenguaje en la filosofía para una edición dominguera dedicada al pensamiento contemporáneo, el resultado (o la entrevista) termina siendo la conversación telefónica con Derrida con las explicaciones que justifican su negación a ajustarse a la consigna propuesta. Una conversación que finalmente *Le Monde* publica con el título «El lenguaje» (1982). Se deja entrever aquí una política y una ética: la paradoja que la anécdota descubre muestra que se juega allí mismo, en ese pretendido texto de divulgación, algo más que una cuestión lingüístico-técnica o «meramente comunicativa» a despachar sin demasiadas consecuencias.

12 13

Una anécdota que me trae al presente: a las reservas y a las apuestas actuales sobre los procedimientos de los estudios comparados. Tomo algunas.

En el *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas* celebrado en la Universidad Nacional de Rosario, Germán Prósperi depara en las clausuras disciplinares que desligan objetos producidos en diálogo intercultural. Cerrazones avaladas por premisas y clasificaciones que dominaron la producción literaria y crítica en la Argentina desde los años '20. En conversación con trabajos fundantes de María Teresa Gramuglio, Nora Catelli y con un reciente proyecto de investigación de Marcelo Topuzian, Prósperi visibiliza lo que se trata de preservar al sostener las demarcaciones entre literatura española y literatura europea, por un lado, y entre literatura española, argentina y latinoamericana, por el otro mientras, en un movimiento complementario, pone en evidencia la falta de atención a las variaciones de una misma lengua, flexionada en muy diferentes culturas, incluso dentro de un supuestamente homogéneo espacio geopolítico. Una lectura lacerante de las decisiones teórico-críticas que pretenden resguardar la estabilidad de campos.

Por su parte, durante un Seminario interno ofrecido a los investigadores y alumnos del Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral en 2008, Daniel Balderston desliza su desconfianza, no sobre todos los procedimientos del campo sino sobre aquellos que, podríamos decir, atrasan: aquellos que unen dos o más objetos a partir de un tema y se limitan a describir lo tópicamente evidente (un lazo esterilizante que, más que iluminar la escritura, debilita su potencia: un punto de vista cercano al de Sylvia Molloy y a su distancia respecto de lo que fue, en principio, una de sus líneas de investigación privilegiadas). Misma reserva que, algunos años después, en un Coloquio sobre Juan José Saer celebrado en la Casa Argentina situada en la Ciudad Universitaria de París (cf. Balderston, 2010), expone en relación con la crítica genética: el recuento del debe y del haber junto al mero punteo de lo obvio reducen, tanto la crítica genética como los estudios comparados, al listado del supermercado.

Misma reserva que debiéramos tener sobre toda teoría. Se sabe, hasta el más sofisticado artefacto puede volverse banal si las preguntas desde las que lo traemos lo son o si nuestra dicción se burocratiza, si se aplanan, si de doméstica, si pierde fuerza. Admitía Derrida en un coloquio organizado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en el Colegio Internacional de Filosofía de París que si había podido escribir *Glas*

y *La carte postal* es porque tenía crédito editorial acumulado (cf. Derrida, 1996). Forma más o menos oblicua de decir que si había podido romper con los protocolos de la formulación académica clásica era porque primero había mostrado que sabía y podía seguirlos, pero que ya no más. Algo que irónicamente varios años antes exhibe a través de esa performance incontestable y paradójica que fue su defensa de tesis (1980b). Una actuación que deja entrever, como amargo trago, lo que su discurso revela: en ciertos cenáculos se admite con más facilidad una tesis revulsiva pero ajustada a los rituales institucionales que una conjetura aparentemente menos provocativa pero formulada desde textos que los desarticulan.

Y aquí también se revela la posición ética. O más bien, la ética de la lectura. Nunca se insistirá lo suficiente en la diferencia entre ética y moral y sus derivas para las prácticas, ya se ejerzan desde la investigación como desde la enseñanza. Entre los militantes de esta causa en Argentina están, entre otros, Alberto Giordano y Miguel Dalmaroni. Fue Giordano quien nos envió a leer a Gilles Deleuze quien a su vez nos llevó a Spinoza. Y allí muchos descubrimos esa diferencia crucial entre moral (con su rígida distinción entre «el bien» y «el mal») y ética con su enlace de «lo bueno» y de «lo malo» a los efectos sobre los cuerpos. Una materialización de lo que acontece con las lecturas y con las escrituras: «*Lo bueno* tiene lugar cuando un cuerpo compone directamente su relación con el nuestro y aumenta nuestra potencia con parte de la suya. *Lo malo* tiene lugar cuando actúa como un veneno que descompone la sangre» (Deleuze 33). Fue Miguel Dalmaroni quien ha repicado en la relación entre «lo bueno» y «las pasiones alegres», por un lado, y «lo malo» y las «pasiones tristes», por el otro.

Admitamos, ya para terminar, que es en la línea de estos ademanes que elegimos pensar el campo de los estudios comparados, desde la filiación de una retórica y de unos procedimientos que, se espera, generen el envío y no el tedio, el deseo de seguir leyendo contra el cansancio, los pasajes por una biblioteca siempre infinita contra el cierre del texto, las herejías transdisciplinarias contra los purismos resguardados por los límites proteccionistas impuestos por alguna rama del saber. Prácticas en las que, como se verá, el cuerpo se inscribe como protagonista a partir de las «posibilidades» que brinda la literatura (cf. Derrida, 1992): ese discurso del que se desprende la apuesta derrideana de reinvenición de la filosofía y, junto al debilitamiento de sus fronteras, de las ciencias humanas. Una intervención que parte con las búsquedas iniciales de su «gramatología» (1963–1968) devenida luego «diseminación» (1969–1983), «pragmatología» (1984–1992), «fantología» (1993–1998) y «limitrofia» (1999–2004). Modificaciones que, en su variación, sostienen la misma constante: explotar la posibilidades de un campo en el que lo por-venir es siempre un convite a la acción, sin la carga un tanto ingenua de la «utopía» pero tampoco, y vale subrayarlo, sin la cancelación que adscribe al «fin de la historia» (cf. Derrida, 1993).

En una grieta similar se abre paso lo que emerge a partir de la interrogación respecto de lo comparable: apuestas a la imaginación artística pero también teórica, epistemológica y, junto a ello, política y ética, ensayadas desde las intervenciones universitarias (algo que ha puesto de relieve, con elegancia y firmeza, Oscar Vallejos en el prólogo al número anterior de esta revista). Tras la estela de esa refundición de los saberes que generó ese «paso sobre la luna» (Sollers) practicado en Francia por Derrida hacia los sesenta (del que muchos de los citados en esta presentación son herederos más o menos ocultos, más o menos velados) se inscriben hoy estas prometedoras y

muy divergentes formas de reinención que, cada una a su manera, contribuyen a descalabrar viejos y nuevos colonialismos. Un desmantelamiento que, como ya se ha observado (cf. Butler, 2004:289; Derrida, 1990a), se inicia en la práctica teórica pero que necesita de otras operaciones que lo acompañen para volverlo efectivo (esas que, como también se ha señalado, desde la extensión, la docencia y la divulgación expanden —o fantasean con expandir— el alcance de las tesis suscriptas).

### Notas

<sup>1</sup> Desarrollo argumentos para esta lectura del pasado reciente en «Fantasías de intervención: literatura argentina y teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la posdictadura (1984–2003)» (2012).

<sup>2</sup> Salvo que indique lo contrario, cuando aparecen en español citas de textos cuyas referencias se consignan en francés o inglés en la bibliografía, empleo mi versión.

<sup>3</sup> Un ejemplo es el texto *Selected Subaltern Studies. Writings on South Asian History and Society*: una compilación de trabajos revisionistas realizada junto a Ranajit Guha, una historiadora y economista hindú residente entonces en Australia (cf. Said:V). Un conjunto que evidencia tanto la más esperable deuda con Antonio Gramsci, Eric Hobsbawm y Louis Althusser como también con Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes (Said:X).

<sup>4</sup> Si bien Spivak reconoce el uso del término que ya hacia 1972 ensaya Gregory Bateson en *Steps to an Ecology of the Mind*, en una nota al pie, tal como solía hacer Derrida, pone de manifiesto su posición al observar que la desconstrucción derrideana podría ser pensada como «una filosofía (una praxis) del *double bind*» (626). No obstante, más allá de lo declarativo, la obra completa de Spivak exhibe las huellas de lo más díscolo y movilizador del pensamiento derrideano que hereda a su manera (las prácticas de traducción y divulgación se incluyen en esa apropiación de la herencia).

<sup>5</sup> Spivak trabaja por una «nueva literatura comparada» (2003:13) claramente deudora de la ética derrideana: su lucha por descalabrar «las políticas de hostilidad» en pos de una «política de la amistad por venir» (13), su convocatoria a centrar la atención sobre las lenguas no hegemónicas en pos de expandir el campo de lo comparable revela con claridad esas marcas deudoras también de un concepto productivo de historia (cf. Derrida, 1993).

### Bibliografía

- ANTELO, R. (2011). «La in-existencia». *II Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, mimeo.
- BALDERSTON, D. (2008). Seminario para estudiantes e investigadores del Centro de Estudios Comparados. Santa Fe: UNL, mimeo.



- (2010). Comentarios sobre ponencias. *Coloquio Internacional Juan José Saer: archivos, memoria, crítica*. París: Université Paris 8, mimeo.
- BEAUVOIR, S. (1949). *El segundo sexo* (trad. al español: Juan García Puente). Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- BUTLER, J. (1990 [1999]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2001.
- (1993) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (trad. al español: Alcira Bixio). Buenos Aires: Paidós, 2002.
- (2004). *Deshacer el género* (trad. al español: Patricia Soley-Beltran). Buenos Aires: Paidós, 2006.
- (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (trad. al español: Bernardo Moreno Carrillo). Buenos Aires: Paidós, 2010.
- CARDENAL, E. (1974). *Antología*. Buenos Aires: Cuadernos hispano-americanos.
- DALMARONI, M. (2013). «El dios alojado. Enseñar a enseñar literatura: notas para una ética de la clase» (mimeo).
- DELEUZE, G. (1981). *Spinoza: filosofía práctica* (trad. al español: Antonio Escototado). Barcelona: Tusquets, 2001.
- DERRIDA, J. (1967). *De la grammatologie*. París: Minuit.
- (1980a). «La loi du genre». *Parages* (Nouvelle édition revue et augmentée) (233–266). París: Galilée, 2003.
- (1980b). «Ponctuations: le temps de la thèse». *Du droit à la philosophie* (439–459). París: Galilée, 1990.
- (1982). «Le langage (*Le Monde* au téléphone)». Elisabeth Weber (ed.). *Points de suspension. Entretiens* (183–192). París: Galilée, 1992.
- (1990a). «Postface: Vers une éthique de la discussion». *Limited Inc., a b c...* (199–285). París: Galilée.
- (1990b). *Du droit à la philosophie*. París: Galilée.
- (1992). *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*. París: Galilée.
- (1993). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. París: Galilée.
- (1994). *Fuerza de ley. El «fundamento místico de la autoridad»* (trad. al español: Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez). Madrid: Tecnos, 1996.
- (1994). «Apories. Mourir–s'attendre aux “límites de la vérité”». Marie Louise Mallet, (ed.). *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida* (309–338). París: Galilée.
- (1996). «Notas sobre desconstrucción y pragmatismo». Marcos Mayer (trad.). *Desconstrucción y pragmatismo* (151–170). Buenos Aires: Paidós, 1998.
- (1998). «Comme si c'était possible, “within such limits”». *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses* (283–319). París: Galilée.
- (2001a). «A corazón abierto». Cristina de Peretti y Paco Vidarte (trads.). *¡Palabra! Instantáneas filosóficas* (13–48). Madrid: Trotta.
- (2001b). «Escoger su herencia». Víctor Goldstein (trad.) *Y mañana qué...* (9–28). Buenos Aires: FCE, 2002.
- DERRIDA, J. Y OTROS (1998). *Le Rapport bleu. Les sources historiques et*

*théoriques du Collège International de Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.

DUFOURMANTELLE, A. (2006). *American philo. Entretiens avec Avital Ronell*. Paris: Stock.

FOUCAULT, M. (1984). *Historia de la sexualidad* (trad.: Tomás Segovia). México: Siglo XXI, 1987.

GERBAUDO, A. (2012). «Fantasías de intervención: literatura argentina y teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la posdictadura (1984–2003)». *Ensemble* (8). Disponible en <http://ensemble.educ.ar/?p=2719>

GIORDANO, A. (1999). *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue.

GUHA, R. Y G.CH. SPIVAK (1988). *Selected Subaltern Studies*. Oxford: Oxford University Press.

16 17

LINK, D. (1997). «Literaturas comparadas, estudios culturales y análisis textual: por una pedagogía». *Filología* (30): 5–13.

PRÓSPERI, G. (2013). «Infancia y nuevos hispanismos: *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora y *Hablar solos*, de Andrés Neuman». *III Congreso Cuestiones críticas*. Rosario: UNR (en prensa).

RONELL, A. (2002). *Stupidity*. Chicago: University of Illinois Press.

(2004). «L'épreuve de la démocratie». *La démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida* (477–489). Paris: Galilée.

(2008). «Derridémocratie». *Colloque International Derrida Politique*. Paris: École Normale Supérieure.

(2011). «Entretien». *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*. (290–296). Paris: Du Seuil.

SAID, E. (1987). «Foreword». *Selected Subaltern Studies* (V–X). Oxford: Oxford University Press.

SOLLERS, P. (1970). «Un paso sobre la luna». Oscar del Barco (trad.). Introducción a *De la gramatología* (VII–XV). Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

SPIVAK, G. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. USA: Harvard University Press, 2003.

(2003). *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press.

(2009). «Rethinking Comparativism». *New Literary History* (40), 609–626.

TOPUZIAN, M. (2011). «Apostilla» a *¿Puede hablar el subalterno?* (111–142). Buenos Aires: El cuenco de Plata.

#### Gerbaudo, Analía

«Reinvenciones de lo comparable: apuestas ético–políticas iniciadas en la práctica teórica». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 9–17.



**Uno,**

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



## **Cruce medial y disidencia. Variaciones sobre una poética de la negatividad**

Agustín Lucas Prestifilippo \*

Universidad de Buenos Aires – CONICET

### **Resumen**

Aquellos panoramas trazados por la crítica de la literatura argentina que subrayan la adopción del cruce medial como procedimiento narrativo estrictamente contemporáneo realizan un corte estructural entre la producción literaria del último tercio del siglo pasado y la publicada en la actualidad. Sin embargo, cuando se acepta que una de las determinaciones esenciales de lo literario se caracteriza por el establecimiento de estrategias de exceso consistentes en la subversión continua de su límite, se hace necesario, por lo menos, un trabajo de precisión. Casos tan disímiles de la historia de la poesía y la narrativa del siglo XX como los de Arlt, Gelman y Saer testimonian que la práctica transmedial ha sido constitutiva al nacimiento de la modernidad literaria también en la Argentina. Semejante reformulación del lugar del cruce medial en la literatura nacional permite extraer nuevas conclusiones. En este artículo desarrollamos los perfiles de una corriente del panorama contemporáneo de la narrativa argentina en donde este problema aparece interrogado en sus procedimientos formales.

2021

### **Palabras clave:**

· cruce medial · literatura argentina contemporánea · poética de la negatividad · disidencia estética

\* Sociólogo (UBA). Docente de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Becario doctoral CONICET.

### **Abstract**

Those scenarios depicted by the Argentinean literary criticism that underline the adoption of the narrative procedure of cross-media as strictly contemporary execute a structural cut between the literary production of the last third of 20th century and that published currently. Nevertheless, providing the setting of strategies of excess based upon the continuous subversion of the literary limit is accepted as one of the most essential determinations of the Literary, then a review becomes necessary. Different cases in the history of poetry and narrative in the 20th century such as Arlt's, Gelman's and Saer's works testify that the transmedia practice was constitutive to the birth of literary modernity also in Argentina. This reformulation of the place of cross-media in the national literature allows us to come to new conclusions. In this paper we develop the profiles of a current of the contemporary scenario of Argentinean literature where this problem appears questioned in its formal procedures.

### **Key words:**

· cross-media · contemporary argentinean literature · poetics of negativity · aesthetical dissidence

### **Introducción**

En los actuales panoramas trazados por la crítica de la literatura argentina se ha vuelto un lugar común la referencia a la adopción del procedimiento del cruce medial por parte de las narrativas contemporáneas (Kozak, Ludmer, Sarlo, Speranza). Curiosamente, esta constatación depende del uso de recursos conceptuales e hipótesis procedentes de regímenes del conocimiento externos al ámbito tradicional de análisis y descripción literarios. En efecto, la relevancia del cruce medial como operación ejemplar de las narrativas escritas en la Argentina del nuevo siglo es reconocida allí donde se postula la premisa, histórico-social, de transformaciones estructurales en las economías capitalistas y, en estrecho vínculo, en su esfera cultural. El cruce medial, se dice, sería algo así como la respuesta literaria al desarrollo acelerado de las nuevas tecnologías de comunicación y a la tendencia, facilitada por ellas, a la desdiferenciación de esferas de valor (cf. Lash). Parafraseando a un reconocido crítico literario, asistimos en nuestros días a un volverse sociología de cierta literatura argentina (Panesi).

La relación entre tecnologías y prácticas literarias es un fenómeno que puede constatarse tanto por evaluaciones positivas como por rechazos concluyentes. A diferencia de aquellas posiciones que «perciben, en el ambiente, un incomprensible

apocalipsis inminente; y, por todas partes, esta voz que corre: los bárbaros están llegando» (Baricco:12), las mutaciones culturales determinadas por el fenómeno de la red han sido interpretadas como una disolución liberadora de la confusión entre validez literaria y conciencia moral: «Es como si el Sentido, que durante siglos estuvo unido a un ideal de permanencia, sólida y completa, se hubiera marchado a buscar un hábitat distinto, disolviéndose en una forma que es más bien movimiento, larga estructura, viaje. (...) Superficie en vez de profundidad, viajes en vez de inmersiones, juego en vez de sufrimiento» (110–111).

Según esta tesis, la liberación lúdica que gana la literatura con la experiencia de las nuevas tecnologías se debe a la disolución del «ideal de permanencia» y «profundidad» del «Sentido», así como en relación con el sentimiento moral frente al dolor de los demás. Por el contrario, los detractores de la significación literaria del fenómeno de la red apelan a argumentos simétricamente opuestos. Esto aparece de un modo ejemplar en la reivindicación, por parte de George Steiner, de lo que llama acto de lectura auténtico. Ante el avance tecnológico que ha modificado estructuralmente las relaciones entre el lector y el texto, la tarea del estudioso de la literatura no puede detenerse en la mera descripción de mutaciones culturales sino que se torna imprescindible adjudicar un valor normativo a actitudes y disciplinas, e impulsarlas en un tiempo ajeno al contexto que les dio origen. Los estudios literarios requieren de un trabajo reconstructivo que afronte las presiones del mundo conexionista: «La revolución sufrida en el ámbito de la creación, la comunicación y la conservación del material semántico, y producida por los ordenadores, el intercambio electrónico a escala planetaria, el “ciberespacio”, y (pronto) la “realidad virtual”, es mucho más radical y tiene un alcance mucho mayor que la iniciada por Gutenberg» (Steiner:12).

22 23

Frente al «lector infrecuente» que reproduce esta nueva cultura, dice Steiner, la pasión humanista representada emblemáticamente en la pintura de Chardin, *Le philosophe lisant*, sigue intacta.

En este trabajo desearía explorar los perfiles de una corriente contemporánea de la literatura argentina, la cual se caracteriza por interpretar y tomar una posición ante estos dos discursos normativos referentes al cruce medial. En las operaciones que ponen en juego y en los temas que relatan *El pozo y las ruinas* (Néspolo), *La descomposición* (Ronsino, 2007), *Glaxo* (Ronsino, 2009), y *Trampa de luz* (Capelli), se escenifica una *ceguera* compartida por ambos contendientes. Sus indagaciones revelan cómo las evaluaciones benévolas así como las condenas en bloque del vínculo entre desarrollos técnicos y mutaciones literarias coinciden, no obstante, en presuponer un concepto purista del sentido de la literatura.

Antes de ello, sin embargo, es fundamental comprender el sentido de la imagen del mundo que se ha vuelto hegemónica en los últimos años. La centralidad del conexionismo como fenómeno sociológico permite pensar la amenaza de ideologización de la cultura literaria que opera en la actualidad (1). Si el descrédito de la estética filosófica que fundamenta el teorema del arte después del fin del arte traduce este movimiento en el terreno de la crítica (2), entonces, en la misma medida, se vuelve necesario analizar en qué sentido las experiencias narrativas que exploraremos se distancian tanto de la ideología que recurre a la cultura literaria como analogía de los desplazamientos del nuevo capitalismo así como se separan de la visión conservadora de valores estéticos ajenos a los conflictos sociales (3). Este recorrido nos permitirá dilucidar la especificidad de la constelación que componen los casos estudiados (4).



## 1. El mundo conexionista y los dilemas de la cultura

En su voluminoso estudio sobre el nuevo espíritu del capitalismo, Luc Boltanski y Ève Chiapello realizan un extenso análisis de las mutaciones que, ante la amenaza de un empobrecimiento de su capacidad reproductiva, el sistema capitalista se vio obligado a efectuar a fines de los años setenta. A diferencia de las economías de subsistencia, sostienen los autores, el modo de acumulación capitalista se define específicamente por el objetivo de perpetuar la reproducción del capital *ad infinitum*. Y es por el carácter hiperbólico de esta exigencia, la cual puede verse amenazada por la inestabilidad del compromiso de sus recursos humanos, que se vuelve necesario algo así como un espíritu, lo que significa: una «ideología que justifica el compromiso con el capitalismo» (Boltanski y Chiapello:9). El calificativo indicador de novedad que titula la investigación supone, a grandes rasgos, una tripartición de la historia del capitalismo desde su génesis hasta la actualidad. Luego de la primera etapa del capitalismo, marcada por la creación de una mano de obra formalmente libre, por procesos acelerados de urbanización, por la positivación del derecho y por un *ethos* que premiaba al empresario individual y al trabajador disciplinado, siguió una «edad dorada» que abarcó el período que transcurre desde la posguerra hasta la crisis del petróleo de 1973 y que ha sido rotulado como capitalismo de organizaciones. Si a la primera etapa del capitalismo podríamos encontrarla retratada en la casa familiar de los Buddebrook, ésta sería la gris y monótona época de los pasillos kafkianos. Etapa del capitalismo signada por las grandes fábricas industriales centralizadas y burocratizadas. Por el contrario, el capitalismo contemporáneo, como se sabe, habría encontrado en la mundialización de las operaciones de mercado, y en el uso de las nuevas tecnologías de información y comunicación los aspectos más definitorios de su identidad.

La pregunta que debe responder el nuevo espíritu del capitalismo es la que histórica y sistemáticamente ha debido enfrentar: ¿cómo asegurar la adhesión de sus participantes de forma tal de garantizar la finalidad de acumulación infinita? Según los autores, cada etapa histórica del capitalismo se ha diferenciado por una respuesta diversa; y ha sido esta diferencia la que permite definir a cada espíritu. La hipótesis que presentan Boltanski y Chiapello es que en el «tercer espíritu», esto es: en nuestra actualidad, los recursos motivacionales externos incorporados al sistema económico que permitirían el compromiso necesario de cuadros y trabajadores habrían sido encontrados en la cultura estético-literaria. Gracias a ella la tarea central del espíritu del capitalismo de ofrecer a sus miembros una imagen consistente del mundo habría sido posible. El desafío que presenta esta paradoja histórica consiste en lo siguiente: una formación cultural desarrollada con fines propios, «autónoma», por decirlo de algún modo, es integrada al sistema posibilitando, por su función justificadora, el proceso de acumulación.

La cultura estético-literaria aparecería como un campo homogéneo de actitudes, representaciones y valores que habrían amenazado con impedir el fin último del capitalismo invitando a sus participantes a desistir de la empresa absurda de acumular capital como fin en sí mismo. Cultura que habría propiciado (y aquí el modelo ejemplar lo representa el Mayo francés del '68) los elementos necesarios para fomentar el descontento, la indignación y la crítica radical de las petrificadas formas de vida exigidas por las grandes organizaciones burocratizadas. Debido a la dinámica del capitalismo, aquellos elementos que, como la transgresión y la subversión, habrían participado de la base normativa de la crítica de la conducción de vida de la época del capitalismo organizado y del Estado de Bienestar, hoy habrían sido re-funcionalizados en el «mundo conexionista» a los fines de satisfacer las necesidades capitalistas y transformados en exigencias institucionales hacia la subjetividad del nuevo capitalismo. Conocemos cuáles son las palabras que denotan esas exigencias: flexibilidad, creatividad, disponibilidad, conexionismo.<sup>1</sup> Puede observarse este proceso en la importancia que, en este contexto, adquiere la noción de red. La misma, como observan los autores, ha condensado los motivos literarios más característicos de los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo pasado.

24 25

Las diatribas contra el modo de organización jerarquizado demuestran un fuerte rechazo moral contra todas las instancias ligadas a la autoridad.<sup>2</sup> En este contexto los temas de la competencia, vale decir: el paso de una economía de producción a una economía de servicios, y del cambio permanente de las tecnologías, daban sitio a imaginar la traducción de aquella sospecha en una organización flexible y creativa que sabría «surfear» sobre todas las «olas», adaptándose a todas las transformaciones. Junto con la imaginación tecnológica, algunos motivos de la cultura estética pudieron ser de gran ayuda en esta subversión del principio jerárquico: la imagen del texto como una red o tejido, por ejemplo, admite la posibilidad de hacer realidad el empirismo radical que respondería al malestar ocasionado por el vínculo de las organizaciones con instancias externas de autoridad. A la importancia de las carreras jerárquicas del modelo empresarial de los años sesenta se lo pudo reemplazar por la sucesión de proyectos en la trayectoria de vida de los individuos. «Cada proyecto», dicen los autores, «es la ocasión para hacer múltiples encuentros y ofrece la posibilidad de ser apreciado por los demás y de lograr, de este modo, oportunidades de ser requerido para otro asunto» (114). Con este desplazamiento, valores, derechos y obligaciones sufren el cambio que define las experiencias socioocupacionales del régimen neoliberal.

A este diagnóstico es posible preguntarle si la cultura estético-literaria se ha vuelto *en conjunto* una ideología. Más precisamente, se vuelve necesario indagar sobre las expresiones concretas de este fenómeno. ¿Cómo podemos entender este problema desde las prácticas literarias de los últimos años en la Argentina? ¿Qué posición adoptan estas prácticas narrativas ante semejantes desplazamientos en la estructura social y en la esfera cultural? Una descripción de los procedimientos literarios en los cuales se indaga, directa o implícitamente, la estrategia textual de la transmedialidad nos permitirá ofrecer una respuesta. Ahora bien, para ello se vuelve necesario, primero, dilucidar cómo impactaron los dispositivos ideológicos del nuevo capitalismo en los debates de la crítica del arte y la literatura.

## 2. El malestar de la estética: entre el purismo y la diferencia

En la actualidad es posible reconocer en la crítica del arte y la literatura un verdadero malestar de la estética. La estética produce inquietud, y no por pocos motivos. Analizando algunas ideas de la crítica contemporánea quisiéramos remarcar brevemente los argumentos que desmienten a la estética filosófica desde lo que con Rancière podríamos denominar régimen de identificación post-utópico del arte.

Ha sido, sin dudas, en el campo de la crítica del arte en donde se ha fundamentado de manera sistemática el sentimiento de indignación ante la estética. La tesis de Arthur C. Danto sobre la situación posartística del arte ha englobado varios argumentos al respecto. En efecto, su diagnóstico ha funcionado como una verdadera caja de resonancias en los debates regionales de las distintas disciplinas artísticas. Los artículos recopilados en *El arte después del fin del arte* plantean un problema específico; a saber, articular un aparato crítico adecuado ante la multiplicidad de fenómenos existentes en la práctica artística contemporánea, allí donde ésta *ya no* admite una remisión a precedentes en la historia del arte. Por lo tanto, el interrogante que plantea su investigación dice así: ¿cómo acceder a obras pictóricas que «ya no dudan en emplear recursos que pertenecen a *medios* del todo diferentes —escultura, vídeo, película, instalación, y otros—»? (35, énfasis nuestro). En otras palabras, el crítico del arte se ve obligado a repensar su práctica en la medida en que su objeto de estudio opera procedimientos de cruce medial que desmienten presupuestos sustancialistas a propósito de la identidad medial. Precisamente es esto lo que hace, según Danto, la estética filosófica. La respuesta, entonces, no puede provenir de su ámbito, pues ella exige trabajar con un imperativo purista. La crítica del arte debe informarse por los tiempos que corren. Tiempos «poshistóricos», de «profundo pluralismo y total tolerancia», de «una casi perfecta libertad» (35).

En el ensayo de respuesta que ofrece Danto se reconoce un claro contendiente: las tomas de posición valorativa de la estética filosófica. El procedimiento fundamental de toda evaluación es la distinción entre el ideal que juzga y el fenómeno juzgado. Esa es la fuerza del juicio, la violencia de su trazar límites, que consiste en ser «excluyente, en el sentido en que la Gran Muralla China fue construida para mantener fuera las hordas mongoles, o el muro de Berlín para mantener protegida a la inocente población socialista frente a las toxinas del capitalismo» (31). Según Danto, Clement Greenberg ofrece los relatos más adecuados a este tipo de comentarios excluyentes en busca de *lo puro*: «En el gran relato modernista el arte más allá de su límite, o no es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna forma anterior del arte» (31).<sup>3</sup>

Finalmente, para Danto el juicio estético no solamente es, desde un punto de vista ético-político, injustificadamente excluyente sino que es, ante la vista de la transmedialidad de las prácticas artísticas contemporáneas, analíticamente inoperante. Según el autor, las dificultades que presenta el arte contemporáneo al crítico se explican por el lastre que implica la dependencia de éste de las categorías clásicas de la estética filosófica. El autor sostiene que los predicados estéticos no son capaces de discriminar con suficiencia entre obras de arte y otros tipos de objetos y signos. Si de dos objetos fenoménicamente idénticos uno puede ser una obra de arte mientras que el otro es una mera cosa, entonces el modo de ser una obra de arte no puede

depender solamente de las propiedades estéticas, esto es: propiedades sensualmente discernibles. Ahora bien, como hemos mencionado, Danto extrema este argumento afirmando que las propiedades estéticas —lo visual, la presencia sensible de la obra— no sólo son insuficientes para determinar si, por ejemplo, una caja de jabón en polvo Brillo es una obra de arte, sino que se han vuelto obsoletas.

Sin embargo, si se analiza con cierto detalle, no resulta del todo adecuado hablar de *la* cultura estética. Por el contrario, desde sus orígenes la estética se ha debatido consigo misma a la hora de producir la fundamentación de su espacio de enunciación de cara a su objeto de estudio, las prácticas artísticas y literarias. A contrario de lo expuesto por la intervención de Danto, el punto de vista estético se encontraría agrietado desde su nacimiento.<sup>4</sup> Con el derrumbe del género de la poética preceptiva y frente a la pluralidad potencialmente infinita de manifestaciones artísticas, se volvía improcedente el acto de pretender formular una definición clara y distinta de su objeto. Se había hecho manifiesto que aquello que unificaba a las prácticas, al proceder de marcos normativos cuya validez se limitaba a un espacio y tiempo determinados, sólo operaba neutralizando la singularidad de cada una. En este sentido, la estética nace con el saber de su propia incapacidad. De su incapacidad para emitir exitosa y deductivamente juicios de gusto, al modo en que la poética neo-clasista prescribía estándares para la producción y evaluación de prácticas artísticas.

26 27

En «El arte y las artes», un texto no siempre frecuentado, Adorno formula este problema ya desde su título. Por lo dicho hasta aquí, la estética filosófica no logra dar con un concepto universalmente válido del arte. No obstante, a la vista de las prácticas de cruce medial que se observan, es necesario ofrecer una interpretación de estos procedimientos puesto que ofrecen composiciones novedosas. Estos conjuntos, sin embargo, revelan una determinación que los excede. Al desmentir la concepción que fetichiza las fronteras mediales de las prácticas artísticas, las prácticas de cruce desmienten las pretensiones de un sentido dado, transparente, en donde quede ocultado el trabajo de construcción que le dio origen. Lejos del ideal wagneriano de la obra de arte total, en la lectura de Adorno, el procedimiento del cruce pone en evidencia, por la inscripción simultánea de lógicas mediales antagónicas, las tensiones y conflictos que motivan el sentido de las prácticas que operan de este modo. Más precisamente, las tensiones y conflictos que motivan la lógica del sentido de toda práctica artística. La estética filosófica no es capaz de formular conceptos de extensión infinita, pero las artes presentan en los conflictos mediales, los cuales pueden (o no) ser explicitados, una lógica agonal que produce el sentido de *la* estructura artística.

En la historia de la literatura latinoamericana del siglo XX este movimiento se hace visible en los casos más emblemáticos de lo que solemos entender por moderno. Sin embargo, este acuerdo tácito esconde una verdadera dificultad: «Hay que preguntarse», escribe Saer en 1969, «hasta qué punto la “modernidad” y la “independencia estética” de la nueva literatura latinoamericana no son un resultado directo del desarrollo de las comunicaciones en general y de los *mass-media* en particular» (198). Los términos que son relativizados por el entrecomillado son los de modernidad e independencia estética. Por lo dicho hasta aquí se podría entender esto del siguiente modo: falseamos el lugar de la actividad poética cuando la pensamos absuelta de toda y cualquier relación con la espesura de lo real. De esta manera opera el juicio de una estética purista con relación a su objeto. Por el

contrario, casos como los de Roberto Arlt, Carlos Drummond de Andrade o Juan Gelman,<sup>5</sup> revelan la originaria dependencia del arte literario de algo heterogéneo a él para llegar a ser arte. Por lo tanto, sentencia Saer, «la adopción voluntaria de lo moderno implica una distancia respecto de la modernidad» (203). Resta responder a esta pregunta: ¿cuál es el estatuto de esta distancia?

### 3. La lógica de la descomposición

En las novelas que hemos seleccionado se vuelve visible una clara recurrencia del motivo de la descomposición. Distintos elementos atestiguan este proceso. Algunas de las figuras más relevantes: la tierra; el sistema ferroviario argentino; los restos de alimentos en los platos de una cocina; el hierro a la intemperie; un coche abandonado; los comercios de una ciudad del Gran Buenos Aires. Lo mismo puede constatarse con respecto a la identidad de los personajes que protagonizan las historias: lejos de presentar trayectorias épicas en las cuales tengan la capacidad de realizar acciones en la objetividad de un mundo que, aunque extraño, es capaz de ceder su alteridad a la integración del yo literario, aquí los personajes fracasan hasta en la práctica de verbalizar su identidad. Ocurre, finalmente, algo similar con referencia a los relatos de los personajes y a la capacidad general de transmisión semántica de las estructuras novelescas. Optamos por otorgarle un valor paradigmático al título de la primera novela de Hernán Ronsino pues aparece como una suerte de débil indicación de una apuesta estético-literaria que nos permitirá interpretar el conjunto de los enunciados novelescos, al interior de sus relaciones y en vistas a los problemas planteados por la cultura contemporánea.

Como se ha mencionado en este trabajo, la literatura ha establecido históricamente estrategias de exceso en las que su límite fue transgredido de manera continua. Puede recordarse al respecto a los exponentes del así llamado expresionismo alemán como Keiser y Döblin, quienes incorporaron en sus textos innovaciones técnicas del lenguaje cinematográfico en sus procedimientos dramáticos y novelescos; o también al programa del *nouveau roman*, el cual llevó al extremo el imperativo realista de duplicación representacionista del mundo dando sitio a una irrupción del lenguaje fotográfico en la repetición lingüística de cosas, diciendo en la desmesura de detalles la inadecuación de toda palabra.

a) Por lo tanto, no tendría que resultar necesariamente novedoso el hecho de que en su novela *El pozo y las ruinas*, Jimena Néspolo también lo haga. Dejando de lado los ejemplos citados de literaturas extranjeras, ¿acaso no conocemos en la historia de la literatura argentina cruces de procedimientos técnicos? ¿Cómo leer las *Aguafuertes porteñas*, de Roberto Arlt? Una lectura que excluya o bien al pacto de lectura periodístico o bien al pacto de lectura literario falsearía su complejidad expresiva.

La técnica de incorporación de los códigos del folletín y del lenguaje cinematográfico en la obra de Manuel Puig revela algo semejante. ¿No es posible rastrear una analogía entre el procedimiento de la pictorización en relieve de la pintura y la búsqueda poética de la obra de Juan José Saer?<sup>6</sup> La novela de Néspolo se inscribe en esta tradición. Decir esto no significa que su poética decida voluntariamente colocarse en una línea de escritura y no en otra. En todo caso, su texto decide no esconder la estructura heterónoma que la origina, y es por esta presentación que su búsqueda adquiere una diferencia.

La significatividad de la propuesta del texto de Néspolo descansa no tanto en el acto de rescate de una estrategia poética que se ha adoptado en gran parte de las prácticas modernas de la literatura nacional sino en su particular funcionamiento en el espacio de la novela. Y ese emplazamiento espacial debería ser pensado en íntima vinculación con la situación histórica en la que la novela irrumpe. El sueño literario de ser otra cosa, la búsqueda de su heteronomía, sueño que como hemos repetido encontró en los nuevos medios de la fotografía y el cine instancias modelo para su experimentación formal, aparece hoy en día enfrentada a una compleja dificultad. El problema de la imagen parece haberse presentado en un plano privilegiado de las discusiones político-culturales. En lo que hemos llamado mundo conexcionista, en donde el pastiche publicitario ha conducido al extremo de lo absurdo la apariencia de la transparencia, la literatura no puede desentenderse de ese presente. El dilema aparece allí donde el procedimiento de cruce medial con las formas imaginables de significación se ve amenazado de volverse legitimador de la mercantilización privilegiada de la imagen en las sociedades contemporáneas (Jameson:178).

28 29

Si es cierto que una vertiente pronunciada de la literatura reciente de nuestro país se ha escrito desde el punto de vista de las nuevas tecnologías, entonces la distintividad de la novela de Néspolo habría que buscarla en la forma en que esa perspectiva se inscribe en una autorreflexión literaria que encuentra en la figura de la cita una de sus fuentes privilegiadas de inspiración.<sup>7</sup> Ciertamente, en *El pozo y las ruinas* los enunciados que producen las nuevas tecnologías aparecen descontextualizados. La distancia extrañadora que posibilita el procedimiento de la cita pone en entredicho los entusiastas diagnósticos de los alcances de la innovación tecnológica en comunicaciones que circulan en el mercado contemporáneo. De esta manera, sin recaer en los juicios del «nuevo conservadurismo», la narrativa de Néspolo sospecha de los nuevos gurús de las tecnologías comunicacionales. Haciéndose carne el imperativo del montaje y el collage de materiales diversos, el texto incorpora transmutaciones caligráficas, textos en formato de correo electrónico y de mensajes enviados por teléfonos móviles, imágenes fotográficas, notas de periódicos digitales, en cuyos meandros el texto novelesco pierde su finición estructural.

Los distintos tipos de enunciados que producen las formas de lectura y comprensión suscitadas por los nuevos medios de comunicación se caracterizan por proceder de un discurso comunicativo que apunta a la información directa —la representación de un «real» preexistente al significante, la expresión de una intención subjetiva—. Sin embargo, al ingresar en el conjunto textual de la novela, ese conjunto extranovelesco queda modificado y definido a partir de la función del enunciado novelesco. Por ello la cita que coloca en la novela su otro (aquí: las frases producidas por el dispositivo de las nuevas tecnologías) no solamente pone en

crisis la pretensión ideológica de un texto cerrado, sino que aparece también dando lugar a lo otro de las nuevas tecnologías: los bravos conflictos que invisibilizan, la desigualdad social y cultural, las tensiones y distancias que aborrecen las metáforas aparentemente neutrales y desinteresadas provenientes del imaginario técnico. En este sentido es que podemos entrever cómo en *El pozo y las ruinas* se asiste a un peculiar retorno de cierta idea de literatura crítica. Ese retorno encuentra en la autorreflexión de los códigos de las lenguas actuales su estrategia constitutiva.

El distanciamiento que produce la operación de la cita coloca al sujeto de la enunciación en una situación de desconocimiento radical de las intencionalidades de los personajes que describe. La visión objetivizadora juega irónicamente con las formas de lectura y comprensión que suscitan los nuevos medios:

El espectador, ahora, quisiera saber qué piensa este hombre de rostro hurraño... ¿Qué le pasa a este tipo? (31); Hace varias horas que el hombre mira la televisión, todo indica que el resto del día ha de seguir con lo mismo (63); miren ustedes lo que hace Segismundo (...) El hombre, al parecer, está ofuscado (156); todo indica que el fotógrafo no recuperará sus fotos. (...) Ha de urgirle mucho ver esas copias (...) De lo contrario no se explica tanto arrojito (157)

La voz del narrador repite en el plano del punto de vista el extrañamiento del sentido que el protagonista experimenta a lo largo de la novela. Protagonista, narrador y lector participan de la negación de los actos de comprensión y representación. Ese «descarrío» obliga al protagonista, Segismundo, aunque puede entenderse por qué no solamente a él, «a observar sus años de vida como si no fueran los propios sino quizás los de un amigo querido, no del todo encontrado, al cual quisiera tener la oportunidad de conocer alguna vez entero» (47).

Que este distanciamiento de sí de la mirada no sólo se produce en la historia del personaje lo observamos en los pasajes en los que *El pozo y las ruinas* interroga a la escritura. Ésta es abordada desde la figura del escritor proletarizado en la redacción de un oligopolio mediático. Ahora, consecuentemente con la dimensión objetivista de las descripciones que componen parte de la narrativa de *El pozo y las ruinas*, ese escritor es colocado en tercera persona. El devenir redactor del escritor es el proceso de reducción de su búsqueda poética a la fungibilidad universal del mercado. El así llamado «ghost writer» no puede sino contar con una condición de segundo: como corrector de una escritura original, como redactor cuya firma será la de otro. En la novela de Néspolo el personaje del redactor, llamado Manuel Reinoso, ocupa estructuralmente este lugar.

Reinoso mantiene con el narrador un vínculo especial. En la presentación narrativa Reinoso aparece en pocas escenas y siempre observado desde la perspectiva del protagonista. En la novela el redactor es un personaje secundario. Sin embargo, este lugar del escritor en la estructura de la novela repite aquello que el punto de vista enunciaba en la escena del extrañamiento del protagonista ante el espejo. De esta manera la figura fantasmal del escritor funciona como una referencia especular del narrador. En ello se muestra qué significa el acto narrativo de dar voz y, más generalmente, qué significa la autoría escritural. El devenir anónimo que impone la condición fantasmal del escritor ofrece la figura en la que el texto piensa su estatuto con relación a la estabilidad del sentido en el lenguaje ordinario. Esta dependencia citativa de la literatura de un modelo original disloca la representación literaria y la mantiene en un estado de despojo.



El procedimiento de co-presentar el resultado semántico y el proceso semiótico que lo produce puede constatarse en la escena en la que Segismundo lee, no sin cierto tedio, uno de los relatos que su compañero le ofrece como genuino resultado de un escritor: un relato firmado (107). Allí se asiste a una lógica de la repetición en donde el relato de su compañero (cuyo título es «Cajas chinas») opera inserto en un juego de espejos en donde se relata un relato que relata un relato, etc. Así como en este juego el centro es puro vacío, en la estructura citativa de la novela de Néspolo el modelo original se ha perdido, presentándose únicamente como ausencia.

De esta manera, la forma narrativa del enunciado retorna dentro *de* la novela. Por ese motivo, la novela de Néspolo refleja el qué y el cómo de su relato mientras ella se relata.

b) En *Trampa de luz*, de Matías Capelli, se narra el presente de un joven de clase media que, tras una serie de acontecimientos de distinta índole, se ve sumido en un radical aislamiento. Hereda el departamento de su abuela, sus padres se trasladan a otro país y recientemente se ha separado de su novia. Tanto los eventos cruciales de su trayectoria así como las emociones y deseos que motivan la subjetividad del protagonista ocurren en tiempo pasado y las huellas que dejan no admiten la previsión de un posible retorno. La novela relata al personaje en términos de absoluta inactividad, representando un «detalle de dejadez» (43). Esta dejadez connota una familia semántica compuesta por significantes tales como: descuido —ya que físicamente el personaje se ve a sí mismo en sobrepeso—; abandono —pues se ha quebrado el lazo amoroso con su novia y sus padres—; y desamparo —en tanto ha perdido las seguridades de un empleo estable—. En este sentido, la historia de la novela juega (y el título lo anticipa desde un comienzo) con el antagonismo entre la luz y la oscuridad. Una escena en la que el barrio porteño en el que vive el protagonista se sume en un apagón se entrecruza y solapa con la superficialidad del personaje. Esta superficialidad no alude tanto a una presunta banalidad procedente de su extracción de clase pequeñoburguesa, de la que sí podría afirmarse que aparece en los personajes de su familia, sino por el contrario a otra manera de describir su identidad. La co-presencia de opuestos entre la imagen del título de la novela y la escena de la oscuridad urbana se comprende acaso por el término intermedio, a saber: el acto de tender una trampa, de simular algo o, también, de reflejar en la imagen algo que no es imagen. Una trampa de luz es un dispositivo utilizado frecuentemente para cazar insectos. La superposición de este paratexto con la historia de la novela admite la hipótesis de que así como la emanación lumínica le tiende al insecto una trampa, así también las pretensiones de control y clara comprensión de su yo y de su mundo circundante se evidencian como todo lo contrario a lo que imaginaba: como simulacro de una oscuridad cifrada.



Las menciones novelescas a la teatralidad permiten fortalecer la validez de esta hipótesis. El protagonista es un actor frustrado pero su condición de amateur no impide que interprete la sociabilidad como teatro en la escena del entierro de su abuelo junto a sus primos a los que, más tarde, terminará estafando. Sostenemos así que, en el nivel referencial de los enunciados, *Trampa de luz* trabaja sobre las dificultades de la subjetividad en una Argentina contemporánea en donde las fuentes de certidumbre aparecen como obstaculizadas por procesos que las exceden. La novela levanta un *mundo* reconocible e identificable por el lector. Algunos indicios nos permiten ubicar espacialmente al protagonista; sus acciones se desarrollan en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires. Pero la marca de contemporaneidad se vuelve más evidente en las menciones de conflictos gremiales y en la recurrente insistencia de la voz radial sobre temas de criminalidad y delito.<sup>8</sup> Una respuesta posible de *Trampa de luz* a los imperativos del mundo conexionista mencionados previamente sería la de mostrar los efectos de estas exigencias en la subjetividad del protagonista.

Hasta aquí hemos *interpretado* la novela de Capelli desde su historia. Es fundamental aquí *describir* lo que acaso sea su dimensión más determinante. Nos referimos a los procedimientos que pone en juego. En términos de puntos de vista, la narración novelesca trabaja mayormente con discurso indirecto. Al hacer convivir en la narración descripciones objetivas, diálogos cortos y monólogos internos del protagonista, la lectura pierde el seguimiento de la voz rectora y el sujeto de los enunciados. Esto queda claro en la mayoría de los casos en los que el narrador y el personaje principal se distancian. La voz narradora oscila entre un interior y un exterior, entre lo que Todorov ha llamado «visión con» y «visión por fuera» del sujeto del enunciado, que impide al lector saber de quién se habla cuando se mencionan personajes en tercera persona. Este tipo de procedimiento narrativo nos recuerda la estructura de las mentiras de Albertine, en el quinto volumen de *À la recherche du temps perdu*, titulado «La prisionera».<sup>9</sup> Allí el narrador sostiene que ella comenzaba una frase en primera persona del singular, de manera que el oyente mantiene la expectativa de que el sentido de la frase aluda a la subjetividad de la emisora. Sin embargo el artilugio retórico consistía en invertir súbitamente el sentido de la frase logrando que el sujeto de la misma pasara a ser otro. Según el narrador, el nombre de este procedimiento era llamado por los retóricos, anacoluto. Es esta precisamente la experiencia de lectura de los enunciados novelescos de *Trampa de luz*. Dicho más precisamente, la función del discurso indirecto es la de la disrupción sintáctica que interrumpe la continuidad narrativa.<sup>10</sup> La comprensión inicial se ve negada por el desplazamiento del sujeto de enunciación introduciendo grados de opacidad en los signos que se leen. Estos «pequeños actos de sabotaje» de los cuales habló Adorno en relación con Kafka, no explican una historia sino que deterioran, o mejor dicho: descomponen desde dentro de la materia narrada, el sentido habitual de los signos que configurarían una línea narrativa. Como «bolsas (...) intactas», escribe Capelli, «infladas y con gotas de humedad que se condensan contra el lado interno del plástico, aire y sudor de millares de gusanitos llevando adelante incansables el proceso de descomposición. No vienen de afuera, si no de la propia materia» (48).

Entendemos así por qué el personaje principal es pura superficie: detrás de él y a su alrededor no hay nada de nada. El sentido que ofrecían los motivos del aislamiento, la dejadez y el abandono están determinados por, y condicionan las, operaciones narrativas. Un movimiento circular semejante podría encontrar una variación de las estrategias autotéticas descritas en la novela de Néspolo.

c) Las dos novelas publicadas de Hernán Ronsino desarrollan dimensiones de este proceso a partir de operaciones narrativas diversas a las que hemos descripto hasta el momento. Veamos en qué consisten.

En una entrevista publicada recientemente, Ronsino sostiene que su literatura indaga sobre una mirada periférica de la cultura argentina. Podemos sostener nuestra aproximación a sus textos en esta declaración programática. Efectivamente, tanto en *La descomposición* como en *Glaxo*, aparecen las perspectivas y las voces de la vida de la provincia de Buenos Aires. No solamente se sitúan sus narraciones en el espacio de la ciudad de Chivilcoy, sino que los ambientes se desplazan hacia la periferia de esta ciudad, en las afueras rurales ajenas o distantes a toda urbanidad. Como pudimos mencionar, en sus novelas aparece la descomposición del sistema ferroviario e industrial nacional ante la avanzada del capital internacional del mismo modo en que se muestra el ocaso de la relativa autonomía de las economías locales indicadas por pequeños comercios como bares o peluquerías. En este segundo sentido la mirada periférica se ubica como resto luego del proceso de modernización económica impulsado por el régimen neoliberal en nuestro país. Pero existe un último sentido posible de la declaración de Ronsino, que consiste en situar esta mirada ya no sobre los sucesos relevantes de la política nacional de los últimos años sino *al interior* de la actual cultura literaria argentina. No es éste el lugar para decir algo sobre esta última de forma conclusiva. Sin embargo, podríamos retomar a la transmedialidad como un eje de análisis relevante. En este sentido, cabe recordar aquí el problema que había quedado abierto a propósito de la formulación paradójica de lo moderno en literatura como una distancia (literaria) de la modernidad (literaria).

32 33

Podrían ser las reflexiones sobre la historia desperdigadas por *La descomposición* las señas textuales que nos permitan identificar las figuraciones que los textos de Ronsino convocan a propósito de la misión de la literatura en la vida social. La historia, en estos textos, es un campo manchado de sangre. Las ruinas acaparan, en su espacialidad arquitectónica, la imagen de los efectos de la modernización social en la cultura nacional. Un camino asfaltado, un campo de golf y un barrio cerrado como *Los Troncos* procuran ocultar el precio del progreso modernizador, y su esplendor revela una deuda sobreabundante. Leemos en *Glaxo*: «El cañaveral ya no existe, lo han desmontado, y por donde pasaban las vías, ahora, hay un camino nuevo, una diagonal, que parece más bien una herida cerrada. Parece, ese camino, entonces, el recuerdo de un tajo, irremediable, en la tierra» (31). Ante estos presupuestos, se afirma en *La descomposición*, la narración se ha vuelto imposible (83). La cuestión descansa en el estatuto de esta imposibilidad. Nuestra conjetura sostiene que en *La descomposición* y en *Glaxo*, se procura presentar variaciones de esa imposibilidad. Semejante propósito no se ejecuta claudicando en la tarea de narrar, sino mostrando las dificultades de comunicar un mensaje. Sería prudente aquí precisar la idea de reflexividad que hemos convocado previamente como forma de presentación de conflictos irresolubles.

La «utopía de proximidad» a la que el régimen posutópico del arte aspira como estrategia de crítica artística frente a las nuevas formas de sometimiento del mundo conexionista, es colocada, como si dijésemos, en suspenso por parte de los procedimientos de las novelas de Ronsino. A la apariencia de transparencia que producen las nuevas formas del estar juntos —artísticas o extra-artísticas—, *La descomposición*

contrapone un efecto de retardo en el que se dificulta la identificación del sentido, colocando intervalos infinitesimales entre el objeto y su lectura. La escena del crimen que ilumina con la claridad de la información la totalidad de la novela se aplaza hasta las últimas páginas. Lo mismo en *Glaxo*, en donde un crimen pasional es revelado por el último monólogo. Sobre estas dificultades leemos en el texto varios indicios narrativos en los que el intento de narrar se ve dificultado por las complicaciones de la representación, por el hecho central de que «una negrura espesa», se dice en *La descomposición*, «rodea las cosas» (103). Es así que ambas novelas se piensan a sí mismas «en el hueco, en la ausencia» (112). Son varios los procedimientos que le permiten a estas novelas mostrar esta ausencia que las precede y las constituye impidiendo «clausurar el sentido», tal como lo hace, según el personaje de Pajarito, un libro de Mauricio Birabent sobre la ciudad de Chivilcoy.

Una primera variación consiste en radicalizar la narración. Lo que significa: multiplicar las voces que testifican sobre un fenómeno. Así, en las novelas de Ronsino los personajes, principales y secundarios, narran, cuentan historias: Bicho Souza testifica en el diario *La verdad*, en el bar de Rigone los clientes relatan la dramática historia del Viejo Pujol, éste se vuelve nuevamente tema en la historia que el narrador relata a su mujer. Otra operación central de los textos de Ronsino es la de relativizar el carácter asertivo de los enunciados. Leemos muletillas tales como: «es lo que se dice», «mejor dicho», «esa fue la sensación», «por decirlo de alguna manera». Matizando las afirmaciones o subrayando el perspectivismo de las mismas, los enunciados novelescos se vuelven contra sí mismos, evidenciando una falla en la juntura de sus signos. Precisamente esto es lo que obsesiona a las narraciones de Ronsino. La juntura, observa Derrida, «señala la imposibilidad, para un signo, para la unidad de un significante y de un significado, de producirse en la plenitud de un presente y de una presencia absoluta» (85–95).

Los procedimientos de aplazamiento del sentido que pueden identificarse en las novelas de Ronsino trabajan desde la juntura, pues señalan en sus operaciones las dificultades de la comunicación de un sentido. En este punto la anticipación teleológica de la lectura se enfrenta a una materialidad irreductible que se resiste a una identificación con conocimientos extraídos del mundo. Es lo que le ocurre al protagonista–narrador de *La descomposición* con la palabra «hospitalizado», en donde el sentido retrocede a la materialidad de la letra. Sobre esto ya la *Crítica de la facultad de juzgar*, en el apartado sobre la dinámica de lo sublime, habría alertado como definitorio de los juicios estéticos de la literatura: «es necesario poder encontrar sublime al océano, como hacen los poetas (*wie die Dichter es tun*) sencillamente por el aspecto que tenga a la vista (*was der Augenschein zeigt*), como claro espejo de agua, limitado sólo por el cielo, cuando aparece en calma; o bien, cuando está agitado, como abismo que amenaza con tragárselo todo» (Kant:117).

Este aspecto material liberado al que alude Kant con el juicio estético y ateleológico sobre el océano está contenido en los textos de Ronsino. Ellos producen semejante experiencia de la presencia sensible de la cosa, curiosamente, por una formalización profunda. Más precisamente, el énfasis en los procedimientos constructivos de las narraciones conducen a su completo opuesto, el desmoronamiento de la linealidad narrativa del sentido y a un retorno de (la diferencia de) lo estético en literatura.

El movimiento que se inicia con un exceso narrativo de relatos en los que la multiplicación de voces aspira a representar una verdad ajena al lenguaje y que culmina en la presentación de su fracaso —precisamente por su carácter desmesurado—, la

fragmentación de la narración y el retardo de la presentación del acontecimiento central de la historia, y la negación del tono asertivo de las oraciones, evidencian que las narraciones de Ronsino se ubican *entre* la posibilidad de una comprensión lograda, en la «clausura» y la comunicación de mundos reconocibles, y la dispersión sin forma en la que —como se lee en el último párrafo de *La descomposición*—: «La tinta de las letras se dispersa, poco a poco, disgregándose, hasta volverse incomprensible. Una mancha aguada, gris. Sin forma» (132). La oscilación entre ambas fronteras, y al interior de cada una, define a la juntura y a su experiencia.

#### 4. Cruce medial y disidencia

Las literaturas que hemos podido analizar se distancian tanto de aquellos relatos legitimadores que celebran acríticamente el fenómeno del cruce medial como de sus detractores conservadores. Esto puede entenderse del siguiente modo: ambas posiciones presuponen una idea purista de literatura que falsea el reverso constitutivo de la estructura de lo moderno literario. Hemos podido analizar cómo esa concepción purista ha sido justificada por una vertiente de la estética filosófica que encuentra su fundamento en las capacidades sensibles del sujeto de la representación. El recorrido por estas novelas evidencia que la lógica del sentido literario se constituye en el conflicto con un resto heterogéneo el cual, no obstante, motiva, en su alteridad, la repetición de los intentos de su subsunción hermenéutica. Pero a diferencia de la relación de analogía que establece el mundo conexionista entre el procedimiento del cruce medial y la desdiferenciación neo-romántica de esferas de sentido, aquí la práctica de subversión de las lindes presupone una configuración del lenguaje que instauro una diferencia *entre* esta experiencia y la vivida en el uso habitual de los signos mediales. Decimos que en el mundo de la vida medial disolvemos los límites pues tanto la imagen, el sonido y la palabra configuran instancias de hibridación olvidando sus mismas condiciones de posibilidad; a saber, aquellas diferencias sin las cuales la misma idea de subversión no habría tenido sentido. En el mundo literario que construyen estas novelas, en los choques que producen los conflictos entre sus materiales y registros, percibimos un proceso sin fin en el cual el carácter dado del límite cede a su negación, y en donde ésta es depotenciada por las pretensiones de reconocimiento de nuestra lectura. De este proceso ni los materiales ni las relaciones que les otorgan sentido quedan indemnes. Estas prácticas forman un mundo disidente, un núcleo negativo, porque suspenden nuestras formas habituales de relacionarnos con el mundo de los signos y con su experiencia actual de medialización: para entender su porosidad ni resulta adecuado adoptar una división tajante entre signo y cosa ni, tampoco, una disolución definitiva de esta diferencia.

En un pasaje de *La descomposición*, se lee: «Mejor dicho, hay una historia, perdida, no contada, una capa subterránea, que espera, como un fósil, desde el silencio profundo, ser pronunciada; y eso lo vuelve, al cuadro, un punto suspendido, una isla sin nombre en un mar ajeno» (127). ¿A qué se alude con la espera de esta capa subterránea? Las descripciones de las operaciones formales de los textos elegidos podrían colaborar en ofrecer una respuesta a este interrogante. Si se retoma y amplía, una vez más, la tarea de indagar sobre una mirada periférica de la cultura argentina, semejante programa literario podría incluir también a los procedimientos que componen *El pozo y las ruinas* y *Trampa de luz*. Estamos en condiciones de precisar esta máxima del siguiente modo: no solamente estas novelas reflexionan *sobre* una mirada periférica, sino que también lo hacen *desde* una mirada distanciada de la cultura literaria nacional. Acaso el modo de llenar de contenido esa historia perdida sea relacionando el modo en que estas novelas toman posición ante los imperativos culturales del mundo conexionista. El nuevo espíritu del capitalismo demanda formas de identidad y sociabilidad ancladas en la disponibilidad, la creatividad y el conexionismo. Al poner entre paréntesis los lugartenientes de estas formas en la literatura, las novelas analizadas se colocan a sí mismas como un contrapoder de estos imperativos. Contra ellos aparece un nuevo imperativo, una nueva exigencia acaso desde las instancias desplazadas por la modernización social, que demanda ser pronunciada desde un devenir (como la imagen de un «cuadro») silencio. Podríamos resumir lo que estas prácticas tienen de «conjunto» en la figura de una poética de la negatividad. La disposición a escuchar aquel imperativo sólo parecería ser posible desde la disidencia de la distancia y encontraría su precedente en la técnica estética de los poetas kantianos.

### Notas

<sup>1</sup> Para un análisis detallado de las consecuencias subjetivas de esta depotenciación de la base normativa de la cultura estética en una exigencia institucional del nuevo capitalismo, véase Honneth, A.: «Realización organizada de sí mismo».

<sup>2</sup> El calificativo de «moral» de una actitud de rechazo se origina en el estatuto de los argumentos que esgrimen los discursos encargados de transmitir un mensaje relevante para la producción de adhesión en los participantes del capitalismo. Como hemos mencionado, el espíritu del capitalismo opera precisamente como un aparato justificador de actitudes y prácticas que son exigidas por el capitalismo a los fines de cumplir con tareas básicas. En la investigación de Boltanski y Chiapello estos discursos son preferentemente seleccionados de la literatura de gestión empresarial destinada a los cuadros. Lo fundamental aquí es que el «tono moral» descansa en que sus enunciados se alejan de toda pretensión técnica o realista y se abocan a una finalidad evaluativa precisa: «su orientación no es constatar, sino prescribir» (99).

<sup>3</sup> Al respecto, cabría realizar una precisión. Según la crítica de Danto, es el poder del juicio estético lo que debe ser abandonado. La sensibilidad de su teoría del arte, por el contrario, respetaría la singularidad de su

objeto; ahora bien, esta teoría —y he aquí el núcleo del problema— no desiste de emitir juicios de gusto. La ceguera representada por esta convivencia textual de una negación definitiva del juicio como procedimiento fundamental de la modernidad estética y la expresión de juicios de gusto demandaría una reflexión profunda de los impensables estructurales del régimen posotópico del arte.

<sup>4</sup> Hay que leer literalmente esta afirmación. Pues así como la disciplina filosófica de la estética encuentra su carta de nacimiento en la *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten, en donde el concepto de sujeto imanta las reflexiones sobre la realización de sus capacidades sensibles; así también la estética reconoce su reverso en la estética de la fuerza, la cual concibe a lo estético como un juego de fuerzas liberadas de la determinación teleológica de la capacidad humana para representar y actuar. Para un análisis de este conflicto en el nacimiento de la estética filosófica en el siglo XVIII, véase Menke.

<sup>5</sup> Firmas que, vale aclararlo, Saer menciona, junto con otras, en el artículo citado.

<sup>6</sup> Al respecto, véase Dalmaroni.

<sup>7</sup> «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*» (Kristeva:190).

<sup>8</sup> Sobre la actual «espectacularización» de la violencia social, véase Casullo:16–18.

<sup>9</sup> En Proust:152–153, t. III.

<sup>10</sup> Es fundamental aquí diferenciar la función del discurso indirecto en un texto literario de la que pueda cumplir en el habla. En este último caso, el problema de «cómo es posible que el emisor diga una cosa en serio pero también que quiera decir otra cosa» se resuelve por la dependencia de ambas instancias de la comunicación de «un fondo mutuamente compartido de información, lingüística y no lingüística, junto con los poderes generales de la racionalidad y la inferencia de parte del receptor» (Searle:31–32). Por el contrario, así se muestra en la novela de Capelli, el lector no cuenta con ese fondo mutuamente compartido, de manera que el efecto del discurso indirecto es completamente distinto.

## Bibliografía

- ADORNO, TH. (1997). *Ohne Leitbild. Parva aesthetica (G.S. 10.1)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BARICCO, A. (2008). *Los bárbaros* (trad. al español: Xavier González Rovira). Barcelona: Anagrama.
- BOLTANSKI, L. Y CHIAPELLO, È. (2004). *El nuevo espíritu del capitalismo* (trad. al español: Marisa Pérez Colina, Alberto Riesco Sanz, Raúl Sánchez Cedillo). Madrid: Akal.
- CAPELLI, M. (2011). *Trampa de luz*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- CASULLO, N. (1999). «La nueva espiritualidad virtual». *Pensamiento de los confines* (6), 16–18.
- DALMARONI, M. (2010). «El empaste y el grumo». *Crítica Cultural (Critic)*, 5(2).
- DANTO, A.C. (2009). *Después del fin del arte* (trad. al español: Elena Neerman). Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (1998). *De la gramatología* (trad. al español: Oscar del Barco y C. Cerreti). México: Siglo XXI.
- HONNETH, A. (2009). «Realización organizada de sí mismo». *Crítica del agravio moral* (trad. al español: Gustavo Leyva). México: FCE.
- JAMESON, F. (2004). *El giro cultural* (trad. al español: Horacio Pons). Buenos Aires: Manantial.
- KANT, I. (1922). *Kritik der Urteilkraft*. Leipzig: Der Philosophischen Bibliothek.
- KOZAK, C. (COMP.) (2011). *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica* (trad. al español: José Martín Aransibia), t. I. Caracas: Fundamentos.
- LASH, S. (1997). *Sociología del posmodernismo* (trad. al español: Martha Eguía). Buenos Aires: Amorrortu.
- LUDMER, J. (2007). «Literaturas postautónomas». *Ciberletras* (17).
- MENKE, CH. (2008). *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- NÉSPOLO, J. (2011). *El pozo y las ruinas*. Barcelona: Los libros del lince.
- PANESI, J. (2004). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- PROUST, M. (1954). *À la recherche du temps perdu*, t. III. Paris: Gallimard.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- RONSINO, H. (2007). *La descomposición*. Buenos Aires: Interzona.
- (2009). *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- SAER, J.J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- SARLO, B. (2006). «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia». *Punto de vista* (86).
- SEARLE, J.R. (1981). *Expression and Meaning*. New York: Cambridge University Press.
- SPERANZA, G. (2006). *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- STEINER, G. (1997). *Pasión intacta* (trad. al español: Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón). Madrid: Norma.
- TODOROV, T. (1971). *Literatura y significación* (trad. al español: Gonzalo Suárez Gómez). Madrid: Planeta.

**Prestifilippo, Agustín Lucas**

«Cruce medial y disidencia. Variaciones sobre una poética de la negatividad». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 21–38.

## **El ser del límite surcado por sus tres momentos (vida primera, vida segunda y muerte). En busca del diálogo fronterizo<sup>1</sup>**

Vanina Rodríguez Garcés \*  
Universidad Nacional de San Juan  
(Argentina) — Universidad Nacional de  
Educación a Distancia (Madrid)

### **Resumen**

El propósito de este artículo es el de investigar algunos conceptos de la *Filosofía del límite* de Eugenio Trías. ¿Qué significa habitar el *cercos fronterizo*? ¿Cuáles son los posibles diálogos que se pueden desprender de habitar ese particular *gozne* entre el *cercos del aparecer* (nuestro mundo concreto) y el *cercos hermético* (escondido y no verdaderamente descifrable)? ¿Qué sentidos adquiere el ser, pensado como *ser del límite* en relación con su existencia? (vida primera, vida segunda y muerte). A partir de estas preguntas es que se comienza la búsqueda y el tránsito desde un espacio *allende el límite*; una nueva perspectiva para entender la condición humana como fundadora y habitadora del *cercos fronterizo*.

38 39

### **Palabras clave:**

· límite · frontera · diálogo · hermetismo · existencia

### **Abstract**

The aim of this article is to research some concepts of the *Philosophy of limit* by Eugenio Tries. What does it mean to inhabit the *bordering hoop*? What are the possible dialogues that can be inferred from inhabiting this particular hinge between the *hoop of existence* (our concrete world) and the *hoop of hermetism* (hidden and not really decipherable)? What is there to glean from this hinge of existence thought as a *being of the limit*? (first life, second life and death). It is from these questions that we can begin the search and the transit from a space beyond the limit; a new perspective to understand the human condition as founder and inhabitant of the *bordering hoop*.

### **Key words:**

· limit · border · dialogue · hermeticism · existence

\* Artista e investigadora. Licenciada en Artes Visuales por la UNSJ (San Juan—Argentina). Magíster en Arte y espacio público por la Akademie der bildenden Künste (Nüremberg—Alemania). Doctoranda en Filosofía por la UNED (Madrid—España). Obtuvo la beca «Excelencia Académica» otorgada por el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y la Fundación de la Universidad Nacional de San Juan. Ha presentado conferencias en la Akademie der bildenden Künste en Nürnberg. Ha participado del Forschungsgruppe\_f (grupo de investigación artística conformado por las escuelas de arte de Zürich, Stuttgart y Nürnberg).



## 0.

*En ese cerco fronterizo se revelaría la condición de cópula y de disyunción del ser del límite.*

*(...) se descubrirían como términos medios de aquellos extremos que conjugan y distienden: el cerco del aparecer y el cerco hermético*

TRÍAS, 1999:137

El *habitante fronterizo* (un ser que concibe la existencia de posibles modos de articulación de los cercos opuestos, un tal *cerco del aparecer* o mundo y un tal *cerco hermético* replegado en sí), es un habitante capaz de trazar y concebir su mundo a partir de su realidad concreta, de su punto en el tiempo (punto en el que confluyen las *tres eternidades*<sup>2</sup>) y de ciertas señales que se logran filtrar desde aquel *cerco hermético*. Este habitante puede reconocer las herramientas apropiadas productoras de *símbolos* que son los capaces de indagar en el *cerco hermético*. Símbolos que retienen algo de lo obtuso de ese lugar retirado y esquivo y que gracias a esa retención poseen la fructífera capacidad de reproducirse, de crear y re-crear nuevos símbolos con nuevas potencialidades.

Este habitante especial, puede, desde el *vértigo* de su *ser limítrofe*, anhelar y buscar un camino posible y conciliador entre *ars* y *tejné*; entre pasión y razón. Un camino que no siempre se muestra desplegado y claro, pero que propone algo que ningún otro transitar será capaz de proponer. Un tránsito *liminal* que encuentra en ese *limen* la razón creadora y conjuntiva, a la vez que cuenta con la capacidad de atender y presentir los límites oscuros, opacos, replegados y disyuntivos que se extienden más allá de los sitios cercados. Ese *ser del límite*, habitante fronterizo, es capaz de advertir y articular esas dos potencias. Es también el que accederá a la posibilidad de *llegar a ser ese que virtualmente es*, que acaso tenga que ver con —como dijera Derrida—, *aprender a vivir por fin*.<sup>3</sup>

## 1. El ser del límite y la vida primera

*A veces se entreabre la puerta de la Rosaleda, o del Jardín de Rosas (o de Jacintos), esa puerta que nos pone en comunicación con nuestro «primer mundo». Y una ráfaga espectral, al modo del espectro de la rosa (o un preanuncio de aquella imponente Rosa mística del final del «Paraíso» del Dante), llega a nosotros como percepción fugaz.*<sup>4</sup>

TRÍAS, 2001:308

Entreabierta está esta puerta, cuando se cuela la esencia de ese ser que se ha dado en llamar hombre. Ése que luego a

partir del *asombro* por la evidencia de su vida, el *vértigo* por el inconcebible sentido de su existencia tal cual se da, y el *amor-pasión* por un retorno a lo hermético, a eso desconocido y a la vez en paradójico sentido, conformante; a partir de estos tres eventos pasionales fundamentales, se confirma en su extraña unicidad.

Es el ser humano, que desde su libertad particular es capaz de disponer las cosas y hacerse genuino habitante del espacio intersticial, del *cerco fronterizo*. Ese cerco tan único como él mismo, con sus singulares posibilidades de articulación.

Aquella puerta, la misma por la que ha llegado el ser humano a la existencia, es la que luego, en un cierre hermético se revela como límite limitante.

Desde el *cerco fronterizo* la admiramos por afuera a lo largo de toda la existencia que nos es dada. Investigamos sus bisagras, sus goznes, que a veces se muestran conjuntivos y articuladores de sentidos escondidos; su cerradura por cuyo orificio de la llave se filtran ciertos resplandores lejanos de un remoto lugar, que a pesar de su lejanía y de su inaccesibilidad, de su otredad disyuntiva, nos pertenece y constituye; y su aldaba, ésa que una y otra vez nos atrevemos a *reinventar*, a *re-crear* desde nuestras manifestaciones simbólicas, en un intento de acceso, de apertura y de curiosa comprensión del misterio replegado.

Esta puerta-límite «nos pone en comunicación con nuestro “primer mundo”» (Trías, 2001:308). Nos acerca a aquel *pasado inmemorial*, fundador de toda existencia posible. Pero un pasado en sí, un momento que se configura siempre desde el pasado. Un pasado que nunca fue presente, un pasado que se constituye como anterioridad a una infinita eternidad remota y siempre pretérita. La primera de las tres eternidades.

Ese pasado se funda a partir del despertar a este presente de la existencia. Es un pasado que comienza a existir como pasado de ese ser que empezó a existir. Es el pasado formador, conformante y matricial, ese particular éxtasis en la (no)vida humana que siempre ha sido pretérito. «Ese pasado limítrofe y fronterizo es aquel que siempre, bajo cualquier condición de experiencia, es pasado y sólo pasado» (Trías, 1999:207).

Se trata de un momento anterior, al que denominamos pasado por falta de un concepto mejor. Pero en verdad no sería un pasado que *ha pasado*, o sea que en algún momento ha sido presente y ha quedado atrás. Trías hace mención a la inexactitud de las posibilidades lingüísticas con relación a este *éxtasis anterior*, conformante de ese ser que se está investigando en su nueva investidura, como *ser del límite*. También acota que la única lengua que se acerca en algo a esta noción particular de anterioridad, es el alemán que en una de sus formas pretéritas incluye el *gewesen sein*, algo así como *ser sido*. *Wesen* de donde proviene *gewesen*, significa esencia, ser, ente, carácter. Esencia que pasa a *esenciar*, desde su forma verbal, a un ser anterior. Un *ser sido* que guarda raigambre con su matriz a la que sin embargo desconoce por el trance y el paso a un nuevo estado. El estado presente que se corresponde con el *sein* (ser en existencia), al hombre y su realidad.<sup>5</sup> «En el hombre pesa tanto la realidad como el deseo (para decirlo en términos de Cernuda). El hombre es una “flecha del anhelo hacia la otra orilla”, como lo definió Zaratustra en la gran obra de Nietzsche» (Trías, 2001:271).

A partir de ese nuevo estado, de ese nuevo ser, se conjuga el anhelo como ese profundo deseo que se convierte en vital, en motor e impulso, a pesar —o quizá

gracias— a su dificultad. En la dificultad limitante anida el anhelo. Y tal vez, mientras más difícil, mientras más oculto y replegado, más deseado, anhelado, cardinal e imprescindible. Se vuelve tan primordial como la necesidad de respirar, que de la raíz de anhelo se deduce justamente como «respirar con dificultad» (Corominas:52). Dificultad que se trastoca en necesidad de vivir, de anhelar, de continuar siendo, en esencia, ese que anteriormente se ha *sido siendo*. Esa *flecha del anhelo* que va marcando el rumbo, impulsándose y que a su paso va dejando una fructífera porción de símbolos indagadores de ciertos misterios y provocadores de la (im-)posible *irrupción del cerco hermético*.

Los resabios de la *vida primera*, o de ese pasado remoto y anterior que se entienden mejor desde la pasión que desde la razón, subsisten e irrumpen siempre otra vez como momentos de quiebre, provocando giros relevantes en nuestra *vida segunda*, esa que se descubre según Trías como una *existencia en exilio y éxodo*.

Son resabios que muchas veces se alcanzan a concebir, a presentir desde esos ámbitos sin dilucidar del todo, que suponen el universo de las pasiones, en un momento previo al del discernimiento del *lógos*.

Pero esa propuesta es silenciosa: se adelanta siempre a todo estallido del verbo. Algo previo a ese estallido anterior (...) me asalta a la comprensión haciéndola posible, a modo de necesaria condición: algo que no puedo articular como palabra o proposición lingüística, ya que es aquello que la hace posible.

(...) entonces eso que es previo al *lógos*, y que arranca directamente del lado oscuro y escondido de mi subjetividad (o sujeto inconsciente y pasional), podría caracterizarse, míticamente, como el caos anterior a la emergencia del cosmos, o como las aguas tenebrosas primordiales por las que flota el espíritu antes de estallar en palabra creadora. (Trías, 1999:387)

Es ese *ser del límite* el que se despereza en aquel garabato primero, aquel trazo descontrolado y silencioso de la infancia. Ese *ser* que desde lo innombrado por la incapacidad del habla, atisba su pasado remoto, intuye su existencia anterior, envuelta y surcada por el tiempo y el claustro matricial.

## 2. El ser del límite y la vida segunda

*El tiempo es la estricta medida y número mediante el cual se va girando la presunta fortuna del nacimiento y el infortunio final de la muerte; el tiempo es la medida y el número de ese movimiento.*

*El tiempo, concebido como tiempo de vida, o como lo que discurre entre el Antes y el Después (según la definición aristotélica), es el espacio dado al mortal para realizar la curva de su existencia...*

TRÍAS, 2001:132

Ese espacio/tiempo que nos es dado *para realizar la curva de la existencia*, es finito e incierto. Nadie sabe cuál será su último día ni su último suspiro. Ese secreto, como también el misterio del porqué del origen, no se nos ha revelado.

En la curva que corresponde a la existencia frágil y delgada de cada ser, discurre el tiempo. El tiempo aparece acá desde una nueva perspectiva, siendo un tiempo que se recrea generando su *pasado remoto*, a partir del momento de llegada del ser al mundo (pasado que, como se dijo antes, nunca ha sido presente); un tiempo que dispone de un presente, en cierta forma perpetuo (ya que es el tiempo éste, el que concretamente percibimos, siempre una y otra vez); y un tiempo que intuye y presiente un futuro que se adivina como siempre por venir (un futuro que nunca podrá ser presente). Estos son los *tres éxtasis temporales* que se desprenden de la idea de *tiempo fronterizo*, correspondiente a la *Filosofía del límite*.

Ahora bien, en este momento nos interesa la curva de la existencia (es decir el tiempo *presente perpetuo* que se correspondería en cierto modo con la *vida segunda*). Una curva que comienza de manera ascendente, se dirige hacia un clímax o punto cumbre y luego desciende en dirección al límite que pondrá fin a cada una de las existencias individuales. Una curva que transcurre siempre *aquí y ahora*, y en la que confluyen o *se refractan* a veces y en misteriosa coincidencia, los otros dos *éxtasis*, el correspondiente al pasado remoto y el otro determinado por aquel futuro que siempre está adelante, por venir.

42 43

Dentro de ese tiempo que nos es dado, circulan las existencias particulares. Este tiempo que *insiste siempre en ser presente*. Que se repite y recrea una y otra vez, minuto a minuto, día a día. Este presente que posibilita el discurrir de la vida. «Eso (= X) constituye el misterio que todo presente encierra: su milagro, digno siempre de asombro y admiración. El milagro de ese fulgor insistente y resistente a través del cual, en cada instante, se renueva y recrea la existencia» (Trías, 1999:213).

De ese *fulgor insistente*, sujeto en este *presente perpetuo*, es que pendemos. Pendemos con nuestra realidad y con nuestros deseos. De ese *fulgor* provienen también nuestras búsquedas y descubrimientos. Nuestras acciones desde el cerco fronterizo. Acciones que a veces parecieran ser vanas, pero que realmente —y desde ese ser que se descubre como fronterizo— resultan inevitables y necesarias.

Como descubre Jorge Fandermole en uno de sus bellísimos y acertados versos:

no hallo no puedo ver  
 más que la noche alerta  
 y el misterio detrás  
 de las puertas  
 (...)  
 desvelado en seguir lo perdido  
 (...)  
 fatigado y sediento  
 de correr tras la nada  
 como la luz y el viento  
 (...)  
 tal vez halle cantando  
 el sosiego.<sup>6</sup>

Tal vez se hallen —a través de estos símbolos inventados, recreados, producidos desde lo más intrínseco de ese *ser fronterizo*, desde su contradictoria esencia racional y pasional— *los sosiegos* necesarios para continuar el camino, la curva de la existencia que se presenta, que avanza hacia nosotros y nos descubre en nuestra unicidad.

Emerge este *presente fronterizo*, recreándose siempre otra vez, refractando mundos que aparentemente se encuentran distantes, que supuestamente nunca habrían podido coincidir. Momentos lejanos y trascendentales que confluyen en este lúcido *fulgor presente e insistente*, nos toman de la mano y nos devuelven equilibrio y *razón de ser*.

Aquel *misterio detrás de las puertas* —como también interpretaron los antiguos egipcios—, sigue vigente hoy, para nuestro ser esencial, en su particular modo de habitar el *cerco fronterizo*. Misterios y fulgores que nos hacen creer que vamos corriendo *tras la nada*. Pero resulta que la *nada* esa, es una *nada* profunda y fructífera, una *nada* que al modo del agujero negro cósmico, atrae materia y conforma nuevos mundos. Es un camino que aparenta un perderse, seguimiento hacia la *nada*, pero que se devela como fundador, conformador y dotador de sentido; ese sentido nuestro que nos devuelve aquel ansiado *sosiego* de no haber caminado o vivido en vano.

Y de repente parece poder conjurarse el conflicto divisorio entre razón y pasión. A partir de aquel *correr tras la nada*, aquel *desvele en seguir lo perdido*, que es también conciencia de lo que no puede alcanzarse, pero que sin embargo debe seguirse. Lo que no se puede comprender, pero —siguiendo a Kant— debe ser pensado. Eso que es también *conciencia de lo indecible*, como propone Bourdelois en *Del silencio como porvenir*:

El silencio que se evoca aquí no es ausencia de sonido, sino conciencia de lo indecible. El poema, al igual que el descubrimiento científico, es el contacto con esa frontera de lo nunca dicho hasta entonces, de lo insospechado. Al retroceder esa frontera, paradójicamente, el mundo de lo no dicho no se reduce, sino que va creciendo. Esto es así porque la sabiduría humana es una aventura de la perforación de las tinieblas que produce más y más luz y paralelamente, más y más tinieblas, más y más adivinación de la dimensión indetenible de las tinieblas. (22)

Sabiduría humana que hermana la aventura racional y pasional, el poema y el descubrimiento científico. Sabiduría humana que aparece como la *cuerdal/hombre* de Nietzsche.<sup>7</sup> *Cuerdal/hombre* que avanza y perfora en esa particular tiniebla del saber, de la conciencia y del reconocimiento de un misterio mayor que trasciende todo intento de comprensión *Racional* (racional con mayúscula como diría Trías). Un misterio mayor que es parte fundamental y conformante de la *cuerdal/hombre*, pero que se repliega en su mismo ser, en la esquina más recóndita del cerco herméutico propio que todos poseemos.

Hay una pequeña frase dentro de este fragmento de *Así habló Zaratustra* que no se ha citado, y en el que encuentro un sentido interesante. Nietzsche dice: «was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist»<sup>8</sup> (1999:17) («lo que puede ser amado en el hombre es justamente su ser en tránsito y ocaso»). Es una pequeña frase que habla de algo especial en el hombre: el amor; eso que también lo distingue como especie.

Justamente su condición de transitoriedad y la conciencia de su propio ocaso, es lo que hace a este *ser del límite* tan especial. Un decidido transitar a pesar del ocaso por venir, un pertinaz y obstinado andar en dirección a un límite crepuscular del que poco se sabe (a pesar de conocer su certeza inexorable), es lo que probablemente promueve uno de los bastiones fundamentales de ese *ser del límite* en su *vida segunda*: el amor.

### 3. El ser del límite y la muerte

*Los muertos son, dije en uno de mis más comprometidos textos: son para siempre, por toda la eternidad; son lo que son, lo que somos, lo que llegaremos a ser, lo que nos atrae hacia su espectral y gloriosa comunidad (donde la nada se hace trizas en el ser, y el ser se descoyunta en su contrario); allí reencontramos ese ser infinitamente muerto que ya somos, que está enterrado en nuestro jardín...*

TRÍAS, 2001:310

*Ese ser infinitamente muerto que ya somos, se encuentra habiendo el espacio más allá de la cuerda existencial. Habitando el reducto hermético que se presenta como un posible futuro fronterizo y escatológico, como lo llama Trías.*

44 45

Se trata de un ser, que es parte conformante de este complejo *ser del límite*, que experimenta otro trance o cambio de estado. En este caso —como en el origen—, un cambio que se vislumbra como cardinal.

En relación con el *futuro escatológico* dice Trías: «Es el futuro que siempre, incondicionalmente, bajo cualquier circunstancia insiste en ser futuro. Es el futuro que sólo puede ser futuro, que no puede ser sino futuro y que nunca, bajo ninguna circunstancia, puede ser o llegar a ser presente» (Trías, 1999:210).

La existencia en el *presente esencial*, en el *fulgor actual* podría entenderse como una existencia *preliminar*. Una existencia que está antes del limes, antes de la puerta de entrada. Lo que precede a aquello que interesa. *Preliminar* es un derivado de *eliminar*, hacer salir o expulsar, éste a su vez derivado de *limen*, *umbral*, un instante entre dos estados, un momento de articulación de dos posibles cercos.<sup>9</sup>

Así, desde este estado preliminar, en tránsito, se comprende mejor esa atracción inevitable y pasional, por el cerco hermético. Tanto el anterior (*pasado remoto*), como el posterior (*futuro escatológico*) se encuentran dentro de nuestras aspiraciones pasionales y racionales más genuinas, siendo posible reconocer esa fuerza tal que se ejerce desde aquellos éxtasis velados.

*Ese ser infinitamente muerto que ya somos*, está también encarnado en nuestros queridos seres (infinitamente) muertos que ya han atravesado el *cerco del aparecer*. Esos seres que ya no son *preliminares*, seres que se volvieron ocaso y que nos hablan amorosamente desde nuestra caducidad cotidiana.

Caducidad conformante, parte del mundo de las sombras del ser, con el que hay que entrar en contacto, en diálogo. Parte del mundo con el que hay que *con-vivir*.

«Valor de caducidad: algo que carece de duración, que se contradice, tiene poco valor. Pero las cosas que creemos que son duraderas son, en cuanto tales, puras ficciones. Si todo fluye, entonces la caducidad es una cualidad (la “verdad”) y la duración y lo imperecedero no son sino una apariencia» (Nietzsche, 2008:394).

Nietzsche nos confronta abrupta pero certeramente (como supo ser su modo) con esta realidad. Somos seres caducos y no hay nada que pueda evitar el límite último. La consciencia de ese límite, la consciencia de la caducidad, de lo que se extingue y expira nos hace ser ese sujeto liminal, que lleva en esa línea efímera y frágil —y en la consciencia de ello—, la clave de su unicidad.

Enclavados en esta curva de la existencia, con la mirada dirigida hacia aquel futuro escatológico que está siempre por venir, que nunca será presente, y que, sin embargo, se volverá inexorable; es que se formaliza el universo particular que

determina a cada ser humano como fronterizo y especial. Nacen las *poiesis*, las creaciones humanas como una eficaz salvación posible (aunque conlleven también el signo de la precariedad efímera de su ser creador). Roce de lo trascendente, aunque lo trascendente se diluya en ese mismo acto de roce.<sup>10</sup>

¿Cómo oponerse a ello? Pero, al mismo tiempo, ¿cómo renunciar a ese sentimiento de incertidumbre, de filtración o de pérdida que nos entristece y nos hace penetrar en una dimensión temblorosa, como si nos arrojáramos, sin saber nadar, en un profundo cenote pero que al mismo tiempo nos confiere el don de la transitoriedad, en suma, de percibir y sentir lo que se pierde? (Jitrik)

*Percibir y sentir lo que se pierde* ¿un don, o —como dice Trías— un regalo envenenado? Regalo del que a pesar de su veneno no se quiere prescindir.

Se trata de saber que lo advenedizo, aquel futuro que nunca será presente, tiene el carácter de eso que se ha dado en llamar *la nada*. Nunca será presente, porque seremos nada. «Se trata pues de ahondar en la naturaleza de esa nada que nos asalta de pronto» (Trías, 1999:159).

Creo, a esta altura del razonamiento que la frase en cuestión es más una queja que otra cosa: la queja se produce porque las cosas reales nos son esquivas, porque las perdemos o porque no las hemos llegado a poseer. Queja amorosa, queja por el tiempo que se lo lleva todo, queja por la muerte que acecha o porque la poesía derrota a la muerte sólo en las palabras, no en el sujeto capaz de producirla. Quizás, inclusive, queja trivial porque todo eso que la motiva ya lo conocemos, está en nosotros desde que nacemos y en relación con todo. «¿Para quién te acicalas, vanidoso? Para la muerte», pone en un epígrafe Arturo Cerretani en una de sus memorables novelas, como si nos quisiera recordar que un poeta llamado Francisco de Quevedo pasó toda su vida tratando de entender que la muerte no espera. Obviamente, no lo entendió, pero nos dejó una preciosa herencia: «serán ceniza mas tendrá sentido, polvo serán mas polvo enamorado». (Jitrik)

Se torna al amor y al ser del amor, como ese ser del *Romance* al que le es dado conocer que dispone de su última hora, y lo único que el aún viviente quiere, es ver a su amada. Sabe que su vida pende de un *frágil hilo* y se aferra a él con toda su fuerza y su pasión, y en ese preciso momento, «la fina seda se rompe, la muerte que allí venía. —Vamos el enamorado, que la hora está cumplida—».<sup>11</sup> (Anónimo, s. XVI).

#### 4.

Se precisa un final abierto, abierto al diálogo con las sombras que nos solicitan, nos intiman, nos convocan. Abierto a ese misterio, a ese hermetismo que nos acecha y nos conforma.

Sé, como sucede en el *Libro de arena*: nunca más podré volver a esta página una vez que *cierre el libro* (se da cierre al evento, a este momento, a esta escritura y a su particularidad única que nunca más confluirá del mismo modo), se esconde la posibilidad de ver otra vez las mismas *letras*, el mismo instante: la *curva de la existencia* que no cesa...

—Mírela bien. Ya no la verá nunca más.

Había una amenaza en la afirmación, pero no en la voz.

Me fijé en el lugar y cerré el volumen. Inmediatamente lo abrí. En vano busqué la figura del ancla, hoja tras hoja (...)

Me pidió que buscara la primera hoja.

Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro.

—Ahora busque el final.

También fracasé; apenas logré balbucear con una voz que no era la mía:

—Esto no puede ser.

Siempre en voz baja el vendedor de Biblias me dijo:

—No puede ser, pero es... (Borges:69)

*No puede ser, pero «es»*. Es eso que no puede ser conocido pero debe ser pensado. Es el *ser del límite* y sus sombras decidoras, fundadoras de nuevos encuentros.

Lo trascendente de las obras humanas, los libros, el arte, las creaciones de todo tipo, los descubrimientos; todos ellos viajeros del tiempo, únicos con capacidades de atravesar fronteras aparentemente infranqueables. Capaces de organizar constelaciones nunca antes ofrecidas, constelaciones que nunca después podrán ser vistas del mismo modo.

Puede encontrarse una analogía con el mundo estelar: cuando se alza la mirada a un cielo estrellado, ¿qué es lo que se ve? ¿estrellas? Objetos muy grandes y muy lejanos que viajan en el tiempo, cuya potente luz atraviesa años, siglos. Lo que se puede ver hoy, es lo que existió en el pasado, un pasado que para el ser humano es remoto. Y sin embargo está ahí, a la vista. Existe luz de estrellas que ya no existen. Luz que viajó desde las inmensidades de una estrella gigante que ya ha muerto, pero que sin embargo estamos viendo hoy (por ejemplo, los llamados quásares).

Cada vez que alzamos la vista al cielo estamos remontando un viaje a un momento remoto. Un viaje que ve la luz de una estrella que trasciende su propia muerte. Una trascendencia análoga a las creaciones y descubrimientos humanos, que provienen de ese sorprendente e incommensurable *ser del límite*.

46 47

## Notas

<sup>1</sup> Este trabajo está basado en ideas propuestas por Eugenio Trías en su Filosofía del límite y es una síntesis revisada y modificada del escrito presentado para obtener el Diploma de Estudios Avanzados del Programa de doctorado Lectura e Historia de la UNED.

<sup>2</sup> Las *tres eternidades* (o *tiempo fronterizo*) según como lo entiende Trías son: *pasado inmemorial, presente perpetuo y futuro escatológico*. Estos conceptos se profundizarán un poco más a lo largo del artículo.

<sup>3</sup> Ver Peretti, pp. 29–30.

<sup>4</sup> Trabajo en este artículo basándome en dos textos de Trías: *La razón fronteriza y Ciudad sobre ciudad*.

<sup>5</sup> Cfr. Trías, E. (1999), p. 207, nota 62 a pie de página.

<sup>6</sup> Fandermole, J. (2002) *Sueñero*. En *Navega*, Entre Ríos, Shagrada Medra, (Jorge Fandermole es un músico y compositor argentino, nacido en Santa Fé en 1956). «Sueñero» on line: <http://www.youtube.com/watch?v=c7H8LOm3Cjo>

<sup>7</sup> «Una cuerda tendida entre dos torres sobre un abismo por la que camina un volatín; una cuerda entre la vida animal y la existencia suprahumana; un peligroso pasar al otro lado, un peligroso caminar, un peligroso mirar hacia



atrás, un peligroso estremecerse y pararse”. Esta es la grandeza del hombre: “ser un puente y no una meta; un tránsito y un ocaso”» (Trías, 2001:294).

<sup>8</sup> Transcribo aquí la cita completa original sobre la *cuerdal/hombre* que se está estudiando, resaltando con comillas simples la frase dedicada al amor, a lo que se puede amar en los hombres:

«Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, ein Seil über einem Abgrunde.

Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.

Was groß ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: “was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist”» (1999:16–17).

<sup>9</sup> Cfr. Corominas, p. 226.

<sup>10</sup> «Quizá el imaginario mágico se constituye cuando el hombre cree que a través de ese poderío alcanzado sobre su capacidad de expresión simbólica de su propio mundo, o mediante la recreación en formas simbólicas de su entorno, puede lograr una posible victoria sobre su inequívoca experiencia diaria de caducidad, corrupción, deterioro, enfermedad, exterminio y muerte generalizada» (Trías, 2001:140).

<sup>11</sup> Anónimo. *Romance del enamorado y la muerte*. S. XVI.

## Bibliografía

BORDELOIS, I. (2010). *Del silencio como porvenir*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

BORGES, J. (1996). *El libro de arena en Obras Completas III*. Barcelona: Emecé.

COROMINAS, J. (1996). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

JITRIK, N. (2011, 9 de junio). «De la nada y las cosas». *Página 12*. Disponible en [www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-169754-2011-06-09.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-169754-2011-06-09.html)

NIETZSCHE, F. (1999). *Also sprach Zarathustra*. München: Sämtliche Werke KSA 3.

(2008). *Fragments Póstumos* (trad. al español: Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares), vol. IV. Madrid: Tecnos.

PERETTI, C. (2003). «El espectro ça nous regarde». *Espectografías (Desde Marx y Derrida)* (29–30). Madrid: Trotta.

TRÍAS, E. (1999). *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino.

(2001). *Ciudad sobre ciudad*. Barcelona: Destino.

## Rodríguez Garcés, Vanina

«El ser del límite surcado por sus tres momentos (vida primera, vida segunda y muerte). En busca del diálogo fronterizo». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 39–48.

**Dos,**

**paseos por los bosques narrativos**

(un lugar para la ficción)



## **Del realismo utópico de Julio Ditttrich y Pierre Quiroule al historicismo contra-utópico de Eduardo Holmberg**

Rubén Dellarciprete \*

Universidad Nacional de La Plata

### **Resumen**

La comparación por oposición de tres novelas argentinas de principios de siglo XX, que presentan como motivo el utopismo, nos permite indagar sobre el sentido mesiánico de dos de las ficciones (*Buenos Aires en el 1950* de Julio Ditttrich y *La ciudad anarquista americana* de Pierre Quiroule) y la re-fundación histórica de una sociedad «ideal» por medio del discurso narrativo, en *Olimpio Pitango de Monalia* de Eduardo Holmberg. Tanto Ditttrich como Quiroule, militantes de las corrientes socialistas y anarquistas activas en la época, construyen modelos ficcionales alternativos al industrialismo capitalista imperante. Holmberg, por el contrario, narra un proceso que transforma un sistema utópico establecido en una contra-utopía. A diferencia de Ditttrich y Quiroule, Holmberg no va a necesitar movilizaciones sociopolíticas para producir el reemplazo del *statu quo*. Por medio de la representación simbólico-discursiva, su protagonista desplaza el estado de hecho por un relato modernizador.

50 51

### **Palabras clave:**

· utopismo · mesianismo · socioanarquismo · narratividad · historicismo · liberalismo

\* Doctor en Letras, Licenciado y Profesor de la Universidad Nacional de La Plata. Profesor de Literatura Argentina I de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Profesor de la Maestría en Literaturas Comparadas. Miembro Investigador del Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas e Investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Director de la revista Plures. Artes y Letras de la Universidad Nacional de La Plata.

### Abstract

The comparison by opposition of three Argentinian novels of the beginning of century XX, that present as topic the utopianism, allow us investigate about the meaning of two of the fictions (*Buenos Aires en el 1950* by Julio Dittrich and *La ciudad anarquista americana* by Pierre Quiroule) and the historical foundation of an «ideal» society by means of the narrative discourse in *Olimpio Pitango de Monalia* by Eduardo Holmberg. Dittrich and Quiroule, activist of socialism and anarchism at that time, construct alternative fictional models to prevailing industrial capitalism. Holmberg, by contrast, narrates a process that transforms an established utopian system to a contra-utopía. In contrast with Dittrich y Quiroule, Holmberg doesn't need social-politics mobilizations to substitute the statu quo. Its main character, through the symbolic-discursive representation, displaces the state in fact for a modernizing story.

### Key words:

· utopianism · messianism · social-anarchism · narrative · historicism · modernity

### El origen: literatura y utopía

Las ciudades o países imaginarios, conforme el pensamiento de Jorge Jiménez Hernández, fueron representados literariamente como utopía o como relato histórico. Estos tipos de constructos discursivos propusieron sociedades ficcionales (producto de una meditada intención «fabuladora») y planearon proyectos futuros con el fin de operar políticamente sobre el lector y las sociedades del presente de la escritura.

Toda narración (sea literaria o histórica) utiliza un conjunto de recursos retóricos comunes. Para una sistematización más precisa del estatuto que pretendemos conferirle al texto utópico, podemos hacer nuestra la siguiente afirmación de Jorge Jiménez Hernández:

Los procesos discursivos consistentes en *ficcionalizar* (lo prospectivo/desiderativo propio del utopista o del artista) por un lado, y un *describir* (propio del cronista o el historiador) por el otro, son —a partir de un cierto enfoque de la filosofía de la imaginación— esencialmente equivalentes, ya que la construcción discursiva tanto «*a priori*» (ficcionalizar), como «*a posteriori*» (describir), está tramada por un conjunto de categorías lógicas, epistemológicas, ontológicas, estéticas, políticas y culturales que le dan consistencia al acto imaginario que sirve de base para ambas producciones discursivas. (13)

Desde la aparición de *Utopía* de Tomás Moro (1516), el título comenzó a trascender esa obra en particular para convertirse, prácticamente, en un «género». A

partir de Moro, utopía se llamó a todos los textos (en principio inspirados en su obra) relativos a sociedades ideales en lugares aislados en el espacio, lejanas en el tiempo y autónomas de la causalidad histórica. *La ciudad del sol* (1602) de Tomaso Campanella, *La nueva Atlántida* (1627) de Francis Bacon, *Cristianópolis* (1629) de Joaán Valentín Andrea, *Oceana* (1656) de James Harrington continuaron un catálogo de obras que se fue multiplicando hasta la actualidad. Incluso después de la irrupción del género se atribuyeron intenciones utópicas a textos escritos en períodos previos. Desde esta nueva perspectiva pueden leerse distintos pasajes de la *Biblia*, *La República* de Platón, *Civitas Dei* de San Agustín o la *Blanquerna* de Raimundo Lulio. La filiación utópica de *Olimpio Pitango de Monalia* de Eduardo Holmberg, obra que utilizamos como eje de estudio, no registra una continuidad sin bifurcaciones respecto del «género» de origen. Al configurarse como un texto de carácter satírico o irónico, el sentido lineal que portan los textos modélicos se encontraría deformado o subvertido por la reescritura que practica Holmberg.

52 53

En cuanto al canon de la escritura utópica, sus preceptos básicos son respetados. La arquitectura geopolítica que presenta el estado de Monalia, dispone estratégicamente de la insularidad, la autarquía, la ucronía y la reglamentación previstas. La continuidad de estos principios le permite, además, cotejar la transgresión o inversión del mundo ideal que Holmberg propone promediando la novela. Como sucesor de la escuela rabelesiana su espíritu crítico y bufonesco cuestiona la invulnerabilidad de los significantes, y desestabiliza el pensamiento único, alejándose de la escuela realista, estética que había dominado gran parte el siglo XIX. Recordemos que *Olimpio Pitango de Monalia* fue escrito entre 1912 y 1915 y publicado por Gioconda Marún recién en 1994.

Para poder ubicar con mayor precisión las coordenadas histórico-imaginarias en las que Eduardo Holmberg sitúa su isla-estado, es conveniente establecer un esquema mínimo que describa su construcción narrativa fundamental. Jorge Jiménez Hernández, en el ensayo citado con anterioridad, sostiene que «los géneros narrativos utilizan ciertos modelos descriptivos por medio de los cuales esbozan, con mayor o menor detalle, diversos tipos de ciudades imaginarias» (99).

Jiménez Hernández clasifica la diversidad descriptiva según dos modelos básicos, uno denominado «escenográfico» y el otro «sociográfico». El primer caso tipifica los estados imaginarios en relación con escenarios espaciales (paisajes naturales o urbanos) y escenas (eventos que realizan los personajes dentro de los paisajes descriptos); a su vez divide el modelo «escenográfico» en tres especies:

- a) escenario realista o mimético;
- b) escenario anómalo;
- c) escenario fantástico.

Esta categorización descriptiva complejiza la utilizada tradicionalmente, que dividía a las sociedades alternativas en dos: las utopías del orden y las utopías de la libertad. La *Utopía* de Tomás Moro inauguraría la serie de utopías de la libertad y *La Citta del sole* de Campanella, la del orden. Fernando Ainsa argumenta que unas son utopías que describen un estado natural, ideal del ser (utopía de tradición popular y revolucionaria) y las otras utopías definen el ser del Estado (utopías institucionales y totalizantes, cuando no totalitarias).<sup>1</sup>

La clasificación de Jiménez Hernández nos permite aprehender con mayor precisión la esquivada y ambigua representación utópica de Monalia. El escenario

realista es una representación discursiva del lugar imaginario, de acuerdo con una lógica referencial mimética, que se corresponde con la estructura de la realidad percibida por el lector. Los escenarios anómalos, en cambio, muestran alteraciones de las leyes de la realidad, respecto de las convenciones habituales. El grado de desviación depende del efecto de extrañamiento que el autor pretende producir en los receptores.

*La historia interminable* de Michel Ende puede resultar un buen ejemplo de esta última tipificación:

Y todo aquel valle estaba ocupado por una ciudad (...) En cualquier caso podía darse ese nombre a aquella multitud de edificios, aunque era la ciudad más disparatada que Bastián había visto nunca. Sin plan ni propósito, las casas parecían amontonarse como si fueran dados, como si sencillamente, hubieran sido sacudidas allí de su saco por algún gigante. No había calles ni plazas, ni ninguna clase de orden reconocible. Pero también los distintos edificios parecían absurdos: tenían puertas en el tejado, escaleras en sitios a donde no se podía llegar y otras que hubiera habido que recorrer cabeza abajo y que acababan en el vacío. Había puentes cuyo arco se interrumpía de pronto, como si su constructor se hubiera olvidado en mitad de la obra de lo que debía ser el conjunto. Había torres curvadas como plátanos y pirámides colocadas sobre su cúspide. En resumen, toda la ciudad producía una impresión de locura. (93)

Como se puede inferir, el texto de Ende es un homenaje o paráfrasis literaria de algunos grabados del artista holandés M.C. Escher (*Klimen en Dalen*, *Hol en bol*, *Andere wereld*, *Boven en onder*, entre otros), que representan espacios urbanos o edificaciones donde la lógica se enfrenta con lo imposible, produciendo de este modo el efecto anómalo o absurdo. Por otra parte, los escenarios fantásticos (tercera tipificación de Jiménez) no necesariamente transforman los componentes de la realidad como los anómalos, sino que, por lo general, sustituyen los elementos conocidos por otros desconocidos, cuya presencia en un marco mimético-realista resulta racionalmente inexplicable, concepción que evidencia su deuda con la definición de Todorov sobre el relato fantástico.<sup>2</sup> La «transfiguración» de Monalia la podemos asociar (sólo provisoriamente) al escenario fantástico, si consideramos que la «realización» o materialización del nuevo país emerge espontáneamente de las ideas de Olimpio, sin proceso histórico previo. Olimpio y sus seguidores subvierten las convenciones para abrir una brecha que permita dar origen al mito, prefiguración de las nuevas convenciones sobre la realidad. La oposición entre los dos mundos, el mundo irreal de Olimpio (que adquiere dimensión pública cuando se inscribe como relato en la comunidad) y el mundo ordinario, cotidiano, se dirime en la fortaleza de la «idea». El tiempo finalmente termina por limar la discordia entre las dos esferas. En este punto, resulta ineludible la asociación con el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Jorge Luis Borges. Cuando debe justificar la intromisión de Tlön en la realidad ordinaria, Borges piensa en un procedimiento análogo al que pone en práctica el personaje de Holmberg: «Se conjetura que este brave new world es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos (...) dirigidos por un oscuro hombre de genio» (19).

El vasto plan de origen ideal implementado en Tlön reemplaza progresivamente el viejo mundo y durante el proceso de sustitución tienen lugar fenómenos que guardan cierta relación de similitud con lo ocurrido en Monalia: «La metódica elaboración de brönr (dice el Onceno Tomo) ha prestado servicios prodigiosos a

los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir» (28).

Los *brönir*, como se sabe, son la materialización de objetos inexistentes, copia de modelos ideales previos. En la novela de Holmberg, frente a la necesidad de acreditar la existencia de una historia, próceres que la ejecuten y discursos que la legitimen, Olimpio y sus seguidores presentan testimonios escritos respaldados por la palabra de estudiosos, según ellos inobjektivos, aunque de existencia real improbable. La incredulidad de los gobernantes de la isla y de los opositores al cambio logra desmentir los primeros documentos con pruebas que no pueden ser refutadas, poniendo al descubierto el grado de locura que acompaña el intento desestabilizador.

Promediando la novela, la imposición del nuevo relato acerca del país se torna imposible de desconocer, no tan sólo por la insistencia de su creador, sino porque la realidad que los rodea, poco a poco se va consustanciando con la «ficción» olímpica. Verdad o mentira, ni el gobierno ni el poder mediático pueden revertir el proceso.

54 55

A pesar de su sesgo fantástico, el modelo descriptivo «sociográfico» también es homologable a la construcción de la novela de Holmberg. Su trabajo se asocia con propiedad a la utopía de la Ilustración y a la eclosión del Siglo de las Luces, donde tiene lugar «el estado natural» que precede al contrato social del que hablaba Jean Jacques Rousseau.

La insularidad de Monalia surge de otro de los rasgos propios de las creaciones utópicas, la *autarquía*. El país imaginado por Holmberg casi no mantiene, en el inicio de la novela, relaciones fluidas con el mundo exterior. Hasta la emergencia de Olimpio, es autosuficiente respecto de su economía, y se muestra refractaria al comercio y a la interdependencia, tanto con los países vecinos como con los países desarrollados. Además, la sociedad monalita persiste en su *acronía*; vive fuera del tiempo, situación que se puede constatar con la lectura del primer documento escrito por Olimpio. En el mismo expresa su disconformidad sobre la falta de movilidad y «estancamiento» en que se encuentra la nación. Testimonia su argumentación citando los archivos de los últimos tres siglos que no hacen más que enumerar «documentos agrarios o emanados de la vida civil» (Holmberg:84).

Al no intervenir la política moderna en Monalia, el proceso histórico se encuentra en estado de suspensión. La reactivación episódica, por lo tanto, es la finalidad última del protagonista. A Olimpio y a Holmberg lo exasperan la falta de futuro de estas sociedades porque conjeturan que no dan lugar a la «evolución». La causalidad histórica y el tiempo se encuentran eliminados por la ausencia de procesos políticos.

Del mismo modo que la novela retoma algunas de las características que identifican a las utopías tradicionales, también establece una relación dialógica con las utopías de principios del siglo XX. La lección de *Olimpio Pitango de Monalia* acerca de la construcción de este tipo de relatos, podría residir en un intento por desautorizar el idealismo que los ha inspirado. La tensión ideológica del relato parece cifrarse en la necesidad de enfatizar la complejidad de la realidad, y polemizar con concepciones imaginarias de universos absolutos planteados como vías de escape. Querer ser otros, en una primera secuencia de manera vicaria, entregándose a la ilusión de la ficción, a una realidad de segundo grado, implica en el mecanismo del utopista, que la idea podía emanciparse de su creador y de su «artefacto» para convertirse en algún momento en parte del «proceso histórico». El pasado y el presente, la tradición y la historia son un lastre que debe ser transformado.



El mundo no está dado; para Holmberg es cambiante, modificable aunque no necesariamente perfectible. El régimen socioinstitucional «naturalmente» perfecto, tal el caso de la primera etapa de Monalia, es intervenido por las «nuevas» ideas de Olimpio, aunque en sentido contrario a la tradición originada por Tomás Moro. Holmberg reemplaza la utopía por una sociedad en proceso, encadenada al devenir impreciso del progreso evolutivo. La libertad no funciona dentro de un estado orgánico de comportamiento ideal, cerrado racionalmente, sino que interactúa con una realidad que no aporta soluciones definitivas, pero sí propicia la búsqueda e incentiva el cambio. La ruptura de la etapa «arcádica» o «dorada» de Monalia implica la hipótesis de la aceptación de la modernidad con sus contradicciones; período histórico donde no existe principio ni fin; espacio que flexibiliza las fronteras; país en el cual el porvenir no tiene un horizonte definido.

### Utopía y contra-utopía en Monalia

En los primeros años del siglo XX se tradujo y publicó en Buenos Aires *La sociedad futura (La société au lendemain de la révolution, 1882)* de Jean Grave, que tuvo buena acogida entre los anarquistas argentinos, como así también se conoció *L'humanisphere. Utopie anarchique* de Joseph Déjacque, publicada originalmente en 1865 y traducida en 1927. La necesidad de rechazar de manera radical el funcionamiento del sistema político y socioeconómico existente estimuló la curiosidad por el «género» utópico, actitud que compartieron tanto socialistas como anarquistas. En este contexto se pueden mencionar dos autores argentinos, Julio O. Dittrich, quien escribió *Buenos Aires en el 1950: bajo el régimen socialista* (1908) y Pierre Quiroule, quien publicó en Ediciones La Protesta su obra *La ciudad anarquista americana* (1914).<sup>3</sup>

Según Félix Weinberg: «Estas obras, como se verá, expresan a través de su muy singular carácter, las consecuencias derivadas del proceso de cambio abierto en 1880: inmigración europea masiva, crecimiento industrial, formación de la clase trabajadora y aparición de las ideologías obreras clasistas» (7).

Si bien la novela de Holmberg se origina en la misma matriz sociohistórica, toma una dirección divergente a la proyectada por Dittrich y Quiroule. *Monalia*, como ya adelantamos, reúne los caracteres básicos del género utópico. Incluso Holmberg realizó un plano geográfico que adjuntó al manuscrito original. El diseño de su isla, con signos de deformidad para que no resulte tan evidente la analogía gráfica pero sí la identitaria, se asemeja a la figura de Argentina dispuesta al revés. Si lo pensamos respecto de nuestro país, Ushuaia se encontraría al norte y la Quiaca al sur. Presenta además dos islas satélites, que por latitud, podrían ocupar el lugar de las Islas Malvinas. La totalidad del complejo está ubicado, por supuesto, en el hemisferio sur.

Mientras el personaje de Olimpio lucha contra la acinesia social, tratando de insertar a Monalia en el mundo moderno, los revolucionarios de fines del siglo XIX y principios del XX intentan un movimiento en sentido contrario, lo que representaría una paradoja para la formación científico naturalista de Eduardo Holmberg. La confrontación de las utopías socioanarquistas de Dittrich y Quiroule

con *Monalia* nos permite precisar el contexto de emergencia y el alcance literario e ideológico de la «invención olímpica».

*Buenos Aires en el 1950...* de Julio Dittrich, es un texto narrado en primera persona que comienza en medio del «extrañamiento» del protagonista que se despierta en el futuro. El personaje ha permanecido en estado inconsciente desde 1910 hasta 1950, y se enfrenta, al recobrar su lucidez, con un mundo nuevo, con una sociedad ideal. En el año del Centenario había sufrido un golpe durante una represión policial. Cuarenta años después recupera la razón y se encuentra con una Buenos Aires socialista, dentro de un mundo donde casi todos los países adhieren a La Gran Sociedad Universal. Sólo queda, al revés de la composición utópica tradicional, una isla (en sentido literal y metafórico) aferrada todavía al capitalismo; se trata de Inglaterra. A lo largo del relato que cuenta con doce capítulos, el personaje central recorre la ciudad guiado por su hijo, un Virgilio posrevolucionario que le explica y describe el funcionamiento del nuevo sistema por el cual su padre había dado prácticamente la vida.

56 57

En los diversos recorridos que realizan por Buenos Aires, la «escenografía» ciudadana se destaca por su higiene y armonía, a la par que sus habitantes se muestran más humanos comparados con los porteños de principios de siglo XX. Ya no se usa la tracción a sangre para trasladarse. Dos son los motivos que explican el fenómeno, además del trato humanitario con los animales: las personas viven cerca de su trabajo, lo que supone ahorro de energía, tiempo y nerviosismo («el mal moderno»), y se encuentran muy desarrollados los automóviles eléctricos. El texto se inscribe, de este modo, en la línea del socialismo científico gestando una alianza con el utopismo.<sup>4</sup>

Dittrich no necesita utilizar argumentaciones teóricas complejas, ni extensos discursos ideológicos. Con planteos de una elaboración simple, provistos de una mínima información, o de la observación cotidiana, resuelve la exposición de una filosofía de vida fundante que da sustento a La Gran Sociedad Universal. Además de no contar con una formación erudita, su decisión simplificadora se podría asociar con la intención de imprimirle al texto un carácter popular. Dicho de otro modo, el lector, representado por el hombre común, por los trabajadores, fue un factor determinante para su escritura.

Holmberg, en cambio, se decide por una opción narrativa diferente. Su actitud transgresora no se refugia en el arte referencial puro o en el relato de clase, como lo hace Dittrich y antes lo hicieron los narradores del siglo XIX. *Olimpio* experimenta con la crisis del signo lingüístico, sin llegar a la ruptura. De este modo, ejerce una aproximación a la búsqueda de autonomía que por entonces ponía en práctica el modernismo literario europeo. La desestabilización de la lógica simbólica, a la que Dittrich se aferra y Holmberg contraría, le permite incentivar una revolución que tiene por principio el uso artístico de la palabra, poniéndola de este modo en pie de igualdad con la «subversión» formulada desde las ideas. El caso de *Olimpio Pitango de Monalia* se caracteriza, precisamente, por no prestarse a una lectura lineal. La utilización de la polifonía, tanto por la inclusión de voces de diverso registro, como por la definición ambigua de sus emisores, el uso del discurso indirecto libre, estimulando la fusión de conciencias narrativas de diversa índole, y el uso del polimorfismo discursivo convierten a la novela en un material poco accesible para un lector no iniciado.

En el plano ideológico, la familia tradicional continúa siendo para Dittrich la célula fundamental del tejido social, aunque la mujer no ha podido trascender aún los límites que le había trazado el «*status quo*» conservador. Lo condición femenina, entonces, quedó relegada a un segundo plano, confinada poco menos

que al ámbito familiar: «Así hay un convenio tácito de que ninguna mujer salga a la calle a la mañana, sino por causas excepcionales, y así todas trabajan en su casa en los quehaceres domésticos, y recién a la tarde disponen del tiempo que les queda para pasear y divertirse» (97).

Por momentos el imaginario de Dittrich representa «el ser del Estado», una corporación moral que no logra deshacerse de concepciones autoritarias o fuertemente dirigistas, a pesar de presentarse como un proyecto alternativo de sectores política y socialmente legitimados como revolucionarios. En el caso de Monalia, Holmberg le otorga a la mujer una participación político-institucional que para la época representaba una postura de vanguardia en materia de género, incluido el derecho al voto.

*La ciudad anarquista* de Quiroule, publicada en 1914 por Ediciones La Protesta, a su vez, proclama que la solidaridad es inherente a la condición humana, coincidiendo con la representación de Monalia en el período utópico, que Olimpio, su protagonista, se encarga de relativizar.

Pierre Quiroule exterioriza una nostalgia subsidiaria de las llamadas sociedades primitivas, a pesar de que su utopía se proyecta hacia el futuro. Muy probablemente se ha visto influenciado por la noción de «Ciudad Ideal», de raíz medieval, que tanto fascinaba a Kropotkin.<sup>5</sup> La aldea o pequeña ciudad medieval ofrecía como alternativa a la alienación moderna, la convivencia y el apoyo mutuo en la producción y el intercambio, tanto en las artes y oficios como en los insumos necesarios para la vida cotidiana, sin la mediación de un estado burócrata y autoritario ni la manipulación de un mercado que ostente un poder omnipresente.

Quiroule, menos inocente que Dittrich, y más revolucionario que reformista, propone un cambio traumático. La peripecia histórica no representa un final relativamente pacífico de la escalada de luchas sociales, que fueron *increscendo* a lo largo del tiempo como se plantea en *Buenos Aires en el 1950...*; sino que para inclinar el fiel se necesita el *putch* final contra el poder omnímodo del Estado, premonitorio (en sentido contrario al esperado por Quiroule) del golpe del '30.

En cuanto a la producción simbólica, Olimpio introduce la «discordia» en Monalia a través de la palabra, y con ella se fundan los partidos políticos modernos y se multiplican sus agentes oficiosos (la prensa escrita). En *La ciudad anarquista* de Quiroule, el periodismo ha sido desplazado por la propia dinámica sociomoral; la imprenta mantiene un lugar de relevancia sólo en la producción de textos pedagógicos. Entre los libertarios no hay lugar para «las impresiones sin objeto, como los diarios, las revistas, y la literatura hueca» (Quiroule:154).

Quiroule intenta alejar el riesgo del relativismo que estimula Holmberg. Pretende instaurar una verdad de tipo epistemológico cuya axiología se regula por los principios de la vida colectiva y la decisión política unilateral. Sucede entonces que este proyecto y proceder se desentiende del peso de antiguas instituciones y categorías como ciudadanía, sociedad civil/representación parlamentaria, responsabilidad/virtud cívica, vaciadas todas, según su óptica, por un Estado irresponsable. Así como estos principios republicanos fueron los tópicos centrales del siglo XVIII y del período fundacional de la Argentina, lo son también de la discusión que plantea Monalia como sociedad moderna. Holmberg escribe por oposición a los textos de Dittrich y Quiroule.

La utopía de Pierre Quiroule pretende encarnar una revolución auténtica guiada por la doctrina anarquista: reemplazar el Estado por comunas independientes, libertad individual, igualdad, justicia y contacto armónico con la naturaleza. Detiene el expansionismo sin límites del capitalismo y descentraliza el poder estatal, fragmen-

tando la sociedad en pequeños grupos autosuficientes. En cambio, el liberalismo estimula las acciones del protagonista de la novela de Holmberg. Olimpio, entre la perturbación mental que le atribuyen y su «visión histórica», dinamita el cerco utópico para que «la modernidad» conduzca el destino de la nueva Monalia.

Si bien el autor de *Olimpio* no comulga desde un comienzo con la economía como eje ordenador del funcionamiento de un país, alienta la industrialización como desarrollo y producto del conocimiento científico. Este aspecto de la modernidad irrumpe en la nueva Monalia bajo diversas formas, incluida la fabricación de armas para proteger la soberanía de la isla frente a la amenaza de los países imperiales (Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia), concepción que confronta con el imaginario de sus contemporáneos.

El proyecto «progresista» de Olimpio, a diferencia de los centros comunitarios de Quiroule que se ubican en el interior del país y tienden a cerrarse sobre sí mismos, se erige como un eslabón más de la economía política internacional, aunque como veremos impone algunas restricciones. La mención de la necesidad de producir armas de guerra se encuentra directamente influenciada por el presente histórico de la escritura de Holmberg. La composición de la novela fue acompañada por los aprestos bélicos de los países centrales, que se pertrechaban ante la inminencia de la Primera Guerra Mundial. En la Argentina, mientras tanto, se convertía en pública la discusión sobre la profesionalización del ejército, en vísperas de la guerra. Del debate participaron particularmente las bancadas socialistas del Congreso, y las dos corrientes enfrentadas dentro de la jefatura militar, la profrancesa y la hegemónica progermánica. Sus representantes más destacados en la compulsa resultaron el entonces coronel Uriburu por un lado, y el teniente coronel Severo Toranzo y el coronel Alberto Noailles, a las órdenes de Sáenz Peña, por el otro.<sup>6</sup>

De todos modos, si bien (darwinista al fin) la isla debe contar con los «instrumentos con que los pueblos defienden su existencia o luchan por la vida», sus instituciones deben privilegiar un orden cívico, al punto que «la nueva constitución no se promulgaría mientras Monalia no estuviera en condiciones de adherirse al Congreso de la Haya, sublime símbolo de la paz» (Holmberg:145).

Como se puede anticipar la novela internaliza y superpone distintos ámbitos y tiempos, el pasado y el presente; una mirada defensora de la «lucha por la subsistencia» con la necesidad de reglamentar las instituciones de acuerdo a marcos regulatorios internacionales que propicien la paz. Las significaciones, a lo largo del texto, se van a entrecruzar sin ofrecer, en la mayoría de los casos, señales claras que den preeminencia a una lectura por sobre otra.

Por otra parte, la monumental industria creada por la Gran Sociedad Universal en la novela *Buenos Aires en el 1950...* de Dittrich, controlada por un poder estatal concentrado, se diferencia de la propuesta republicano-institucionalista de Olimpio y sus seguidores, que distribuyen la toma de decisiones sobre la industrialización y el «mercado» en los distintos estamentos sociales. Con respecto al funcionamiento del liberalismo económico, queda expuesto el posicionamiento de Holmberg, cuando el protagonista de la novela, después de haber realizado sus observaciones acerca del sistema económico argentino, se declara contrario a liberar el mercado a sus propias leyes (152-154).

En el caso de *La ciudad anarquista* de Quiroule la preeminencia del urbanismo y la industrialización a gran escala desaparecen por completo, dando lugar a la complementariedad campo-ciudad, bajo la tecnificación a pequeña escala, acorde

con la autonomía y la necesidad productiva que presentaban las comunidades rurales, regulación que se encuentra fuera de la dinámica histórica propuesta por Olimpio para refundar la «nación».

La fractura topográfica y topológica que separa a la isla del mundo real y refuerza su carácter utópico, hace que la Monalia original se encuentre detenida en un período primario (sin las suficientes variaciones génicas), como lo indica la etimología de la palabra que da nombre al lugar.<sup>7</sup> Al no presentar cambios de ningún tipo entre una generación y otra, el texto oscila entre una deformación del comportamiento de la naturaleza, según las teorías naturalistas más extendidas, y el dogma creacionista que postula el origen divino del hombre. Si bien el principio de la selección natural que impulsa la lucha por la vida es un componente fuerte de la teoría darwinista, Holmberg en este período, parece preocuparse más por otro aspecto de la misma, la descendencia con modificaciones, consecuencia de la «variedad», y por qué no, del azar. Toda evolución, parece sostener Holmberg, se basa en la mutación y en la relación que existe entre inestabilidad (inherente al libre arbitrio que pone en tela de juicio ideas recibidas y reflejos pavlovianos), creatividad y cambio. El peso de los hábitos y el temor de lo desconocido presentan serios obstáculos para la transformación de las mentalidades. La intervención política de Olimpio va a desarticular el equilibrio «génico» de Monalia, así como metafóricamente va a desenmascarar el presunto «organicismo» del discurso dominante proveniente de fines del siglo XIX.

Por último, el problema que Holmberg detecta en las utopías, radica en la rigidez conceptual y formal con que son concebidos y elaborados sus universos. No por otra cosa va a refundar «el país más hermoso del mundo, donde todos los poetas y teólogos que lo han visitado han sentido la necesidad imperiosa de considerarlo como un Edén, como el verdadero Paraíso Terrenal» (75).

El Edén es sinónimo de muerte histórica para Holmberg. Los convencionalismos son el principal enemigo del género así como del lector. Las sociedades apartadas, reclusas en un mundo sofocante de tanta felicidad impersonal, fatalidad que lleva a sus habitantes a sentirse «bendecidos» por su modo inalterable de vida, condiciona, maltrata y frustra cualquier insinuación de esperanza futura. Las utopías son moralistas y en su mayor número promueven el olvido de sí. Son mundos donde domina el «Bien» por lo tanto carecen de espesor; se asemejan demasiado a los idilios religiosos de la primera hora. La utopía privilegia lo homogéneo, la repetición y lo ortodoxo sin considerar que el hombre es como sostiene Cioran «un animal cismático»: «[en la utopía] Reinará únicamente la unidad, sin el ingrediente del azar o de la contradicción» (50).<sup>8</sup>

Compensado por el humor de tono sarcástico, Holmberg coincide con la imposibilidad teórica y real de una historia atemporal que se repliega en un determinismo clausurado. Olimpio Pitango irrumpe en el mundo estático de la utópica Monalia, que no deja de autocontemplarse. En este punto, aunque podría disentir en otros, Holmberg anticipa la postura de Emil Cioran: todas las utopías adolecen de sentido mesiánico. No es su interés cambiar «un fantasma por otro». La «fábulas de la Edad de Oro» vacían el yo moderno que se constituye de tiempo y progresión = cambio. La armonía universal y el eterno presente no existieron ni existirán jamás. La aparición de un loco (o prócer, para el caso es lo mismo) visionario y el despliegue de una concepción de la historia no esencialista, pretenden liberar a Monalia de su certeza paradisíaca, para introducirla en la lucha por la diversidad.

En este punto, Holmberg cierra la primera etapa de su discurso utópico y elabora la representación metafórica de una gesta fundacional moderna, que tiene como origen «la invención discursiva». En *Olimpio* indaga y demuestra de qué modo la ficción se puede convertir en motor de transformaciones sociohistóricas. Lo que en él podría simplemente considerarse una reproducción de los procesos fundacionales que vivió el país, puede ser traducido como una hermenéutica ontológica del discurso, tanto literario como historiográfico.

El proceso fundacional de la nueva Monalia pareciera desconocer la diferencia entre la realidad y la capacidad ficcional del hombre; pareciera sugerir que todos los acontecimientos son igualmente imaginarios, o mejor dicho productos de la imaginación. Monalia es un fenómeno esencialmente «ideal». Un país o nación, según el grado de abstracción conceptual que queramos otorgarle, se gesta de invención en invención; resulta una fundación constante.

60 61

### Notas

<sup>1</sup> Ver Ainsa.

<sup>2</sup> Ver Todorov.

<sup>3</sup> Tanto Dittrich como Quiroule pertenecieron a la inmigración que llegó a nuestras costas sobre el fin del siglo XIX; uno de origen alemán y el otro francés, ambos formados en las antípodas ideológicas de Holmberg. Dittrich y Quiroule frecuentaron los movimientos libertarios de origen socialista y anarquista respectivamente. Eran asiduos asistentes a las conferencias y los centros de estudios para obreros que funcionaban como propagadores de las ideas revolucionarias. Quiroule colaboró con medios periodísticos pertenecientes a la resistencia y escribió también ensayos y obras de ficción. Pierre Quiroule, seudónimo de Joaquín Alejo Falconner, escribió para *El perseguido*, *La Liberté* y *La protesta*. Publicó en forma de libro *El fusilamiento de Francisco Herrero o sea la infamia negra* (1910), *Sobre la ruta de la anarquía* (1912), *Nueva hipótesis sobre la formación del universo* (1917), *Un Espartaco negro: la tragedia de Teach* (1912), *El gran origen europeo: drama en cuatro actos y dieciocho cuadros* (1917), *El ojo maldito* (1918), *En la soñada tierra del ideal* (1924), y el texto que nos ocupa, *La ciudad anarquista americana* (1914). Julio Dittrich, en cambio, no tuvo participación activa como periodista en los órganos de prensa libertarios; tampoco se destacó como intelectual; su único escrito conocido fue *Buenos Aires en el 1950: bajo el régimen socialista* y su actuación principal en el ámbito público, se resolvió como afiliado y militante del Partido Socialista.

<sup>4</sup> Ver Sánchez Vázquez.

<sup>5</sup> Ver en *El apoyo mutuo. Un factor de la evolución*, de Kropotkin, el capítulo «El apoyo mutuo en la ciudad medieval».

<sup>6</sup> Ver García Molina.

<sup>7</sup> La referencia a la isla de Monalia como lugar de los monos, por un lado, es una ironía sobre el carácter primario de los argentinos y, por otro, es depositaria de un potencial que puede desencadenar en una evolución hacia estadios superiores del hombre.

<sup>8</sup> Emile M. Cioran compartiría algunos de los cuestionamientos que de manera implícita plantea la novela de Holmberg. El «mundo feliz» que proponen las utopías despierta la curiosidad cínica de Cioran. «Conociendo lo que es el hombre», le resulta incomprensible el intento de convertirse en un demiurgo improvisado que vuelca todo su esfuerzo en «la creación» de una realidad alternativa: «En ellas nos vemos constreñidos a una felicidad hecha de idilios geométricos, de éxtasis reglamentados, de mil maravillas atosigantes: así se presenta necesariamente el espectáculo de un mundo perfecto, de un mundo fabricado (...) para concebir una verdadera utopía, para esbozar, con convicción, el panorama de la sociedad ideal, hace falta una cierta dosis de ingenuidad, hasta de tontería. (...) Las únicas utopías legibles son las falsas, las que escritas por juego, diversión o misantropía, prefiguran o evocan *Los viajes de Gulliver*, Biblia del hombre desengañado, quintaesencia de visiones no quiméricas, utopía sin esperanza. Merced a sus sarcasmos, Swift desestupidizó un género hasta casi anularlo» (120–121).

### Bibliografía

- AINSA, F. (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- BORGES, J.L. (1992). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- CIORAN, E. (2003). *Historia y utopía*. Barcelona: Tusquet.
- DITTRICH, J. (1908). *Buenos Aires en el 1950: bajo el régimen socialista*. Buenos Aires: Taller Gráfico Barracas.
- GARCÍA MOLINA, F. (2010). *La prehistoria del poder militar en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- ENDE, M. (2000). *La historia interminable*. Buenos Aires: Alfaguara.
- JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, J. (2006). «Filosofía de ciudades imaginarias». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 44(113), 1–193.
- KROPOTKIN, P. (1905). *El apoyo mutuo. Un factor de la evolución*. Valencia: F. Sempere.
- HOLMBERG, E.L. (1994). *Olimpio Pitango de Monalia*. Buenos Aires: Solar.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1975). *Del socialismo científico al socialismo utópico*. México: Era.
- TODOROV, T. (1999). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.
- QUIROULE, P. (1914). *La ciudad anarquista*. Buenos Aires: La Protesta.
- WEINBERG, F. (1977). *Dos utopías argentinas de principios de siglo*. Buenos Aires: Solar.

### Dellarciprete, Rubén

«Del realismo utópico de Julio Dittrich y Pierre Quiroule al historicismo contra-utópico de Eduardo Holmberg». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 51–62.



## **Entropía, esquizofrenia y pérdida del principio de realidad. A propósito del sincretismo psicoanálisis– termodinámica en Philip K. Dick**

Luciana Martínez \*

Universidad Nacional de Rosario – CONICET

### **Resumen**

El presente trabajo aborda la experiencia de lo siniestro y su relación con los conceptos de entropía, esquizofrenia y realidad (tan presentes en la narrativa dickiana) a partir del análisis de la novela *Martian Time–Slip*. El objetivo es exponer las implicancias de la experiencia de lo siniestro para el sujeto, el cual se encuentra siempre tensionado entre la degradación entrópica del *Koinos Kosmos* que deviene con la psicosis y la reproducción maquinal y neurótica del ciclo cultural.

62 63

### **Palabras clave:**

· Philip K. Dick · *Martian Time–Slip* · lo siniestro · principio de realidad · esquizofrenia · entropía

### **Abstract**

This article aims to analyze the experience of uncanny as well as its relationships with the entropy, schizophrenia and reality concepts (which are recurrent in dickian narrative) from the analysis of novel *Martian Time–Slip*. The objective is to show what the experience of uncanny means for the subject, who is always troubled between the typical entropic degradation of reality that psychosis generates and the mechanical neurotic reproduction of the cultural cycle.

### **Key words:**

· Philip K. Dick · *Martian Time–Slip* · the uncanny · reality principle · schizophrenia · entropy

\* Profesora en Letras graduada de la UNR. En el 2008 comenzó sus estudios de Doctorado gracias a una beca de CONICET. Su tema de investigación es la relación entre ciencia y literatura, problema que aborda desde una perspectiva histórico–filosófica partiendo del análisis de un corpus rioplatense. No obstante, el desarrollo de su investigación atiende también a problemas de las literaturas comparadas tales como los fenómenos de la recepción y traducción de literaturas extranjeras en el Río de La Plata.



Cuando me propuse abordar las relaciones entre el paradigma psicoanalítico y aquel modelo clásico de explicación de la realidad material que es la termodinámica, mi primer impulso fue partir del análisis de la novela *Martian Time-Slip*, si bien dicha relación es una constante en toda la obra dickiana. Abordar el problema desde esta novela fue tan instintivo que casi de forma simultánea me surgió la pregunta sobre el origen mismo de ese impulso. De modo que el trabajo de escritura de este texto implicó una delicada labor de relectura en la que conscientemente no sólo me aboqué a reflexionar sobre aquellos tópicos que me había propuesto analizar, sino también sobre las particularidades que hacen que esta novela de Dick sea considerada una de las más logradas de su narrativa; ahí radicaba para mí el impulso de elección.

Esta primera revisión del texto hizo que me interrogara entonces sobre cómo se presentan aquellos tópicos obsesivos de la obra dickiana, y de qué manera el tratamiento de éstos determina el carácter más «logrado» de *Martian Time-Slip* en relación con otras obras de Dick. Más allá de los cuidados de organización formal de la novela (aspecto del que muchos de los textos de Dick carecen), en esta revisión del texto pude notar algo que en mi primera experiencia de lectura se me había escapado por completo: la grandes temáticas de la obra de Dick están aquí trabajadas tal vez con una mayor sutileza. En efecto, con excepción del bizarro desenlace típicamente dickiano, los violentos arrebatos de la degradación entrópica, las cualidades sobrenaturales de los semidioses humanos, la experimentación con las drogas, los desplazamientos temporales, están, si se quiere, más amalgamados con el desenvolvimiento del universo humano, se presentan sin tantos contrastes. Es decir que esa provocación a la tolerancia del lector con la que parece jugar constantemente Dick en sus novelas, aquel límite extremo que es justamente lo que más atrae a aquellos que somos lectores de su obra, parece estar sutilmente matizado en *Martian Time-Slip*. Y, sin embargo, hay algo en ese asordamiento que creo puede ser una clave de lectura en el texto.

En tanto el entorno humano del relato no es abruptamente sacudido por eventos hiperbólicos y bizarros, es posible visualizar cómo la familiaridad de este universo se vuelve sutilmente extraña, siniestra; y en esa sutileza hay algo extrañamente perturbador, algo cuya gradación inaugura: lo siniestro asentado en la atmósfera del relato. Sucede que la matizada pero indefectible presencia de los temas dickianos, de los cuales seguramente sea el tema de la esquizofrenia el más acentuado, nos permite percibir el enrarecimiento, propio de lo siniestro (Freud, 1997), de una ambientación que en esencia es realista: conflictos matrimoniales, jefes sindicales corruptos, inversores de bienes raíces que llevan a cabo sus especulaciones, entre otros.

Es cierto, sí, que este «enrarecimiento» de los ambientes realistas, sin caer en rupturas grotescas, es propio de la primera etapa de la narrativa de Dick. Pero cabe preguntarse de todas maneras qué es lo que hace que *Martian Time-Slip* resulte un texto especialmente siniestro. Tracemos entonces un recorrido que nos permita detenernos en ciertos puntos que resultan cruciales.

*Martian Time-Slip* vendrá a relatar la vida en la colonia marciana. Ya desde el comienzo el asentamiento se presenta como precario: el proceso de inmigración ha sido fallido y las promesas de conformación de una nueva sociedad sólida en

un ambiente menos contaminado que el de La Tierra han sucumbido. La colonia marciana es, como lo son todas las sociedades dickianas, un imperio de la ruina. Hemos de detenernos en este punto de esencial importancia en la obra de Dick: el tiempo y los espacios humanos, pese a ser corroidos una y otra vez por la entropía, se instauran como un ciclo de repetición neurótica en donde los elementos primarios nunca dejan de estar presentes.<sup>1</sup> Es decir, el ciclo entrópico no hace más que asentarse como un *loop* que abre la puerta a un eterno retorno de la ruina. Así es que pese a la amenaza de desintegración total, la entropía no hace más que renovar los elementos mínimos, generando mutaciones que vendrán a ocupar viejos roles en el retorno de lo idéntico.<sup>2</sup> Ese será el carácter generador de cambio de la entropía: mediante la degradación creará nuevos elementos que vendrán a llenar los casilleros en el ciclo de una historia humana que parece no modificarse. De ahí que Dick postule en *Valis*,<sup>3</sup> uno de sus textos más importantes: «El imperio (romano) nunca tuvo fin» (1981b:58).<sup>4</sup> Esto nos habla de una estructura subyacente de decadencia sobre la que todo ciclo de transformación aparente se calca; y de ahí que en obras posteriores del autor, más vinculadas con las experiencias místicas y ocultistas, se relate que es posible percibir bajo estados inducidos la presencia de la época romana superpuesta con el presente, como si todo sucediera al mismo tiempo. Esa será la visión de la eternidad, la visión que, como veremos especialmente en *Martian Time-Slip*, logra alcanzar el esquizofrénico.<sup>5</sup>

Pero volvamos al tema de los ciclos. Esta idea propiamente dickiana que desarrollaba anteriormente hace que el escenario derruido de la novela sea una reminiscencia de otros momentos históricos; y si bien su clima no es comparable con el ambiente protestante propio de la conformación de las colonias estadounidenses de principios del siglo XVIII, hay algo especialmente llamativo en que una de las máquinas docentes de la escuela pública de Marte sea una réplica de la figura de Abraham Lincoln. No es menos llamativo que el resto de las máquinas estén hechas a imagen y semejanza de personajes históricos emblemáticos de la cultura estadounidense y británica, como así también de filósofos y figuras políticas del mundo antiguo, como Aristóteles y Julio César. Este factor, entiendo, muestra una estructura que pervive pero bajo la forma de la ruina; y, en este contexto, como veremos, la renovación vendrá dada por la degradación entrópica, la cual generará especialmente la mutación pero también la disgregación psíquica, es decir la esquizofrenia. A partir de la esquizofrenia será posible percibir la repetición en los ciclos de la historia, especialmente a través de la percepción de la eternidad, la cual se opone a la experiencia de la sucesión temporal unidireccional. El esquizofrénico tendrá una visión de la realidad en su totalidad (Enns) que lo habilitará para percibir todos los matices de la estructura histórica de la que venía hablando. Veremos cómo se presenta este tema en *Martian Time-Slip*.

Para abordar el problema es preciso detenerse en dos de los personajes centrales: Manfred Steiner y Jack Bohlen. El personaje de Manfred, en primer término, padece de autismo o de un grado extremo de psicosis infantil. Esta característica determinará que el personaje esté imposibilitado para comunicarse con el mundo ya que su percepción del tiempo es radicalmente diferente a la del resto de su comunidad; su perspectiva, como decía, es la de la eternidad y en virtud de esto su percepción del mundo será la de un empastamiento de todas las cosas, como si todos los componentes del mundo fuesen un solo fluido al que el chico Steiner le otorga el nombre de «grubia». La realidad percibida por Manfred es muy cercana enton-

ces a la realidad total en donde los individuos conforman parte del todo, es decir, una realidad como empastamiento, como comunión primitiva a la que Doreen, la secretaria de Arnie Kott, llama «mundo tumba»; ya que en efecto ésta significa el hundimiento del sujeto en la impersonalidad (tal como también experimenta Silvia Bohlen, la esposa de Jack, cuando se somete al influjo de las drogas).<sup>6</sup> De modo que no es extraño que el niño Manfred sólo pueda comunicarse parcialmente con los primitivos habitantes de Marte, los «oscuros», cuya cercanía con el mundo primitivo les permite comprender la experiencia del niño Steiner. La esquizofrenia es incluso entendida como «una regresión a formas de pensamiento primitivas» (Dick, 2002:92), pero no se reduce a esto.<sup>7</sup> Es además la responsable de que el niño vea al desnudo las fuerzas degradantes que operan en todas partes, la vida en su máxima contracción, su reducción a una tumba mohosa y oscura, el lugar de la muerte absoluta desde la cual toda vida emerge y a la cual toda vida se dirige.<sup>8</sup>

Pero el caso de Manfred, por su carácter extremo, no resulta del todo útil para el análisis de lo siniestro en *Martian Time-Slip*; y esto es tal vez porque la percepción de Manfred sobre el mundo implica un más allá de lo siniestro, una desvinculación total del universo «familiar». Es decir que no existiría en este caso ese límite en el que el sujeto más que percibir el extrañamiento de los objetos familiares, se extraña a sí mismo en su relación con los objetos; sino más bien un hundimiento en la percepción de una realidad total o metafísica de la cual no parece haber retorno.

El caso de Jack Bohlen es, en cambio, mucho más capitalizable a la hora de visualizar el problema. Este personaje se encuentra integrado a la vida de la comunidad pero refiere haber padecido episodios de esquizofrenia durante su estadía en La Tierra, los cuales además, comienzan a repetirse a partir de su cercanía con Manfred. Efectivamente entonces, el lugar de Jack Bohlen es el del límite de lo siniestro, aquel límite en donde lo familiar se torna extraño y se ve en peligro el principio de realidad freudiano.

No resulta casual que el primer momento del relato en el cual Jack rememora su brote esquizofrénico sea durante su estadía en la escuela pública. Hay algo, en efecto, en la personalidad esquizoide, tal como Jack le explica a Doreen, que le permite percibir la estructura profunda de las cosas; y es esta percepción, en la cual sin embargo el sujeto aún no se desvincula del mundo comunitario, la que hace que la escuela se torne especialmente inquietante. «¿Por qué lo turbaba tanto la Escuela Pública?» se preguntará Jack, «Evidentemente (se contestará) era algún factor de su propia constitución» (70).<sup>9</sup> En principio, lo perturbador se percibe en la profundidad asombrosa de la artificialidad de los docentes; y de ahí que Jack enuncia que los docentes máquinas están «vivos e inertes». He de señalar que éste es, sin duda, otro tópico central de la narrativa dickiana que nos remite a la pregunta por lo humano: los organismos artificiales parecen traspasar los límites de la vida artificial y adquirir los caracteres y la sensibilidad propios del ser humano; y a partir de esto ya no es posible trazar fronteras claras entre lo inanimado y lo viviente. Pero, paralelamente, como ocurre con el jefe de personal ante el cual Jack tiene su primer interludio esquizofrénico, lo humano se percibe en un tránsito hacia lo muerto, hacia lo inanimado:

Y entonces había sobrevenido la alucinación, si es que era eso. Había visto al jefe de personal bajo una luz nueva. El hombre estaba muerto.

A través de la piel le había visto el esqueleto. Lo habían unido con cables (...) Los órganos, marchitos, habían sido reemplazados por componentes artificiales (...) y todo trabajaba al

unísono pero sin ninguna vida autónoma. La voz del hombre salía de una cinta grabada, a través de un amplificador y un sistema de altavoces.

Era posible que en algún momento el hombre hubiese sido real, hubiese estado vivo, pero eso era pasado, y pulgada a pulgada se había llevado a cabo el furtivo reemplazo (...) y ahora había allí toda una estructura para engañar a los demás. (80)<sup>10</sup>

Si el esquizofrénico percibe desde el punto de vista de la eternidad, como expresaría Jack, la «realidad absoluta desnuda de fachadas» (perspectiva que he de agregar, significa una ruptura irremediable del principio de realidad, tal como le sucede en un grado extremo a Manfred), no es ilógico que el sujeto psicótico además de percibir la estructura profunda de las cosas, posea además una visión de todas sus «caras temporales», por llamarlas de alguna manera.<sup>11</sup> En muchos de los relatos de Dick es recurrente la presencia de órganos artificiales que se le implantan a los personajes —lo que contribuye a su paulatina cosificación—; por lo cual no sería inverosímil que la percepción del esquizofrénico pudiese captar el devenir artificial futuro del cuerpo del jefe de personal (incluso conviviendo con el estado cadavérico), conjuntamente con su estado presente y, por qué no, con su pasado. Pero existe, creo, algo más operando a nivel simbólico en esta percepción que Jack experimenta en su episodio esquizofrénico, algo que me impulsa a cuestionarme una vez más el lugar que la escuela pública posee en el relato. Volvamos a la pregunta que el mismo protagonista se formula: ¿por qué la turbación ante la Escuela Pública?; y, avancemos aún más, y reflexionemos por qué el protagonista afirma que la escuela le resulta inquietante justamente porque existiría una relación entre las máquinas docentes y la percepción que ha tenido de su antiguo jefe de personal. ¿En qué se basa esta relación que establece Jack Bohlen?, ¿se fundamenta sólo en la apariencia artificial del jefe de personal, apariencia que lo relacionaría con los docentes-máquinas?, ¿qué hay de inquietante en la percepción de la artificialidad?

66 67

Para pensar estas cuestiones, volvamos a las reflexiones de Jack sobre la Escuela Pública. La Escuela Pública tiene por función principal reafirmar el ciclo cultural, es decir, instaurar la repetición para conservar la forma de vida; y, en este sentido, la escuela es esencialmente neurótica, conservadoramente neurótica. Es por esto que Jack reconoce que la neurosis como forma de conservación es un artefacto de crucial importancia construido deliberadamente por el sujeto y/o por la sociedad a raíz de una necesidad: es la condición de posibilidad de su propia existencia, es la contracara de la disolución psicótica.<sup>12</sup> Es razonable entonces para Jack que la escuela expulse a todo niño que no sea permeable a ser moldeado, que no acepte incorporar la repetición como forma de subsistencia. Es por eso que en su afán por resguardar la vida de aquello que está «más allá», la escuela tiende, como toda forma neurótica, a fosilizar los valores que en el fluir cultural están en permanente cambio.

Parece que aquello que Jack Bohlen encuentra en común entre la escuela y su percepción psicótica del jefe de personal es esa artificialidad. Más allá de que en su primera experiencia esquizoide se presente la visión del sujeto en todo su devenir temporal, lo que permite la percepción esquizofrénica es captar esa fuerte artificialidad que de alguna manera cosifica al sujeto y lo transforma en un mero receptáculo y trasmisor de valores heredados, ese aspecto «maquinal» del sujeto. Lo que se percibe de forma siniestra es justamente la artificialidad de esa realidad que nace sobre el recorte de todas las posibilidades de lo real. Ésta es la carga simbólica con la que cuenta la novela, carga cuya velada exposición permite que se instituya

un umbral en la novela y que se genere un halo siniestro. Pero este umbral como límite siempre se encuentra en tensión, ya que no parece haber un término medio para el sujeto, el cual siempre se encuentra amenazado por la disolución, ya sea por su adecuación a lo externo o por su inmersión en lo real absoluto. Es decir, no parece existir un lugar para el sujeto más allá de esa tensión vertiginosa, entre la neurosis como repetición maquinal y la esquizofrenia como disolución absoluta.

En este contexto, la entropía termina siendo en la novela una fuerza no conservadora pero el principal problema radica en que su avance no puede sino terminar en una desintegración: al generar una forma de existencia incompatible con la vida comunitaria conocida, una forma cuyo contacto con la realidad metafísica no puede sino culminar en el derrumbamiento de la realidad en tanto artefacto, en tanto principio que funciona como recorte de todas las posibilidades de lo real. La visión de la eternidad se instaura así anulando la posibilidad de relación y empatía del sujeto con el mundo humano. Es en el límite de esta relación, en el límite de la ruptura del principio de realidad (cuya ruptura total significaría la inmersión en la realidad metafísica) en la que se instaura la experiencia de lo siniestro propia de *Martian Time-Slip*.

Lo siniestro se presenta entonces como un límite, como una antesala ante el hundimiento en las realidades metafísicas en las que nos suele sumergir Dick. Es decir, lo siniestro viene a instaurar un umbral en tensión en donde el mundo se devela parcialmente: es el frágil límite del sujeto que afirma su individualidad percibiendo su extrañamiento respecto de los objetos del mundo, sin caer en el hundimiento final, en la comunión con lo absoluto. Lo siniestro es finalmente el endeble lugar del sujeto en su universo.

## Notas

<sup>1</sup> El concepto de entropía proviene del campo de la física, es más precisamente el segundo principio de la termodinámica. En el género de la ciencia ficción —y muy especialmente en la obra de Dick y de otros autores de la denominada *New Wave Science Fiction*— este concepto tiene toda una tradición en la que se lo asocia al imaginario apocalíptico que surge con la Guerra Fría. Me detengo un momento en este concepto para despejar interrogantes que pudieran surgir durante la lectura del trabajo.

Las dos leyes de la termodinámica formulan la siguiente ecuación: la energía total del universo es constante y el estado de entropía total está en constante ascenso. Es imposible tanto crear como destruir energía. El monto de energía del universo seguirá siendo y es el mismo desde sus orígenes. De esto nos habla la primera ley de la termodinámica, la ley de conservación: la energía no puede ser creada ni destruida pero sí transformada de un estado a otro. Es por ello que podemos transformar un pedazo de carbón en energía calórica; no obstante —y aquí entra la segunda ley—, el carbón que fue quemado no puede volver a generarse como tal. Lo que nos dice la segunda ley, la entropía, es que la energía se transforma en una sola dirección: de utilizable a inutilizable, de disponible a no disponible, de ordenada a desordenada. En síntesis: todo lo que comienza con es-

estructura y valor se mueve irrevocablemente hacia el caos y la pérdida. Lo que sucede en el camino de la transformación es que el monto de energía disponible para realizar un trabajo se pierde. La entropía es energía que ya no puede ser convertida en trabajo; y cada vez que sucede algo en el universo la energía se mueve de disponible a no disponible: cada acto humano genera polución, energía no disponible. La pérdida es, entonces, energía disipada; y la transformación siempre es hacia la disipación. Es cierto que, como señala la ciencia, la energía no disponible puede volverse disponible (mediante el reciclaje, por ejemplo) pero para que eso suceda tiene que emplearse más energía que a su vez generará más pérdida. De esto se deduce que es más la energía disponible que se pierde que la que se recupera. Se sabe además que, en un sistema cerrado, el estado de entropía tiende a alcanzar el punto máximo; y de allí que, hasta que la ciencia no contempló la posibilidad de que la energía pudiese provenir de otros sistemas, se popularizó la versión de que el universo tendía a una muerte entrópica, hacia un descanso eterno, una muerte calórica. Los sistemas de los seres son sistemas abiertos en los que la materia y la energía se intercambian, ya que el estado de equilibrio de un sistema aislado significaría la muerte. Por ello, dichos sistemas se mantienen alejados del equilibrio precisamente alimentándose de la energía disponible que los rodea; este estado se denomina «estado constante». Si la materia y la energía dejan de circular a través de los organismos vivientes se abandona el estado constante y el organismo se dirige hacia el equilibrio, la muerte.

Lo que vendrá agregar Jeremy Rifkin (1980), un especialista en la materia, es que lo sorprendente es que los sistemas de pensamiento de las sociedades antigua y medieval, con sus ideas sobre la historia como un proceso que iba desde el orden hacia la decadencia, reflejaban tener un conocimiento al menos intuitivo de la segunda ley de la termodinámica, la cual, claro, fue formulada siglos después. Por el contrario, el racionalismo clásico del siglo XIX que retoma la concepción mecanicista y ordenada del universo newtoniano —idea que se reconfigura en la concepción del progreso indefinido— habría postulado una idea contraria a aquella que considera el desarrollo de las sociedades como tendientes a la entropía o decadencia.

Es entonces un dato elocuente que esta idea de la historia como inmersa en un proceso de entropía sea retomada por la ciencia ficción durante la segunda mitad del siglo XX, a partir del fantasma de la guerra nuclear y la creciente contaminación. Desde este momento, el paradigma racionalista del progreso indefinido sería paulatinamente dejado de lado por los autores del género (Roberts).

A la luz de este desarrollo, podría afirmarse entonces que tanto la esquizofrenia como la neurosis tienden al equilibrio, a la entropía, en la medida en que se presentan como sistemas cerrados. Por un lado, la esquizofrenia se corresponde con la emergencia de un *Idios Kosmos*, un universo interior, que funciona claramente como un sistema cerrado; por el otro, la neurosis parece instaurar un sistema de repetición maquinal que se retroalimenta, al tiempo que se desgasta en esa misma repetición: el *Koinos Kosmos* o universo compartido en donde rige el principio de realidad parece ser el

lugar de la neurosis. El sujeto —como desarrollaré más adelante— intentará llevar a cabo la difícil tarea de ubicarse en un lugar en el que sea posible un gesto de extrañamiento de ambos universos que se presentan como cerrados, y con ello lograr la circulación de energía.

<sup>2</sup> Es la lucidez ensayística de Marcelo Cohen la que señala el camino para leer la entropía en este segundo sentido: «Según Ilya Prigogine, las estructuras vivas se mantienen enteras, no por la ausencia de fricción, no porque la energía no se disipe, sino porque en toda estructura hay fricción e intercambio de energía con el exterior. Prigogine trabaja contra el segundo principio de la termodinámica, o al menos contra la idea del agotamiento por desorden entrópico. Sostiene que existe un “caos pasivo del equilibrio y la entropía máxima”, donde los elementos de un sistema están tan mezclados que falta toda organización (el eventual universo tibio que predijo Clausius), pero también un “caos turbulento alejado del equilibrio”, activo, caliente y energético. En los sistemas alejados del equilibrio hay una desintegración continua de la que continuamente surgen sistemas nuevos. (Como los relatos, estos procesos son irreversibles: trazan la flecha del tiempo).

El nombre *estructura disipativa* expresa una paradoja central de la visión de Prigogine. La disipación sugiere caos y disolución: lo opuesto de la estructura. Pero se define como estructura disipativa al sistema capaz de mantenerse estable a condición de abrirse permanentemente a los flujos del medio; se autoorganiza, se realimenta en contacto con agentes aleatorios y se transforma por bifurcación, ampliación y acoplamiento. Cada turbulencia genera nuevos órdenes. Como más allá de cierto umbral pierden las condiciones iniciales, los sistemas alejados del equilibrio, que comprenden grandes zonas de realidad, son impredecibles» (145-146).

<sup>3</sup> A lo largo del trabajo utilicé el título de la novela en inglés, ya que es el que se ha popularizado. No obstante, en la bibliografía se consigna también la edición utilizada en el cuerpo del texto, en la cual el título original, *Valis*, se tradujo *Sivainvi*. De modo que me valgo de dos ediciones de la novela de Dick: la original *Valis* (1981a), cuyo título uso para referir la novela de forma general, y su primera traducción al español, *Sivainvi* (1981b). Ver: Dick, 1981a y 1981b.

<sup>4</sup> El protagonista de *Valis* vuelve una y otra vez sobre este punto y, por tal, sería complejo reponer todas las reflexiones que se realizan a lo largo de la novela respecto del tema. Cito entonces el siguiente fragmento que considero puede ilustrar el problema al menos parcialmente: «Two realms there are, upper and lower. The upper, derived from hyperuniverse I or Yang, Form I of Parmenides, is sentient and volitional. The lower realm, or Yin, Form II of Parmenides, is mechanical, driven by blind, efficient cause, deterministic and without intelligence, since it emanates from a dead source. In ancient times it was termed “astral determinism”. We are trapped, by and large, in the lower realm, but are, through the sacraments, by means of the plasmate, extricated. Until astral determinism is broken, we are not even aware of it, so occluded are we. “The Empire never ended”» (Dick, 1981a:40).

<sup>5</sup> Es interesante notar que esta concepción del tiempo especialmente



dickiana parece expresarse en el título original de la novela. Allí la carga semántica de la palabra «slip» asociada con la palabra «time» implica un fenómeno paranormal de desplazamiento temporal que la traducción de Marcelo Cohen al español no rescata. Lo que me interesa notar es que, más allá de que en el final del texto sucede un desplazamiento material de uno de los personajes, puede entenderse el título de la novela en relación con ese especial vínculo que los personajes de Dick mantienen con el tiempo real. Es decir, hay sin duda un desplazamiento de la percepción (mediada por los estados esquizofrénicos, las drogas, entre otros factores) que permite comprender, visualizar, las complejas relaciones temporales en términos tangencialmente opuestos a la visión cronológica que el cerebro del sujeto, en virtud de su autoconservación, impone para que sea posible habitar el *Koinos Kosmos* o universo compartido. La visión de la «realidad», con toda su complejidad temporal, tal como la tiene el esquizofrénico, es una forma de percepción elevada de lo real incompatible con el «principio de realidad» que necesariamente debe regir en la realidad cotidiana. Existen numerosos ejemplos de este problema a lo largo de la narrativa del autor; no obstante creo interesante remitir a los ensayos «*Drugs, Hallucination, and the Quest for Reality*» (1964) y «*Man, Android, and Machine*» (1976), en Sutin.

<sup>6</sup> Es necesario notar que la realidad propuesta por Dick en esta novela —y, me atrevería decir, en la totalidad de su obra— plantea, como ya anticipé, una idea de lo real en clara oposición a la construcción del «principio de realidad» propuesto por Freud (1992 [1915]), el cual se fundamenta en un movimiento de investidura del mundo exterior que es producto de una necesidad por satisfacer las «pulsiones yoicas» o «de autoconservación». En Dick, considero, se tiende a la exploración de una «realidad» que está más relacionada con alcanzar un saber que se localiza en el universo narcisista anterior a la conformación del «principio de realidad» freudiano. Si se acepta esta hipótesis, no es extraño que el sujeto que logra la visión de la eternidad sea justamente el esquizofrénico.

Otro vector interesante al cual podría remitirnos este problema, aún más tratándose de Dick: aquella concepción mística en la que el saber es precisamente inmersión en el reino del yo (Ver De Certeau). Claro que este saber para los místicos en ocasiones (Vannini; Agamben) conlleva tanto el acceso a un grado superior de la realidad como el deterioro de la realidad cotidiana para el sujeto, y por lo tanto de sus vínculos. Una vez más, vale insistir, el sondeo de lo real con todos sus matices implica un riesgo para el «principio de realidad».

<sup>7</sup> «“Yes, Mister”, Heliogabalus said. “I know schizophrenia; it is the savage within the man”.

“Sure, it’s the reversion to primitive ways of thought, but so what, if you can read the future?” (Dick, 1990:55).

<sup>8</sup> Una vez más, resultaría interesante pensar este punto en relación con los problemáticos conceptos freudianos de «pulsión de vida» y «pulsión de muerte», la primera vinculada con el movimiento libidinal del «principio de placer», la segunda con el retorno a un estado inorgánico de reposo absoluto, con el «principio de nirvana» (Freud, 1992b). Las



pulsiones de muerte tienden, a diferencia del movimiento de Eros (es decir, las «pulsiones de vida» que comprenden a las «pulsiones sexuales» y a las de «autoconservación»), a la destrucción y disgregación total. Claro que Freud también sienta las bases para pensar que las pulsiones de muerte son orientadas asimismo por el principio de placer, en tanto éste estaría dominado por dos fuerzas en algún sentido contrapuestas: una tendencia a la descarga completa de la excitación (en donde entra en juego la elaboración del principio de realidad) y una tendencia al mantenimiento de un nivel constante (homeostasis).

En Dick, no es casual entonces que la desintegración psíquica del esquizofrénico (que destruye la empatía, la unión, y por lo tanto atenta contra la autoconservación del sujeto), tienda, como toda degradación entrópica, a un estado de muerte absoluta en el que las tensiones se encuentran erradicadas. No obstante, desarrollar esta posible relación trascendería por lejos los alcances de este trabajo.

<sup>9</sup> «Why was it that the Public School unnerved him? Scrutinizing it from above, he saw the duck-egg-shaped building, white against the dark, blurred surface of the planet, apparently dropped there in haste; it did not fit into its surroundings.

As he parked in the paved lot at the entrance he discovered that the tips of his fingers had whitened and lost feeling, a sign, familiar to him, that he was under tension. And yet this place did not bother David, who was picked up and flown here three days a week, along with other children of his achievement group. Evidently it was some factor in his own personal make-up; perhaps, because his knowledge of machines was so great, he could not accept the illusion of the school, could not play the game. For him, the artifacts of the school were neither inert nor alive; they were in some way both» (Dick, 1990:41).

<sup>10</sup> «He saw, through the man's skin, his skeleton. It had been wired together, the bones connected with fine copper wire. The organs, which had withered away, were replaced by artificial components, kidney, heart, lungs—everything was made of plastic and stainless steel, all working in unison but entirely without authentic life. The man's voice issued from a tape, through an amplifier and speaker system.

Possibly at some time in the past the man had been real and alive, but that was over, and the stealthy replacement had taken place, inch by inch, progressing insidiously from one organ to the next, and the entire structure was there to deceive others» (Dick, 1990:47).

<sup>11</sup> «Instead of a psychosis, he had thought again and again, it was more on the order of a vision, a glimpse of absolute reality, with the façade stripped away. And it was so crushing, so radical an idea, that it could not be meshed with his ordinary views. And the mental disturbance had come out of that» (Dick, 1990:48).

<sup>12</sup> Vale insistir nuevamente en el ensayo «Drugs, Hallucination, and the Quest for Reality» (1964). Allí Dick argumenta que la neurosis es un mecanismo compensatorio que el cerebro pone en funcionamiento para evitar un mal mayor: la degradación que el sujeto sufriría si percibiera todas las esferas que componen la realidad. (Ver Sutin).

## Bibliografía

- AGAMBEN, G. (2002). *Estancias* (trad. al español: Tomás Segovia). Madrid: Editora Nacional.
- COHEN, M. (2003). *¿Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- DE CERTEAU, M. (1993). *La fábula mística. Siglos XVI y XVII* (trad. al español: Jorge López Moctezuma). México: Universidad Iberoamericana.
- DICK, P.K. (1981a). *Valis*. New York: Bantam.
- (1981b). *Sivainvi (Sistema de Vasta Inteligencia Viva)* (trad. al español: Rubén Masera). Barcelona: Adiax.
- (1992). *Martian Time-Slip*. New York: Vintage.
- (2002). *Tiempo de Marte* (trad. al español: Marcelo Cohen). Barcelona: Minotauro.
- ENNS, A. (2006). «Media, Drugs, and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick». *Science Fiction Studies* 33(1), 68–88.
- FREEDMAN, C. (1988). «Editorial Introduction: Philip K. Dick and Criticism». *Science Fiction Studies* 15(2), 121–130.
- FREUD, S. (1992a). «Pulsiones y destinos de pulsión». Strachey, J. (ord., com. y notas); Freud, A. (col.); Strachey, A. y Tyson, A. (asistentes). *Obras completas*, vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1992b). «Más allá del principio de placer». Strachey, J. (ord., com. y notas); Freud, A. (col.); Strachey, A. y Tyson, A. (asistentes). *Obras completas*, vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1997). «Lo siniestro». *Obras completas XVIII*. Buenos Aires: Losada.
- GANDOLFO, E. (2007). «Doce miradas al mundo de Dick». *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.
- PAGETTI, C. (1975). «Dick and Meta-SF». *Science Fiction Studies* 2(1), 24–31.
- RIFKIN, J. (CON TED HOWARD) (1981). *Entropy. A New World View*. New York: Bantam.
- ROBERTS, A. (2005). *The History of Science Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- SUTIN, L. (ED.) (1995). *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. New York: Pantheon.
- VANNINI, M. (2005). *Introdução à Mística*. São Paulo: Loyola.

### Martinez, Luciana

«Entropía, esquizofrenia y pérdida del principio de realidad. A propósito del sincretismo psicoanálisis–termodinámica en Philip K. Dick». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 63–73.



## «Aunque sea un páramo o un peñasco»: viajes a las costas patagónicas (siglo XVI)

María Jesús Benites \*

Universidad Nacional de Tucumán – CONICET

### Resumen

Los viajes de exploración que se emprenden a lo largo del siglo XVI intentan representar la totalidad de los territorios que se recorren. Este artículo analiza un corpus de relatos que refiere las empresas de reconocimiento y colonización a uno de los territorios más alejados de la metrópoli: las costas patagónicas.

7475

### Palabras clave:

· literatura latinoamericana · estudios coloniales · relatos de viajes

### Abstract

The expeditionary journeys undertaken throughout the 16<sup>th</sup> century attempt to represent the entirety of the territories covered. This article analyses a corpus of expedition accounts which tells the reconnaissance and colonization crossings to one of the territories farthest from the metropolis: the Patagonic coasts.

### Key words:

· Latin American Literature · Colonial Studies · Travel journals

\* *Doctora en Letras. Docente de Literatura Latinoamericana I de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Investigadora del CONICET. Ha publicado el libro Con la lanza y con la pluma. La escritura de Pedro Sarmiento de Gamboa (2005 y 2008) y compilado, junto con Carmen Perilli, Siluetas de Papel. El autor como lector (2011). Su trabajo de investigación se centra en la escritura de los viajeros que recorren durante el siglo XVI el Estrecho de Magallanes y el Río Amazonas.*

*En este viaje no cuentan meses ni años, leguas ni desengaños, días naturales ni artificiales. Un solo día hecho de innumerables días no basta para finar un viaje de imposible fin. La mitad de la noche es demasiado larga. Cinco siglos son demasiado cortos para saber si hemos llegado.*

AUGUSTO ROA BASTOS, *Vigilia del Almirante*

Todo viaje supone una construcción previa del espacio, un conjunto de expectativas que se proyectan hacia ese «allá» ignoto pero construido en la mente del viajero como auspicioso. Los viajes de exploración que se emprenden a lo largo del siglo XVI intentan representar la totalidad de los territorios que se recorren. La búsqueda de nuevas rutas y la necesidad estratégica de un paso que una océanos, implica alejar los barcos del mundo conocido para protagonizar travesías selladas por la desventura en geografías inhóspitas. Esa sucesión de viajes realizados entre los años 1520 y 1584 conforma un corpus que denomino *escrituras imperiales de los confines*, expresión que involucra la idea de un espacio ajeno y lejano. Los confines remiten al límite de cualquier territorio, a esa línea imaginaria que lo separa, divide y distingue del resto. Este artículo recorre un corpus de relatos de viajes que refleja, en distintos momentos del siglo XVI, los viajes de exploración y colonización de uno de los territorios más alejados de la metrópoli: las costas patagónicas.

## 1. Hernando de Magallanes y los patagones

El 20 de septiembre de 1519, Hernando de Magallanes (1480–1521) parte desde Sanlúcar de Barrameda con una flota de cinco navíos para encontrar el paso marítimo entre los dos océanos. Entre la tripulación se encontraba Antonio Pigafetta, uno de los dieciocho sobrevivientes, quien a su regreso a España (1522) dejó testimonio de los acontecimientos en su *Primer viaje en torno del globo*.<sup>1</sup> El autor entregó a Carlos V, en calidad de servicio, una copia del manuscrito: «en donde ofrecí a la sagrada Majestad de D. Carlos, no oro, ni plata, sino objetos más apreciados por tan gran soberano. Entre otras cosas, le hice entrega de un libro escrito por mi propia mano» (135). *Primer viaje...* es un *diario* en el que su autor refiere periódicamente los acontecimientos de la travesía y da cuenta de un proceso de representación del viajero como letrado.

Las biografías explicitan que Pigafetta era un estudioso de la geografía, la astronomía y un conocedor de los fenómenos celestes. Desde las motivaciones que lo impulsan a embarcarse se manifiesta su afán de conocimiento: «supe que navegando por el Océano se veían cosas maravillosas y decidí asegurarme por mis propios ojos de la veracidad de todo lo que se contaba».

El libro anticipa el viaje a un destino silenciado: «su proyecto no lo comunicó [Magallanes] en detalle a ninguno de sus compañeros de expedición, para evitar que intentasen disuadirle de su propósito de seguir una ruta hasta entonces desconocida, a través de mares tempestuosos en que habrían de arrostrarse peligros sin cuento» (33). La obra está delimitada en instancias: la salida, la permanencia en Brasil, la navegación de las costas patagónicas, el cruce por el estrecho, el descubrimiento del Océano Pacífico, el retorno a España. En su itinerario inicial, el relato se nutre de las descripciones de las costas del Brasil donde redonda la abundancia.

A medida que los barcos navegan hacia el sur, se suscitan acontecimientos desafortunados. Las costas del Río de la Plata son observadas desde la distancia y anticipan discursivamente los infortunios:

El cabo frente al cual habíamos anclado se llama de Santa María; antiguamente se creía era el extremo del continente americano, y que, costeano éste hacia el occidente, se llegaba al mar del Sur; pero no es así, sino que dicho cabo es uno de los extremos de las desembocadura de un río (...) En él, hace algunos años los caníbales se comieron a Juan de Solís y 60 españoles que habían confiado en ellos. (40)

7677

El suceso más dramático de la travesía ocurre durante la permanencia en la bahía de San Julián, donde los capitanes y la tripulación se sublevaron. El autor refiere, escatimando detalles, los crueles castigos que impuso Magallanes a los traidores: ordenó descuartizar el cadáver de Luis de Mendoza y Juan de Cartagena, tesorero y veedor respectivamente de la expedición. El capitán Gaspar de Quesada fue, junto con un cura y otro cómplice, abandonado a su suerte en las costas del extremo sur.<sup>2</sup>

Al abandonar Brasil el texto es invadido por seres que provienen del imaginario mitológico europeo. En la descripción de los indígenas que habitan las costas se activan imágenes fantásticas y el gesto que domina el acto de escribir es el de la desmesura.

Durante dos meses no vimos alma viviente por aquella tierra; un día apareció de improviso en la playa un hombre de estatura gigantesca casi desnudo, que, bailando y cantando, se echaba arena en la cabeza. Dispuso Magallanes que fuese un hombre a tierra con encargo de imitar al salvaje en sus movimientos, en señal de paz. Comprendió aquél que no íbamos en actitud hostil, y se dejó conducir a una isla vecina, donde estaba nuestro jefe con varios de los nuestros (...) Era tan alto aquel hombre que le llegábamos a la cintura, siendo en lo demás muy proporcionado. (41)

En *Primer viaje...* la indefinición del espacio geográfico motiva el surgimiento del elemento maravilloso y encantado. En tierras desiertas y yermas sobresalen elementos desbordantes que se contraponen a una naturaleza marcada por la carencia. El modelo textual en el que se ampara Pigafetta es el de los relatos de viajes medievales donde la introducción de un elemento asombroso constituía —junto con el itinerario, la cronología y los segmentos descriptivos— uno de los componentes primordiales del discurso. Sofía Carrizo Rueda define a este tipo discursivo como aquel en el que predomina la función descriptiva asociada a la escritura como un espectáculo. La confección del material narrativo se organiza alrededor de núcleos que corresponden a un principio de selección y jerarquización y que responden, y esto es destacable, a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen.

La materia textual se nutre de las circunstancias vividas. El autor no escribe obligado por un mandato; su obra es el resultado de un libre ejercicio de la observación que le permite seguir un criterio selectivo de los hechos e ingresan en la escritura con marcada crudeza diversidad de anécdotas y situaciones.

La galleta que comíamos no era ya pan, sino un polvo mezclado con gusanos, que habían devorado toda la sustancia y que hedía insoportablemente por estar empapado de orines de rata. El agua que nos veíamos obligados a beber era igualmente pútrida y hediendo. Por no morir de hambre llegamos al terrible trance de comer pedazos del cuero con que se había recubierto el palo mayor. (41)

Luego de doce meses, en el transcurso de los cuales parte de la tripulación murió y se perdieron dos naves, la flota descubrió no sólo el paso que separaba y unía ambos mundos, sino también un océano al que denominaron Pacífico. *Primer viaje...* es el resultado de la pluma de un testigo digno de crédito; la veracidad de los hechos narrados se sostiene en la credibilidad de quien los enuncia.

Pero no es el único testimonio de la travesía interoceánica. El texto menos difundido es el extraordinario relato de Maximiliano Transilvano (?1490?-1538), quien presenta la expedición como una épica hazaña puesto que : «estos diez y ocho marineros que con esta nao aportaron á Sevilla mas dignos de ser puestos en inmortal memoria, que aquellos argonáutas que con Jason navegaron y fueron a Colchides, de quien los antiguos poetas hacen tanta celebridad» (284).<sup>3</sup>

El Secretario Real replica la visión de Pigafetta sobre el Río de la Plata: «llegó al cabo de Santa María (...) que es adonde el capitán Juan Díaz de Solís fue muerto y comido con ciertos españoles de su compañía por los antropófagos á quien llaman Caníbales, cuando por mandado del Rey Católico fue con cierras naos de Armada á aquellas partes» (256).

La escritura y los barcos se detienen en la Bahía de San Julián, eje central del relato y espacio generador de violencia y enfrentamientos.

Era tan grande el frío y el tiempo tan contrario que á los nuestros hizo después que llegaron al golfo de S. Julián, que así por esto como porque yendo mas adelante por aquella costa de la tierra firme (que siempre se volvía, y estendia hácia la parte austral del polo antártico) hallaban ser tierra muy mas fría y insoportable, le fue forzado al capitán Magallanes (sic) dilatar de día en día el pasar adelante ni el volver atrás. (260)

Transilvano transcribe la experiencia del cuerpo en este espacio inhóspito. El viajero escoge las circunstancias desafortunadas, sin detenerse en aspectos lingüísticos ni elementos asombrosos. El cuerpo aparece expuesto al sufrimiento, al frío y al hambre, estados desesperantes que se asocian a una situación de confinamiento y abandono.

les respondió [Magallanes] contradiciendo á sus ruegos, que placiendo á Dios sucedería presto el buen tiempo del estío, con el cual seria templada aquella región, y no sentirían la pena é fatiga que decían que sentían (...), y llegando en aquellas partes donde el estío les durase y fuese un perpetuo día sin noche por espacio de muchos meses, entonces descansarían de los trabajos pasados y de la aspereza de aquel crudo invierno, y que allí llegados tenían mucha abundancia de mantenimientos, y alegría de haber hasta allá pasado, é que les rogaba que se sufriesen, y no mostrasen tanta pena. (261)

Para Michel de Certeau cada caminante realiza procesos que pueden registrarse no sólo en los mapas sino en el modo en que se trasladan al papel sus pasos y trayectoria. Actos de apropiación territorial como navegar y recorrer nutren la escritura de Transilvano que va dando cuenta de los desplazamientos corporales y de las percepciones del entorno. El espacio se percibe como hostil y generador de violencia. El texto exterioriza el miedo que se acrecienta por las privaciones de refugio, de alimento y por la sensación de estatismo que se produce al detener la marcha de las naves e invernar en medio de la desolación.

El texto pone en escena lo que denomino «narrativa del desamparo», categoría que da cuenta del entrecruzamiento de sentidos: la decepción ante el fracaso y la necesidad de continuar la empresa y lo encomendado por la Corona, la ambición por alcanzar un objetivo fabuloso y el penoso vagabundeo al que se ven reducidos los tripulantes.<sup>4</sup>

7879

## 2. Los malogrados intentos colonizadores

Luego del viaje inaugural de Magallanes las incursiones al Río de la Plata y, en particular, al Sur tienen como objetivo consolidar la ruta comercial por el Estrecho de Magallanes. El paso entre ambos océanos, herida que abre, separa y une el continente, adquiere para la Corona una importancia estratégica y comercial. Nuevas empresas de exploración fueron encomendadas a García Jofré de Loaysa, Sebastián Caboto y Simón de Alcazaba (¿1470?-1535).

La expedición de Alcazaba es la primera que zarpa con el objetivo de trasladar las instituciones imperiales a la zona patagónica<sup>5</sup> pero la tripulación y los futuros pobladores que acompañan al Gobernador están destinados a poblar un espacio que se resiste a su apropiación. Los móviles del viaje se desvanecen y la escritura cede ante los enfrentamientos, las traiciones y las muertes.

El 17 de junio las naves emprendieron el frustrante regreso sin haber cumplido con los mandatos de la Instrucción. El 9 de septiembre arribaron a Santo Domingo. Entre quienes habían muerto de hambre o frío, ajusticiados o ahogados, sumaban doscientos cincuenta hombres, los sobrevivientes un poco más de setenta.

Estos recurrentes fracasos determinaron que la Corona Española no promoviera, por un tiempo, más empresas de colonización. Los innumerables infortunios que padecieron aquellos navegantes hicieron que la imaginaria popular calificara a esas lejanas tierras como malditas. La noche del 13 de febrero de 1579 el pirata inglés Francis Drake entra al puerto de Lima robando el cargamento de las naves.<sup>6</sup> Este saqueo plantea nuevamente la necesidad de explorar y fortificar las costas patagónicas y magallánicas y el virrey Francisco de Toledo conforma una expedición compuesta por dos naves con la finalidad de explorar la zona y determinar el lugar más apropiado para resguardarla. La flota parte de El Callao el 11 de octubre de 1579 bajo las órdenes<sup>7</sup> del soldado, viajero, cosmógrafo, historiador, profesor de latín, poeta y brujo: Pedro Sarmiento de Gamboa (1532-1592).<sup>8</sup>

Sarmiento de Gamboa escribió cuatro relatos sobre sus viajes a la zona patagónica cercana al Estrecho de Magallanes. Los textos fueron redactados en distintos períodos, marcados temporalmente por una primera incursión magallánica, que se llevó a cabo entre 1579 y 1580, y una segunda, que se emprendió en 1581.<sup>9</sup>



Se había embarcado con el ostentoso cargo de Gobernador de las inexistentes ciudades del confín.<sup>10</sup> Este proyecto colonizador, asumido por Felipe II, fue una de las empresas más costosas de su reinado. La conformaban más tres mil hombres y mujeres distribuidos en veintitrés naves.

Sarmiento de Gamboa ejerce compulsivamente la escritura. Sus relatos de viajes son de exploración y comprenden la configuración territorial. En ellos el espacio es una dimensión determinante tanto en un sentido racional como emocional.<sup>11</sup> Este último establece una relación en la que se involucra el propio cuerpo que lo atraviesa y permite reconocer los momentos de euforia y desencanto que transmiten los textos de acuerdo a la vivencia con el entorno.

La actitud paradigmática del colonizador se advierte en los cuatro textos en operaciones como el acto de nombrar, fundar ciudades, redactar actas de posesión, elaborar planos, proyectar puertos. Estas acciones se concretan ya en el momento del desembarco. En la relación firmada en 1584, la escritura recupera cómo en las costas patagónicas cercanas al Estrecho de Magallanes, geografía signada por vientos intempestuosos, se inicia el proceso de traslado de las instituciones coloniales: fortificar, levantar casas, realizar el trazado de la ciudad, iniciar la construcción de la iglesia, repartir los principales cargos. Escribir esas transformaciones es un modo de exaltar los logros de la empresa. De ahí que el relato reproduzca también el acta de «posesión y población» de la primera ciudad fundada el día 11 de febrero: «Y en el mismo real nombre fundo y pueblo [en] este asiento y Valle de las Fuentes una ciudad, y le pongo nombre la Ciudad del Nombre de Jesús».<sup>12</sup>

La escritura acompaña los movimientos complementarios de fundar (echar los cimientos) y de poblar (ocupar) y da cuenta de un trazado de las ciudades en el que el narrador ordena una nueva disposición del territorio como mecanismo de efectiva apropiación. Ese espacio deja así de ser un proyecto lejano y ajeno para convertirse en lo cercano, lo poseído, «lo nuestro».

Y desconfiados de su vuelta se prevenían para asegurarse, porque en todos los nuevos descubrimientos, si no se puebla, aunque sea en un páramo o en un peñasco, las más veces se vienen a perderlo. Y por esto el gobernador procuró luego hacer esta población y trabajando la gente como se dijo, dentro de cuatro días se pusieron las casas o chozas, que se pudieron aposentar en ellas y alargarse las paredes (...) Hizo también que los labradores sembrasen habas, nabos, y toda la semilla de hortaliza, y puso unas parras y membrillos y otras posturas que había llevado del Río de Janeiro y San Vicente y jengibre. (Relación de 1583, 24)<sup>13</sup>

La acción de andar puede ser entendida como ese proceso indefinido en pos de algo propio, como parte de la búsqueda que moviliza al individuo y de las proyecciones que anhela alcanzar en el espacio que recorre. Una vez fundada esta primera ciudad, el navegante propone el ingreso al territorio y es el desplazamiento por el confín lo que determina, paradójicamente, el deterioro de la empresa.

La categoría de narrativa del desamparo se articula alrededor de la imagen del abandono que sufren Sarmiento de Gamboa y sus pobladores, principalmente en la Relación de 1584. Desamparo y abandono se vinculan y trascienden en textos que registran la falta de socorro, la búsqueda infructuosa de auxilio (tematizada a través de la carencia de ropa, alimentos y refugio), la progresiva deslealtad de la tripulación y la consiguiente renuncia al proyecto imperial. El deterioro corroe dos elementos imprescindibles para el navegante y expedicionario: el barco y el calzado.

De manera casi paralela se relata el padecimiento físico y la desintegración de los navíos; las embarcaciones y los cuerpos patentizan el esfuerzo, la vulnerabilidad e indefensión en el medio adverso.

porque como toda es gente pobrísima y el viaje duró tanto, si alguno tenía algo, lo vendió en las invernadas de los puertos del Brasil y lo gastó; y los zapatos de la munición se perdieron en la Arriola, y los alpargates que se les dieron en la Ciudad de Jesús, como eran podridos y mareados, duraríanles muy poco, que ya llevaban sino los pies llagados e hinchados.<sup>14</sup> (Relación de 1584, 39)

El mundo del barco genera un «campo de significaciones» que connota la confluencia de otros espacios sociales: es cárcel para los que se amotinan, es lugar donde se ejerce justicia, es hospital, depósito de armas y bastimentos, es amparo ante los ataques. Pero además es el único objeto que permite asociar de manera concreta la exploración con la idea del regreso. Sarmiento y sus pobladores contaban, en el lugar más alejado del imperio, solamente con un pequeño batel. Los barcos acompañan el proceso de desintegración de la empresa: en la medida en que son corroídos por la broma que invade maderas y jarcias, Sarmiento y sus pobladores son diezmados por la desesperación y las hostilidades. Los pies descalzos y llagados y las naves que se deshacen y pulverizan delinear el marco de estropicio que invade todos los niveles textuales.

80 81

En esta invernada del Río de Janeiro todos los navíos se pasaron de gusano y broma y se pudrieron, recibiendo notable daño y perdición salvo los emplomados de Vuestra Majestad, porque la gran calor y lama y manglares cría esta broma y cuece la madera y jarcias y claves de los navíos. Y así, al tiempo de la partida estaba la más parte hecha ceniza, y aun hasta el hierro se había de tal manera corrompido, cosa inaudita, que con las manos se podía moler, y así, lo que iba labrado de palabras y azadas y hechas, con las manos se deshacía como papel y al menor golpecito se deshacía en tierra. (Relación de 1590, 89)

De las trescientas treinta y ocho personas que desembarcaron con él en el inhóspito Estrecho, sobrevivió sólo uno, Tomé Hernández, quien fue rescatado por un barco inglés al mando de Thomas Cavendish en 1587.<sup>15</sup> Los ingleses rebautizaron a la ciudad Rey Don Felipe como Puerto del Hambre.

\*\*\*

Se viaja, se recorre, se explora con un objetivo y es esa búsqueda la que da sentido al viaje. Por esto, las exploraciones de Hernando de Magallanes o Pedro Sarmiento de Gamboa tienen diversas finalidades: descubrir, conocer, delimitar, colonizar, poblar en una misma y recurrente geografía: la zona patagónica.

En el corpus propuesto la experiencia de la travesía se traduce en la escritura de un relato de viaje en el que el narrador entremezcla la descripción del paisaje con el sufrimiento, el penoso vagabundeo con la exploración de las costas, la ambición por alcanzar un objetivo fabuloso con el estado de abandono al que se ven reducidos los tripulantes. De modo progresivo la desventura invade todos los espacios textuales; el desamparo ingresa al discurso y el texto detalla con crudeza los padecimientos atravesados en la hostil geografía de los confines del imperio.

## Notas

<sup>1</sup> Tres copias en francés —dos en la Biblioteca Nacional de París y la otra en una colección particular— y un manuscrito en italiano se conservan del texto primigenio. Se cree que estos cuatro textos son copia de un original extraviado.

<sup>2</sup> Magallanes ordenó exhibir los cadáveres de Mendoza y Quesada para que su contemplación sirviera de escarmiento a los más de cuarenta rebeldes.

<sup>3</sup> El texto lleva el siguiente título: *Relación escrita por Maximiliano Transilvano de cómo y por quién y en qué tiempo fueron descubiertas y halladas las islas Molucas, donde es el propio nacimiento de la especiería, las cuales caen en la conquista y marcación de la Corona Real de España*. El texto fue incorporado por Giovanni Ramusio a su *Colección*. La relación fue firmada el 5 de octubre de 1522 en Valladolid. Las citas corresponden a la edición de Martín Fernández de Navarrete, vol. I. Los pocos datos que se conocen de Transilvano lo presentan como Secretario de Carlos V.

<sup>4</sup> Ver Beatriz Pastor.

<sup>5</sup> Según la capitulación otorgada por la Emperatriz, Alcazaba se comprometía a conquistar y poblar con 150 hombres el primer pueblo entre la salida del Estrecho y el lugar de Chincha, término de la gobernación de Francisco Pizarro.

<sup>6</sup> Los ingleses picaron las amarras de siete naves para que los españoles no puedan seguirlos. Una hora más tarde, dos navíos con casi trescientos soldados salieron infructuosamente en su persecución. El 27 de febrero el virrey Francisco de Toledo alistó una flota de dos barcos y ciento veinte hombres para que capturaran al pirata. Cuando llegan a ese puerto, ya es tarde: el pirata ha robado los 362 000 pesos en barra y oro. Los españoles regresan con la carga del fracaso al Callao el 12 de julio; Drake retorna a Inglaterra con los depósitos de sus navíos cargados de riquezas, habiendo dado por segunda vez la vuelta al mundo.

<sup>7</sup> En el AGI se conserva el manuscrito donde consta el nombramiento dado por Toledo a Sarmiento como Capitán Superior de la Armada. En el documento, fechado en Lima el 9 de octubre de 1579, se destacan el valor demostrado por el Capitán en las jornadas de Vilcabamba y contra los indios chiriguano y sus condiciones de cosmógrafo.

<sup>8</sup> La afición de Sarmiento de Gamboa por las «ciencias ocultas» como la nigromancia lo enfrentaron en más de una ocasión con los temibles tribunales inquisitoriales de Lima.

<sup>9</sup> El corpus sarmientino está integrado por *Relación y derrotero del viaje y descubrimiento del Estrecho de la Madre de Dios, antes llamado de Magallanes* de 1580, escrita al regreso del primero y fructuoso viaje. El documento original se encuentra entre los manuscritos de The Philip H. & A.S. W. Rosenbach Foundation. La relación está escrita de puño y letra por Sarmiento, contiene su firma y la de los demás miembros de la tripulación. El texto fue editado por Bernardo Iriarte en Madrid en 1768. Ángel Rosenblat la copia en su edición de *Viajes al Estrecho* (Buenos Aires, Emecé, 1950, vols. 1 y 2). Existe también una edición de 1944 realizada por Julio Guillén Tato y publicada por el Instituto Histórico de Marina de Madrid. El texto ha sido editado además por Juan Bautista González (1987), Justina Sarabia Viejo (1988) y José Luis Lanata (2005), *Relación de lo sucedido a la Armada Real*

*de Su Majestad en este viaje del Estrecho de Magallanes* (1583).

<sup>10</sup> A la Corona no escapan los riesgos que implica esta empresa. En el AGI se conserva la Instrucción Real fechada el 1 de mayo de 1581 donde en uno de sus asientos consta una sorprendente advertencia: «Primeramente habéis de advertir que por agora conviene que no se entienda que esta armada que se haze es para el estrecho así por lo que toca a los enemigos y poderlos mejor castigar estando desorientados como porque la gente vaya de mejor gala y así publicareis que es para la guarda dellas Indias que esto mesmo se dize acá». Transcrito del original.

<sup>11</sup> Ver Edward Said.

<sup>12</sup> En el año 1984 se erigió una placa que conmemora la fundación de la Ciudad Nombre de Jesús, primera ciudad fundada en la Patagonia, próxima al cabo Vírgenes. En el año 2003 las arqueólogas argentinas Ximena Senatore y Mariana Di Negrís iniciaron excavaciones en Nombre de Jesús y encontraron los restos óseos de tres pobladores. El estudio de estos restos reveló importantes trastornos metabólicos y «stress alimenticio». Ver Mariana E. De Nigris y María Ximena Senatore.

82 83

<sup>13</sup> Todas las citas de Sarmiento de Gamboa pertenecen a la edición de Ángel Rosenblat, de 1950.

<sup>14</sup> En la *Relación* del contador Marcos de Aramburu se señala que la cantidad de pares de alpagatas embarcadas sumaba trescientos veinticuatro, un número menor al de los pobladores.

<sup>15</sup> Cavendish permaneció cuatro días en la ciudad Rey Don Felipe. El corsario pretendía emular a Francis Drake y asaltar los barcos españoles que recorrían el Pacífico. Hernández se embarcó junto con otros dos españoles. El resto de los pobladores que quedaban en el Estrecho no lo hicieron ya que tenían temor de que los ingleses los mataran. Cuando el barco arribó a las costas de Chile, Hernández pudo escapar. Permaneció en Santiago de Chile y de allí partió rumbo a Perú.

### Bibliografía (Corpus)

PIGAFETTA, A. (2004). *Primer viaje alrededor del mundo*. Buenos Aires: El elefante.

SARMIENTO DE GAMBOA, P. (1950). *Viajes al Estrecho de Magallanes* (edición y notas de Ángel Rosenblat. Introducción a cargo de Armando Braun Menéndez). Dos tomos. Buenos Aires: Emecé.

(1988). *Viajes al Estrecho de Magallanes* (introducción, transcripción y notas de María Justina Sarabia Viejo). [Relación de 1579 y de 1590]. Madrid: Alianza.

(1875). «Sumaria Relación de Pedro Sarmiento de Gamboa, gobernador y capitán general del Estrecho de la Madre de Dios, antes nombrado de Magallanes, y de las poblaciones en él hechas y que se han de hacer por Vuestra Majestad». [1590] *Colección de documentos inéditos del Archivo General de Indias* (286–419), vol. V.

TRANSILVANO, M. (1946). «Relación escrita por Maximiliano Transilvano de cómo y por quién y en qué tiempo fueron descubiertas y halladas las islas Molucas, donde es el propio nacimiento de la especiería, las cuales

caen en la conquista y marcación de la Corona Real de España». Martín Fernández de Navarrete. *Colección de los viajes y descubrimientos*, t. IV.

### Bibliografía de referencia

- BOSCH GARCÍA, C. (1992). «Los imperios marinos en la formación de América. (La identidad dual en el siglo XVI)». Zea, L. (comp.). *El descubrimiento de América y su sentido actual (143–154)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BENITES, M.J. (2004). *Con la lanza y con la pluma. La escritura de Pedro Sarmiento de Gamboa*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- CARRIZO RUEDA, S. (1997). *Poética del relato de viaje*. Kassel: Reichenberger.
- CRONE, G.R. (1966). *Historia de los mapas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CHARTIER, R. (2006). *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (Siglos XI–XVIII)*. Buenos Aires: Katz.
- DE CERTEAU, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- DE NIGRIS, M.E. y SENATORE M.X. (2008). «Arqueología histórica en los confines del imperio. La ciudad del Nombre de Jesús (Estrecho de Magallanes, siglo XVI)». *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)* (6), año V. Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. (1851). *Biblioteca Marítima Española*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero.
- FRIEDERICI, G. (1986). *El carácter del descubrimiento y de la conquista de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GERBI, A. (1978). *Naturaleza de las Indias Nuevas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ DE MARISCAL, B. (2004). *Relatos y relaciones de viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI*. Madrid: Polifemo.
- MIGNOLO, W. (1981). «El metatexto historiográfico y la historiografía india». *MLN* 96(2), 358–402.
- (1982). «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». Íñigo Madrigal, L. (comp.) *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (57–109). Madrid: Cátedra.
- (1995). *The darker side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*. Michigan: University Press.
- MORALES, E. (1946). *Aventuras y desventuras de un navegante: Sarmiento de Gamboa*. Buenos Aires: Emecé.
- PASTOR, B. (1983). *El discurso narrativo de la Conquista*. La Habana: Casa de las Américas.
- SAID, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

### Benites, María Jesús

«“Aunque sea un páramo o un peñasco”: viajes a las costas patagónicas (siglo XVI)». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 75–84.

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



## La literatura rumana y las imposiciones totalitarias (1945–1989)\*

Crina Bud \*\*

Universidad Técnica Cluj –  
Napoca (Rumania)

*Traducción: Silvia Zenarruza de Clément*

### Resumen

Este estudio se concentra en dos aspectos: la manera en que las restricciones de un régimen totalitario influyen en el proceso de creación literaria, y la forma en que la literatura producida en esas circunstancias puede ser abordada desde un punto de vista histórico, crítico y literario.

86 87

La confrontación entre lo estético y lo político durante la dictadura comunista en Rumania (1945–1989) se presenta desde tres distintos enfoques:

- a) un enfoque histórico basado en el tiempo identificando los principales aspectos de cada secuencia;
- b) un enfoque analítico que se centra en los mecanismos utilizados para contrarrestar el gran código totalitario a través de reacciones en el campo de la imaginación, de los géneros, del lenguaje, de la lectura, de orientaciones literarias;
- c) un enfoque epistemológico, a través del cual se señalan las solicitudes y las acciones críticas específicas de esta literatura.

### Palabras clave:

· estética/política · código totalitario/código subversivo · compromiso/engagement manqué

\* Este artículo se deriva del Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOPHRD) financiado por el European Social Fund y el gobierno rumano bajo el contrato número SOPHRD/89/1.5/S/59758. Traducción del francés de Silvia Z. de Clément (revisada por Analía Gerbaudo).

\*\* Profesora en el Centro Universitario Nord Baia Mare, Universidad Técnica Cluj–Napoca. Trabaja en el área de la Literatura comparada y se especializa en Literatura rumana, puntualmente en las relaciones entre literatura y totalitarismo, teoría y crítica literarias.



### Abstract

Two are the aspects the attention is focused on in this study: the way in which the restraints of a totalitarian regime influence the very process of literary creation, and the way in which the literature produced in such circumstances can be managed from a critical, historical, and literary point of view. The confrontation between the aesthetic and the politic during the communist dictatorship in Romania (1945–1989) is presented through three different types of approaches:

- a) a historical one, based on timing and identifying the main aspects of each sequence;
- b) an analytical one – the stress is on the mechanisms of counteracting the great totalitarian code by a rebours reactions in the realm of imagination, of genres, of language, of reading, of literary orientations;
- c) epistemological – by which the requests and critical actions which are specific in the management of this literature are pinpointed.

### Key words:

· aesthetic/politic · totalitarian code/subversive code · commitment/*engagement manqué*

*Libertad ante la ley o libertad en el capricho, toda creación es libre*

GAËTAN PICON

Si se define la literatura como una forma de libertad —a la manera de Gaëtan Picon— entonces este valor no estaría manifestado más que en relación a una prohibición, a un límite impuesto. La fascinación de la literatura se nutre en su libertad frente al lenguaje entrampado en fórmula estándar, frente a las metáforas muertas (como las habría llamado Richard Rorty), frente a la religión, frente a la moral, frente a la ideología y, en nuestros días, uno quisiera estar fascinado por su libertad frente a las leyes implacables del mercado. Es decir, el espacio literario y la identidad de una literatura son casi siempre el resultado de una negociación, más o menos espectacular, entre la necesidad de libertad y las diversas formas de su representación. Esta relación conflictiva —pero generalmente fértil— alcanza un colmo paroxístico en la situación en la que la literatura está completamente instrumentalizada, y hasta transformada en simple herramienta de propaganda. La tensión entre libertad e imposiciones se torna estéril en el momento en que la gestión de lo literario corresponde exclusivamente, o bien en una proporción aplastante, a aquellos a quienes lo imponen y no a aquellos que lo crean.

La literatura que ha caído en el cautiverio de los regímenes totalitarios conoce momentos en los que no negocia su libertad sino su supervivencia. Allí, bajo la campana de cristal de lo político, en sus laboratorios secretos, escondidos a veces detrás de una *cortina de hierro*, los escritores pueden vivir el drama que se podría traducir en la célebre estructura interrogativa de Montesquieu: ¿cómo se puede ser escritor?

Durante casi medio siglo, la literatura rumana ha estado apretada entre las mandíbulas del cerco histórico de un régimen totalitario, y a la pregunta de más arriba, formulada desde el interior de ese contexto, se agrega otra, contemporánea: ¿cómo se puede manejar la imagen de medio siglo de soledad literaria, la imagen de una literatura prisionera de sus restricciones políticas?

Para comenzar, hay que pasar brevemente revista los períodos del comunismo rumano y las maneras en que lo literario y lo político se han confrontado.

- 1945–1953 A fines de la Segunda Guerra Mundial, Rumania, liberada por las tropas soviéticas, se transforma de monarquía en república popular, y la cultura rumana, hasta entonces en plena expansión, se ve reducida al silencio y condenada al aislamiento. Imponer el comunismo en su hipóstasis más odiosa, la estalinista, es hacer realmente historia y cultura con la hoz y el martillo en el sentido que se han arrancado violentamente los valores encontrados en el campo literario y, por otra parte, que se ha aplastado a los ídolos (en las antípodas de la empresa filosófica de Nietzsche), esto es, que se ha aplastado toda huella espiritual anterior. Los cerca de 9000 títulos de libros prohibidos en 1948 hablan de ese gesto de reducir el espacio literario rumano a una *tabula rasa*. Un folleto de 500 páginas contenía los nombres de las obras (rumanas o extranjeras) prohibidas de ser publicadas o leídas en las bibliotecas, obras que no podían ni siquiera ser mencionadas en las revistas culturales o en libros de clase. El mismo año es anulado el acuerdo cultural entre Rumania y Francia y se asiste al desmoronamiento de una tradición que tenía a Francia como referente fundamental para la cultura rumana. Antes proteico, el fenómeno literario rumano es reducido a una dimensión única: la del realismo socialista. La cultura rumana (que será bruscamente encerrada en el cerco exiguo del materialismo dialéctico) estaba en pleno diálogo con Occidente: no olvidemos, Tristan Tzara, el fundador del dadaísmo, proviene de Rumania, así como el pintor surrealista Victor Brauner, el escultor Constantin Brancusi o el compositor George Enescu y nombres que tienen una cierta resonancia en la cultura francesa, tales como Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Emil Cioran animaban entre las dos guerras mundiales la escena de las letras rumanas. De los numerosos canales de expresión que existían hasta entonces, no queda más que uno solo, perfectamente controlado por el Partido único. Muchos intelectuales son detenidos y la atmósfera de terror persiste hasta la muerte de Stalin en 1953.

- 1953–1964 En esta época, sobre todo cuando Nikita Khrouchtchev reconoce los crímenes de Stalin, la situación parece distenderse. Ciertos autores son puestos nuevamente en circulación, pero solamente aquellas obras que servían a los intereses de la propaganda. En plena ilusión de un proceso de normalización, se produce una nueva oleada de arrestos, a veces por la simple lectura de autores occidentales, por preferencias literarias «burguesas», por opciones de vida (homosexualidad, por ejemplo), por la fe religiosa. La mayor parte de los detenidos son liberados en 1964, pero después de haber sido obligados a firmar un acuerdo con los servicios de la policía política (*Securitate*) por el cual se comprometían a aportar informaciones sobre los colegas que estaban en libertad. De esta manera se pone en marcha una

red de la traición, de demisiones morales, de desconfianza paroxística y todo un organismo social será carcomido por este cáncer moral.

- 1965–1971 En el año 1965, cuando el joven Nicolás Ceausescu accede al poder, sobreviene un período de relajación y de esperanza. La gestión de lo literario es retomada por los escritores y sobre todo por los críticos. Es el período en que se opta radicalmente por la autonomía de lo estético, por el derecho a la subjetividad y a la gratuidad artísticas. Tímidamente, se hacen oír también voces de muy jóvenes semióticos adeptos al estructuralismo. Todos esos jóvenes van a elegir el exilio y se van a convertir en universitarios occidentales reputados mundialmente: Toma Pavel, Matei Calinescu, Virgil Nemoianu en los Estados Unidos, Sorin Alexandrescu en Holanda. Con excepción de estos jóvenes críticos que encontraban un refugio en las prácticas interpretativas estructuralistas y en el lenguaje especializado que se supone inmune a la contaminación de lo político, se paga un precio por esta vuelta a los derechos: un cierto retardo, una sincronización por el bias. Los argumentos para esta nueva toma de posesión de lo literario están redoblados, por dentro y por fuera, por dos críticos rumanos de la entre-guerra, G. Calinescu y Eugen Lovinescu, y por críticos franceses, Jean Pierre Richard y Gaëtan Picon. La generación del sesenta practica lo que la crítica rumana llama el *neo-modernismo*: una recuperación de los valores de la modernidad que habían sido desplazados por el realismo socialista. Los representantes de esta generación reciclan el imaginario y las modalidades de expresión de los escritores de entre-guerras y, una vez realizados esos puntos de sutura, proponen sus propias visiones y soluciones de creación. Aunque sus gestos sean subversivos, permanecen en la retaguardia, en el sentido que Vincent Kaufmann da a ese término.<sup>1</sup> Este tipo de evolución en bucle caracteriza a todas las literaturas del Este de Europa, como lo demuestra la obra *History of the literary culture of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, bajo la conducción, tal vez no por azar, de un profesor americano de origen rumano: Marcel Cornis-Pope.

- 1971–1989 Luego de una serie de visitas a China y a Corea del Norte, Nicolás Ceausescu instaaura un régimen nacionalista radical, sazonado con un culto draconiano a la personalidad. Una de las excrecencias malignas del nacionalismo de Ceausescu es la corriente llamada *protocronismo* en cuya base hay una teoría aberrante que supone una versión idealizada del pasado rumano. La censura, que de todas formas existía desde hacía mucho tiempo, es oficializada y reconocida como institución fundamental. Había cinco niveles de censura por los cuales un libro debería pasar para ser publicado. Esos vientres sucesivos de Leviatán ideológico conllevan la responsabilidad de retener un macizo *Diccionario de escritores rumanos*<sup>2</sup> escrito honestamente y con dificultades inimaginables; también las ediciones de una antología de poesía moderna (Manolescu, 1968) y de un volumen de crítica que sostenía la joven generación (Negoitescu, 1971).

El aislamiento cultural se torna sofocante y muchos escritores que se habían exiliado pensaban a Rumania como «una casa fea donde yace, envuelto en una bandera tricolor, un muerto» (Negoitescu, 1990:25). La literatura nueva se refugia en cenáculos<sup>3</sup> donde profesores universitarios y, al mismo tiempo, críticos importantes protegen y alientan la libertad de jóvenes escritores. Estos no pueden debutar individualmente, sino únicamente en volúmenes colectivos, lo que los hace aparecer como autores no muy importantes.

Voy a tratar de señalar algunos aspectos que hacen a la gestión de esta secuencia de la literatura rumana. Diría que toda la literatura rumana de este período es una literatura a contrapelo, ya que sus resortes son reacciones, sutiles o bien radicales, a esas provocaciones de lo político. Algo que se podría contener en el título: *el gran código totalitario y los códigos de la revuelta moral y estética*. Más de un historiador del totalitarismo ve una línea entre el cristianismo y el comunismo sosteniendo que la religión atea y fundamentalista del comunismo estaría fundada en la apropiación y luego la alteración de los símbolos y de las prácticas religiosas. Estos préstamos forzados, vacíos de todo contenido espiritual, están organizados en un canon social y político implacable que ha sido aplicado inquisitorialmente, al menos en una primera fase. A un gran código cultural que es la Biblia, en la acepción de Northop Frye, se lo substituye por un gran código totalitario; a una *escritura metafórica*, se la substituye por una *escritura tipológica*.<sup>4</sup> El código ideológico totalitario, en esta dimensión, está fundado sobre la inversión, sobre el vaciamiento de sentido del cristianismo y la introducción, bajo la costra familiar, de un discurso violentamente militante, brillantemente profético, que suspende el presente entre un pasado que debe estar enteramente borrado y un futuro prometedor. La literatura va a obstaculizar esa mentira ideológica y va a crear campos de significación opuestos, conductores de mensajes subversivos. Numerosos escritores no sujetos a un programa, frecuentan un simbolismo religioso, recurren a las modulaciones del discurso profético o bien apocalíptico, pero lo que es paradójico en esta actitud es que toda esta temática no corresponde a una vocación religiosa, sino que es la respuesta dada a la impostura sobre la que se funda la ideología comunista.<sup>5</sup> Estos *topoi* de lo religioso tienen la función clara de oponerse a la falsa atmósfera de ardor místico de la sociedad. Los volúmenes *Cadáveres en el vacío* y *El barco de Sébastien* del poeta Anatol E. Baconsky vibran con las tonalidades oscuras del *Antiguo Testamento*, Isaías y Ezequiel, o del imaginario del *Apocalipsis de San Juan*; las lecturas críticas de Ion Negoitescu abundan en la identificación de una atmósfera demoníaca, apocalíptica, de una conciencia escatológica; la novela *La anunciación* de Nicolae Breban pone en su centro un misterio secularizado; la extraña novela *Vida y opiniones de Zacharias Lichter* de Matei Calinescu profetiza el apocalipsis por trompetas de *clown*; la novela *Mujer, aquí tus hijos* de Sorin Titel infunde sentido al mundo contemporáneo por medio de modelos míticos, arquetípicos.

A nivel de lo imaginario la literatura reacciona, entre otros, por medio de este simbolismo religioso. Pero el gran código totalitario es desconstruido también por la frecuentación de algunos géneros privilegiados que hacen posible la decodificación. Con puntos en común con este tipo de escritura, la literatura fantástica, parabólica y

la distópica, corroen también ellas el esquematismo del discurso ideológico utópico. Lo fantástico hacía las delicias de los lectores asfixiados por la ideología materialista. Cuentistas de talento como Stefan Banulescu, Anatol E. Baconsky, Dumitru Radu Popescu, Fanus Neagu y más tarde Mircea Cartarescu ilustran ese género. Los espacios planos, abiertos, áridos exigen su derecho a la vida poblándose de fantasmas; las mismas presencias quiméricas son imperiosamente evocadas desde los desiertos espirituales que provocan los regímenes totalitarios en cualquier lugar.

Se produce un pacto con el lector de una intensidad imposible de alcanzar en una sociedad libre. El lector está siempre listo para leer entre líneas, a enriquecer las significaciones, a completar con su propia rebelión las alusiones a las aberraciones políticas.

El punto máximo de desconstrucción del código político se alcanza en las novelas distópicas tales como *La iglesia negra* (A.E. Baconsky), *El segundo mensajero* (cuyo autor, Bujor Nedelcovici se establece en París, luego de la publicación de esta novela valiente), *Un sosie en cavale* de Oana Orlea (ella también, exilada en París). Ninguna de estas novelas ha sido publicada en la Rumania de la época. Por otro lado era imposible leer ese tipo de literatura; a lo sumo se la podía escuchar a través de la Radio Europa Libre. Justamente esta ausencia de lectura individual, reemplazada por la experiencia compartida de la escucha, engendra una cohesión difícilmente realizable en el mundo contemporáneo y da a estos libros un aura de leyenda.

Entonces lo imaginario, los géneros literarios, el discurso y la lectura se reconfiguran a causa de esa interferencia del código todo-poderoso. Se deberían agregar las tentativas de imprimir direcciones a la creación literaria por acciones y actitudes conjugadas. El principio antiguo *divide et impera* será seguido para dismantelar todo agrupamiento literario: el del Círculo Literario de Sibiu (sus más notables representantes habían conocido las prisiones políticas), el de los poetas promotores de la modernidad de la revista *Steaua*, el movimiento onirista (un ensayo de síntesis entre la literatura fantástica y el surrealismo, pero que estaba también impregnado de la poética del *nouveau roman* cuyo líder, Dumitru Tzepeneag, estaba también exilado en París), etcétera.

Las promociones de los años '60 y '80 aún en nuestros días son percibidas de manera compacta, a pesar de las grandes diferencias entre los escritores: su adhesión sin excepción al modernismo, a la autorreflexividad y al experimentalismo posmodernistas se leen en tensión con las exigencias de lo político. Todas esas vueltas de lo literario generan una serie de preguntas reunidas bajo una fórmula: «¿cómo se puede?».

¿Cómo se puede reintegrar en la historia de la literatura rumana este período de síncope y de «guerra en trinchera» (Goldis), este universo que está escondido todavía bajo «una cortina de papel» (Spiridon:103)? Voces críticas maduras reprochan a los jóvenes el ser incapaces de juzgar correctamente esta literatura porque no han vivido las condiciones que la han generado, mientras que las voces jóvenes reprochan justamente la falta de objetividad de los mayores.

¿Cómo se podría juzgar esta literatura cautiva y todas sus líneas de fuga en busca de la libertad? ¿Cuáles son los instrumentos del juicio crítico? ¿Se puede hacer solamente una evaluación estética sin medir las implicaciones éticas de las actitudes de los escritores?

La historia de la literatura rumana había sido falsificada en las diversas etapas del comunismo. Después de la caída del régimen, se intenta una visión de conjunto,

pero una cierta pasión por la re-evaluación es inevitable. Se ha publicado una historia literaria de la mañana a la noche (con estupor se ha descubierto en los archivos de *Securitate* que el historiador literario era también el hermeneuta de los servicios de policía política) (Popa); una historia política de la literatura rumana (Ștefănescu), una historia crítica de la literatura rumana (Manolescu, 2008) y hasta una historia de las ilusiones de la literatura rumana (Negrici). En nuestros días, la lectura de los libros escritos durante los 50 años está redoblada por el estudio de «*dossiers* de vigilancia» de los escritores por la *Securitate*: una tentativa de establecer una verdad que no es ni literaria ni política sino únicamente humana. Las revelaciones de estos *dossiers* (que contienen también informaciones erróneas e interpretaciones versátiles) inflaman las pasiones, provocan ajustes de cuentas y acusaciones, y la literatura, en todo eso, es arrojada a veces al segundo plano. Se reconoce, no obstante, el pasaje paulatino de una reacción emocional ante esos documentos a una acción científica: la literatura obliga a una evaluación estética, pero la realidad de las coacciones obliga a una especialización de los críticos literarios en tanto historiadores.

92 93

A esta mirada desde dentro, se agrega una mirada desde fuera: ¿cuál es la imagen de la literatura rumana que ha construido el discurso crítico durante esta época y que se ha ofrecido al extranjero? Allí también, los falsarios no se ausentan. Basta una mirada fugaz sobre las antologías de literatura rumana publicadas en Francia (por sólo citar un ejemplo) para registrar un corte desprovisto de honestidad y recopilaciones que favorecían la literatura ardiente de la edificación del socialismo, a pesar de las creaciones verdaderamente originales. Para obtener una legitimación en el contexto cultural internacional, los servicios de propaganda ponían en escena irresistibles voces de sirenas políticas. Por ejemplo, los intelectuales extranjeros son invitados a Rumania por el Instituto para las Relaciones Culturales con el Extranjero y se organiza para ellos viajes, encuentros con ciertos escritores, conferencias, representaciones de teatro, etc. La antología de literatura rumana publicada en la revista *Europa* (1959) es precedida de textos entusiastas de intelectuales franceses que se han dejado encantar por tales gestos de cortesía.<sup>6</sup> Por otra parte, con el fin de la misma legitimación, se exige a críticos rumanos respetados por su profesionalismo (Tudor Vianu y Serban Cioculescu) que acompañen con sus textos introductorios antologías armadas según las razones de un Procasto político.<sup>7</sup>

Verdaderos ajustes, calibrados, son impuestos a los investigadores contemporáneos con respecto, por un lado, al posicionamiento de la literatura entre otras artes y, por el otro, a los diversos tipos de lecturas. Por una parte, se trata de advertir la importancia de la literatura en el campo cultural: durante el tiempo de las coacciones ideológicas, las otras artes han sido empujadas a una especie de *background* y todos los reflectores estaban fijados sobre este arte de la palabra, a la vez engañoso y redentor. Por otra parte se advierte la necesidad de una readecuación de los libros de esa época a la lectura distante y desenfadada de nuestros días, muy diferente de la hiper-lectura anterior sostenida en otros enclaves.

Otra tarea a realizar es rehacer los mapas del espacio de la literatura rumana dado el gran número de escritores rumanos de la diáspora que, en condición de normalidad, hubieran sido integrados dentro de la literatura rumana configurando de otra manera la identidad (un caso laureado con el Premio Nobel: Herta Muller).

En esta doble perspectiva, geográfica e identitaria, se debe prestar atención a los estudios extranjeros que tratan la literatura rumana y que la ubican en el contexto cultural de la Europa del Este.<sup>8</sup>

Es por este ejercicio de asociaciones y de disociaciones que una imagen diferente de la literatura rumana podrá emerger. Tal vez, el desafío más importante de la gestión de lo literario siga siendo el de discernir de manera crítica entre el compromiso político o estético —inherente a esta literatura condenada a ser militante— y su «compromiso fallido»,<sup>9</sup> el único que le confiere el valor artístico y la fuerza de su mensaje humanístico. Se trataría de captar la interrogación al mundo de esta literatura y de perpetuar la búsqueda de respuestas. Respuestas nunca definitivas.

### Notas

<sup>1</sup> «La retaguardia se sitúa del lado del rechazo de una legitimidad conferida por la historia. La retaguardia se reclama en esta perspectiva del clasicismo, de la tradición, de los valores eternos... Para refutar el sentido de la historia en el que se embandera la vanguardia, la retaguardia se hace reaccionaria, reacciona más o menos sistemáticamente contra la historia», en William Marx.

<sup>2</sup> Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dictionarul de scriitorilor români*, Fundația Culturală Română, 1995–2002 (el manuscrito ha sido depositado en la editorial en 1983, después de cuatro años de indecisiones, su publicación ha sido prohibida en 1987).

<sup>3</sup> *Le Cénacle de prose Junimea*, dirigido por Ovid S. Crohmălniceanu; *Le Cénacle de lundî* (1977–1984), dirigido por Nicolae Manolescu; *Le Cénacle Universitas* (1983–1990), dirigido por Mircea Martin.

<sup>4</sup> «In our day, Marxism might be said to have something like a typological scripture in its canonical texts, where the nineteenth-century prophecies of Marx and Engels are fulfilled in Lenin's tactical organization of Bolshevik revolution» (Frye).

<sup>5</sup> Cada una de las literaturas confrontadas al comunismo han desarrollado tales códigos-reacción en sus ensayos de resistencia. El libro de Margaret Ziolkovski, *Literary exorcisms of Stalinism. Russian writers and the Soviet Past*, esboza una tipología imaginativa de la literatura rusa que describe el periodo estalinista y subraya la recurrencia de las figuras religiosas tales como Pilatos o San Sebastián. Además, la autora observa que la época soviética tardía designa a los antiguos prosadores opositores (tales como Pasternak, Platonov, Bulgakov, Zamiatin, Pilniak) como unos «passion-suffers of truth-Strastoterpsy pravdy», «a designation suggestive of the nearly religions intensity of the late Soviet era desire to recover the past» (5).

<sup>6</sup> Aparte de los elogios de Pierre Abraham y Pierre Paraf, las observaciones intransigentes de Jean de Beer señalan que hay algo de podrido en el paraíso comunista: el conformismo (debido al control del Estado) «es un apagavelas al que ningún fuego resiste (...). Sería desolador que sus obras maestras (del movimiento socialista) (...) sean nonatas porque se habrá comprimido demasiado las entrañas de los genitores». *Europe* (37), 363–364, julio-agosto, 1959, 189.

<sup>7</sup> *Nouvelles Roumaines. Anthologie des Prosateurs Roumains*, con prefacio de



Tudor Vianu, París, Editions Seghers, 1962; *Anthologie de la poésie roumaine*, bajo la dirección de Alain Bosquet, París, Edition du Seuil, 1968.

<sup>8</sup> Harold B. Segel, (2008) *The Columbia Literary History of Eastern Europe Since 1945*, y (2004–2010) *History of the literary culture of East–Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, vols. I–IV, por ejemplo.

<sup>9</sup> «Lo que se puede pedir al escritor es ser responsable; pero hay que entenderse: que el escritor sea responsable de sus opiniones es insignificante; que asuma al menos inteligentemente las implicaciones ideológicas de su obra, eso también es secundario; para el escritor la verdadera responsabilidad es soportar la literatura como un *compromiso fallido*, como una mirada moiseística sobre la Tierra Prometida de lo real (es la responsabilidad de Kafka, por ejemplo) (...) Sabe bien que su palabra, intransitiva por elección y por labor, inaugura una ambigüedad, aun cuando se da como perentoria, que se ofrece paradójicamente como un silencio monumental a descifrar, que no puede tener otra divisa más que la palabra profunda de Jacques Rigaut: *Y aún cuando afirmo, interrogo*» (Barthes: 150).

94 95

## Bibliografía

BARTHES, R. (1981). *Essais Critiques*. Paris: Seuil.

CORNIS–POPE, M.; NEUBAUER, J. (Eds.) (2004–2010). *History of the literary culture of East–Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, vols. I–IV, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

FRYE, N. (1982). *The Great Code. The Bible and Literature*. New York: Harvest.

GOLDIS, A. (2011). *Critica în transee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*. Bucuresti: Cartea Românească.

MANOLESCU, N. (1968). *Poezia româna modernă de la George Bacovia la Emil Botta. Antologie*. Bucuresti: EPL.

(2008). *Istoria critică a literaturii române*. Pitesti: Paralela 45.

MARX, W. (Dir.) (2004). *Les arrièrè-gardes au XX-ème siècle*. Paris: PUF.

NEGOITESCU, I. (1971). *Lampa lui Aladin*. Bucuresti: Albatros.

(1990). *În cunostință de cauză*. Cluj–Napoca: Dacia.

NEGRICI, E. (2008). *Iluziile literaturii române*. Rumania: Cartea Românească.

PICON, G. (1953). *L'écrivain et son ombre. Introduction à une esthétique de la littérature*. Paris: Gallimard.

POPA, M. (2001). *Istoria literaturii române de azi pe mâine, 23 august 1944 – 22 decembrie 1989*, vols. I–II. Bucuresti: Semne.

RORTY, R. (1989). *Contingency, irony and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

SEGEL, H.B. (2008). *The Columbia Literary History of Eastern Europe Since 1945*. New York: Columbia University Press.

(2004–2010). *History of the literary culture of East–Central Europe*.



*Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, vols. I–IV. Marcel Cornis-Pope y John Neubauer (eds.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

SPIRIDON, M. (2004). *Les Dilemmes de l'identité aux confins de l'Europe: le cas roumain*. Paris: L'Harmattan.

ȘTEFĂNESCU, A. (2005). *Istoria literaturii române contemporane. 1941–2000*. București: Masina de scris.

ZIOLKOVSKI, M. (1998). *Literary exorcisms of Stalinism. Russian writers and the Soviet Past*. Columbia SC: Camden House.

**Bud, Crina**

«La literatura rumana y las imposiciones totalitarias (1945–1989)». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 87–96.

## Cuánto le podemos pedir al cine

Sergio Peralta \*

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

### Resumen

Este artículo propone una lectura de la división entre estética y política a partir del análisis de un documento contextualizado en su espacio-tiempo de emergencia: el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en 1973. Mediante la articulación de tres narrativas analíticas: radicalización ideológica, profesión académica y política de la imagen, se interpelan algunos relatos disponibles para dar cuenta de la politización de los universitarios y se mapea un debate capaz de seguir acumulando sentidos entre algunos realizadores audiovisuales santafesinos.

96 97

### Palabras clave:

· cine · estética/política · años '70 · Universidad Nacional del Litoral

### Abstract

This paper proposes a reading of the division between aesthetics and politics from the analysis of a contextualized document in its space-time of emergence: the Institute of Cinematography at Universidad Nacional del Litoral in 1973. Through the articulation of three analytical narratives: ideological radicalization, academic profession and image policy, current historiographical constructions are questioned to account for the active involvement in politics of the university community and a debate is mapped so as to keep adding senses among some Santafesinians audiovisual producers.

### Key words:

· cinema · aesthetics/politics · '70 · Universidad Nacional del Litoral

\* Licenciado en Historia. Co-autor de *Fotogramas santafesinos (2008)* y autor de *Ciudad set*, libro de próxima aparición. Integrante del Centro de Investigaciones Teóricas y Literarias (CEDINTEL), radicado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Becario del CONICET.

*The way we look at the ambiguities of cinema is itself marked by the duplicity of what we expect from it: that it gives rise to a certain consciousness through the clarity of a revelation and to a certain energy through the presentation of a strangeness, that it simultaneously reveals all the ambiguity of the world and the way to deal with this ambiguity. Onto this we project the obscurity of the presupposed relation between the clarity of vision and the energies of action.*

JACQUES RANCIÈRE, *The gaps of cinema*

## 1. Preliminar

La Universidad Nacional del Litoral alojó durante veinte años una institución abocada a la enseñanza del cine y a su realización: el Instituto de Cinematografía (IC). Si convenimos, con Jacques Rancière (2011a), que la historia del cine es la de la potencia de hacer historia, no podemos desestimar la importancia de esta demanda en la particularidad de este instituto de entre-dictaduras: 1956–1976. Este macro temporal, no obstante, habrá de conjuntarse con otros dos tiempos en tensión con el tiempo nacional: el tiempo universitario y el propio del instituto en cuestión. Asimismo, la trama se complejiza con la coalescencia de estos tiempos con las temporalidades de las ideas, la política y el arte cinematográfico como objetos historiográficos que se reconfiguran allí donde hay interrogantes actuales que ameritan la historización.

La historización del IC se realizó a partir de fuentes diversas: expedientes, resoluciones de Rectorado y del propio instituto, documentos periodísticos, films, publicaciones de diversas dependencias de la Universidad, notas administrativas, cartas y entrevistas. Por obvias razones de espacio, no podremos dar cuenta aquí de todos los documentos que dan sustento a la lectura que ofrecemos. Remitimos al lector, si así lo desea, al libro *Fotogramas santafesinos* y a la tesina *Cine y política en el Instituto de Cinematografía de la UNL: 1970–1976*, disponible en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL.

Para abordar la pregunta que da nombre a este artículo y dar cuenta del problema del tiempo, se seleccionó un documento que, a fuerza de ser sintéticos, será transformado en monumento: un informe apócrifo con sinopsis y sugerencias de uso de films producidos en el instituto, y membretado a cargo de la Secretaría de Cultura Popular de la UNL, en 1973. El documento ya realiza un enlace entre el instituto y una secretaría universitaria dependiente del Rectorado —ya sincroniza, por su parte, el nivel meso y micro del tiempo—, y el año 1973 es significativo en sí mismo para una periodización de la historia política en Argentina. Entretanto, si miramos hacia la Historia de las Ideas pareciera que estamos en una época en la que el *todo es política* funciona adversativamente (Gilman:32), y si miramos al cine argentino se nos presenta un momento provechoso para el *cine militante* (Halperín; Bustos; Dodaro). Resta saber cómo y con qué arsenales argumentales se hace lugar a este último cine que hasta el momento venía produciéndose (en otros contextos, claro) por fuera de las instituciones de enseñanza del cine (Mestman, 2001; Bernini, 2001; Bernini, 2011).

Un extracto del documento escogido es el que sigue [sic]:

1. *Tierra para niños* [Dirección: Hugo Abad, 1961] (...) Este documental comienza haciendo una alusión a la niñez abandonada y el peligro que implica para su moral. Luego recoge las tareas de la escuela granja «San Isidro», donde estos niños sin hogar aprenden oficios, tienen un techo, etc. No es crítica pues muestra un parche dentro de la sociedad o soluciones aisladas, sin atacar la causa fundamental: El sistema es el que abandona a sus integrantes.

2. *Santa Fe La Vieja* [Dirección: Nélide Contardi, 1969] (...) Es un film que no pasa de ser una mala reseña histórica porque es en definitiva para quien no conoce Cayastá o El Museo, no dice nada. Muestra parte del museo pero de tan mala forma que no llega a mostrar lo que verdaderamente interesaría. La cámara marcha sin detenerse en nada en concreto por lo que en realidad no muestra nada. En definitiva no cuenta la historia verdadera, la que interesaría y tendría sentido ver y escuchar, la que no nos muestra los libros ni los maestros.

3. *La doma* [Dirección: Juan Patricio Coll, 1969] (...) Documental sobre esta actividad campestre pero sin interesarse en el aspecto sociopolítico de la explotación a que se ven sometidos quienes afrontan tan riesgosa actividad. El film está muy bien logrado técnicamente y puede servir como complemento de otro film. No tiene orientación política ni crítica.

4. *Las 500 millas* [Dirección: Raúl Beceyro, 1969] (...) El tema del film es la carrera que se realiza todos los años en Rafaela. Trata en unas secuencias el problema del gasto realizado, pero no llega a tener fuerza de crítica social, por carecer de comparación con la realidad en que viven los desposeídos, ni de fundamentos valederos de este aspecto. En definitiva, no tiene connotación política ni social.

5. *La mosca de la fruta* [Dirección: Bernardo Uchitel, 1968] (...) Puede ser de utilidad para apoyar una campaña contra esta plaga de las frutas. Muestra los medios para combatirla y como prevenirla.

6. *Idilio* [Dirección: Osvaldo David, 1971] (...) Narra el encuentro de una nodriza que viene de amamantar a un niño y un joven hambriento. Inician una charla luego ella come delante de él, sin reparar en su estado. Luego de horas de viaje ella se siente descomponer por la gran cantidad de leche acumulada, el muchacho se ofrece a aliviarla y ella acepta. Cuando ella dice que se siente mejor y agradece, él dice que el agradecido es él, en cierta medida había saciado su hambre. Es un film estético.

7. *Cirujas* [S/D] (...) Después de plantear la división entre una Santa Fe «cordial» y otra «marginada», se entra de lleno en el «como», «donde», «desde cuando» y «porque» del ciruja. Se hace referencia a los gobiernos posteriores a los del Gral. Perón mostrando la manera en como enajenaron nuestra economía y reprimieron a nuestro pueblo a través de prohibiciones, persecuciones y detenciones. En el final se plantea que la garantía de mantener conquistas obtenidas está en la continuación de la lucha y en la organización enmarcada en la etapa de Reconstrucción Nacional.

8. *La casa* [Dirección: Enrique Butti, 1969] (...) Típica expresión burguesa, decadente y elitista del «arte». Constituye una afrenta al Cine Documental y Popular. Imposible siquiera intentar una explicación del argumento ya que el «estado» de los «realizadores», producido por la ingerencia de drogas, hace a las imágenes totalmente incoherentes a los ojos del espectador «normal». Ciento veinte metros de película, que equivalen a \$ 300.000, m/n, robados al pueblo trabajador, para satisfacción de un grupo de cineastas engendrados y mantenidos por un sistema que se nutre de las actividades de estos individuos.

9. *Las cosas ciertas* [Dirección: Gerardo Vallejo, 1966] (...) Esta película tiene como eje central «el trabajador golondrina» y muestra la impotencia del hombre «solo» para cambiar la realidad en que vive, desde aquí surge (no muy claro) el planteo de la necesidad de la lucha común para

el cambio de esta situación. Es rescatable como planteo político el hecho de que con un solo hombre que tome conciencia y que no se una a los demás no se arregla nada: necesita por lo tanto la unidad y la organización. Es un film lento, con lo que remarca la monotonía de la vida de pobre, esta lentitud es necesaria para cumplir la finalidad de este corto. Otro planteo concreto es el de la inmigración: «Los hermanos se fueron a Bs. As. a trabajar, aquí quedaron los viejos y nosotros dos». También tiene en cuenta el problema de la propiedad privada: La caña de azúcar es del Ingenio, el campo es del Ingenio, la casa es del Ingenio y el Ingenio es de una Sociedad Anónima. Es válida para el análisis político. En una de sus secuencias da a entender que su situación (golondrina) no es culpa suya sino de gran parte del pueblo (los indiferentes).

En grandes rasgos, la composición ya alcanzó el boceto.

## 2. Los bordes del documento

Primero está el problema de referir el documento a su espacio de emergencia. Como se adelantó, 1973 es el inicio de una discontinuidad en la vida universitaria (Buchbinder). Así lo muestra, al menos, la significativa re-denominación de algunas secretarías del Rectorado de la UNL (Extensión por Cultura Popular, por ejemplo), como también lo hace un documento de la Secretaría Académica en el que se propone cambiar *in toto* el aparato burocrático-organizativo de la institución con vistas a la Liberación; un concepto, podría decirse, cuya productividad reside en su funcionamiento como metáfora performativa: es iterativa y sus suturas siempre parciales y estratégicas (Derrida).

Los discursos proferidos durante la asunción del cargo de las autoridades de 1973 dan a leer cierta comunidad de objetivos entre el IC y la Secretaría de Cultura Popular. En el IC, por su parte, está comenzando toda una relectura del pasado institucional al paso de una reestructuración tanto académica (nuevas titulaciones y Plan de Estudios) como organizativa. De esta coyuntura interesa especialmente la construcción de un antecedente (un ejercicio bloomiano signado por la angustia de las influencias) en el documental social de los inicios del IC, por parte del cine militante; la salvación de aquél depende de la superación de una contingencia, de esa «noche de las cámaras despiertas» que Beatriz Sarlo dató al menos tres años antes de que emergiera como tal (en el documento elegido) y caracterizó como el grito del cisne de la experimentación estética antes de tornarse *sólo* acción política. El vínculo sintomático (antes que problemático) entre vanguardia estética y política, que Sarlo resume en birristas-antibirristas, nunca se enuncia en tales términos, aunque algunos de sus ribetes se hacen letra escrita en una publicación del IC de 1975 que lleva por nombre *Balance de lo actuado en el año 1974*. Otra forma de referirse al mismo supuesto debate podría ser: birristas-discípulos de Juan José Saer y Hugo Gola, pero observando detenidamente las fichas técnicas de los films veríamos tránsitos entre redes de afinidad antes que dos grupos discretos. Las fichas técnicas muestran cómo una trama vincular cimentada en afinidades de consumo cultural se superpone muchas veces con una trama de posiciones institucionales (la función de Productor es el ejemplo más claro). Entonces, el acontecimiento que

analiza Sarlo sería útil, antes que para cartografiar dos posturas irreductibles, para quien se interrogue sobre las fuertes relaciones entre cine y literatura en Santa Fe.

Si en el extracto del documento citado hay films menores y otros apropiados es porque en el mismo momento se está produciendo la confección de un canon filmico institucional, que va hacia 1956 para religarlo con 1973 y sortear la «confusión» de su pasado reciente. En este último año cristaliza y queda en disponibilidad la referencia al IC como Escuela Documental de Santa Fe, aunque puede encontrarse buena cantidad de documentos en los cuales se justifica la pertinencia del documental para el aprendizaje del *métier*, pero no se desconsidera la posibilidad de hacer ficción u otro tipo de documentales que no sean *de observación* (Nichols). De hecho, basta ver la filmografía del IC para comenzar a corroborarlo (cf. Neil *et al.*).

El documental social de Birri había realizado una importante torsión respecto del cine industrial/de estudio, tanto en forma y contenido de la representación en sí como en sus formas de producción y exhibición (Bernini, 2001; Sel); torsión que el cine militante retoma y desplaza en una nueva versión de la relación entre registro (objetivo) y montaje (ideológico), para barajar y dar de nuevo respecto de un cine que había «privatizado» sus temas de referencia, en gran parte vía la transposición de literatura (cf. España y Manetti). Si en *Tire Dié* (Fernando Birri, 1959) la producción cinematográfica busca producir conocimiento objetivo allí «donde la estadística se hace incierta» y crear conciencia acerca de las vidas en los márgenes mediante lo que el pueblo tiene para mostrar y decir; en *Monopolios* (Miguel Montes, 1973) el registro *ilustra* una idea *a priori*: la imperiosa necesidad de que la descolonización (Liberación) comience por la cultura, sirviéndose de animación, de citas de discursos de Perón y de un montaje cuasi videoclíptico. Revelar, interpelar o develar los mecanismos de la mostración para que esto interpele: esta triangulación pareciera ser el marco de inteligibilidad del debate.

Ahora bien, esta lectura de contrapunto entre el documental social y el cine militante —como hace Mariano Bernini (2001) con *Tire Dié* y *La hora de los hornos*—, es útil para historizar las discontinuidades del cine argentino, aunque en su análisis sobrevuele cierta predilección de la militancia con el documental antes que con la ficción. Este cine «peronizado» marca una discontinuidad con el cine realizado por cineastas comprometidos que no establecían una filiación partidaria precisa. Sin embargo, si para la gestión del IC es preciso religarlos, si ellos mismos establecen la serie discursiva, es por la urgencia de salvaguardar la existencia misma del instituto y mostrar su productividad para «la Universidad del '73», además de justificar el hecho de que algunos profesores no tengan ya lugar en él, como se observa claramente si se compara la nómina de docentes en el sumario administrativo de 1971 y la del Expediente N° 227.647 del año 1976.

Piénsese el *status* académico del IC a partir de algunos ejemplos: en 1963 se produce la primera censura (aún vigente) de un documental del IC (*Los cuarenta cuartos*); en 1966 el Jefe de Policía de la Provincia de Santa Fe juzga *tendencioso* al documental *Hachero nomás*; en 1968 un experto en Educación Superior juzga que la enseñanza en el IC no supera el nivel de estudios secundarios o técnico-artesanales; en 1969 —mientras corren rumores de que el IC puede ser transformado en una Escuela de Comunicación— se designa un interventor de profesión Abogado; y en 1976 el Rector García Martínez le escribe a su sucesor, el Cnel. Núñez, que el IC constituía un «centro de aglutinamiento de elementos marxistas». Volver a los

orígenes en 1973, aun con sustanciales cambios, como por ejemplo en el plan de estudios, es entonces una forma de rectificar el rumbo, una estrategia performativa para hacer pasar Lo Otro por Lo Mismo, mixando dos *épocas* en el sentido que da Claudia Gilman a este concepto: campo de lo que es públicamente decible y aceptable en cierto momento. Grupo Cine Liberación, que hacía un cine militante extra-institucional, por el contrario, podía llamar al cine de Birri «segundo cine» y enjuiciar su clasicismo (Getino y Solanas).

### 3. Narrativas analíticas

#### 3.1. Profesión académica

Puede contarse la historia del IC como un proceso de institucionalización imposible de la profesión académica de cineasta, o, por lo menos, débil. Que en el IC haya existido un solo cargo administrativo, el de su Regente, ya es un indicador de peso del *status* académico. Pero interesa detenerse en otro aspecto relacionado, por un lado, con el «Conflicto de 1970» en el IC, y, por otro lado, con la gestión de la institución entre 1973–1975 (cf. los pormenores en Neil *et al.*). Aquí entran en juego las rutinas institucionales que comienzan a enunciarse cuando se las ve amenazadas por la entrada en escena de un «intruso» de profesión Abogado en la Dirección del IC, antes a cargo de dos cineastas: Fernando Birri y Adelqui Camusso; y entran en juego también esas mismas rutinas como modos heredados con los que tiene que verse una ingeniería institucional acorde a los tiempos de la Liberación.

Digamos primero que una profesión académica (Brunner y Flisfisch; Prego y Prati; Vacarezza) involucra al menos dos cosas: legitimidad de acceso y desempeño en el cargo académico y una ideología legitimadora de la profesión de base, en este caso: el cine. El abogado interventor era un problema en 1970 porque, aunque su cargo no fuera netamente académico sino de gestión, su palabra tenía gran peso en el circuito de evaluación de los proyectos de films. Remarcar su ilegitimidad de origen (por la profesión) y, al mismo tiempo, delimitar lo estético y reivindicar el reconocimiento nacional e internacional del IC, es una forma de defender la profesión académica de cineasta. Alguien que peca de no ser versado en la materia se autoproclama —batiendo el parche de la Misión de la Universidad— capaz de enjuiciar un trabajo académico que está siendo apreciado en festivales de cine y por visitantes ilustres. A la inversa, en 1973, el flamante Director del IC, aunque cineasta, se disculpa por no tener *cursus honorum* en la institución. La lealtad al peronismo es ahora más fuerte que la carrera académica, lo cual muestra una vez más la debilidad de su institucionalización, máxime cuando la asunción de este último Director se produce luego de tres intervenciones.

En otro orden de cosas, esos modos heredados sirven para enjuiciar, en la voz de sus detractores, la escasez de producciones durante la última etapa. Que el IC se haya convertido en una unidad de base y se hayan desviado sus «misiones» (el aprender a hacer haciendo cine) podría explicarse por muchas razones; una de

ellas puede presumir de ser la decisiva: el problema presupuestario, derivado de la asimétrica relación entre reconocimiento académico y reconocimiento cultural del IC. El problema presupuestario hace tambalear la inescindible relación que en él se produce entre profesión cinematográfica y profesión académica: una depende de la otra en un IC que es a la vez centro de enseñanza y de producción.

A juzgar por las fichas técnicas de los films, resultó difícil canalizar inversiones para producciones que no fueran a demanda (del Estado provincial, por ejemplo). Sin derivación de presupuesto universitario, con exiguo Fondo Propio Producido y disponibilidad irregular de líneas de subsidios de organismos nacionales (Fondo Nacional de las Artes, por ejemplo), pelagra el nudo de la propuesta pedagógica. Hay derecho a creer que el presupuesto es un problema nodal porque aparece repetidas veces en los documentos y en las entrevistas, y porque en 1969 (50 aniversario de la UNL) se estrenan cuatro films que estaban en espera desde al menos cuatro años. ¿Debemos, en consecuencia, atribuir a la presunta miopía de la gestión del IC el hecho de que en 1973 se filmó sólo una película (vale decir: dirigida por el Director)? ¿O es que en la repartición de fondos, más allá de la importancia dada a la comunicación masiva en la época, el IC lleva las de perder?

102 103

La articulación presupuesto y mercado audiovisual quizás es tan decisiva en ese momento como lo es hoy, cuando todavía en Santa Fe no existe una industria audiovisual, y en consecuencia la concreción de proyectos queda a la gracia de jurados de concursos o docentes y directivos de instituciones de enseñanza. Esta continuidad no excusa de posibles arbitrariedades, sólo, posiblemente, explique sus recurrencias. José Brunner y Ángel Flisfisch, en un libro ya clásico, proponen una tendencia con la que puede pensarse esto y otras tantas situaciones universitarias:

Allí donde predominan estrategias de mercado es probable que se privilegien las características instrumentales de la organización y se tienda a reforzar el corporativismo de los académicos. En cambio, allí donde predominan estrategias comunicativas orientadas a negociar la obtención de decisiones administrativas, tenderán a privilegiarse las identidades políticas de los académicos y se buscará reforzar las capacidades de intervención pública de la organización universitaria. (160)

Por último, en orden a seguir caracterizando la institucionalización débil de esta profesión académica, también puede pensarse que en el IC no existió consenso sobre el cine a hacerse, o que sólo existió en sus primeros años y cuando fue necesario defender el funcionamiento de la institución ante la «censura previa» del interventor «intruso». Antes del conflicto de 1970 y luego de que el mismo se cierre con un sumario administrativo sustanciado durante 1971, por el contrario, pueden localizarse disputas que *grosso modo* podrían inscribirse en dos universos de sentido: cine-arte o cine-herramienta de comunicación masiva. No se postula que el consenso sobre *un* cine a hacerse sea pedagógicamente productivo, pero considerando los dichos del interventor (designado por el Rectorado) puede verse que era institucionalmente necesario. Si a esto le sumamos las objeciones a las producciones del IC antes referidas, la injerencia de la SIDE y luego el monitoreo de la Triple A, en suma, puede conjeturarse una sustentabilidad difícil de la institución. ¿La dictadura de 1976 fue entonces el último y cruel soplido sobre una casita hecha con cartas?



### 3.2. Historia de las ideas políticas en Argentina

Nos vemos aquí con la urgencia de desacomodar la vaina del relato histórico de frente a lo que puede observarse en el nivel micro del IC. Este relato macro dice, en grandes líneas, que desde 1966 discurre un proceso de activación política y de radicalización de las identidades de los universitarios argentinos (Suasnábar; Barletta y Torti en Krotsch). Para este relato existen prácticas (como las asambleas de base o las cátedras nacionales) y tópicos (como la revolución o el imperialismo) que funcionan como indicadores claros de tal proceso, aquilatado —principalmente— por el Onganiato (1966), la Revolución Cubana (1959) y la proscripción del peronismo desde 1955.

*Una* de las dimensiones de la radicalización de las identidades políticas es la *peronización*, la cual sincroniza los tiempos micro y macro durante el gobierno de Cámpora, el rectorado del Ing. Roberto Ceretto y la gestión de Miguel Montes en el IC. Desde este punto de llegada, al parecer, pueden recorrerse los hilos en reversa, rastreando genealogías del peronismo en la universidad argentina y mostrando el efecto dique de la «disponibilidad ideológica», para decirlo en palabras de Silvia Sigal (122–125). Siguiendo ese protocolo, empero, en el IC nos encontramos con una coyuntura crítica que puede inscribirse en el proceso macro antes citado, por la activación política, aunque no pueda leerse como escalada de algún programa político-partidario concreto e incluso tampoco como erosión de la Reforma Universitaria como partido aglutinante (Sigal). Es curioso que en el conflicto de 1970 no aparezcan con fuerza los trazos gruesos de las consignas reformistas (autonomía universitaria, libertad de cátedra, compromiso social) como sí había sucedido en 1967, cuando docentes y estudiantes del IC participaban junto a estudiantes y docentes de otras unidades académicas en las movilizaciones anti-dictadura/Ley Universitaria N° 17.245 (Vega) Y es problemático, para las narrativas políticas disponibles, que la Revolución o el Imperialismo no aparezcan como consignas.

Por su parte, la peronización del IC tomó forma hacia 1973, pero no como el viraje de un *continuum* de radicalización sino, *contrario sensu*, por cambio de elenco institucional. ¿El caso matiza la hipótesis de la disponibilidad ideológica? Se visualiza en el IC un proceso de activación política que no va par a la par con la radicalización de las identidades, sino que conforma un colectivo de identificación en la resistencia aunque en virtud de la defensa de la profesión académica y de la profesión cinematográfica. La oposición a la dictadura y sus ramificaciones locales, por la «censura previa» de dos ejercicios filmicos en 1970 (uno sobre prostitución y el otro sobre violencia urbana), no apela ni a una república universitaria perdida ni a una narrativa salvacionista partidaria ya-no-más extra-universitaria. No considerar esta coyuntura como un acto político... ¿no sería operar con una noción de política que actualiza nuevamente las luchas menores (o mezquinas) y las luchas mayores (Revolución) que rondaba el imaginario de los '70?

Todo este proceso de activación política es aquilatado por la intervención de la Dirección del IC de manos de un Abogado en 1969, a quien los «huelguistas» de 1970 conceptualizan —alternativamente y según lo defendible— como un empleado de la dictadura o como un burócrata insensible al Arte. Los resistentes construyen un arsenal argumentativo en torno de la libertad de expresión, la sensibilidad, el

talento y el compromiso del artista. *Estamos ante el momento político del disenso estético*, cuando una trama de discursos constituida por citas y desplazamientos se disputa los terrenos del «sentido común» y de «lo universitario» a los que apela el Director para justificar lo que estudiantes y docentes movilizados llaman «censura previa». Así las cosas, podría decirse, el proceso micro exige ajustes del marco de inteligibilidad del proceso macro. O, cuando menos, una reconsideración de lo que se conceptualiza como «político» en medio de una situación que bien podría llamarse *crisis de dominación celular* (O' Donnell) si nos detenemos en el montaje de un IC no oficial en el local de la Asociación del Personal Universitario del Litoral (APUL) durante el conflicto de 1970.

Tal tipo de crisis dio lugar a múltiples emergencias difíciles de asir en la búsqueda de la radicalización de las identidades políticas tal como la discusión ha sido dada. Esta narrativa muestra también sus limitaciones cuando Mauricio Chama analiza la articulación política-profesión en dos campos disciplinares harto diferentes al que aquí comentamos: la psicología y la abogacía (cf. Chama). Aun cuando puede sospecharse su hipótesis de que la politización de una franja de abogados bonaerenses fue previa a la práctica de defender militantes anti-dictadura, sus trabajos, en primer lugar, reivindican a la profesión como un objeto de estudio denostado por liberal, y, en segundo lugar, evitan la asociación directa entre práctica profesional comprometida y discursos reconocidamente políticos.

En 1973, por otra parte, las condiciones de posibilidad son otras: el discurso institucional se radicaliza, con base en la categoría Tercer Mundo a la vez como objeto de estudio y como programa de acción (cf. Mestman, 2002); y los agentes institucionales cambian: algunos de ellos migran hacia otras universidades, otros arman colectivos de producción audiovisual por fuera del IC y otros ven reasignadas sus funciones. *Este es el momento estético del disenso político*, cuya particularidad reside en que cuestiona el proceso de peronización de los universitarios, dejándonos ver, por el contrario, la discontinuidad de elenco de gestión y plantel docente de la, ahora sí, «nueva izquierda peronista», con una intención de continuidad de la serie discursiva.

### 3.3. Política de la imagen

Hay en los regímenes del arte —dice Rancière (2011a)— diferentes equivalencias construidas entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad. En una política de la imagen por enunciar, se traman tres órdenes de cosas: las operaciones y productos del arte, las formas de circulación de la imaginaria social y las operaciones de interpretación de esa imaginaria. No hay arte (y política) por fuera de un discurso que lo hace aparecer como tal; y el cine en este autor se lee como el resultado de un equilibrio siempre precario entre dos poéticas contradictorias: una poética de la representación (acción, causas y efectos, personajes y formas de identificación) y una práctica estética que es una poética de la desligazón, de la puesta en suspenso y de la fragmentación (Rancière, 2005).

El documento seleccionado es claro respecto de la representación adecuada y de los efectos políticos buscados: enuncia algunos reglajes de la representación y se expide sobre las películas más productivas para la intención de un cine-debate liberador. Lo llamamos previamente *el momento estético del disenso político*. La

liberación aparece claramente como una metáfora performativa capaz de, en un mismo movimiento, incluir y excluir, al menos hasta que, antes de la dictadura de 1976, el peronismo «verticalista y pretoriano» (Tcach) la destierra.

El debate académico está dado, en grandes líneas, acerca de la diferencia en la noción de política entre la generación de cineastas del '60 y la del '70 (cf. Bernini, 2011) y acerca del deslinde entre lo estético y lo político, con sus autonomías y sus pregnancias (cf., a modo de ejemplo, Terán; y Beceyro, 2007). Desde el relato de Silvia Sigal (véase también Katzenstein), por otra parte, podría mostrarse cómo la radicalización política del '70 va de la mano de cierto conservadurismo cultural, todo lo cual, de ser suscripto, nos obligaría a definir qué era lo culturalmente progresista en la época, como si tal cosa existiera por fuera de la *critique engagée* o de las condiciones de interpelación (Bhabha).

A diferencia de otras narrativas analíticas que postulan lo político ya en la dimensión técnica o en diferentes dimensiones de lo narrativo, preferimos pensar, con Rancière (2011b), que «cinema does not present a world that others have to transform. It conjoins, in its own way, the muteness of facts and the linkage of actions, the reason of the visible and its simple identity with itself. Politics should use its own scenarios to construct the political effectiveness of art forms». Y político equivale, en Rancière (2010:61), a «la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes». La política es, por tanto, más un efecto de lectura que algo que sucede al interior del texto audiovisual; es una política del amateur como lector (Rancière, 2011c), de donde se sigue la necesidad de seguir indagando en la lectura (de los propios cineastas y de los analistas) más que en la tipificación de políticas.

El documento seleccionado cristaliza el momento estético del disenso político porque enuncia algunos reglajes de la representación (una política como lectura): es más progresista la totalización que el fragmento inconexo, porque, ya lo había dicho Marx, para todo drama particular, lo humano es el marco (y no al revés como hacía la ideología burguesa); la experimentación puede no ser «liberadora», puesto que lo político se aloja sobre todo en el argumento, y más precisamente en algunos de ellos; la experimentación temporal en el film se justifica por su argumento; la verdad última y el principio primero está en la explotación del «pueblo», que es, *ad nauseam*, la «historia verdadera»; lo sociopolítico es un aspecto a evidenciar si no se quiere ser un esteta; entre otras cosas. Al cine se le reclama una pedagogía de la liberación en pos de la patria socialista, que sólo por la historicidad propia del deslinde entre lo estético y lo político (que se sirve de Adorno la mayoría de las veces) puede diferenciarse de una pedagogía de la expansión de la sensorialidad o de la experimentación sobre las potencialidades de la técnica.

Asimismo, el documento también exhibe el conflicto entre dos regímenes del arte: el representativo y el estético, cada uno con su eficacia específica. Un pasaje de *La hora de los hornos* resume la eficacia que busca el cine militante: «Todo espectador es un cobarde o un traidor». Se encuentra aquí una cadena de envíos entre percepción, aficción, comprensión y acción característica del cine militante. Desde aquí podría derivarse la idea de que la forma sigue a la función, pero el caso es que sobre la forma adecuada no hay acuerdo, o, cuando lo hay, siempre es en la batalla por un real de la representación o por la asignación de una función clara a lo que —en términos adornianos— parece no tener función. Rancière (2011b) deja constancia —mediante la frase-imagen o gran parataxis— de cómo

tal batalla reedita en el territorio del cine y su teoría discusiones de la literatura decimonónica, aun cuando las máquinas de escritura sean diferentes. Des-limitar lo artístico (dando lugar a la traslación, el intercambio y el *collage*) va a contramano de una Historia del Cine que no pasa de ser una lectura intertextual de films con escasa descripción densa de los contextos de producción de los mismos, y que no puede desembarazarse de la pregunta por la especificidad que hace eco de los modernismos en la teoría cinematográfica.

Lo que se quiere proponer es que la representación ya es un bucle de lo estético, se inscriba esta discusión ya en la tensión entre lo intra o extra-textual o en las especificidades del «lenguaje cinematográfico». Acto seguido, lo estético es un bucle de lo político en tanto que lectura que busca producir subjetividad y construir comunidad en derredor de los consensos que establece (Rancière, 2010:69). No se dice aquí que el supuesto conflicto entre birristas y antibirristas pueda designarse en otros términos como disputa entre régimen estético y de la representación. Antes bien, lo que se quiere decir —y es el mismo *a priori* de la Liberación quien lo demanda— es que la representación es el efecto de una lectura producido por una política del disenso que busca, a la vez, estabilizar una estética de la representación y adjuntarle, por refracción (y des-rarefacción), sentidos positivos y usos posibles. La representación se vuelve una estética en la urgencia por crear un canon cuya unidad está dada por la observancia de una noción particular de representación. La lectura de Sarlo antes referida, al operar con una distinción entre lo estético y lo político para salvaguardar las autonomías, no hace sino fijar la discusión por la inversa, pero en el mismo plano de consistencia.

Reconocer la representación como una política de lectura, eso que Roland Barthes refería como el terrorismo del realismo —cuando él mismo había sido un terrorista en 1959 a propósito de una película de Chabrol y escribiendo en *Lettres Nouvelles* (23-26)—, puede evitarnos reincidir en el debate acerca de si el montaje está ya en el registro o en la isla de edición. Porque, en última instancia, de lo que se trata es de legitimar posiciones (y posicionados) institucionales al regimenter (por una operación de lectura) la productividad de un cine. He ahí la potencia del cine para hacer historia. Si no es así, si el análisis debería ceñirse al plano de las ideas artísticas antes que a su productividad, entonces: ¿por qué el debate sobrevivió a la dictadura como disputa por la herencia legítima del IC?

#### 4. Aún

Una región del cine santafesino y su enseñanza, en la posdictadura, vuelven a plantear el desacuerdo entre políticas de la imagen. Así como actualmente se dan las condiciones de posibilidad para que los años '70 sean justipreciados como *época*, en los años '80 se hizo lo propio con los *sixties*. ¿No podría encontrarse en esta particularidad de la memoria social una explicación sobre el hecho de que el desacuerdo vuelve a tener expresión institucional: por un lado, la constelación UNL, con el Taller de Cine (1985) reconociendo al IC como antecedente institucional; y, por otro lado, la constelación provincial de la cual emerge el Instituto Superior de Cine y

Artes Audiovisuales de Santa Fe (2004), recuperando del IC su planteo ético–estético y algunas particularidades del formato pedagógico (cf. López)?

Es notable como el IC o la Escuela Documental de Santa Fe, ya por amor ya por espanto, siguen siendo acumuladores de sentido. Su análisis puede cursar como excelente ejemplo de lo que significa construir una tradición selectiva, para decirlo en términos de Raymond Williams. Aunque no sólo eso: el IC puede darnos pistas para historizar la relación local entre cine y literatura, y la relación universal entre lo estético y lo político, que tiene, sin embargo, efectos bien locales en la demarcación de territorios. Proponer a la representación como una estética, y a la estética como una ostensión política puede ser (apenas) una forma de enrarecer las fronteras que separan Lo Mismo de Lo Otro, y nos lleva a una Historia del Cine que va mucho más allá de los films para comprender, incluyéndolos, las figuraciones de cineasta.

## **5. Interrogantes lanzados al futuro (para una Historia de la UNL por–venir)**

En esta historia de la UNL por hacerse, cabría preguntarse, por ejemplo: por qué el arte no pudo inscribirse académicamente con demasiada suerte y continuidad. Y para ello tendríamos la experiencia del IC, en la cual podrían leerse varias consideraciones sobre el futuro «artista» como un tipo «especial» de alumno; o la Escuela de Danza que duró incluso menos que el IC. Asimismo, podríamos ver todas las fundamentaciones que se realizan para inscribir en el marco académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FADU) a la disciplina Diseño Gráfico entre 1986 y 1994, para que no curse como Arte y quede a mano de la Arquitectura por su aire de familia «proyectual», al igual que en la UBA. Hay, por cierto, una historia propia de la disciplina Diseño Gráfico (Devalle), así como también hay arreglos argumentales para inscribirla en un espacio institucional particular. ¿No habla de un modo particular de inscripción académica de las Humanidades que el Ciclo de Licenciatura en Artes Visuales se dicte en FADU y no en la Facultad de Humanidades y Ciencias? Curiosidades como ésta merecen ser historizadas.

Es claro entonces que una historia de la UNL por–venir (comenzada en los trabajos de Oscar Vallejos) ya no puede escribirse como una historia institucional clásica, sino como la articulación entre disciplinas (como modos de reducción del discurso al decir de Foucault) y aparatos burocráticos–organizativos, entre momentos de desorden–fuga en la república académica y momentos de orden institucional. En esa historia institucional clásica la periodización se construye ya en relación con la política nacional, con los cambios de rectores o con los acontecimientos significativos de otras universidades. Otro es el cantar si nos avenimos a ver los movimientos del saber en el nivel micro y, en virtud de ellos, los movimientos de quienes se proponen organizar su producción y transmisión desde otros niveles. No pasa de ser un llamamiento a la «descripción densa» y al establecimiento de una zona de borde entre la Historia de la Educación

Superior, los Estudios Culturales (donde incluyo, aunque se hayan apartado, a los Estudios Literarios) y los Estudios CTS (Ciencia, Tecnología y Sociedad).

Otra pregunta que sería provechosa para esta Historia por-venir podría ser: ¿qué Arte sin Estado podríamos pensar? La continuidad de la inexistencia en Santa Fe de un mercado audiovisual hace que estas experiencias históricas sigan teniendo algo para decir, antes que como resoluciones de la carencia, como campo de emergencia de problemas al respecto. La discusión sobre lo que es o no político sigue dando batalla porque aún los cineastas tienen que vérselas con partidas presupuestarias para films por encargo, con concursos de temáticas predefinidas o con sugerencias de modos de tratamiento de las mismas (cf. Beceyro, 2009; Peralta, en prensa). El análisis de la producción audiovisual santafesina realizada por grupos de realizadores no institucionalizados, que podría también contribuir a comprender a quienes producen desde instituciones, sigue aún sin realizarse. No se propone que la existencia de una industria audiovisual permitiría la libertad de expresión sin condicionamientos, porque el lugar del Estado bien lo pueden ocupar las productoras o los mecenas. Por el contrario, esta suerte de situación de dependencia del Estado (que es: «lo universitario», «lo políticamente correcto»; la «región», etc.) nos invita a investigar qué se le puede pedir al cine y qué hacen los realizadores frente a tales demandas. La división entre lo estético y lo político podría re-leerse, en tal sentido, desde las figuraciones de cineasta y como jugada estratégica.

108 109

### Bibliografía

- BARLETTA, A.M. Y TORTTI, M.C. (2002). «Desperonización y peronización en la universidad en los comienzos de la partidización de la vida universitaria». Krotsch, P. (org.). *La universidad cautiva. Legados, marcas y horizontes* (107-123). La Plata: Al Margen.
- BARTHES, R. (2002). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Buenos Aires: Paidós.
- BECEYRO, R. (2007). «El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico». Sartora, J. y Rival, S. (eds.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino* (85-90). Buenos Aires: Librería.
- (2009). «Desventuras de un cineasta del interior». Wolf, S. (comp.). *Cine argentino. Estéticas de la producción* (119-127). Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires – BAFICI.
- BERNINI, E. (2001). «La vía política del cine argentino. Los documentales». *Kilómetro 111* (2), 41-60.
- (2011). «Un cine latinoamericano. Los nuevos cines y los cines políticos ante los Estados (Argentina, Brasil, México)». En *Kilómetro 111* (9), 69-98.
- BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BRUNNER, J.J. Y FLISFISCH, A. (1983). *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. Santiago de Chile: Flacso.
- BUCHBINDER, P. (2005). *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.

- BUSTOS, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía.
- CHAMA, M. (2007). «Movilización y politización: abogados de Buenos Aires entre 1968 y 1973». Perótin-Dumon, A. (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina* [en línea]. Centro de Ética de la Universidad Alberto Hurtado, Chile. Consultado en noviembre de 2012 en <<http://historizarelpasadovivo.cl/downloads/chama.pdf>>.
- DERRIDA, J. (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DEVALLE, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- DODARO, C. (2009). «Videoactivismo, mediaciones y constitución de identidades». *Question*, 1(22) [en línea]. Universidad Nacional de La Plata. Consultado en noviembre de 2012 en <[perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question](http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question)>.
- ESPAÑA, C. Y MANETTI, R. (1999). «El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis». Burucúa, J. E. (ed.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política* (280-310), vol. II. Buenos Aires: Sudamericana.
- GETINO, O. Y SOLANAS, F. (1969). «Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo». Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (29-62), vol. I, 1988. México: FMC-UAM.
- GILMAN, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HALPERIN, P. (2004). *Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en Argentina*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- KATZENSTEIN, I. (Ed.) (2007). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas.
- LÓPEZ, R. (2005). «Existencia resistencial del cine latinoamericano». AA. VV. *El Estado y el cine argentino* (45-90). Santa Fe: Ediciones del ISCAA.
- MESTMAN, M. (2001). «Postales del cine militante argentino en el mundo». *Kilómetro 111* (2), 7-30.
- (2002). «Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)». Yoel, G. (comp.). *Imagen, política y memoria* (233-251). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- NEIL, C. ET AL. (2008). *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL, 1956-1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- O' DONNELL, G. (1982). *El Estado Burocrático Autoritario*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- PERALTA, S. (en prensa). *Ciudad set. Realizadores audiovisuales y cinéfilos de Santa Fe, 1985-2010*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- PREGO, C. Y PRATI, M. (2006). «Actividad científica y profesión académica: transiciones y tensiones en el marco de la política de incentivos. Un



estudio comparado de ciencia básica y humanidades en la universidad argentina» [en línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <www.ocy.org.co/esocite/Ponencias\_ESOCITEPDF/1ARG031.pdf>.

RANCIÈRE, J. (2005). «Las poéticas contradictorias del cine». *Pensamiento de los confines* (17), 9–17.

(2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

(2011a). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

(2011b). «The gaps of cinema». *NECSUS. European Journal of Media Studies* (trad.: Walter van der Star) [en línea]. *European Journal of Media Studies*. Consultado en noviembre 2012 en <www.necsus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-Rancière>.

(2011c). «Questions for Jacques Rancière around his book *Les écarts du cinéma*. Interview conducted by Susana Nascimento Duarte». *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* (2), 196–206.

110 111

SARLO, B. (1998). *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.

SEL, S. (2005). «Cine documental. Teoría y praxis». *Zigurat* (5), año 5, 93–101.

SIGAL, S. (2002). *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SUASNÁBAR, C. (2004). *Universidad e intelectuales. Educación y política en Argentina (1955–1976)*. Buenos Aires: Flacso–Manantial.

TCACH, C. (1996). «Partidos políticos y dictadura militar en Argentina (1976–1983)». Dutrénit, S. et al. *Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay* (25–88). México: Instituto Mora.

TERÁN, O. (2008). *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810–1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

VACAREZZA, L. (2007). «Heterogeneidad en la conformación de la profesión académica: una comparación entre químicos y sociólogos». *Redes. Estudios Sociales de la Ciencia* 13(26), 17–49.

VEGA, N. (2008). «El movimiento estudiantil santafesino ante la reestructuración autoritaria de las universidades nacionales de mitad de la década del sesenta». Neil, C. (comp.). *Primeras Jornadas de Historia de la Universidad en Argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

#### **Peralta, Sergio**

«Cuánto le podemos pedir al cine». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 97–111.





## **Sostiene Pereira de Antonio Tabucchi y Sostiene Pereira de Roberto Faenza: literatura y cine**

Carmen F. Blanco Valdés •  
Universidad de Córdoba (España)

### **Resumen**

El artículo propone un estudio comparativo entre la obra literaria *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi y la adaptación cinematográfica dirigida por Roberto Faenza. El análisis se centra en cuatro fragmentos extraídos del texto literario, tomando como referencias los distintos espacios que proporciona la novela, la ciudad entre ellos, y su relación con los protagonistas.

112 113

### **Palabras clave:**

· literatura · cine · estudio comparativo

### **Abstract**

This article poses a comparative study of the literary work *Sostiene Pereira* by Antonio Tabucchi and the film adaptation directed by Roberto Faenza. The analysis is focused on four extracts from the literary text, using as a reference the different spaces provided by the novel, being the city one of them, and their relationship with the main characters.

### **Key words:**

· literatura · cinema · comparative study

• Responsable de la Cátedra de Filología Italiana en la Universidad de Córdoba. Ha publicado: «Il recupero della memoria storica attraverso le traduzioni: il caso di Angelica Palli». *Essays on translation*, 2012; «Il clamore non è che silenzio: Pier Paolo Pasolini y Le ceneri di Gramsci». *El poder del lenguaje en la literatura y cultura italianas*, 2011; «Il sogno raccontato nel Filocolo di Giovanni Boccaccio», *Acta Neophilologica*, 2011.

Intentar entrar como crítico literario en los entresijos conceptuales y de pensamiento que llevan a un escritor a configurar su texto según determinados parámetros, los cuales le confieren personalidad propia, es y ha sido, al menos para mí, una tarea difícil y que implica siempre un cierto compromiso de seriedad ante el texto literario. Si, por ende, tenemos en cuenta el hecho de que estamos tratando la obra literaria y la personalidad de uno de los grandes, como es Antonio Tabucchi, la acción se presenta como un acto de osadía. Tras la lectura de aquellos estudiosos que antes que yo han analizado con detenimiento la obra de Antonio Tabucchi emerge la idea clara de que estamos ante un escritor prolijo, complejo y cuyo compromiso social y ético es evidente. Escritor de clasificación difusa, imprecisa, nebulosa; un exquisito novelista; un fino cuentista; un viajero con dotes de narrador y pintor; un ensayista incisivo y esclarecedor, son algunas de las definiciones que salpican los numerosos estudios sobre la obra y persona de Antonio Tabucchi.

Pero además de escritor, su enorme fama lo ha habilitado para intervenir activamente en diversas causas, como la de los exiliados en Europa que sufren una marginación y un estado deplorable, y sobre todo en la defensa de la palabra, pues, tal y como él mismo declaraba en alguna de las muchas entrevistas que le han hecho, no le gusta que nadie le imponga el silencio. Y para defender la palabra, antes es necesario defender el cuerpo del cual sale esa palabra. De ahí su compromiso con el Consejo de Administración del Parlamento Internacional de Escritores Perseguidos por sus ideas.

En la tensión entre una narrativa de ficción literaria en la que la vida se explora como si fuera una constelación incierta de fragmentos movidos continuamente por el azar; y el gesto inquisitivo de un escritor que no renuncia a interrogarse sobre las cuestiones más acuciantes de nuestra actualidad, es posible diseñar el perfil intelectual del escritor italiano Antonio Tabucchi.

En su dilatada trayectoria literaria podríamos resaltar, para ir centrando el tema del artículo, algunas ideas que aparecen con recurrencia en sus textos y que se dan cita en uno de sus grandes éxitos, *Sostiene Pereira*: empezando por la muerte entendida como «la no presencia, la ausencia de una persona que existía», algo que en opinión de Tabucchi «es imposible de comprender».<sup>1</sup> Pues hablar de la muerte significa también estimar, apreciar la propia vida, sostiene Tabucchi, porque si todos nosotros pensamos que algún día moriremos, haremos más de nuestra vida un tesoro. Pero también la memoria, sobre todo la memoria íntimamente unida a la nostalgia, una memoria que no puede distinguir entre lo vivido y lo imaginado.

Tabucchi defiende la memoria como el último refugio de la identidad. Reponer la memoria del otro, deslizar desde las propias vivencias los recuerdos que son constitutivos de la identidad de quien recibe el relato conquistará incluso a un católico convencido como Pereira, el cual, saliendo del molde de su vida cómoda y reparada se anima a desafiar la brutal dictadura de Salazar con el objetivo de honrar la memoria de su amigo asesinado.

De igual modo, adquiere especial importancia en esta novela la ciudad y sus alrededores como escenarios de los hechos narrados; el viaje, en algunos casos viaje

hacia el recuerdo; y la temporalidad como un explícito llamamiento a las horas y días que marcan el paso del tiempo.

Los hechos de la novela se sitúan en la ciudad de Lisboa, durante la dictadura de Salazar en Portugal, contemporánea a la guerra civil española y a la llegada del fascismo en Italia y Alemania. El doctor Pereira, enfermo del corazón y con problemas de peso a causa fundamentalmente de su dieta basada en limonadas con mucha azúcar y tortillas de hierbas aromáticas, trabaja para un periódico como editor de la página cultural, dedicando buena parte de su tiempo a la traducción de relatos franceses de autores del siglo XIX. El destino hace que en su camino se cruce el joven antifascista Monteiro Rossi, quien encamina al editor a replantearse y a enfrentarse con la realidad del momento histórico que están viviendo y en la que Pereira sobrevivía en la soledad de su sección literaria, ajeno a las circunstancias políticas, y gracias a las conversaciones con el retrato de su mujer muerta. Otros personajes fundamentales en el desarrollo de la novela son Marta, amiga de Monteiro, el padre Antonio y, sobre todo, el Dr. Cardoso.

114 115

¿Qué hubiera sido de Pereira si en su vida no se hubiese cruzado Monteiro Rossi?, le preguntaba el periodista mejicano Daniel de la Fuente a Tabucchi; y éste contestaba:<sup>2</sup> «Es difícil, lo ignoro, porque fue Monteiro Rossi quien con su muerte, acabó de abrirle los ojos a Pereira, obligándolo a vivir de otra manera los últimos días de su vida». Aun así, Tabucchi no ha querido crear a un héroe, sino a una persona que, como su creador, «hace lo que puede»:

Pereira no hace una cosa muy heroica que digamos, sino algo que es de antemano común, normal diría yo, y me parece que su opción, la opción que Pereira toma a fin de cuentas, imprimir sin el consentimiento del director y la censura la noticia de la muerte de Monteiro a manos de la policía en el diario en que trabajaba, es una opción pequeñita pero enorme al mismo tiempo, porque dice lo que piensa. Así, sin grandes explicaciones, Pereira tiene finalmente la valentía y el coraje para decidir, nada más. No es un gran héroe por ello. Pereira simplemente hace su deber.

Sin embargo, no quisiera yo ahora insistir sobre algo que ha sido abundantemente estudiado y discutido en numerosos foros. El estudio que propongo es la novela *Sostiene Pereira* y la adaptación cinematográfica realizada por Roberto Faenza<sup>3</sup> para ver cómo uno y otro medio de expresión alcanzan el objetivo de convertir a Pereira en un hombre que finalmente se compromete con la causa política de su país.

La relación de la obra literaria de Tabucchi con el cine no sólo se circunscribe a la adaptación cinematográfica de *Sostiene Pereira*, pues también han sido llevadas a la gran pantalla la novela de 1984 *Notturmo indiano* dirigida por el francés Alain Courneau en 1989, e *Il filo dell'orizzonte* publicada en el año 1986 y llevada al cine por el portugués Fernando López en 1993, con Claude Brasseur.

*Sostiene Pereira* fue editada en su traducción española en el año 1995 y en septiembre de 1996 había alcanzado ya su octava edición. Las razones de este gran éxito editorial deben situarse evidentemente en lo anteriormente mencionado; es decir, el argumento de fondo que subyace tras la lectura de la novela incide plenamente en el eterno problema del compromiso de los intelectuales. De hecho, la década de los '90, cuando se publica la novela, vive, sobre todo en Italia, unos años en los que la ideología de la posmodernidad había logrado imponer el descompromiso político y social y en los que la privacidad y el individualismo, habían calado como principal activo.

Pero de lo que no cabe la menor duda es que la novela de Tabucchi tiene una deuda con la situación política y social de Portugal y de la Europa de los años '30 del siglo pasado. Éste, de hecho, será el argumento principal que sobresale en la adaptación cinematográfica de Roberto Faenza; tensión política que se palpa desde el comienzo mismo de la cinta.

De tal modo que a la magistral prosa de un escritor situado a la cabeza de la literatura universal debemos sumarle también la versión cinematográfica que también tuvo un gran éxito entre ese selecto público culto integrado por cinéfilos. Particularmente magistral en la novela, desde mi punto de vista, son las descripciones, en algunos casos, como diría María Corti, «imaginaciones visivas» del ambiente de Lisboa en el año 1938, la descripción de algunas de sus calles, bares, cafés, de la luz sureña de la época estiva en la que el cielo no es azul sino amarillo como el sol que todo lo inunda. En *Sostiene Pereira* el escritor se encuentra nuevamente con su amada Lisboa, que ya había sido escenario de otros textos suyos como algunos de los relatos de *Il gioco del rovescio* (1981) o *Requiem* (1991) y que lo será nuevamente en *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997). Lisboa en *Sostiene Pereira* es el reflejo del verano portugués, del mar, de las voces que salen del puerto y de las que salen también de los numerosos cafés, como el Café Orquídea, en el que Pereira se toma sus tortillas de hierbas aromáticas y sus limonadas. Pero esa Lisboa dibujada no es sólo un ambiente urbano en el que se desarrollan los hechos; cumple además la función de servir de escenario para reproducir el marco político y social en el que se estaban gestando los trágicos acontecimientos que asolarían Europa en la Segunda Guerra Mundial, situación histórica sobre la cual Roberto Faenza focaliza el objetivo de su cámara, dejando quizás en los planos secundarios la ciudad de Lisboa, su luz y su sonido tan presentes en la prosa *tabucchiana* y, sobre todo, la experiencia existencial de Pereira en relación con su amada ciudad, a la que ya prácticamente no reconoce.

Cuando Pereira sale de su trabajo, ese pequeño local escuálido de la calle Rúa da Fonseca, y pasea por las hermosas calles de esa hermosa ciudad, observa por contraste, atónito e incrédulo, el clima de intolerancia que está trayendo desde España e Italia el salvaje fascismo. ¿Se convierten estos sentimientos en imágenes de la ciudad y su entorno en la película o quedan relegados a un segundo plano?

La relación entre el cine y la literatura es hoy en día motivo de debate, discusión y estudio, como los constatan no sólo los numerosos ensayos que abordan ambos géneros, como la cantidad y calidad de los cursos y seminarios que se centran en el análisis de ambas artes. Pero si echamos una mirada retrospectiva hacia el momento en el cual se dan las primeras manifestaciones del séptimo en arte, vemos que, en efecto, el cine nacía para convertir en imagen la palabra escrita; pero esa palabra y esa imagen tenían un motivo común: la ciudad entendida en un modo amplio, como un espacio poblado y edificado, un lugar de asentamiento humano, reflejo del pensamiento y cultura a ella contemporánea: «El cine nació y creció inserto en el marco de la ciudad moderna, convulsionada por la industrialización y las nuevas tecnologías de la que éste es un exponente más».<sup>4</sup>

Tomando como hilo conductor las imágenes que proporcionan los distintos escenarios, la ciudad entre ellos, y su relación con los protagonistas Pereira y Monteiro Rossi, propongo un análisis de la novela y su adaptación cinematográfica.

La narración comienza el día 25 de julio de 1938 y se sucede sin pausa hasta el sábado 4 de agosto (capítulos 1-17), momento en el cual Pereira regresa de la

clínica dietética de Parede. Nuevamente la temporalidad se señala a partir del día 19 de agosto, viernes (capítulo 18), y continúa sin pausa hasta el día 25 de agosto, jueves, día en que escribe el necrológico de Monteiro, que había muerto asesinado, ante la impotencia de Pereira, el día anterior, miércoles, 24 de agosto.

## 1. Primer fragmento de análisis.

### Comienzo de la narración

Descripción espacio-temporal de la ciudad de Lisboa, presentación de Pereira, lectura del texto sobre la muerte escrito por Monteiro Rossi y primera conversación telefónica con él para ofrecer una colaboración permanente con la página cultural que Pereira dirige (capítulo 1). Por la tarde coge el tranvía que pasa por lugares lisboetas emblemáticos como la Avenida da Liberdade o la Praça do Rossio, conversación con el Padre Antonio (capítulo 2). Ya anocheciendo el narrador comenta: «la città sembrava in mano alla polizia quella sera» (capítulo 3).

116 117

Este primer fragmento narrativo se visualiza en la película entre el inicio y a los 2' 30" Comienza la cinta con el característico sonido lisboeta de la sirena de un barco que da pie a la cinta sonora y una voz en *off* que narra mientras se ven de fondo imágenes de la ciudad y la silueta de Marcello Mastroiani al tiempo que aparecen los títulos de crédito. Se presenta al personaje; pero antes se presenta la ciudad:

*Quel bel giorno d'estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, e con una città che scintillava, letteralmente scintillava sotto la sua finestra, e un azzurro, un azzurro mai visto, sostiene Pereira, di un nittore che quasi feriva gli occhi...* (T. capítulo 1)<sup>5</sup>

*Sostiene Pereira che era una magnifica giornata d'estate, sollegiata e ventilata. Lisbona sfavillava e come tutte le mattine lui si era alzato presto.* (F. 0-0'57")

El tema de la violencia y la represión del régimen salazarista se narra en la novela en el capítulo 3, mientras que en la cinta aparece justamente al principio, pues como antes hemos señalado, es este uno de los aspectos de la novela sobre los que incide más directamente la adaptación cinematográfica. En la novela transcurren precedentemente varios hechos que en la cinta son relatados en *off* de manera rápida: Pereira lee el artículo sobre la muerte firmado por Monteiro Rossi («firmava il saggio un nome sconosciuto ma che di quel argomento doveva intendersi molto: tal Monteiro Rossi» —F. 1'15"—), y Pereira en cuanto llega a la redacción lo llama por teléfono para ofrecerle ser un «collaboratore esterno che facesse una rubrica fissa» (T. capítulo 1). Coge el tranvía para hablar con su amigo, el padre Antonio, y ya anocheciendo «Pereira sostiene che la città sembrava in mano alla polizia» (capítulo 3). En la cinta se muestran imágenes de la policía cargando contra civiles que declaran abiertamente sus ansias de libertad, mientras Pereira, pensando todavía en la muerte, los observa al tiempo que la voz en *off* continúa diciendo: «Insomma, sostiene Pereira che se la morte era un evento ineluttabile e, come tale, riguardava a tutti, lui, il responsabile della pagina culturale del Lisboa, aveva il dovere di occuparsi non solo della propria ma anche di quella degli altri» (F. 1'55"-2'08").

*Ne trovò dappertutto. Presse un taxi fino al Terreiro do Paço e sotto i portici c'erano camionette e agenti con i moschettoni (...) Passando sentì un ufficiale che diceva ai soldati: e ricordatevi ragazzi che i sovversivi sono sempre in aguato, è bene stare con gli occhi aperti.*

Pereira montando en el tranvía. Voz en off, imágenes de la policía cargando contra la población civil que grita: *Libertà, giustizia. Libertà* (F. 2'15")

Se trata, sin duda, de un comienzo magistral en el que tanto los guionistas como Faenza, con su magistral óptica, han sabido condensar en poco más de dos minutos y medio algunas de las claves fundamentales de la novela: presentación de Pereira y de Monteiro Rossi, su interés por el tema de la muerte, su relación tan especial con su mujer muerta y, sobre todo, los acontecimientos políticos que se estaban viviendo. Sin olvidarse de algo tan sumamente característico de Lisboa como los tranvías. Todo ello aderezado con la música de Ennio Morricone.

## 2. Segundo fragmento de análisis.

### La fiesta salazarista como escenario

Otro momento importante de disensión entre la novela y la adaptación, pero magníficamente trazada por Faenza, es la fiesta a la que Pereira asiste para encontrarse con Monteiro:

*Era una musica dolce e malinconica, di chitarre di Coimbra, e trovò strana quella coniugazione, di musica e polizia (...) Non sembrava proprio una piazza da città in stato di assedio, sostiene Pereira, perchè non vide polizia, anzi vide solo una guardia notturna (...) C'erano alcuni tavolini all'aperto e qualche copia ballava. Poi vide uno striscione di stoffa teso da un albero all'altro della piazza dove c'era una enorme scritta: Onore a Francisco Franco. E sotto, in lettere più piccole: Onore ai militari portoghesi in Spagna.*

Comienza la escena con un cantante de fado acompañado por dos guitarras. Se trata de un lugar cerrado. Pereira entra y se ve a mucha gente, niños vestidos con el uniforme salazarista y hombres vestidos de militares. Termina el cantante, la gente aplaude y éste dice: *E adesso in onore dei camerati italiani che combattono in Spagna, il giovane Monteiro Rossi che canterà la canzone più bella della sua magnifica patria.*

*Sostiene Pereira che solo in quel momento capì che quella era una festa salazarista. (T. capítulo 3)*

Monteiro Rossi canta *O sole mio* (F. 8'06" -9'10")

La entrada en escena de Marta, la compañera de Monteiro Rossi, le da pie a Faenza para insistir sobre el argumento político y también aquí hay diferencias; si bien ahora, el director ha cumplido con el objetivo: plasmar en imágenes las primeras contradicciones que comienza a vivir el doctor Pereira con su yo *calmo* más íntimo y que irán desvelándose en un *crescendo* hasta el momento final de la narración. En la película la conversación entre Pereira y Marta gira en torno a los acontecimientos políticos y Pereira se ve recriminado por la joven por mantenerse al margen, mientras que en la novela la conversación, por la cual Pereira suplica a Marta que baje la voz es sobre literatura, en concreto sobre Marinetti y D'Annunzio que, en opinión de Marta «si è schierato con le camicie nere di Mussolini» y optaron por apoyar al fascismo italiano.

*Dopo il ballo i ragazzi vennero a sedersi al tavolino e Marta, come se parlasse d'altro, disse: oggi ho comprato il «Lisboa», purtroppo non parla dell'alentejano che la polizia ha massacrato sul carretto, parla di uno yacht americano, non è una notizia interessante, credo. E Pereira, che sentì un ingiustificato senso di colpa, rispose: il direttore è in ferie, è alle terme, io mi occupo solo della pagina culturale, perché sa, il «Lisboa» dalla prossima settimana avrà una pagina culturale, la dirigo io. (...) e Marta disse: dottor Pereira, mi piacerebbe ballare questo valzer con lei. Pereira si alzò, sostiene, (...) E ballò quel valzar quasi con trasporto (...) e si sentì minuscolo, confuso con l'universo. C'è un uomo grasso e attempato che balla con una giovane ragazza in una piazza qualsiasi dell'universo, pensò, e intanto gli astri girano, l'universo è in movimento (...) Poi ritornarono al tavolino (...) E intanto Marta chiacchierava come se fosse completamente a suo agio (...) Pereira cominciò a sudare leggermente, sostiene, e sussurrò: signorina, abbassi la voce, non so fino a che punto si rende conto del luogo in cui ci troviamo. E allora Marta si rimise il cappello e disse: beh, io di questo posto sono stufo, mi sta dando i nervi, vedrà che fra poco intoneranno marce militari, è meglio con la lasci con Monterio Rossi... (T. capítulo 4)*

La escena comienza con Marta bailando con Monteiro mientras que Pereira los observa. Cuando acaban, Marta invita a bailar a Pereira que se resiste aludiendo que hace mucho tiempo que no lo hace, si bien al final accede.

Se produce el siguiente diálogo:

*P: E dica, anche lei si interessa di giornalismo?*

*M: Un poco. Oggi sul giornale non parla del carrettiere che la polizia ha massacrato al mercato. Non lo trova un po' strano?*

*P: Purtroppo il direttore è in ferie e io mi occupo soltanto di letteratura. Ma dal prossimo sabato il nostro giornale avrà un'intera pagina dedicata alla cultura!*

*M: Davvero interessante.*

*P: Eh, sì, sì.*

*M: Mi dica dottor Pereira. Lei non pensa che il massacro di un innocente dovrebbe occupare un poco anche lei?*

*P: La prego, signorina, abbassi la voce. Si rende conto del luogo in cui siamo?*

*M: Appunto. Questo luogo mi sta dando i nervi. Vedrà che tra un momento intoneranno marce militari. Sarà meglio che la lasci con in suo nuovo assunto. Io ho bisogno di aria pulita.*

Marta se va. (F. 12'14"–14'30")

### 3. Tercer fragmento de análisis.

#### El espacio de las termas de Buçaco

En el camino hacia la conversión de Pereira hay dos momentos importantes: el encuentro con su amigo Silva, que lo recoge en la estación de tren de Coimbra para llevarlo al balneario; y la conversación con una judía alemana de origen portugués en el tren de vuelta hacia Lisboa.

En la película ambas escenas se invierten de tal modo que el encuentro con la mujer es anterior al encuentro con Silva. ¿Por qué? Porque Faenza, en su deseo de predisponer al protagonista hacia su camino final, hacia su justificación en la lucha por la libertad, ha querido que Pereira se encuentre primero con una historia real, la de la mujer, para después justificar más su conversación con el amigo Silva. Para Tabucchi esa necesidad no es tan urgente, ya que en la novela, la conversión de Pereira es mucho más reflexiva, más introspectiva.



*Pereira si accomodò in uno scompartimento dove c'era una signora che leggeva un libro. Era una signora bella, bionda, elegante, con una gamba di legno (...) Anche la signora con la gamba di legno prenotò per il vagone ristorante. Pereira notò che parlava un buon portoghese, con un lieve accento straniero. Questo aumentò la sua curiosità, sostiene, e gli dette il coraggio di fare il suo invito (...) permetta che mi presenti, sono il dottor Pereira, direttore della pagina culturale del «Lisboa» (...) Le piace il Portogallo? chiese Pereira. Mi piace, rispose la signora Delgado, ma non credo che vi resterò a lungo (...) questo non è il paese che fa per me e per il popolo a cui appartengo, sono in attesa del visto dell'ambasciata americana (...) Pereira credette di capire e chiese: lei è ebrea? Sono ebrea, confermò la signora Delgado, e l'Europa di questi tempi non è luogo adatto alla gente del mio popolo, specie la Germania, ma anche qui non c'è molta simpatia per noi, me ne accorgo dai giornali (...) Anche lui non è felice per quello che sta succedendo in Germania, disse la signora Delgado, non direi che sia felice. Anch'io forse non sono felice per quello che succede in Portogallo, ammise Pereira. La signora Delgado bevve un sorso d'acqua minerale e disse: e allora faccia qualcosa. Qualcosa, come? Rispose Pereira. Beh, disse la signora Delgado, lei è un intellettuale, dica quello che sta succedendo in Europa, esprima il suo libero pensiero, insomma faccia qualcosa. Sostiene Pereira che avrebbe voluto dire molte cose. (T. capítulo 10)*

Se ve a Pereira en el tren hacia el balneario. A su lado hay una mujer que está leyendo un libro y que enciende un cigarrillo. Él la observa. Un camarero del tren anuncia la hora de la comida. La mujer se levanta y Pereira observa que tiene una pierna de madera. La sigue. Entra en el vagón restaurante y solicita permiso para sentarse con ella. Se presenta.  
S.D: Sono tedesca, ma d'origine portoghese  
P: E vive qui in Portogallo?  
S.D: No. Sono soltanto alla ricerca delle mie origini, come si dice.

Piden la comida. Pereira su acostumbra limonada y tortilla de hierbas aromáticas. Se pone la servilleta al cuello.  
P: Le piace il Portogallo?  
S.D: Sì, molto. Ma è un paese che non va più per me. Sono in attesa del visto per gli Stati Uniti.  
P: Lei è ebrea.  
S.D: Sì, e l'Europa di questi tempi non è il luogo ideale, specie la Germania. Ma anche qui non c'è molta simpatia per noi. Me ne accorgo dai giornali.  
P: Questo è un paese cattolico. Abbiamo avuto l'Inquisizione, il che non ci fa onore. Anche io sono cattolico, anche se a modo mio. Io non credo nella resurrezione della carne. No.

Siguen comiendo. Regresa el camarero.  
P: Ho notato che leggeva Thomas Mann.  
S.D: Anche lei ha chiesto il visto per partire?  
P: Forse neppure io, neppure io sono felice per quanto accade qui.  
S.D: Allora faccia qualcosa!  
P: Ma cosa vuole che faccia.  
S.D: Lei che può scrivere nei giornali, racconti quello che succede. Faccia sentire che non è d'accordo.  
P: Signora, io non sono Thomas Mann. Traduco racconti dal francese. Non saprei fare di più.  
S.D: Lo crede davvero?  
P: Sì.  
S.D: Forse tutto si può fare. Basta averne la volontà. (F: 23'30"–25'52")

Toda la escena está magníficamente diseñada y magistralmente interpretada, con un permanente juego de miradas entre compasivas por parte de Pereira y tristes y desilusionadas por parte de la señora Delgado (S.D). Sin embargo, cuando se pasa de la novela a la adaptación de la escena, en la conversación mantenida entre ambos,

hay un salto, un corte brusco cuando ella le pregunta si también ha solicitado el visado para salir del país y él contesta que tampoco él está contento. En la novela, Pereira trae a colación esta frase «neppure io sono felice» porque previamente: «Ho notato che stava leggendo un libro de Thomas Mann, disse Pereira, è uno scrittore che amo molto. Anche lui non è felice per quello che stà succedendo in Germania, disse la signora Delgado, non direi che sia felice. Anch'io non sono felice per quello che succede in Portogallo...» (T. capítulo 10). En mi opinión, los guionistas deberían haberlo mencionado porque en la novela, la literatura, los escritores que Pereira menciona, su labor como traductor forman un hilo vertebral que en la película se deja en un segundo plano:

Ma no disse niente di tutto questo, Pereira, disse solo: farò del mio meglio signora Delgado, ma non è facile fare del proprio meglio in un paese come questo per una persona come me, sa, io non sono Thomas Mann, sono solo un oscuro direttore della pagina culturale di un modesto giornale del pomeriggio, faccio qualche ricorrenza di scrittori illustri e traduco racconti dell'Ottocento francese, di più non si può fare. (T. capítulo 10)

120 121

En el encuentro con su amigo Silva, que como hemos dicho en la novela es anterior al encuentro con la señora Delgado, también hay modificaciones importantes. En la novela la conversación se produce durante la comida mientras que en la película tiene lugar en el coche, tras haberlo recogido de la estación. En la novela Pereira tiene clara conciencia de lo que está sucediendo en su país y en toda Europa, aunque todavía no es consciente de que sí puede hacer algo. Por el contrario, en la película, da la sensación de que Pereira mantiene esta conversación con Silva como consecuencia de su conversación anterior con la señora Delgado, como si hubiera sido ella la que lo hubiera despertado del letargo y él le hubiera obedecido:

*La strada per le terme attraversava una fila di colline piene di vegetazione e era tutta curve. Pereira aprì il finestrino perché cominciò a sentire un po' di nausea e l'aria fresca gli fece bene, sostiene. Durante il tragitto parlarono poco. (...) Pereira si diresse al suo tavolo e si sedette di fronte al suo compagno (...) Cominciarono a mangiare in silenzio, poi, a un certo punto, Pereira chiese a Silva cosa ne pensava di tutto questo. Tutto questo cosa?, chiese Silva. Tutto, disse Pereira, quello che sta succedendo in Europa. Oh, non ti preoccupare, replicò Silva, qui non siamo in Europa, siamo in Portogallo. Pereira sostiene di avere insistito: sì, aggiunse, ma tu leggi i giornali e ascolti la radio, lo sai cosa stà succedendo in Germania e in Italia, sono fanatici, vogliono mettere il mondo a ferro e fuoco. Non ti preoccupare, rispose Silva, sono lontani. D'accordo, riprese Pereira, ma la Spagna non è lontana, è a due passi, e tu sai cosa succede in Spagna, è una carneficina, eppure c'era un governo costituzionale, tutto per colpa di un generale bigotto. Anche la Spagna è lontana, disse Silva, noi siamo in*

Pereira baja del tren y desde el andén ve cómo se aleja la señora Delgado que lo observa desde la ventana. Sale al exterior y se encuentra con su amigo Silva. Sube al coche y se saludan. Se ve la imagen del coche por una carretera estrecha, mal asfaltada y con mucha vegetación a ambos lados.

*P: E di quel che succede, che ne pensi?*

*S: Quel che succede, dove?*

*P: In Europa, In Germania, in Italia, di questi fanatici che vogliono mettere il mondo a ferro e fuoco.*

*S: Sono paesi lontani.*

*P: E la Spagna. Era un repubblica democraticamente eletta. Il generale Franco l'ha rovesciata, e non passa un giorno senza un massacro.*

*S: Anche la Spagna è lontana.*

*P: Anche qui le cose cominciano a non andare bene. L'opinione pubblica non conta più.*

*S: L'opinione pubblica... Fai il gironalista e credi nell'opinione pubblica!*

*Portogallo. Sarà, ma anche qui le cose non vanno bene (...) la gente non conta niente, l'opinione pubblica non conta niente. Silva lo guardò e possò la forchetta (...) l'opinione pubblica è un trucco che hanno inventato gli anglosassoni, gli inglesi e gli americani (...) noi siamo gente del Sud, Pereira, e ubbidiamo a chi grida di più, a chi comanda.* (T. capítulo 9)

Llegan hasta el hotel, Pereira se baja del coche. (F. 27'09"–29'00")

#### 4. Cuarto fragmento de análisis. La clínica dietética de Parede y el encuentro con el doctor Cardoso

Pereira, en Lisboa, continúa con su vida cotidiana, intentando que Monteiro Rossi escriba algún necrológico que valga la pena; pero es evidente que en su yo más íntimo algo está cambiando. Ayuda, por pura compasión y bondad, al primo de Monteiro, procedente de España en donde ha luchado con los republicanos (capítulo 12). Acuciado por sus problemas de salud, se va durante una semana a la clínica *talassoterapica* de Parede en donde tendrá un encuentro decisivo con el doctor Cardoso, un intelectual de izquierdas con el que tiene muchos puntos en común, entre ellos la pasión de ambos por la literatura francesa.

*e per il futuro cosa ci riserva il suo giornale? Le dirò, dottor Cardoso, rispose Pereira, per i prossimi tre o quattro numeri c'è un racconto di Balzac, si chiama Honorine, no so se lo conosce. Il dottor Cardoso fece di no con la testa. È un racconto sul pentimento, disse Pereira, un bel racconto sul pentimento, tanto che io l'ho letto in chiave autobiografica (...) Nel pentimento?, chiese il dottor Cardoso. In qualche modo, disse Pereira, anche se in modo molto trasversale, anzi, la parola è limitrofo, diciamo che mi ci sono riconosciuto in modo limitrofo (...) E poi continuò: pentimento in modo limitrofo, cosa significa? Il fatto che lei abbia studiato psicologia mi incoraggia a parlare con lei, disse Pereira, forse farei meglio a parlarne con il mio amico padre António, che è un sacerdote, però forse lui non capirebbe, perché ai sacerdoti bisogna confessare le proprie colpe e io non mi sento colpevole di niente di speciale, eppure ho desiderio di pentirmi, sento nostalgia del pentimento (...) il fatto è che da un parte io sono contento di aver fatto la vita che ho fatto (...) però, nello stesso tempo, è come se avessi voglia di pentirmi nella mia vita, non so se mi spiego (...)*

La escena comienza con Pereira y el doctor Cardoso sentados en el restaurante. Piden para cenar y beber y la conversación transcurre con interrupciones de la camarera que atiende la mesa.

*C: Come le ho detto sono un appassionato di letteratura francese. Questa settimana, cosa ci riserva il suo giornale?*

*P: Honorine, un racconto di Balzac. Sul pentimento. Io l'ho letto in chiave autobiografica, voglio dire, nel senso che mi ci sono riconosciuto.*

*C: Sul pentimento?*

*P: Sì.*

Piden la cena y la bebida.

*C: Il pentimento. Può essere più esplicito?*

*P: Sì. Da un parte io sono contento dalla mia vita. Ho lavorato trenta anni nella cronaca e ora mi occupo di letteratura, che è la mia passione.*

*Da l'altra parte, è come se avessi bisogno di pentirmi e non riesco a capire perché.*

*C: Negli ultimi mesi, c'è stato nella sua vita un particolare evento?*

*P: Un evento?*

*C: Sì. In psicoanalisi stà a indicare un fatto*

*Bisognerebbe che conoscessi meglio gli ultimi mesi della sua vita, disse il dottor Cardoso, forse c'è stato un evento. Un evento in che senso, chiese Pereira, cosa vuol dire con questo? (...) l'evento è un avvenimento concreto che si verifica nella nostra vita e che sconvolge o che turba le nostre convinzioni e il nostro equilibrio, insomma l'evento è un fatto che si produce nella vita reale e che influisce sulla vita psichica, lei dovrebbe riflettere se nella sua vita c'è stato un evento. Ho conosciuto una persona, sostiene di aver detto Pereira, anzi, due persone, un giovanotto e una ragazza (...) e lui mi ha fatto qualcuno, glieli ho pagati di tasca mia perché non volevo pesare sul giornale, ma sono tutti impubblicabili, perché quel ragazzo ha in testa la politica e ogni necrologio lo fa con una visione politica (...) il fatto è che che mi è venuto un dubbio: e se quei due ragazzi avessero ragione? (...) se loro avessero ragione la mia vita non avrebbe senso, non avrebbe senso avere studiato lettere a Coimbra e avere sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo (...) non avrebbe senso più niente, e è di questo che sento il bisogno di pentirmi, come se io fosse un'altra persona e non il Pereira che ha sempre fatto il giornalista, come se io dovessi rinnegare qualcosa. (T. capítulo 16)*

*capace di sconvolgere il nostro equilibrio.*

*P: Ah, sì, sì, negli ultimi tempi sì, c'è stato un evento. Ho conosciuto una persona, anzi, due persone. Due poveri ragazzi romantici, senza futuro.*

*C: Senza futuro?*

La camarera sirve la cena. Pereira se pone la servilleta al cuello.

*C: Mi parli di loro.*

*P: Ecco Ho assunto un giovane praticante che mi sembrava dotato per scrivere i necrologi. L'ho pagato di tasca mia per non pesare sul giornale. Ma non ha ancora scritto niente di pubblicabile.*

*C: Perché non cerca un altro praticante?*

*P: È la stessa domanda che ho rivolta a mia moglie.*

*C: Ma come? Mi ha detto che era vedovo...*

*P: Sì, ma...*

*C: Ma lei parla con sua moglie.*

*P: Con il suo ritratto, sì.*

*C: Questo è un particolare che dovremmo approfondire. Ma, torniamo al suo praticante.*

*P: Sì, dunque, quel ragazzo scrive i necrologi ma sempre da un punto di vista politico. Penso che sia Marta a mettergli in testa quelle idee.*

*C: Chi è Marta?*

*P: La sua ragazza.*

*C: Apparte il fatto che ci rimette i suoi soldi non mi sembra che sia molto grave.*

*P: Ma sono io che comincio a avere dei dubbi. E se quei due avessero ragione?*

*C: Cosa pensa che accadrebbe?*

*P: Se loro avessero ragione, la vita non avrebbe più senso. Io ho sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante. Niente avrebbe più senso. Forse è per questo che sento il bisogno di pentirmi.*

Termina la escena con el postre y ambos proponen continuar con la conversación en otro momento. (F. 45'18"-51'30")

El nuevo yo dominante de Pereira está a punto de florecer de manera definitiva y en su mente comienza a aparecer, tanto en la novela como en su adaptación, la posibilidad de que la literatura no sea lo más importante en su vida.

En Pereira se ha obrado ya el proceso de transformación que corre paralelo a un sentimiento de fortaleza y vigor que hacía años no experimentaba: «E quando abbandonò la clinica, per prendere il treno per Lisbona, si sentiva tonificato e in forma, e era dimagrito quattro chili, sostiene Pereira» (T. capítulo 17).

## 5. El camino a la conversión definitiva

La novela, en su parte, final, cuenta con detalle los acontecimientos que tienen lugar días antes del asesinato de Monteiro Rossi:

*Sábado 21 de agosto* (capítulo 19). Encuentro de Pereira con el padre António a quien confiesa que desde hace días se siente distinto: «penso cose che non avrei pensato, faccio cose che non avrei mai fatto».

*Domingo 21 de agosto* (capítulo 20). Pereira continúa con su habitual trabajo como traductor. Recibe una llamada del doctor Cardoso y queda con él en el Café Orquídea. Hablan sobre la guerra de España y sobre la inminente victoria de las tropas nacionales ayudadas por los italianos y alemanes. Cardoso le comunica su intención de abandonar Portugal y de irse a vivir a Francia. Le pregunta por los dos jóvenes y le pide que los ayude en todo lo posible: «lei è in conflitto con se stesso in questa battaglia che si stà agitando nella sua anima».

*Lunes 22 de agosto* (capítulo 21). El director del periódico lo llama por teléfono para avisarle de que no puede ir por libre y de que, a partir de ahora, deberá preguntar primero qué obras puede o no puede traducir. Pereira insiste en el hecho de que «no faccio altro che tradurre racconti dell'Ottocento».

*Martes 23 de agosto* (capítulo 22). Pereira se queda en su casa. A las cuatro de la tarde suena el timbre: es Monteiro Rossi. Pereira le pide explicaciones pero Monteiro le dice que necesita descansar. A las ocho lo levanta para cenar y Monteiro «si precipitò dal letto con l'aria terrorizzata». Le cuenta que han detenido a su primo y que él ha escapado de milagro. «Pereira spense le candele e si chiese perché si era messo in tutta quella storia (...) Pereira non lo sapeva e ancora oggi non si saprebbe rispondere».

*Miércoles 24 de agosto* (capítulos 23 y 24). Pereira hace la compra y al regresar a casa le dice a Monteiro que intentará contactar con Marta. Habla con el director del periódico. Desde el Café Orquídea llama a Marta pero no consigue hablar con ella. Al llegar a la redacción, la portera, confidente de la policía, le dice que una mujer ha preguntado por él y por un tal señor Rossi. Regresa a casa. Prepara la cena: «ho pensato di fare un piatto italiano». Lllaman a la puerta: «Erano colpiti decisi come se volessero sfondarla». Era la policía: «tre uomini vestiti con abiti civili e che erano armati di pistole». Monteiro Rossi es asesinado a golpes: «Gli chiusi quegli occhi chiari spalancati e gli copri il volto con l'asciugamano. Poi gli distese le gambe, per non lasciarlo così rattappito, gli distese le gambe come devono essere distese le gambe di un morto. E pensò che doveva fare presto, molto presto, ormai non c'era più tanto tempo, sostiene Pereira».

En la adaptación cinematográfica este largo fragmento de novela transcurre entre el minuto 1'05" y el minuto 1'28". Prácticamente la secuencia de escenas sigue el hilo de la narración, aunque, como cabría esperar, en un *crescendo* de imágenes acompañado por el sonido intrigante de la música de fondo. Adquieren especial protagonismo la portera de la redacción, confidente de la policía, y los militares que estaban «in ogni angolo».

*El día 25 de agosto* (capítulo 25) Pereira traza su plan: escribir él mismo un necrológico, el último, el de su amigo Monteiro Rossi: *Assassinato un giornalista*. Pereira, al igual que su creador, ha llegado a la conclusión de que es necesario defender la palabra pues tampoco a él, como a su creador, le gusta que le impongan el silencio. La muerte es ahora más que nunca esa ausencia de alguien que antes existía y la memoria de su amigo es también ahora más que nunca una necesidad para dar

refugio a su identidad. Llama al doctor Cardoso y le pide un favor, «domani a mezzogiorno le telefono, lei deve farmi un favore, deve fingere di essere un pezzo grosso della censura, deve dire che il mio articolo ha ricevuto il visto, è solo questo». Pereira escribe su elegía en la que da cuenta de todo lo sucedido, el asesinato a sangre fría de un joven periodista que había escrito artículos y necrológicos sobre grandes autores como Majakovskji, Marinetti, D'Annunzio y García Lorca a manos de tres facinerosos. De él dice que: «sappiamo solo che aveva i capelli color rame e che amava la cultura». Da los nombres de los asesinos, dice dónde pueden encontrar el cuerpo del joven asesinado y lo firma con su nombre: Pereira.

Llama al doctor Cardoso, que se hace pasar por el Sr. Lourenço, que da la autorización de la censura para publicar el artículo. Regresa a su casa, coge uno de los pasaportes que le había dado Monteiro, el retrato de su mujer y se va.

En la película esta parte de la narración se desarrolla entre los minutos 1'29" y 1'33": se ve a Pereira escribiendo el artículo —que él declama en voz alta— y la escena pasa de inmediato a la tipografía del Lisboa. Pereira sigue leyendo el artículo ante el asombro de Pedro, encargado de la tipografía. La película insiste de manera especial en la conversación telefónica con el Doctor Cardoso *vs* mayor Lourenço, jefe de la censura, que da orden explícita de que el artículo se publique en primera página. Se ven las máquinas tipográficas. Pereira regresa a su casa.

124 125

*Lasciò il suo articolo al signor Pedro e uscì. Si sentiva esausto e aveva un grande rimescolamento negli intestini. Pensò di fermarsi a mangiare un panino al caffè dell'angolo, invece ordinò solo una limonata. Poi prese un taxi e si fece portare fino alla cattedrale. Entrò in casa con cautela, con il timore che qualcuno lo stesse aspettando. Ma in casa non c'era nessuno, solo un grande silenzio. Andò in camera da letto e dette uno sguardo al lenzuolo che copriva il corpo di Monteiro Rossi. Poi prese una piccola valigia, ci mise lo stretto necessario e la cartolina dei necrologi. Andò alla libreria, e cominciò a sfogliare i passaporti di Monterio Rossi. Finalmente ne trovò uno che faceva al caso suo. Era un bel passaporto francese, fatto molto bene, la fotografia era quella di un uomo grasso con le borse sotto gli occhi, e l'età corrispondeva. Si chiamava Baudin, François Baudin. Gli parve un bel nome, a Pereira. Lo cacciò in valigia e prese il ritratto di sua moglie. Ti porto con me, gli disse, è meglio che tu venga con me. Lo mise a testa in su, perché respirasse bene. Poi si dette uno sguardo intorno e consultò l'orologio. Era meglio affrettarsi, il «Lisboa» sarebbe uscito fra poco e non c'era tempo da perdere, sostiene Pereira.*

Toda la escena, hasta el final de la película, se realiza sobre la base de imágenes con una gran fuerza emotiva. Pereira llega a su casa y cubre con una sábana el cuerpo de Monteiro Rossi. Elige un pasaporte y habla con el retrato de su mujer que es enfocado por la cámara. *Che cosa faccio? Te lo spiego dopo.*

Se afeita el bigote, mete la ropa en una mochila. Zoom sobre el retrato de su mujer mientras Pereira abre la puerta y sale; y vuelve a entrar. *Eh sciocca, credevi che ti lasciassi sola? Tra poco esce il giornale e non abbiamo un minuto da perdere.*

Imágenes del arco que accede a la plaza del Rocío y de un niño vendiendo periódicos que anuncia en voz alta: *Giovane giornalista assassinato barbaramente!*

La cámara enfoca desde ahora y hasta al final a Pereira, un Pereira sonriente, libre de ataduras, rejuvenecido, en mangas de camisa y chaleco y con la mochila al hombro. Música de fondo mientras el zoom avanza. Voz en *off*. *Sostiene Pereira che mentre si allontanava tra la folla aveva la sensazione che la sua età non gli pesasse più, come se fosse tornato un ragazzo, agile, svelto, con una gran voglia di vivere, e allora*

*ripensò alla spiaggia della Granja e a una fragile ragazza che gli aveva dato gli anni migliori della sua vita. E per ricordare tutto ciò ebbe voglia di fare un sogno, un sogno bellissimo a occhi aperti. Ma di questo sogno non vuole parlare Pereira perché l'avrebbe raccontato di persona a colui che vi ha narrato questa storia (F. 1'33"-1'36").*

Primer plano del rostro de Pereira que se acerca al objetivo de la cámara hasta convertirse en una mera sombra. La voz de Dulce Pontes cantando el fado *A brisa do coração* sobresale de manera magistral.

Una vez hecho el trabajo de comparación entre la novela y su adaptación cinematográfica, más allá de las pequeñas divergencias que se encuentran entre uno y otro medio de expresión, la conclusión no puede ser otra que la de considerar, desde nuestro punto de vista, que la película alcanza la categoría de obra artística tanto por la maestría que demuestra tener Faenza del lenguaje cinematográfico, al haber conseguido convertir en imágenes una novela en gran parte basada en las reflexiones íntimas de su protagonista; como por la extraordinaria interpretación que realiza Marcello Mastroiani. Tanto que el propio director es de la opinión de que sería difícil pensar en un Pereira que no fuera Mastroiani.

Tabucchi sostiene que uno de los motivos fundamentales que lo llevaron a escribir *Sostiene Pereira* es saber hasta qué punto existe o no una relación entre la política y la literatura; saber si la literatura puede ser útil desde un punto de vista ético y moral. Y Pereira es el testigo evidente de que desde la literatura se puede llegar a establecer un compromiso ético. Pereira al final hace lo que tiene que hacer para mantener su dignidad como individuo y no lo hace por un acto de valentía o por hacerse el héroe; lo hace porque es un hombre bueno, amante de la cultura y que desde su posición como intelectual sabe que está en posición de poder hacerlo, sabe que puede utilizar el sistema para defender el principio de libertad. Y es entonces, cuando se siente libre, cuando por fin se da cuenta de que en esa confabulación de almas, como decía el doctor Cardoso, el alma que ha vencido es la de poder usar la palabra libremente para defender la memoria y la dignidad de toda una colectividad.

Faenza insiste también en la misma idea, aunque quizá el camino que el director ha elegido para convertir a Pereira en ese ser libre no haya sido el mismo; es decir, en la película se insiste más en los aspectos políticos que en los literarios, de tal modo que Pereira actúa movido más por un sentimiento de rebeldía hacia el sistema que por su propia convicción ética como intelectual.

## Notas

<sup>1</sup> «Piccoli equivoci senza importanza», *Mondo Operaio* (12), 1985.

<sup>2</sup> Entrevista de Daniel de la Fuente a Antonio Tabucchi: «Un diálogo con Antonio Tabucchi», 23 de abril de 2004.

<sup>3</sup> *Sostiene Pereira*, 1996. Dirigida por Roberta Faenza, con guión de Roberto Faenza, Sergio Vecchio, y Antonio Tabucchi. Música de Ennio Morricone. Fotografía de Blasco Giurato. Reparto: Marcello Mastroiani, Joaquim de Almeida, Daniel Auteuil, Stefano Dionisi, Nicoletta Braschi y Marthe Keller.

<sup>4</sup> «Las ciudades en el Cine y la Literatura», Segundo Curso de Cine y Literatura organizado por la Universidad de Burgos, 2002.

<sup>5</sup> Para subsanar posibles confusiones en los textos se señalan los procedentes de la novela de Tabucchi con T., mientras que las transcripciones de la adaptación cinematográfica de Faenza con F. 126 127

### **Blanco Valdés, Carmen F.**

«*Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi y *Sostiene Pereira* de Roberto Faenza: literatura y cine». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 113–127.





**Cuatro,**

**después de Babel**

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



## ***Death of a Discipline* de Gayatri Ch. Spivak en español**

Irlanda Villegas •  
Universidad Veracruzana (México)

### **Resumen**

A partir de la traducción al castellano de *Death of a Discipline* 130 131  
de Gayatri Spivak, se describen algunas prácticas traductológicas que se insertan en la traducción cultural.

### **Palabras clave:**

· traducción cultural · literatura comparada · Gayatri Spivak

### **Abstract**

Some translation practices belonging to cultural translation are described when translating Gayatri Spivak's *Death of a Discipline*.

### **Key words:**

· cultural translation · comparative literature · Gayatri Spivak

• Doctora en Letras, maestra en Literatura Comparada y licenciada en Letras Inglesas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es docente en las facultades de Idiomas y Letras Españolas de la Universidad Veracruzana (UV) donde se desarrolla en los campos de investigación, traductología y literatura comparada. Es también traductora (inglés/francés–español, español–inglés).

*Translating something into something else is an activity that allows us to transform anything given into its functionality. Emergent phenomena are the outcome of this operation, and they point to the fact that interpretation is basically an act intended to enable things to function.*

WOLFGANG ISER, *The Range of Interpretation*

El propósito de este texto es observar algunos casos concretos de la traducción de *Death of a Discipline* al español. La práctica obtenida demuestra que no necesariamente al resolver los niveles morféxico, léxico, sintagmático y sintáctico se resolvía el nivel cultural, que sería el gran agregado como fruto de las tendencias recientes en los estudios sobre traducción. Este nuevo nivel va íntimamente ligado al nivel contextual, otro elemento novedoso proveniente de la «traducción cultural». En nuestro ejercicio se descubrió que el planteamiento debía ser inverso para intentar lograr «una transmisión cultural adecuada», esto es, había que detectar la unidad cultural a traducir y proponerse como proyecto inicial su tratamiento antes de involucrarse en los niveles lingüísticos señalados. Mas ¿cómo detectarla? Encontramos que la unidad cultural va ligada a la carga semiótica del texto fuente. Entonces, hubo que discernir los contenidos y significados de *Death...* antes de proceder a solucionar los niveles lingüísticos de traducción. Encontrar la solución a uno o más de esos niveles pudo contribuir a transmitir de la mejor manera que nos fue posible ese aspecto cultural. En este punto consideramos necesario enfatizar una afirmación que tal vez resulte obvia: el panorama al que nos referimos en estos últimos párrafos es el *ideal*. En la *realidad*, los niveles lingüísticos están profundamente imbricados con los niveles cultural y contextual, por lo cual no resulta nada sencillo disociarlos o diferenciarlos entre sí.

Para efectos prácticos, enfrentarse a la traducción de *Death...* bajo condiciones de trabajo limitadas por el periodo de un año y por normas editoriales específicas para su publicación hizo difícil reconocer en todos los casos cuál era la «unidad cultural» a traducir mientras que, en cambio, casi siempre resultaba más sencillo ubicar la «unidad gramática» o «sintáctica». No obstante, haber cobrado conciencia de los elementos culturales y contextuales presentes en el ensayo, previamente a la realización del trabajo, sí contribuyó de manera efectiva al intento por preservarlos o transmitirlos en la versión que se preparó. De modo que aunque tal vez pudiera pensarse que la distinción entre «unidad cultural» y otro tipo de unidades lingüísticas es meramente teórica, sí contribuye, desde nuestro punto de vista, a poner mayor cuidado en su traducción, lo cual supone la puesta en práctica de diversas estrategias derivadas de la traducción cultural, algunas de las cuales se comentan en este texto.

Pero ¿qué se entiende por «estrategia» en el proceso de generar una versión en otra lengua? Se utiliza aquí el término en el sentido que le ha dado la propia Spivak: implica un modo de proceder casuístico, una forma de resistirse al texto que ha de adaptarse específicamente a cada circunstancia dada. Una y otra vez,

el traductor-agente adopta estrategias, como un vigía atento, consciente de que sus decisiones pueden llegar, incluso, a innovar y re-escribir el texto a traducir. Nótese cómo, de cierto modo el «actuar estratégicamente» se opone al «rendirse» propuesto por Spivak en «The Politics of Translation»: «First, then, the translator must surrender to the text. She must solicit the text to show the limits of its language, because that rhetorical aspect will point at the silence of the absolute fraying of language that the text wards off, in its special manner. (...) To surrender in translation is more erotic than ethical» (183).

Se distingue una oposición entre el actuar estratégico y el rendirse dado que el traductor se resiste al texto fuente antes que simplemente entregarse a él. Un modo estratégico de traducir va de la mano con una traducción «performativa», esto es, que obedece a un modo de actuación bien pensado. Cabe señalar que por muy fuerte que sea la voluntad de ser objetivo, se intuye que sólo una parte de ese modo de actuar es consciente. Si bien puede decirse que la actitud general como traductora al trabajar el texto de Spivak fue el de escucharlo y permitir que dictara su propio modo de ser traducido, también es menester resaltar que se recurrió a algunas otras estrategias derivadas de la traducción cultural, tales como: concebir la traducción del libro como un proyecto; prestar especial atención a los contextos de salida y de llegada; recurrir a la interdisciplinariedad, y seleccionar las soluciones que mejor se adecuaban a la intencionalidad del texto fuente así como a su función conativa. Fue al establecer una relación cercana con el texto fuente, que éste dio muestras de requerir la adopción de estrategias específicas, como se trata de explicar en los siguientes párrafos.

132 133

En apariencia, fue al traducir *términos* pertenecientes a la jerga deconstructivista, poscolonialista y spivakiana cuando hubo que recurrir a la estrategia de observar con detenimiento la proveniencia y el uso (esto es, el contexto de salida) de los términos fuente para encontrar los términos de destino adecuados (es decir, el contexto de llegada). Entre estos términos se incluyen: «undecidability», «teleiopoesis», «philosophemes», «courbure/droiture», «transnational literacy», «queer», «aporía», «frontiers» *versus* «borders», y «ghost dance», por mencionar algunos de entre los más ilustrativos.

Siendo la mayoría de ellos sustantivos, todo parecía indicar que simple y llanamente había que construir un vocabulario bilingüe para llegar a una solución. Uno de los argumentos que permitirían respaldar esta hipótesis es la inclusión en el texto fuente de un índice alfabético donde se incluye la mayoría de estos términos, de tal suerte que si se empezaba por una traducción de tipo automatizada de dicho índice se habría resuelto, de entrada, un buen número de problemas de equivalencia de tipo léxico. Sin embargo, bajo un examen más minucioso, se vio que la dimensión del problema era mayor pues, por su naturaleza teórica y disciplinaria, el texto a traducir hace gala de un nivel de abstracción que escapa a las posibilidades de las herramientas electrónicas de apoyo al traductor que actualmente se ofertan en la red global. *Death of a Discipline* es un ensayo literario y no cabe duda de que las herramientas de traducción automatizada que existen en la actualidad son completamente insuficientes y han probado su ineficacia cuando de traducción literaria se trata.

Recurrir a diccionarios especializados impresos monolingües, tampoco habría sido de gran utilidad debido a que los términos por traducir son novísimos: datan de los últimos diez o veinte años a lo más y, por consiguiente, aún no forman

parte de varios glosarios publicados. Muchos de ellos, inclusive, se encuentran en construcción y en cada nueva publicación adquieren ya una ampliación ya una especificidad de significado. Es éste el caso de muchos de los componentes de la jerga spivakiana. Esos términos provienen, además, de áreas interdisciplinarias, de modo que sería muy difícil encasillarlos en tal o cual campo del saber.

El examen meticuloso reveló, en segundo lugar, que cada uno de estos términos adquiriría sentido sólo bajo un contexto determinado, para ser más precisos, dentro de un *corpus* teórico específico, no pocas veces perteneciente a un solo autor, verbo y gracia, Derrida o Freud. En consecuencia, se detectó que no se estaba frente a problemas terminológicos, sino contextuales. ¿Qué hay detrás de cada uno de los contextos detectados? Nada más y nada menos que un sistema de ideas que bien puede ser entendido como un orden simbólico determinado, es decir, lo que llamamos cultura. Al traducir *Death...* no se enfrentan sólo problemas terminológicos y ni siquiera exclusivamente conceptuales, sino más bien culturales, porque como se observa, la comprensión —y por tanto, la traducción— de cada uno de estos términos requiere de la inmersión en un campo de estudio específico. Spivak extrapola estos términos y los reinserta en su propio sistema de pensamiento, a través de un discurso propio, donde les otorga un giro específico. Por lo tanto, la traductora enfrentó *unidades culturales* y no unidades lingüísticas o semánticas en el proceso de lograr que *Death...* fuese funcional en nuestra lengua.

Exploremos el caso del sustantivo «undecidability» y del adjetivo «undecidable». El concepto al cual aluden es uno de los ejes vertebrales de *Death...* porque sirven para dar sustento a una tesis autoral que se ilustra en un ejemplo preciso, la interpretación que Spivak hace del personaje del Magistrado, en la novela *Waiting for the Barbarians* de Coetzee. A partir de su interpretación del pasaje, Spivak plantea una de las tesis principales de su ensayo: la nueva Literatura Comparada ha de tener en cuenta que el significado de una obra literaria es inestable, que los probables significados han de ser planteados a manera de preguntas, en una correlación con el Otro y que tales significados configuran una estructura indefinida. De ahí la relevancia de estos términos en el texto fuente y, por tanto, en el texto de destino.

Morfológicamente, ambos vocablos se basan en la negación expresada por el prefijo «un-». El uso de sustantivos que se negativizan a partir de un prefijo es recurrente y, sin temor a equivocarse, es factible afirmar que caracteriza a la escritura spivakiana. La autora usa la negación para afirmar o describir. Es ésta una herencia de su formación deconstructivista bajo la dirección de Paul de Man y en línea directa con Jacques Derrida.<sup>1</sup>

El fragmento en cuestión contiene otros ejemplos de ello: «noncontradiction», «irreducible» e «indefinite». En lugar de decir lo que sí es, Spivak dice lo que no es, haciendo evidentes las carencias o los aspectos negativos de un concepto. Pese a que puede ser juzgada como una forma expresiva oscura e indirecta, la elección sistemática de los prefijos que negativizan, revierten o matizan el significado del sustantivo principal al cual acompañan es muy relevante. Forma parte de la retórica spivakiana que, recuérdese, ella misma define como la posibilidad de que no siempre se siga una organización semiótica de las ideas y, por lo tanto, se rompa la sistematicidad lógica íntimamente relacionada con la gramática de una lengua. Nos parece que la elección de este tipo de vocablos obedece a ese deseo de romper las reglas gramaticales y el orden lógico del inglés, lo cual incide en dificultar la expresión del significado. Pero esta complicación tiene un propósito: hacer reparar

al lector en cómo se construye dicho significado. Así pues, Spivak se sitúa en el centro mismo del deconstructivismo.

Para resolver este caso, se optó por una estrategia aparente de literalidad, constrañida a la construcción de tipo morfológico. («Aparente» porque también se tuvieron en cuenta todos los otros factores señalados.) Se eligió «indecidibilidad» e «indecible» pese a que en nuestra lengua su extrañeza radica no sólo en el prefijo de negación, sino en el morfema y el gramema mismos, nada usuales... En una nota de traductora se amplía el significado: «\*He elegido el sustantivo *indecidibilidad* para *undecidability* y el adjetivo *indecible* para *undecidable*; refiriéndome a lo que no puede ser decidido. El uso morfológico de estos términos ilustra la creatividad retórica de Spivak al acuñar neologismos para su exposición teórica. [T.]».

Si bien la nota de la traductora resalta el nivel morfológico del texto fuente, el efecto final de su inclusión repercute en la transmisión de una unidad cultural. Éste es el tipo de casos en que conviene acercar al lector al texto fuente, a sus dificultades inherentes, a la intencionalidad de la autora en poner el acento en la imposibilidad de decidir, imposibilidad que deriva de la deconstrucción. «Undecidability» y «undecidable» pueden clasificarse como neologismos, si bien hay antecedentes de su uso en otros textos de Spivak. Ya en 1993, Charles Bernheimer había utilizado «undecidable» en *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (4) en el mismo sentido derrideano en que lo usa Spivak: «not capable of being decided».

134 135

El sustantivo «telepoiesis» y su forma adjetivada «telepoietic» conforman otro caso para cuya resolución fue muy útil entender el contexto fuente. Si bien ha señalado una distancia respecto al pensamiento de Jacques Derrida, Spivak lanza algunas alusiones pedagógicas al texto de aquél cuando tienen resonancia con las suyas propias:<sup>2</sup> dado el origen griego de estos términos, una solución de tipo filológico pareció adecuada. Aunado a ello, la comprensión del contexto derrideano donde se pone en marcha éste y otros conceptos, ayudó bastante para ofrecer una opción castellanizada. *Death of a Discipline* es un libro que invita a realizar varias lecturas, entre ellas, la de este título de Derrida que ya ha sido traducido a nuestra lengua por Patricio Peñalver, en una edición española. Ahí se utilizan «teleiopoiesis», «teleiopoético» y «poiesis», respectivamente. Nuestra versión se ciñó a este modelo puesto que nos pudimos percatar de que Peñalver (catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia) es un experto en el *corpus* de pensamiento derrideano y ha traducido también otros títulos del mismo autor,<sup>3</sup> de modo que su elección es confiable.

En *Comparative Literature in an Age of Globalization* Steven Ungar define «poesis» [sic] como «making poetics», es decir, «the critical understanding of how that making occurs» (130).<sup>4</sup> Por su parte, Françoise Lionnet interpreta el término «telepoiesis» utilizado por Spivak, como sigue: «[a] slow literary reading (...) an understanding of the multiple and ambiguous forms of meaning-making that are the domain of the “literary”» (101).<sup>5</sup> Pudimos utilizar esta información en una nota de la traductora que sigue a la versión en nuestra lengua del fragmento donde aparecen los términos revisados. He aquí una descripción de la traducción como proceso, de la traductora como agente performativo y de la propia cultura de salida como fenómeno procesual, nunca algo terminado y estable, sino en diálogo continuo con otros textos emergentes contemporáneos, tales como los Bernheimer y Saussy. Se establece así una intertextualidad que da cuenta de un proceso. La generación en nuestra lengua de *La muerte de una disciplina* permite que continúe la comunicación entre estos textos ensayísticos relacionados con los estudios literarios.



«Courbure» y «droiture», dos sustantivos provenientes del francés, lengua en que escribe el argelino Derrida, se relacionan con «poeisis» porque también son utilizados por este autor en *Políticas de la amistad*. Spivak los usa tanto en inglés como en francés, en el capítulo dos de su libro, precisamente para tratar de definir a las «Colectividades» que le dan título al capítulo. Ambos provienen de la «Ley de la curvatura» expuesta por Derrida que, tal y como explica la propia Spivak, dicta que «Uno Mismo no puede acceder al Otro directamente y con garantías» sino «sólo a través de una “analogía apresentacional”», como diría Husserl.

Dado que el acercamiento de Spivak a estos términos se da a partir de citar a Derrida, en nuestra versión se optó por citar la traducción de Peñalver, donde «courbure» («curvature» en la traducción de Derrida al inglés efectuada por George Collins) aparece como «curvatura» y es diferenciada como «heteronómica y disimétrica» («heteronomic and dissymmetrical») (28). Puede inferirse que éste es otro ejemplo de la traducción de unidades culturales —que, en este caso, consiste en la elaboración teórica de una ley por parte de Derrida— que dista mucho de constreñirse a la traducción de unidades terminológicas aisladas. Por las mismas razones, el sustantivo «filosofemas» («philosophemes» —31—), que originalmente aparece en *Políticas de la amistad*, puede incluirse también en este orden de ideas. Aquí la estrategia consistió en seguir los pasos de un traductor anterior. Cabe señalar en este punto que, para la traducción lingüística de los fragmentos de obras literarias, filosóficas, etc., citadas por Spivak, en general, se siguió la política de localizar —de existir— los títulos publicados en nuestra lengua y apegarse a ellos, proporcionando la referencia bibliográfica específica.

En los ejemplos descritos hasta ahora ha sido necesario recurrir a las notas de la traductora. Aparecen a pie de página, a diferencia de las de la autora, que se incluyen al final de cada capítulo. Las notas de la traductora pretenden ayudar en cierta medida a hacer legible el texto. Representan el espacio que le es permitido a la traductora para hacerse visible, para contribuir de modo un tanto extratextual a la lectura que se propone a quien tenga el libro en sus manos. También para traducir los sustantivos «literacy» (adjetivado con «transnational» y «queerness») se utilizó este recurso. Para «alfabetismo transnacional» se incluyó la siguiente nota: «\*En una entrevista con Donna Landry y Gerald Maclean realizada en 1993, Spivak afirma que ante el alfabetismo transnacional no debe perderse de vista la posición política, económica y cultural de los distintos lugares de origen nacionales en el financiamiento global. [T.]».

Esta adición al texto spivakiano refuerza el punto de su exposición argumentativa. Por ello, no sólo se tradujo la frase sustantiva «transnational literacy» sino una unidad cultural: la exposición crítica que Spivak ha venido haciendo (desde hace ya varios años) de la supuesta benignidad que surge de los organismos internacionales a fin de subsanar las enormes inequidades del mundo globalizado. Entonces, para este caso se adoptó como estrategia ampliar la información del ensayo con datos proporcionados por la propia autora en otro momento. Con esta nota de traductora se busca también reforzar la amplia trayectoria de Spivak como activista social al dar a conocer que desde hace ya más de una década se encuentra luchando por el alfabetismo transnacional. Se piensa que en guiños como éste, Spivak transmite su participación en movimientos sociales; de hecho, en *Death...* se refiere a esta labor como «trabajo de campo de plan abierto» y es que ella ha sido miembro del Grupo de Estudios Subalternos durante largo tiempo.

Algo más sobre las notas de traductora: en ocasiones se entabla una relación entre estas notas y las de la autora. Por ejemplo, siempre que la situación lo amerita, se remite al lector de nuestra lengua a las versiones en castellano de los títulos referidos por Spivak. Opinamos que este tipo de intervenciones enriquece la bibliografía, lo cual resulta práctico para el lector y para el investigador de lengua española.

Hubo un caso (nota 17, capítulo primero) en que se incluyó en una nota de traductora información sobre una traducción, no al español, sino al euskera. Se trata de la novela *Le thé au harem d'Arché Ahmed* escrita por el argelino Mehdi Charef. Spivak señala en la nota: «The phrase is an Arabic transformation of the theorem of Archimedes worked by a young North African immigrant boy in the low-income housing projects in the outskirts of Paris. This is a typical example of how the underclass imagination swims in the deep waters of metropolitan survival» (106).

La nota en español añade la información contenida entre corchetes:

136 137

La oración en francés corresponde a la transformación árabe de la frase «teorema de Arquímedes» y fue elaborada por un chico inmigrante norafricano en los complejos habitacionales para población de bajos ingresos a las afueras de París. Éste es un ejemplo típico de la manera como la imaginación de los estudiantes universitarios de los primeros grados nada en las profundidades de la supervivencia metropolitana. [Además de la traducción al inglés (*Tea in the Harem*, editado por Profile Books), curiosamente existe edición del texto en vasco: *Arkimide-Ren Hareneko Te Hura*, publicado por Desclée de Brouwer (s/t, s/f), pero no en castellano, cual si el grado de marginación se elevara aún más en esa extensión de vida que toda traducción le confiere al texto fuente. A sugerencia de Costa-Gravas, el propio autor escribió el guión y dirigió la película del mismo nombre (1984) que fue galardonada con el César a la mejor ópera prima, el Premio Jean Vigo y el Premio Película Juventud del Festival de Cannes. (T.)].

Se incluyó el título en vasco y se aludió al hecho de que la novela fue filmada por el propio autor porque se prevee que dicha información amplía el punto desarrollado por la autora al proporcionar este ejemplo: la marginalidad da lugar a la imaginación. No es desde la lengua hegemónica de España, sino en una de sus lenguas subalternas, donde surge el interés por traducir esta obra que trata sobre inmigrantes árabes.

Hay otra intervención de la traductora en las notas de la autora que vale la pena mencionar. Se trata de la nota número 2 del primer capítulo, donde Spivak señala:

A estas alturas, revocar el aprendizaje a fondo de lenguas y la lectura meticulosa que presupone la Literatura Comparada, al desplazarla al hemisferio sur equivale a decidir que la única relación que los Estados Unidos pueden tener con dichas áreas se basa en consideraciones de seguridad, que la intimidad crítica del aprendizaje literario debe seguir reduciéndose al ámbito euroestadounidense.

Fue oportuno reforzar este argumento con un reporte estadístico actualizado que comprueba la hipótesis de que efectivamente la elección de realizar estudios literarios comparatistas tiene algo que ver con asuntos de seguridad pero que, al mismo tiempo, revela cierta esperanza de que va mucho más allá del fenómeno del terrorismo. La tendencia a la alza en la preferencia por estos estudios tiene que ver también con la necesidad imperiosa de comprender al Otro para propiciar la paz y no sólo con conocer para defenderse y dominar. He aquí la inserción:

[Me permito añadir a esta nota una cita que ilustra las consecuencias específicas de las políticas mencionadas por Spivak en el mundo académico de los estudios literarios: «En los últimos tres años (2004), la matrícula del curso “literaturas mundiales” que se imparte en la Universidad de Yale ha aumentado hasta más de cuatro veces, en parte —presumiblemente— como respuesta al 11 de septiembre y la guerra en Irak». Katie Trumpener, «World Music, World Literature: A Geopolitical View» en H. Saussy (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, p. 195. (T.).

En otro orden de ideas, «queerness» fue traducido como «homosexualidad» seguido de una nota explicativa con la que se intenta que el lector repare en la dificultad del término, a través de un acercamiento directo:

\*En el sentido de «homosexualidad», los términos utilizados en inglés «queerness» (sustantivo) y «queer» (adjetivo) contienen una carga semántica coloquial y, en ocasiones, peyorativa. También significan «rareza» o «extrañeza». Gail Finney refiere el desarrollo etimológico del término a partir del alemán temprano, cuando significaba «oblicuo o fuera de centro» y cómo pasó al alemán contemporáneo «quer» que significa «diagonalmente o en paralelo». Esta autora también da cuenta de la reevaluación del término a partir de la formación de la Queer Nation, en la ciudad de Nueva York, en 1990. Cf. «What's Happened to Feminism?» en H. Saussy (ed.) *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Johns Hopkins University, Baltimore, 2006, p. 122. [T.].

El pasaje (en español) al que se refiere esta nota es el siguiente:

En mi fugaz pero regular e íntimo contacto con formaciones culturales subalternas, he llegado a intuir cierta homosexualidad\* originaria dentro de la cual el lazo heterosexual está contenido de manera bastante laxa como un foco social de lealtad y cuidado parental. De hecho, la expresión idiomática estadounidense «queer» con que se denomina al mismo-sexo, posee una jerarquía involuntaria y descriptiva —aunque no necesariamente axiológica— que sería irrelevante para estas formaciones culturales.

Éste es también un ejemplo de traducción cultural porque detrás del adjetivo «queer», que ha dado lugar al sustantivo «queerness» hay una compleja red de significados que han ido construyéndose y superponiéndose con el paso del tiempo. Spivak se vale del fenómeno social del surgimiento de una cultura «queer» para explorar el concepto «colectividades» desde el punto de vista de las formaciones culturales subalternas. En inglés, la selección de este tipo de formación cultural resulta bastante ilustrativa para argumentar su punto: cada colectividad tiene sus propias peculiaridades y, del mismo modo en que es inútil hablar de un solo «feminismo», sería fútil referirse a una sola colectividad. En español, se hace necesaria una explicación sobre la carga semántica y el uso coloquial de «queer» a fin de poder transmitir adecuadamente el punto argumentativo de Spivak.

Por otro lado, también se recurrió a la nota de traductora para definir el concepto «aporía» dentro del contexto spivakiano:

\*La propia Spivak define el término «aporía» como sigue: «Una aporía se diferencia de un dilema en que carece de solución —las opciones se anulan mutuamente— y, sin embargo, se resuelve por medio de una decisión ineludible que nunca puede ser del todo pura. Mientras

el dilema es un asunto lógico, la aporía es un asunto práctico». «Translator's Preface and Afterword to Mahasweta Devi, *Imaginary Maps*» en D. Landry y G. Maclean (eds.), *The Spivak Reader*, Nueva York y Londres, Routledge, 1996, p. 282. [T.].

Dotar al lector en español de este tipo de definiciones representa un esfuerzo por ir más allá de la traducción lingüística, por tratar de acercar al lector hispanoamericano al pensamiento de Spivak y, finalmente, por demostrar al especialista la sistematicidad y desarrollo de algunas de las partes que conforman este pensamiento, verbo y gracia, el concepto «aporía» emparentado con Derrida.<sup>6</sup> No sólo se tradujo el concepto «aporía» sino que se trató de acercar al lector a este sistema de ideas. Siguiendo a Bhabha, esta estrategia consiste en apropiarse conscientemente de los «elementos de extrañeza» y otorgarles un papel determinante en el texto de destino.

Las obras de Spivak conforman un universo propio y, por lo tanto, para efectuar un ejercicio de traducción cultural de su libro *Death of a Discipline* hubo que revisar algunos de sus títulos previos. Dicho universo está conformado por el numeroso conjunto de textos de distintas dimensiones (que van desde el ensayo breve hasta un libro de 450 páginas) e intenciones (conferencias, entrevistas, ensayos, presentación de traducciones y traducciones). En este universo sobresale la complejidad terminológica y la seriación o superposición argumentativa de sus textos. Spivak es una autora que ha creado una estilística propia, un modo particular de decir, una forma de enunciar sus postulados e ideas. Asunto aparte es reconocer sus inconsistencias y sus postulados más polémicos, o bien que guste o no su estilo de escritura. En definitiva, puede hablarse de un discurso spivakiano. Como practicante de la traducción cultural fue imprescindible otorgarle un lugar preponderante.

Por consiguiente, ubicar el lugar que ocupa *Death...* en el conjunto de la obra spivakiana fue un primer paso. La traducción de este texto amerita esforzarse por discernir problemas teóricos o terminológicos similares en textos previos o bien, siguiendo una línea diacrónica, trazar la línea evolutiva de tal o cual concepto, ir tras sus huellas... Ello no implica que para traducir *Death...* se haya requerido la lectura de la totalidad de la obra de Spivak. Eso resultaría muy ambicioso. Aunque sus temas recurrentes se puedan enumerar en unos quince o veinte,<sup>7</sup> la velocidad a la que publica, el difícil acceso a sus textos que, o bien aparecen en circuitos académicos cerrados (revistas especializadas de baja circulación) o publicados bajo sellos poco accesibles en nuestro medio, hacen imposible leerla en su totalidad. Sin embargo, como todo ensayo literario, *Death...* contiene guiños y ecos de otros textos de Spivak.

Spivak titula el primer capítulo de *Death...* «Crossing Borders». En él hace una sutil diferenciación entre los sustantivos «frontiers» y «borders». Utiliza el primero para denotar los límites territoriales y, por ende, políticos, en tanto que usa el segundo para referirse a linderos más abstractos. Parecería que en nuestra lengua «fronteras» sería un buen equivalente de ambos términos, siempre y cuando éstos no se presentaran en forma contrastante; sin embargo hubo que recurrir casuísticamente a otras opciones. Se están traduciendo unidades semánticas con una fuerte carga cultural que surge de la crítica que Spivak hace de la facilidad con que se cruzan las fronteras desde las metrópolis imperialistas en contraste con las enormes dificultades que se tienen para cruzar esas mismas fronteras desde los sitios periféricos. Entonces, aquí hubo que buscar una salida de tipo paráfrasis. No se trata de simple sinonimia,<sup>8</sup> sino de captar y exponer de forma responsable la carga semántico-cultural que subyace en cada una de estas frases y oraciones.

La Literatura Comparada siempre debe cruzar fronteras. Y *cruzar fronteras*, como nunca deja de recordárnoslo Derrida, a través de Kant, constituye un asunto problemático. (...) He señalado antes que desde los países metropolitanos *las fronteras se cruzan fácilmente*, mientras que intentar entrar desde los llamados *países periféricos* es toparse con *limitaciones burocráticas que, sumadas a las policíacas*, hacen aún más difícil el ingreso. Pese a que los efectos de la globalización se dejan sentir en todo el mundo, pese a haber antenas parabólicas en algunas aldeas de Nepal, nunca sucede lo opuesto. El detalle cultural cotidiano —condición y efecto de toda *expresión idiomática cultural* sedimentada— no surge en un *país satélite*. Puesto así es bastante obvio que la solución no es inequívoca.

Nótese aquí, además, otro término que conlleva un contexto cultural: la frase «cultural idiom». Sirve para ilustrar y reforzar la teoría spivakiana y aunque fue resuelta, una vez más, de una forma que parece literal pero que permite atisbar la propuesta poscolonialista de la autora en la cual hay culturas periféricas con respecto a las metrópolis desde donde se pretende dictar cuál debe ser la cultura imperante. La autora ilustra con analogías muy concretas problemas teóricos en torno del cruce literal de fronteras así como del cruce virtual de las mismas.

Otra de las frases sustantivas para cuya traducción se recurrió a una estrategia específica es «ghost dance». Proviene de *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf, y Spivak la usa en el capítulo dos para expresar la complejidad de las colectividades que conforman diferentes grupos de mujeres, en oposición a la estandarización que bajo etiquetas tales como «feminismo» o «mujeres» se propicia desde el ámbito académico o incluso desde los organismos internacionales. Para su traducción, entonces, una simple literalidad terminológica o de sinonimia no resulta funcional. La estrategia adoptada consistió en contextualizar el origen de la imagen, ya que «host dance» evoca metafóricamente a un conjunto de mujeres que, cual lo hace Mary Beton, el personaje de Woolf, se han dejado encantar por el fantasma o el espíritu de la creatividad femenina. Spivak se refiere a Woolf: «She inaugurates a ghost dance, asking all aspiring woman writers in England to be haunted by the ghost of Shakespeare's sister» (34–35). La tradujimos como: «Ella inaugura una danza de espectros, pidiéndoles a todas las mujeres que aspiran a ser escritoras en Inglaterra, dejarse encantar por el espectro de la hermana de Shakespeare». La «danza de espectros» agrupa a todos los ecos del pasado o de un sitio distante que resuenan en el presente: el fantasma de la hermana de Shakespeare, la propia Virginia Woolf, los distintos grupos de feministas, las mujeres que han estado luchando por objetivos específicos y que no pueden ser encasilladas bajo una sola etiqueta, los esfuerzos de las organizaciones no gubernamentales, el grupo de Estudios Subalternos al que pertenece la propia Spivak, las mujeres bengalíes que han conseguido microcréditos, etcétera... En la traducción que Laura Pujol hiciera, titulada *Una habitación propia*,<sup>9</sup> se eligió «presencias continuas» ahí donde Woolf usa «ghosts». La intención fue conservar un fragmento del propio texto de Woolf mano a mano con la propuesta de Spivak. Por lo tanto, la idea original de Woolf es recontextualizada por Spivak para definir a los grupos diferenciados de mujeres con los que ejemplifica qué son las colectividades. El lector de la versión en español de *Death...* es remitido al contexto original de la imagen, es decir, al texto de Woolf, y es también expuesto a la forma en que Spivak construye su hipótesis, es decir a una nueva propuesta de lectura de *A Room...* Por ello se afirma que se recurre a una práctica de traducción cultural.

El entusiasmo generado por una cohesión grupal en una colectividad de mujeres, al que Spivak alude metafóricamente como una danza espectral, no logra alcanzar el objetivo de ser reconocido en su especificidad, mas sí consigue impedir las generalizaciones a las que es tan propensa la globalización: «La danza de espectros no consigue triunfar. Si acaso, lo único que puede llegar a ser es un suplemento productivo que interrumpe la marcha necesaria de la generalización en “el cruce de fronteras”, de tal forma que no olvide sus límites» (2003:83).

Para encontrar esta solución, que nos parece adecuada, se recurrió a un ensayo titulado «Ghostwriting»<sup>10</sup> donde Spivak intercala sucesivamente los vocablos «fantasmic», «ghostly» y «specters» y los contrapone con «corporeity». En realidad, emplea varios juegos verbales (desde el propio título) para dar su punto de vista sobre *Specters of Marx*, de Jacques Derrida. De ahí surgió la idea de elegir «espectros» entre las posibilidades para «ghost dance»: «presencias fantasmagóricas», «espíritus» y «espectros». Como estrategia de traducción cultural se eligió hacer resonar el estilo spivakiano desarrollado en textos afines y aludir —no abiertamente— a las metodologías provenientes del materialismo histórico para el estudio de la literatura.

140 141

La traducción cultural se ve siempre favorecida si desde que se emprende forma parte de un proyecto bien delimitado. Cabe subrayar que la traducción de *Death of a Discipline* formó parte de un proyecto respaldado institucionalmente, tanto por la editorial universitaria que publicó el libro (la Dirección General Editorial de la Universidad Veracruzana) como por el fondo nacional mediante el cual se estimuló el trabajo de traducción en sí.<sup>11</sup> Como parte de este respaldo específico, se contó con una revisión profesional del texto, de modo que la traductora recibió comentarios y observaciones provenientes de dicha asesoría. Creemos que, inclusive, todas estas instancias del proceso, dan cuenta del carácter cultural del ejercicio traduccional, ya que en cada una de ellas se trata de asegurar que el texto fuente encuentre una resolución adecuada, es decir, que sea funcional en el contexto de llegada: el ámbito editorial universitario y cultural mexicano.

En «The Politics of Translation» Spivak define una *verdadera* traducción, elaborada éticamente por la traductora-agente, como sigue:

The jagged relationship between rhetoric and logic, condition and effect of knowing, is a relationship by which a world is made for the agent, so that the agent can act in an ethical way, a political way, a day-to-day way; so that the agent can be alive, in a human way, in the world. Unless one can at least construct a model of this for the other language, there is no real translation. (181)

La traducción se presenta, por lo tanto, como un acto de gran vitalidad efectuado por alguien que siempre está adoptando la estrategia que mejor responda a las necesidades textuales y contextuales. En tanto acto crítico, la práctica de la traducción impone dudas, propone preguntas precisas, conduce a recontextualizar el texto fuente. Ese acto se encuentra inmerso en un proceso cambiante mediante el cual se busca lograr un texto funcional: «The task of the translator is to facilitate this love between the original and its shadow, a love that permits fraying, holds the agency of the translator and the demands of her imagined or actual audience at bay» (181).

La cultura de destino, el orden simbólico adonde arriba *Death of a Discipline* a través de su versión *La muerte de una disciplina*, a publicarse en México, está

representada por varios grupos: aquellos que se interesan por la literatura comparada, las letras y su didáctica, los nuevos visos del poscolonialismo, los peligros de la globalización, y las humanidades en general. Con la intención de lograr que efectivamente ése sea su alcance, se ha dejado que el texto dictara su propia manera de ser traducido y se han adoptado, también, estrategias derivadas de la traducción cultural. Fue a través de la detección y organización de los incipientes problemas de traducción como se esbozaron casuísticamente dichas estrategias. La clasificación de esos problemas fue útil para tratar de encontrar soluciones pertinentes. La mayoría de las veces se hizo necesario investigar aspectos concernientes a la contextualización de las ideas que aparecen en el texto traducido.

En última instancia, la práctica de la traducción cultural exige ser efectuada por un agente activo y estratégico, responsable y ético, que sepa resistirse y entregarse en un proceso de constante transformación. Sin duda se trata de objetivos muy ambiciosos y quizá no siempre viables. Sí puede asegurarse, en cambio que, a efecto de que *La muerte de una disciplina* fuese una realidad, se realizó el acto de lectura más amplio posible, en el cual fueron tomadas en cuenta y puestas en práctica, hasta donde lo permitieron nuestras capacidades, algunas características de la traducción cultural.

### Notas

<sup>1</sup> Recuérdese que el primero de ellos la inició en los estudios deconstructivistas y dirigió su posgrado, en tanto el segundo llegó a conocerse en los Estados Unidos gracias a la traducción que Spivak realizara de su obra capital, *De la Grammatologie*, en la década de los setenta.

<sup>2</sup> Cabe señalar que Spivak trabaja con la versión de George Collins al inglés del texto original de Derrida (escrito en francés).

<sup>3</sup> A saber, *La voz y el fenómeno: introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (Pre-Textos, 1985); *La escritura y la diferencia* (Anthropos, 1989); *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* (Anthropos, 1989); *Fuerza de ley. El «fundamento místico de la autoridad»* (Tecnos, 1997); *El otro cabo* (Serbal, 1992); *Políticas de la amistad: seguido del oído de Heidegger* (Trotta, 1998) y *Acabados seguido de Kant, el judío, el alemán* (Trotta, 2004).

<sup>4</sup> «Writing in Tongues: Thoughts on the Work of Translation» en H. Saussy (ed.).

<sup>5</sup> «Cultivating Mere Gardens? Comparative Francophonies, Postcolonial Studies, and Transnational Feminisms» en H. Saussy (ed.).

<sup>6</sup> Autor de: *Aporias: mourir s-attendre aux limites de la vérité*. Edición en español: *Aporias: morir-esperarse (en) los límites de la verdad* (trad. Cristina Peretti, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998, col. Paidós Studio).

<sup>7</sup> Feminismo, poscolonialismo, transgresión del canon literario, relectura y reescritura de tradiciones literarias, literaturas marginadas, agencia performativa, globalización vs planetariedad, estudios subalternos, colectividades, renovación de la academia, utilización del marxismo, el posestructuralismo y la deconstrucción para elaboraciones teóricas,



literatura y sociedad, estudios sobre traducción, psicoanálisis y literatura, aprendizaje de lenguas satelitales, por mencionar sólo algunos, aunque seguramente se escape alguno relevante.

<sup>8</sup> «[Translation is not] a matter of synonym, syntax, and local color» (182). Spivak, «The Politics of Translation».

<sup>9</sup> Publicada en Madrid por Alianza Editorial, 1993.

<sup>10</sup> *Diacritics. A Review of Contemporary Criticism*, verano 1995. Spivak alude a este ensayo en la nota número 21, capítulo 3 de *Death...*

<sup>11</sup> El proyecto fue distinguido con el apoyo otorgado por el Programa de Fomento a la Traducción Literaria (emisión 2005) del Fondo para Cultura y las Artes, perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

### Bibliografía

CARBONELLI CORTÉS, O. (1997). *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, col. Escuela de Traductores de Toledo.

BERNHEIMER, C. (Ed.) (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.

DERRIDA, J. (1998). *Políticas de la amistad: seguido del oído de Heidegger* (trad. al español: Patricio Peñalver). Madrid: Trotta, Madrid, col. Estructuras y Procesos, serie Filosofía.

SAUSSY, H. (Ed.) (2006). *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University.

SPIVAK, G. (1987). «The Politics of Interpretation». In *Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (118–133). Nueva York: Methuen.

(1993). «The Politics of Translation». *Outside in the Teaching Machine* (179–200). Nueva York y Londres: Methuen.

(2003). *Death of a Discipline*. Nueva York: Columbia University Press, The Wellek Library Lectures in Critical Theory, [(2009). *La muerte de una disciplina* (trad. al español: Irlanda Villegas). Xalapa (México): Universidad Veracruzana].

WOOLF, V. (1980). *Una habitación propia* (trad. Laura Pujol). Barcelona: Seix Barral.

#### Villegas, Irlanda

«Death of a Discipline de Gayatri Ch. Spivak en español». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 131–143.





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



## **Est/éticas: la Shoah y el dilema de la representación del horror: memoria visual, vacío, horror, lo visto, lo mostrado, lo escrito. Las disputas éticas**

Susana Romano Sued \*

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

146 147

### **Resumen**

El extenso debate acerca de las posibilidades y límites de la representación resultante del acontecimiento *Shoah*/Holocausto, se revitaliza hoy en el contexto de las políticas de Derechos Humanos y de los Juicios a los responsables de los crímenes genocidas en Argentina. El artículo enfoca los alcances y límites de la representación histórica que pueda dar cuenta apropiadamente de acontecimientos como el Holocausto. Más allá de los límites de la imaginación y la experiencia humanas, algunos teóricos e historiadores han intentado favorecer la inmediatez de la vivencia experimentada que debería haber sido transmitida de forma directa por el testigo. La disputa acerca de la legitimidad y su función para la Historia de las imágenes visuales, de la palabra del testimonio, la lengua poética y de las obras de arte, es protagonizada por prominentes autores.

### **Palabras clave:**

· representación · horror · holocausto · imágenes · testimonio  
· historia

\* Profesora Titular de Estética y Crítica Literaria Moderna, Universidad Nacional de Córdoba; Investigadora Principal de Conicet; Poeta, Narradora, Dramaturga, Psicoanalista, Traductora. Área Principal de Investigación: Teoría Estética, Traducción literaria, Poética. Directora del programa multilateral interdisciplinario «Estéticas», radicado en el Centro de Estudios Avanzados Unidad Ejecutora de Conicet, Universidad Nacional de Córdoba. Ha recibido recientemente el Premio Lucien Freud de Ensayos (mayo de 2007) y el Bernardo Houssay al Investigador Consolidado (noviembre de 2007). Recientes Publicaciones: Consuelo de Lenguaje, Problemáticas de Traducción, El Meridiano (poemario), Procedimiento, Memoria de la Perla y la Ribera.

### Abstract

The extended debate about the possibilities and limits of representation of Horror resulting from the event *Shoah*/ Holocaust is revitalised today in the context of Human Rights Policies and the Trials against those who are responsible of Genocide Crimes in Argentina. The article focusses the scope and limits of historical representation in order to give account of events like the Holocaust. Beyond the limits of human imagination and experience, some theorists and historians have tended to favor the immediacy of lived experience—which apparently should be transmitted by the witness. Visual images, the Word of testimony or the language of Work of Arts, Historiography are discussed by prominent authors, who dispute about their legitimacy and their function for History.

### Key words:

· representation · horror · holocaust · images · testimony · history

Durante el período previo a la finalización de la Segunda Guerra Mundial, precisamente el año 1944, sectores jerárquicos de la Resistencia Polaca recopilaban pruebas del exterminio en los campos (KZ —Konzentrationslager—) Auschwitz–Birkenau. Lograron que un trabajador civil introdujera una cámara fotográfica en el campo y se la hiciera llegar a uno de los miembros del *Sonderkommando* (Comando especial), al griego–judío llamado Alex, quien tomara clandestinamente fotos de los mecanismos del exterminio, de las cuales cuatro se conservaron. En estas cuatro fotografías extraídas del «infierno», se presenta una paradoja: el fotógrafo debió ocultarse para captar estas imágenes en la cámara de gas apenas se hubo retirado a las víctimas. La disputa se suscita en torno a que la huella de Auschwitz no sólo está en la imagen, sino en ese mismo proceso de fotografiar. La muestra de dichas fotos, retocadas y encuadradas, «intervenidas», desencadenó un conjunto airado de críticas y defensas, sobre todo entre Wajcman, negador de toda posibilidad de representación de lo «indecible», y Didi–Huberman, teorizador de la capacidad no–toda del lenguaje para enunciar el horror.

Con Didi–Huberman afirmamos el deber ético del esfuerzo de *imaginar* y de *representar*, en lugar de invocar *lo irrepresentable*, ya *lo inimaginable* de aquello que verdaderamente ocurrió y está en los testimonios visuales, orales, y escritos de los testigos–víctimas. Dichas imágenes requieren el esfuerzo de la contemplación y el triunfo sobre la molición de la negación, derrotando nuestra propia incapacidad y adquiriendo nuestra mirada un saber. Ese acto de imaginar tan duro, la historia, la

humanidad, nosotros, se lo debemos a las víctimas, a la memoria del Holocausto. Para Didi-Huberman estas fotografías representan un síntoma histórico capaz de trastornar y de reconfigurar la relación que el historiador de las imágenes mantiene con su objeto de estudio, lo que Dominic LaCapra denomina «transferencia».

Por su parte, y en oposición a Didi-Huberman, Wajcman, en su obra que instrumenta conceptos psicoanalíticos, *El objeto del siglo*, propone que el siglo XX suscita un rasgo singular, remarcable a la vista de otros siglos: *el miedo al olvido*. Hoy este miedo angustiado de olvido, esta empresa forzada del recuerdo parece próxima al síntoma. El pasaje del siglo XX al XXI está marcado por la invención del *deber de memoria*. Pero lejos de favorecer al recuerdo, se revelaría ser, en definitiva, *un pasaje institucional al olvido*. Para Freud, la memoria era un asunto de sujetos, hoy es un asunto de Estado, pues el Otro toma la memoria a su cargo, es decir que los sujetos mismos resultan aligerados de la carga y de la responsabilidad del olvido. A pesar de todas estas políticas de la memoria algo habría quedado sin registro, sin transmisión, de las catástrofes de guerras y de las masacres del siglo XX. Como si un rasgo particular fuera enlazado a los grandes acontecimientos de este siglo, una especie de impedimento de transmitirlos enteramente: habría en este siglo un déficit estructural de relato y de representación, que ya fuera anticipado por Walter Benjamin en su ensayo «El Narrador».

148 149

De acuerdo con Wajcman, el siglo XX desde el origen estaría signado por un defecto de transmisión, y resulta curioso el hecho de que este siglo, nacido en el ruido y en el furor, y que continúa más que ningún otro en el ruido y en el furor, haya engendrado *el silencio*. La modernidad estaría marcada por una pérdida, por una *falta*, la facultad de contar, de hacer un relato, de intercambiar experiencias, de expresar, de transmitir a través de la palabra. De esta reflexión el autor concluye con un interrogante: ¿sería *el silencio un objeto del siglo*?

### **La imagen y la verdad, «correr el velo» (Didi-Huberman)**

Ante semejante obturación, ante la negación organizada de la verdad, ante tanto ocultamiento y exterminio de las pruebas del exterminio, esas cuatro fotografías, sostiene Didi-Huberman, aun siendo fragmentarias, y acaso precisamente por eso, tienen el *status* de «instante de verdad» pues nos permiten introducir un punto de orden en el caos. Y estas imágenes fotográficas entran en relación con la cuestión de la verdad, que ha de entenderse como un indicio. Por lo tanto, si por una parte exigimos de ellas «toda la verdad», el resultado es indudablemente deceptivo: las imágenes son fragmentos arrancados en un acto de sustracción y por eso son inexactas, ya que no muestran claramente la escena del infierno. Asimismo podrían otorgársele una importancia secundaria, o bien asignarlas a la dimensión del simulacro, y por lo tanto excluirlas como documento y con ello expulsarlas de la historia. Pero en las imágenes, ese lenguaje de mundo, no existe ninguna «verdad completa», y es así como el historicismo fabrica su inimaginable. La intervención que

llamaríamos *estetizante* en las fotos fue un acto para convertirlas en «presentables»: una de ellas fue completamente modificada: fue reencuadrada, recortada, se retocaron las figuras de los cuerpos; se retocaron pechos, e incluso se *inventó* un rostro. Estas operaciones no hacen más que vaciar de sentido a la imagen, de deformarlas para crear un documento histórico. Pero en esta voluntad de crear evidencias es precisamente como se manipula la historia. La imagen original que no es más que una masa negra, nos proporciona la condición de existencia del acontecimiento, nos permite comprender la urgencia en la que fueron arrebatados cuatro fragmentos del infierno, y esta urgencia forma parte de la historia.

Didi-Huberman sostiene que allí donde todas las categorías de lo cognoscible fracasan y donde las palabras se detienen y enmudecen, puede surgir una imagen. No la *imagen-velo* del fetiche sino la *imagen-jirón* que permite hacer surgir un estallido de realidad. Si se consiente en mirar las cuatro fotografías como *jirones* y no como *velos*, se está en condiciones de percibir en ellas un horror descarnado, que no lleva a las marcas hiperbólicas de lo inimaginable, de lo sublime y lo inhumano, según sostienen muchos teóricos iconoclastas de la Shoah, sino las de la humana banalidad al servicio más radical de los males.

La imagen *total* de la Shoah no existe, no puede existir, pero no porque la Shoah sea inimaginable. Sino más bien porque la imagen se caracteriza, como otro lenguajes sígnicos, por *no ser total*. La decepción de la contemplación sobreviene porque una fotografía sigue siendo una imagen, un trozo de película limitado por su propio material. Pero, si la miramos *pese a todo* sin pereza, con un poco más de atención, luego sus granos se vuelven interesantes; es decir, la fotografía puede cambiar completamente nuestra percepción de lo real, de la historia y de la existencia.

Las SS no sólo planificaron la destrucción de la vida, sino la forma misma de lo humano y su imagen. Las acciones de la resistencia arrancaron imágenes de lo inimaginable, y así al mantenerlas se conservó, se conserva, lo humano. Gracias a esas cuatro imágenes se pudo refutar lo inconmensurable, la desimaginación de la masacre. Sin embargo la función refutativa tiene una dimensión trágica por cuanto las imágenes llegaron demasiado tarde. Existe un inmenso velo tendido sobre la destrucción, un velo arrojado por los nazis; pero todo velo puede y debe ser corrido y dejar entrever aquello que nos trastorna pero que debe ser sustraído a la negación.

### **El velo vela (Wajcman)**

La memoria del siglo XX, sostiene Wajcman, está habitada por imposibles a decir y a representar, todo se clama en nombre de la Memoria, como la consigna de este fin de siglo. Con evidencia, nuestra época tiende a erigirse en el «Tiempo de la Memoria». Quizás el siglo XX inventó el concepto de crimen perfecto, aquel crimen del que nadie sabrá jamás siquiera que tuvo lugar. Un acto en blanco, enteramente sin memoria. Olvido superior y absoluto. Una memoria que no olvida, donde nada sucedió nunca. Habría como una política de forclusión: no crear herida sino agujero,

liso y llanamente, aniquilar a los hombres, y la memoria de los hombres. (Nótese la homología con las políticas genocidas del terrorismo estatal y paraestatal de la Argentina).

Wajcman, en el plano de lo inimaginable y lo irrepresentable, le otorgará un lugar privilegiado al arte, mientras que a la imagen directamente la destierra. El autor plantea que si en este siglo hay algo intransmisible, que se lo nombre muerte, crimen, guerra, sufrimiento, desaparición, horror, goce u otro nombre, ese real imposible constituye el Otro irreductible, exterior absoluto a toda representación. Y es el arte quien tiene el poder de transmitir lo que no puede verse ni decirse.

A través de una obra se puede descubrir algo de nuestro mundo. La fuerza de una obra es su propio poder de interpretación, potencia a interpretar el mundo y a interpretarnos, en la ocasión, a nosotros mismos. Las obras, traídas eventualmente de lejos, no cesan de develarnos nuestro propio presente. El arte además de apuntar a este imposible también es el único a que puede apuntar, puede transmitir algo de un real irrepresentable. Testimoniar sobre lo imposible, mostrarlo que no se puede decir y representar. Es esto lo que asigna un lugar al arte: *una función de transmisión*.

150 151

El crimen de las cámaras de gas trastornó el siglo, y cambió algo en las imágenes, lo que cambió fue el surgimiento, en la mitad de un siglo de imágenes, de un crimen absoluto, absolutamente sin imagen. Es la ausencia de imagen que acabó con las imágenes. Fue un relato con el cual cada imagen debía contar a partir de ese momento. Para Wajcman la imagen es siempre afirmativa, siempre implica por la afirmación de una presencia. Toda imagen es una renegación de la muerte y de la pérdida, no es más que *renegación de ausencia*.

Entonces el arte fuera de lo visual, que hace visible la «realidad auténtica» a diferencia de la imagen, podemos decir que posee principalmente dos funciones: «hacer ver» y «apuntar a lo real» que se condensan en: *un arte que hace ver lo real*. El arte exhibe la mirada como un acto donde, lo quiera o no, el espectador está comprometido. El arte sería lo que podría infundirnos el duro deseo de mirar, invita a *abrir el ojo*. Se ruega mirar la *Ausencia*, frase que debería presidir a puerta de entrada al museo del siglo XX.

Este siglo es un deber de memoria porque estos tiempos se creen justamente los de la memoria, marcados sin embargo en su centro por un agujero en ella. Este siglo de la Memoria absoluta sería asimismo el del Olvido absoluto.

### **Un llamado a la imaginación: la dialéctica de lo que vemos y lo que nos mira**

El llamado a la imaginación de Huberman para Wajcman no sería más que una «llamada de alucinar» o una «máquina de fabricar fantasías». Las cuatro fotografías no serían más que una típica negación fetichista: perversidad fundamental como un pensamiento impregnado de cristianismo. Una elevación de la imagen al grado de reliquia típica de la religión cristiana.<sup>1</sup>

Para Wajcman el pensamiento de Huberman es análogo, que asimila todo, es una idea abyecta que en nombre de la imagen asimila al verdugo y la víctima, al intercambio infinito y recíproco de la posición entre éstos. Pero Huberman aclara que Freud entiende por fetiche a la conjunción de su naturaleza de «sustituto» y



de su naturaleza de pantalla, de «protección», de formar una imagen totalitaria. Contrariamente a lo que afirma Wajcman, la noción de fetiche y la de reliquia no se tapanían la una a la otra. Continúa diciendo que la postura fetichista exige que el sujeto se detenga en cierto nivel de su investigación y de su observación, luego la imagen puede ser total: única, satisfactoria y bella. Pero estas imágenes difícilmente podrían ser vistas bajo el ángulo de la tranquilidad, de la satisfacción o la belleza. Lacan insiste en comparar el fetiche con una congelación de la imagen, es decir, con la elección de un único fotograma en una secuencia en la que prevalece el cambio, es decir, la dimensión histórica. Pero la inmovilización que plantea Lacan es la de la fantasía: es ésta la que, a la vez, necrosa hiperboliza la imagen.

Para Huberman desde el momento en que la producción de una imagen constituyó para los fotógrafos clandestinos de Auschwitz–Birkenau una fuerza afirmativa, un acto de *resistencia política*, rechazar hoy en día toda imagen se convierte en la impotencia de la pura ilusión, en un síntoma de *resistencia psíquica* ante lo terrible que nos mira desde esas fotografías. Estas imágenes supervivientes son generalmente mal vistas y mal dichas, mal clasificadas, reproducidas e utilizadas por la historiografía de la Shoah.

Wajcman en defensa de lo «inimaginable» plantea que la creencia de que todo lo visible es virtualmente visible de que podemos y debemos mostrar y verlo todo, es un credo de la época, un credo que responde tanto al fantasma de la ciencia de una realidad enteramente penetrable, como a cierto espíritu del cristianismo y, en vez de repelarse, estos dos polos se unen en el ideal televisual. En este punto se está refiriendo a la serie de televisión *Holocausto*, que representó la espectacularización del genocidio, su transformación en puro lenguaje y en objeto de consumo de masas.

Wajcman quiere oponer a *algunas* imágenes particulares de la Shoah el *todo* indiferenciado de un solo objeto, un objeto verdadero, un objeto real, un único objeto, irreductible y absoluto. La imagen desde su postura no es más que engaño, desconocimiento, sugestión, alienación, mentira. Este crítico pretende anularlas como hechos históricos. En efecto pretende que «no había nada que ver» de la Shoah. Para Huberman había cosas para ver, para entender, sentir, comprender y qué deducir. Lo inimaginable de Auschwitz nos impone, no eliminar, sino más bien *pensar de nuevo la imagen*, y esas cuatro fotografías lo permiten. La imagen para él nunca es *total* y no es *la misma* en todas partes.

Al mirarlas no debemos ni revocarlas como hace Wajcman ni creer que estamos ahí. Imaginación no es identificación y aun menos alucinación. Aproximación no es apropiación. Estas imágenes no serán nunca unas tranquilizadoras *imágenes de uno*, siempre permanecerán como unas *imágenes de Otro*, y por esta razón, desgarradoras: pero su rareza misma pedía que las abordásemos.

### **El film contra la imagen: Lanzmann y Shoah. Alcances y límites de la representación**

La obra *Shoah*, documental de Claude Lanzmann, se propone oponer *al silencio absoluto del horror una palabra absoluta*. Wajcman afirma que *Shoah* había conseguido lo que ninguna imagen puede mostrar, puesto que demuestra que lo que hay es Nada y que lo que muestra es que no hay imagen. Se

imponía legítimamente descartar toda imagen de archivo desde el momento en que Lanzmann hubo constatado que no había imágenes de la realidad específica. Tan legítimo es dar la palabra a los supervivientes del exterminio, como abusivo deducir de ello que las imágenes no nos muestran nada de la verdad y que de todos modos su interrogación cuidadosa se reducirá a un culto de íconos. Lanzmann señala que el hecho de interrogar una imagen de archivo de *Memoirs du camps* equivaldría a una negativa a escuchar la «palabra humana». Para él, el archivo comunica sólo informaciones: es una imagen sin imaginación que no afecta ni la emoción, ni el recuerdo, y eventualmente sólo atesora exactitudes, nunca la verdad.

Para Didi-Huberman el archivo pide ser construido, y destaca que un archivo siempre es «testigo de algo». Para éste no hay que oponer a toda fuerza el archivo y el testimonio, la «imagen sin imaginación» y la «palabra de lo inimaginable», la prueba y la verdad, el documento histórico y el monumento inmemorial. Plantea que no se debe absolutizar el testimonio como una palabra Universal y Absoluta. Las cuatro fotografías para Wajcman le parecen sin imaginación en la medida en que no transmiten, según él, más que una información documental limitada, estéril, sin valor de testimonio, de emoción o de memoria. Imágenes que piden demasiada imaginación, psíquicamente inflada por todos los delirios, porque la imagen sería siempre una «ilusión alienante», la ilusión a partir de una minúscula «muestra» de realizar en la mente todo el crimen de la Shoah.

152 153

Pero para Huberman, si el objeto no está *en* la imagen, el objeto es enfocado *por* la imagen. Una imagen sin imaginación es una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo. Para saber hay que imaginar: la mesa de trabajo debe ir acompañada de una *mesa de montaje* imaginativa.

Wajcman, al advertir unos restos de vida y de visibilidad, de humanidad, incluso de banalidad en las cuatro imágenes de Auschwitz las declara nulas y sin valor. Él ha buscado la imagen total, única e integral, de la Shoah; no habiendo encontrado más que imágenes no totales, revoca todas las imágenes. Pedía que el arte «mostrase la ausencia» pero las imágenes nunca *lo muestran todo*, saben mostrar la ausencia desde el no todo que constantemente nos proponen. Era por supuesto saludable ante la serie americana *Holocausto*, ante la dramaturgia consensual de Spielberg o ante los tráficos emocionales de Benigni, oponer un contrafuego de rigor histórico. Pero ello nos obliga a decir que *Shoah*, como obra única, ha descalificado todos los intentos anteriores y lo que es peor descalifica a toda «imagen venidera». Lo que Wajcman ignora es que la noción misma de imagen tanto en su historia como en su antropología, se confunde precisamente con la tentativa incesante de *mostrar lo que no puede ser visto*. Toda la historia de las imágenes puede explicarse como un esfuerzo por *rebasar visualmente* las oposiciones triviales entre lo *visible* y lo *invisible*.

Para Wajcman la imagen es una «interrupción» visible de las cosas. Tiene tanto miedo de la imagen que confunde parecido e identidad, y también acusa incluso a todo semejante de ser sólo una apariencia. Para él Auschwitz es como Otro absoluto, pero trasladar el «mal radical» hacia el Otro absoluto es una manera de simplificar la vida ética. Sin duda lo inimaginable no nos vuelve presente el mal radical, y no lo domina en absoluto en el plano práctico: por lo menos nos acerca a una posibilidad siempre abierta en la franqueza de un paisaje familiar cualquiera. Estudiar una

imagen de la Shoah no es fingir que se recobra la esperanza ante esta imagen que se aleja. Es persistir en el acercamiento *pese a todo*, pese a la inaccesibilidad del fenómeno. No es consolarse en la abstracción, es querer comprender *pese a todo*, pese a la complejidad del fenómeno.

La tesis de lo inimaginable se ha convertido en un ramo con tres hipérbolos concomitantes. Primera; allí donde se quiere *saber* algo de la Shoah, sería necesario desembarazarse de las imágenes, ya que éstas son sólo una llamada a alucinar, contra la exploración de los archivos. La segunda hipérbole es que donde se quiera convocar una memoria decente de la Shoah, habrá que revocar todas las imágenes. Por último la tercer hipérbole, es que la ética desaparece, allí mismo donde aparece la imagen.

Las cuatro imágenes de Birkenau ofrecen, para Huberman, *la imagen de lo humano pese a todo*, la resistencia por la imagen —un pobre fragmento de película— a la destrucción de lo humano que, sin embargo, ella documenta. La imagen no resucita nada, no consuela de nada. Sólo es «redención» en el segundo en el que ocurre: es una manera de expresar el desgarrar del velo *pese a todo*, a que todo vuelva a taparse de inmediato con un velo que Benjamin llamará la «desolación del pasado».

Así pues, imaginar *pese a todo*. ¿Por qué *pese a todo*? Esta expresión denota el desgarrar: el *todo* denota el poder de condiciones históricas contra las que todavía no conseguimos hallar una respuesta; el *pese* resiste a ese poder sólo por el heurístico del singular. Es un «relámpago» que rasga el cielo cuando todo parece perdido, según la conocida metáfora de Benjamin. Y es ésa la situación que ejemplifica el gesto del fotógrafo clandestino de Auschwitz. *Vivimos la imagen en la época de la imaginación desgarrada.*

Wajcman se aferra dogmáticamente a la posición de que ninguna imagen puede mostrar la Ausencia, y por lo tanto lo que hace falta son las palabras, puesto que la imagen sólo es velo de lo real y con su efecto hipnótico convierte todo en soportable. Por el contrario, Didi-Huberman, en consonancia con Jacques Rancière, demuestra que no existe lo irrepresentable como propiedad del acontecimiento. Solamente existen opciones, y «el dogma» de lo irrepresentable mezcla la imposibilidad y la ilegitimidad, hace de toda imagen un objeto interdicto y de erradicación y con ello ampara al negacionismo a lo inhumano. Huberman le restituye a la mirada, al saber del mirar en las imágenes, la captura de aquello y aquellos que han sobrevivido, para que la historia, liberada del puro pasado, nos ayude a *abrir* el presente de los tiempos.

## Notas

<sup>1</sup> «Hay (...) algo, en estas cuatro imágenes, teñido de una ostensión de la mortaja de Auschwitz (...) La verdad revelada por la imagen, certificada en la imagen, porque esas imágenes serían lo que nos queda visiblemente de Auschwitz. (Esta operación obedece) a una especie de manifestación de la fetichización religiosa de la que Freud ha desmontado el mecanismo (...) fetichista, aquel que se empleará para encubrir la ausencia, la carencia, el no poder ver toda clase de cosas que expondrá y adorará como a reliquias del falo ausente» (Wajcman, 2001:81–83).

154 155

## Bibliografía

- DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- WAJCMAN, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2005). «Tres imposibles» en *Arte y psicoanálisis: el vacío y la representación*. Brujas: Córdoba.

### Romano Sued, Susana

«Est/éticas: la Shoah y el dilema de la representación del horror: memoria visual, vacío, horror, lo visto, lo mostrado, lo escrito. Las disputas éticas». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 147–155.



**Seis,**

**escenas de la vida académica**

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)



## ¿Qué esperamos de la formación docente?

Ana Camblong \*

Universidad Nacional de Misiones

### Resumen

Se plantea una doble línea prioritaria para la formación docente: conocimiento y «ética del respeto». Se enfatiza el rol central de la continuidad alfabetizadora en todos los niveles del sistema educativo puesto que la tecnología no podrá suplantar las operaciones semióticas necesarias para comunicarse, aprender e interpretar. En el sistema educativo nacional, las decisiones políticas concentradas en la metrópoli no respetan la diversidad cultural de las provincias.

158 159

### Palabras clave:

· educación · conocimiento · ética

### Abstract

This article proposes a double priority in teacher education: knowledge and «an ethics of respect». It highlights the central role of literacy building in all the levels of the educational system, since technology will not be able to substitute for the semiotic operations which are necessary for communicating, learning and interpreting. In the national educational system, political decisions made in the metropolis do not respect the cultural diversity of the provinces.

### Key words:

· education · knowledge · ethics

\* *Doctora en Letras, UBA, Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Misiones, Directora del Programa de Semiótica, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de dicha universidad. Presidente de la Asociación Argentina de Semiótica. Crítica literaria, especializada en la obra de Macedonio Fernández, Primer Premio Nacional Producción 1993–1995 en Filología, Lingüística e Historia de las Artes. Ha realizado investigaciones sobre la enseñanza de la «lengua oficial» en el sistema educativo provincial de Misiones, políticas lingüísticas y alfabetización inicial.*



### Pretexto

Los Institutos de Formación Docente en su conjunto, conforman un hábitat institucional de variados paisajes, poblados por grupos muy diferentes, sin embargo en todos sus habitantes se percibe la impronta inconfundible de una aguerrida lucha por la supervivencia. A partir de la década del '90 las incólumes Escuelas Normales de sólidos principios y nítidas funciones en el sistema educativo se vieron sorprendidas, sacudidas y devastadas por el vendaval de la Transformación Educativa. Desde entonces y tras sortear los desafíos más inverosímiles, los/as docentes de este sector del sistema vienen batallando con entereza, con inteligencia y con una tenacidad digna de encomio y admiración, para defender estas instituciones. Mis aplausos, mi solidaridad y mi entero acompañamiento en este proceso en el que resulta difícil conjeturar qué vendrá después.

Cuando nos preguntamos «qué esperamos» estamos utilizando un verbo cuyos enredos semánticos nos permiten plantear al menos un par de líneas significativas: por un lado, la espera puede referir al transcurso del tiempo y entonces pensamos en aguardar el futuro; se supone por esta vía que estamos hablando de algo que tendrá que suceder en el porvenir, es decir, podríamos pensar en una planificación direccionada hacia próximos pasos a cumplir. Esta orientación supone que cuando nos preguntamos en el título «qué esperamos» nos referimos a lo que vendrá, a las proyecciones en materia de formación docente.

Pero al mismo tiempo, cuando decimos en nuestra charla cotidiana, «espero que te salga bien», no aludimos a la espera temporal sino a la «esperanza» en tanto pasión alegre que abre la posibilidad de que algo suceda con buenos augurios. También viene a cuento nuestra memoria colectiva afirmando que la «esperanza es lo último que se pierde», antigua frase que enciende una lumbre en la oscuridad del desánimo, de la incertidumbre y el desasosiego. Hallamos en este dicho una sabiduría y una estrategia práctica proveniente de lo más profundo del «sentido común» en defensa del sustento de la vida misma y de la supervivencia de la especie. En los tratados semióticos y filosóficos sobre las pasiones, lo contrario de la «esperanza» es el «miedo», formando un dúo inseparable de tensiones constantes que ha regido los destinos humanos desde los inicios históricos. Habrá que permanecer en alerta si pretendemos enarbolar la esperanza en nuestra tarea porque como todos sabemos, donde impera el miedo se esfuma la esperanza. Esta otra posibilidad interpretativa de nuestro título nos conduce a indagar las expectativas que tenemos hacia la formación docente, esto es: qué aspiraciones vitales depositamos en esta esfera especializada de la actividad humana.

Ambas significaciones nos asisten en la reflexión, tanto la espera de un tiempo a venir, cuanto la esperanza potente y sustraída de los temores debilitantes. Asumir la esperanza con cautela, sin caer en ingenuos optimismos, podría tal vez concebir estrategias que nos permitan actuar, intercambiar y compartir experiencias destinadas, no sólo a logros de la formación docente, sino también a preservar las instituciones y nuestros climas de trabajo despojados de temores excesivos e inconducentes. Los miedos provienen de múltiples factores por tanto resulta imposible neutralizarlos completamente, no obstante los grupos integrados, activos y solidarios generan defensas muy eficaces para evitar sus nocivas depredaciones. Dicho esto nos lanzamos a pensar algunos postulados que podrían guiar nuestra espera y nuestra esperanza en la formación docente.

### Entremos en reflexión

En primer término, me parece que tendríamos que ocuparnos de la inexcusable base constituida por el saber. Esta premisa aparentemente obvia, dado que nadie puede enseñar lo que no sabe,<sup>1</sup> sin embargo ha ido perdiendo la contundencia que supo tener en otras épocas no muy lejanas. Las sociedades contemporáneas, complejas y tecnologizadas, privilegian el conocimiento y la información pero paradójicamente, anidan sistemas educativos que no logran los estándares de calidad del conocimiento que se alcanzaran en los tiempos modernos. Esto se presenta como un enigma en los debates actuales, pues los distintos niveles educativos exhiben en general, una devaluación del conocimiento y una preocupante superficialidad del saber. Las pruebas de tales diagnósticos podrán leerse tanto en resultados estadísticos, cuanto en la experiencia cotidiana del aula. Los docentes de mayor antigüedad comprueban en el trayecto de su propia carrera las diferencias en los rangos de competencias respecto de hace quince o más años, y esto es válido para todos los niveles desde el primario hasta la Universidad.

160 161

Seguramente hemos llegado a esta situación por la convergencia de múltiples factores que no podrán definirse en una relación causa efecto, ni en sentido unidireccional, sino más bien habría que auscultar correlaciones plurales y dinámicas. Esta misma caracterización ya nos da una primera pista, estamos inmersos en procesos polivalentes y multifacéticos en los que se dispersa la atención, se disemina el sentido y se esfuma el conocimiento.

Tomemos un ejemplo práctico como lo es el *zapping*, operación que se ha convertido en un emblema de nuestras experiencias efímeras, cambiantes e inconexas, y su correlativa dispersión de sensaciones, de la atención, del interés, de las significaciones y los sentidos. Esta pequeña acción cotidiana que cada cual ejecuta con habitualidad naturalizada, exhibe los efectos de la tecnología operando sobre nuestros imaginarios en ida y vuelta: por un lado, posibilitando el concreto ejercicio del poder sobre las decisiones y alimentando nuestros deseos de saber y de placer. Por otro lado, nos somete a las reglas de las máquinas, a los dictados de sus posibilidades de entrenar nuestros cuerpos (percepciones, sensaciones, posiciones, alimentos y tiempo-espacio) en rituales específicos de existencias privadas participando en continuo del espacio público y a la inversa, teniendo acceso directo a las vidas privadas de los personajes públicos; mezclando en continuidad realidad y ficción, dramas y comedias, lo inmediato y lo exótico, lágrimas y sonrisas. Las contiendas constantes por la posesión del control remoto en la familia, en la pareja o entre amigos, escenifican las tensiones minimalistas del poder descentrado, móvil y en equilibrios inestables.

Para retomar el hilo de lo que veníamos conversando acerca de las paradojas contemporáneas que afectan al conocimiento, podríamos acordar que como en el *zapping*, tenemos un horizonte infinito de posibilidades a explorar y tenemos «a mano» un caudal enorme de información. Simultáneamente comprobamos que semejante maravilla abrumadora ha colapsado los andamiajes más consolidados de nuestros procedimientos para saber algo en algún aspecto. Si bien el humanoide a través de su historia ha demostrado una capacidad sorprendente para modificar la flexibilidad de sus hábitos, hoy atravesamos una encrucijada abismal entre la

potencia de memoria, la operatividad técnica y los efectos de tales logros respecto de nuestras propias capacidades para ejercer derechos y deberes sobre la vorágine arrolladora de los conocimientos que nosotros mismos hemos logrado. Este simple bosquejo de trazos gruesos nos alcanza para plantear una cuestión de fondo: ¿cuál es el valor del conocimiento en las sociedades contemporáneas?

En la actualidad nos encontramos con una prolífica bibliografía sobre estos novedosos escenarios posmodernos, que describe y diagnostica las características y las transformaciones, pero tales esfuerzos filosóficos, teóricos y epistemológicos, no se traducen en consensos sobre la valoración de las acciones, de las relaciones, de las posiciones a adoptar y las determinaciones a tomar en este mundo. Y esto es así porque nos hallamos desconcertados y casi extraviados acerca lo que debiéramos hacer y en particular, acerca de lo que debiéramos enseñar a las nuevas generaciones, no sólo para lograr desempeños eficaces que sería lo más sencillo, sino en particular para orientar los rumbos de la supervivencia de la especie aquí, en esta tierra que al parecer es la única casita que tenemos y en este mundo que supimos conseguir.

Las incertidumbres generadas por las turbulencias políticas y económicas pegan de lleno en la línea de flotación de las valoraciones de lo que hacemos y decimos, de lo que pensamos y enseñamos, dicho en otros términos: promueven un tembladeral profundo en las convenciones sociales y las convicciones éticas que sostienen la convivencia. Los tiempos que corren, nos corren los límites, nos corren de apuro y nos corren las fichas que teníamos más o menos acomodadas en algún tablero que nos legaron nuestros padres y abuelos. Las valoraciones, estimados amigos, no están flotando en las nubes ideales ni agazapadas en subsuelos secretos, las valoraciones están incardinadas o amalgamadas en las redes de creencias que recorren las articulaciones, vínculos e intersticios de las dinámicas sociales.

Las creencias no sólo refieren a la esfera religiosa, sino a todas las prácticas y pensamientos que sustentan la vida en común. Nadie puede actuar, pensar, hablar y relacionarse si no cree en algo, si no cuenta con tramas de creencias y valoraciones que soportan las decisiones adoptadas en su accionar. Acudo al cofre del acervo coloquial para presentar algunas joyitas de nuestra charla cotidiana, por ejemplo cuando decimos: «¡es el colmo, ya no se puede creer en nada!», «¡no te puedo creer, me estás jodiendo!», «no pongo las manos en el fuego por nadie, sólo creo en mi familia», «¡esto es cuestión de creer o reventar!» (generalmente tendemos a reventar). Fijémonos en este mini-repertorio compartido y bien conocido por todos, que ya no pedimos la verdad, antiguo valor en retirada, sino que apelamos a la posibilidad de creer o no creer en algo, en alguien o en sus dichos.

Las alteraciones transversales que afectan los endebles tejidos de valores y creencias afloran en nuestras frases que expresan la estupefacción y el desánimo ante estas dificultades, por ejemplo: 1) para organizar el acontecer: «no sé dónde iremos a parar»; 2) para ordenar nuestros dislocados relatos: «lo que pasó es re- loco, ¿cómo te lo puedo explicar?»; 3) para orientar en algún sentido a largo plazo nuestras vidas: «bueno, hoy es así, mañana veremos» y 4) para aceptar con resignación las adversas condiciones de acción: «y bueno, qué querés, es lo que hay». Como podrán apreciar no acudo a los tratados filosóficos sino que traigo a colación sintagmas sintomáticos que circulan entre nosotros como moneda corriente y se expanden en el aire que respiramos en la aventura de vivir juntos todavía.

Hoy en día escuchamos hablar de «proyectos sustentables» en la esfera de la producción o de emprendimientos laborales, educativos y políticos, pues bien...

utilicemos esa misma frase para referirnos a nuestro complicado trajinar por esta historia. Una comunidad cuyos valores y creencias están en crisis constante, resulta «poco sustentable» como proyecto y emprendimiento, esto es válido para lo local y lo global, para la familia y otras instituciones, para lo individual y lo colectivo, para lo ético y lo político. A unos afecta más y a otros menos, pero existe un «clima» que nos abarca y nos involucra a todos en el que resulta difícil comprender e interpretar qué nos pasa, a dónde vamos, qué hacer. Carlos Monsiváis, intelectual mexicano de agudas observaciones sobre el presente, enuncia un sencillo dilema que nos atañe: «O ya no entiendo lo que está pasando o no pasa lo que estaba entendiendo».

Volvamos a lo cotidiano y recortemos las muletillas que balizan nuestro flujo conversador. Hasta no hace mucho al término de una frase decíamos «viste» (que nos remite a la condición «ver para creer»), en cambio ahora rematamos «¿entendés?», como si nuestro interlocutor fuera un marciano que no entiende nuestra lengua o no entiende nuestra argumentación o no entiende nada de lo que pasa en este mundo. En directa relación con este latiguillo que azota las capacidades y posibilidades del/la otro/a de comprender algo de lo que le estoy diciendo, cuando alguien nos informa, o nos da su opinión o nos reprocha algo, replicamos «no entiendo», o apostrofamos «a ver si lo entendés» o «cuando lo entiendas hablamos». Así podríamos seguir recopilando ejemplos a raudales mientras ustedes están pensando «no entiendo adónde irá a parar con esto». Bueno, tendenciosamente los quiero traer «aquí y ahora» para pulsar juntos nuestra vidita cotidiana, la única que tenemos por otra parte.

162 163

Esta constelación de fraseos orbitando nuestra interacción pone en remolinos una bruma disipada, a la vez perceptible y consistente, en la que se pone en cuestión el «entendimiento» en un amplio espectro de significados de los que mencionaré tan sólo algunos aspectos. En primer lugar, hay una alarma intermitente que titila en nuestra charla para indicar que no nos estamos entendiendo entre nosotros mismos, entre los integrantes de nuestra propia tribu, «los del mismo palo» (como se dice ahora), los más cercanos, los más íntimos. Estamos inquietos porque no sabemos a ciencia cierta si lo que decimos, hacemos, sentimos o pensamos ha sido comprendido e interpretado aun en un horizonte receptivo muy cercano, ni qué decir si nos refiriéramos a los inconmensurables horizontes públicos, pedagógicos y mediáticos. Nadie tiene garantía alguna sobre las interpretaciones agitadas por ansiedades, apuros, reglas en fuga («no tiene código» decimos), el individualismo y el desinterés por los demás.

Otro rasgo a interpretar sobre el «entendimiento» consiste en tomarlo como sinónimo de facultad intelectual, razón o proceso cognitivo. Por esta vía refiere directamente al «conocimiento» tal como lo estoy postulando para la formación docente según «mi buen saber y entender» atenta a la voz de la experiencia, un poco devaluada por cierto, pero siempre aportando su cuota de sensatez. Pues bien, «entiendo» entonces que más allá de cualquier argumentación, más allá del desconcierto y las incertidumbres, más allá de la evanescencia de valores y creencias que nos aqueja, me atrevo a propiciar un lugar central para el conocimiento en la formación del docente, sea del nivel primario, secundario, terciario o universitario.

Cuando un docente sabe y maneja con idoneidad su materia, tiene ganado un alto rango de eficacia y calidad en su trabajo. La «autoridad» que confiere el cumplimiento estricto de la competencia docente basada en el saber específico del campo disciplinar en el que trabaja, es la autoridad más genuina y reconocida por los alumnos de todos los niveles. La arbitrariedad y el autoritarismo resultan injustificables y repudiables en todas sus formas, pero hay que decir que generalmente se manifiestan cuando

el que ejerce el poder pedagógico no sabe bien de qué está hablando. Cuando escuchamos esos discursos balbuceantes, descalabrados, con palabras resonantes de moda pero conceptualmente vacuas, extraídas de dos o tres páginas mal leídas a última hora y recortando jirones fragmentarios de Internet, no podemos considerarlo «conocimiento» sino apenas una poca información insignificante.

Podremos implementar baterías de estrategias didácticas, podremos utilizar chiches tecnológicos sofisticados, pero si no tenemos conocimiento consistente, riguroso y bien procesado por el mismo docente, todo el hecho pedagógico se desvanece en el aire. La falacia más peligrosa de la docencia consiste en hacer como si supiera, hacer como si hubiera estudiado. Se trata de una impostura que los alumnos «pescan al vuelo» o dicho en buen criollo «el docente chanta» queda descubierto «al toque». Vale una comparación con los cheques sin fondos denominados «voladores», que tras lograr algunas volteretas de circulación, indefectiblemente caen por su propio peso estafador; así los docentes sin efectivo saber «aletean pero no vuelan» como decía mi maestro, y con estos malabares improvisados incurren en una malversación de los vínculos pedagógicos cometiendo a diario delitos de lesa ética docente.

Mi posición pertinaz adopta esta premisa antigua e inexcusable: para ejercer la docencia, primero hay que estudiar y saber, después viene lo demás. Cabe aclarar a esta altura de mi argumentación que el énfasis puesto en remarcar el saber, no implica desvalorizar ni descartar los indispensables aportes de la pedagogía, la didáctica y la psicología. No estoy alegando en su contra —qué duda cabe— por el contrario considero que este bagaje será parte constitutiva del conocimiento básico que incorporaremos en la formación y que llevaremos a las aulas. Lo que sucede es que me pone en vilo detectar tantas distorsiones casi convertidas en normalidad, cuando los dispositivos, las estrategias y los procedimientos adquieren tal magnitud, tal despliegue hegemónico que la especificidad de la asignatura queda diluida o al menos en segundo plano. En nuestra vieja retórica la pregunta «¿qué enseñar?» hace sutil equilibrio con el otro extremo de la balanza en el que pesa «¿cómo enseñar?», si hay estabilidad armónica, estaríamos en un proceso óptimo, pero sabemos que las fuerzas se descompensan y los desequilibrios se expanden con lamentable facilidad.

Espero pues que no se recarguen los diseños curriculares con modas efímeras, con ornamentos superfluos y parafernalias técnicas, formemos a nuestros docentes con conocimientos vertebrales que los habiliten para la continuidad de su perfeccionamiento. No puedo en este exiguo espacio abarcar todos los campos, sino atenerme a lo que me concierne profesionalmente y en este sentido podría indicar que si nuestros docentes no saben leer, escribir, interpretar y exponer, estamos perdidos. Mi obstinación martilla siempre el mismo clavo convertido en un saber-clave: hay que ejercitar la alfabetización desde el inicio hasta la universidad. Podremos hablar de alfabetización inicial, sostenida, continua y académica, los calificativos no importan, lo nodal es poseer efectivamente esta llave semiótica que abre cuanta posibilidad se quiera plantear, enfrentar o descubrir. Si no tenemos lo básico, no podemos distraernos una vez más con «espejitos de colores» y erráticas conexidades inconducentes. El que tiene lo más puede lo menos, pero no a la inversa. ¿Quién puede manejar una máquina con una alfabetización endeble e inconclusa? En cambio ¿quién no podría operar una máquina si cuenta con una lecto-escritura sólida y bien entrenada? ¿A qué conocimiento podremos acceder si no logramos «entender» lo que leemos? ¿Con quién me voy a conectar y con qué fin si mis destrezas alfabéticas tiemblan de impotencia?

Si los sustentos alfabéticos están precarizados, no podremos manejar la tecnología, sino que seguiremos siendo manejados desde las máquinas. Nos guste o no nos guste, en este momento histórico los «sordos ruidos» no son como en la épica marcha «de corceles y de aceros», sino tecnológicos. Esta tecno-mitología que satura nuestros imaginarios colectivos, aturde y agobia el pensamiento, mientras encubre y distorsiona la cuestión de fondo: tenemos una deuda alfabetizadora con todos los niveles educativos, pero en particular con la formación docente. Me parece que sería prudente empezar a despertarnos de esta nueva anestesia brutal, ignorante y obediente: la clave no está en los «fierros» sino en el conocimiento. Formemos docentes seguros y sólidos en sus destrezas de lecto-escritura e interpretación de textos para que ellos implementen experiencias fehacientes y operaciones semióticas indagadoras e inventivas con nuestros niños, adolescentes y jóvenes.

Ahora bien, junto al postulado que privilegia el conocimiento formulamos otro componente del mismo estatuto y de igual incidencia: la práctica cotidiana de una «ética del respeto». ¿Y por qué esta propuesta? Porque todo lo que hemos alegado anteriormente acerca de las culturas tecnológicas, mediáticas, las sociedades complejas y los procesos en aceleración constante, no sólo han afectado al conocimiento, sino que además han conmovido profundamente nuestros modos de convivencia. En los últimos tiempos no hay documento, ni planificación, ni charla cotidiana en la que no aparezca la palabra «respeto». Esta proliferación omnívota pregona nuestra necesidad de tenerlo presente, de reclamar su asistencia y de buscar su amparo. En simultáneo, el uso indiscriminado y reiterado de modo trivial, vuelven inocuos sus efectos y liquidan los sentidos más atesorados por la memoria comunitaria.

«¿Qué falta de respeto!» exclama a cada paso el sentido común de la interacción diaria, todos demandan su intervención, a todos les hace falta más respeto, mientras todos faltamos el respeto de mil maneras diferentes. Como en la queja tanguera le decimos al respeto «qué falta que me hacés» porque todos sentimos que andamos escasos de respeto tanto para darlo cuanto para recibirlo. Finalmente, hasta llegamos a dudar acerca de su existencia o de su consistencia, lo que en perfecto dialecto misionero preguntaría: *¿y qué lo que el respeto e' mismo...?*

Vayamos rápido a revolver los vestigios latinos para averiguar su etimología, quizá los ecos arcaicos de sus alcances primigenios nos orienten un poco. El vocablo «respeto» viene del verbo *respicio* formado por el prefijo *re* + *spectare*, que significa «volver a mirar», «mirar con cuidado o consideración», «poner atención». Con estos pocos datos estamos en condiciones de saber que cuando se tiene respeto a algo o alguien es porque lo re-miramos, lo re-cuidamos y lo re-atendemos, en síntesis: lo respetamos. Si recordamos lo dicho anteriormente, ahora no se trata sólo de «entender», sino de «atender». Al parecer la palabra respeto, a pesar del multiuso indiscriminado, conserva huellas semánticas intactas de aquellos orígenes latinos.

Tomemos nota: en primer lugar, el respeto pone en juego la existencia del/a otro/a, al que tendré que responder con un conjunto de convenciones, valores y creencias que denominamos ética: registrar, sentir, considerar la otredad e incorporarla a mi propia dinámica interior es un aprendizaje primario que lo iniciamos desde muy temprano y que continúa a lo largo de toda la vida. En segundo término, el respeto convoca a la «mirada» tanto en sentido estricto, porque se alude a la presencia física o simbólica del otro/a, como en sentido metafórico porque «el volver a mirar» remite a la «atención» y a la «consideración cuidadosa», es como si la voz del respeto nos dijera a cada paso: ¡fíjate bien! ¡mirá lo que estás haciendo o diciendo o gesticulando!<sup>2</sup>

En síntesis, cada vez que nos enfrentamos a algo o a alguien emerge el desafío ético de otorgar o no nuestros modos de respetar que varían de acuerdo con las costumbres de cada grupo y tiempo histórico. De ahí que lo que para algunos resulta inaceptable y una falta grave de respeto, para otros consiste apenas en una variante más permisiva de los cánones tradicionales.

Es difícil, mejor dicho es imposible tener un único código o una única doctrina sobre el respeto pues sus normas se caracterizan por mantenerse insertas en los resbalosos entramados del sentido común y pocas veces quedan escritas en tratados explícitos. Por lo tanto estamos propiciando la incorporación de una memoria comunitaria de dificultosas delimitaciones y discutibles incidencias. Pero a mi criterio esto lo vuelve más relevante, más inexcusable y más humano. El respeto nos pone a prueba sin treguas ni coartadas, nos obliga a expedirnos ante el/la otro/a y nos pide conversación para saber en qué consiste lo respetable. Toda interacción lo supone y lo pone en escena, toda interacción solicita sus incursiones que van modelando los gestos, las distancias, las miradas, los tonos, los matices, las cadencias, las palabras y los humores interactivos. El respeto está en tal o cual detalle, y a la vez está en todas partes. Es ubicuo, proteico y pleno de matices.

El trabajo docente se realiza en interacción continua, una tarea cotidiana en la que el cuerpo, la voz, los discursos y lo que se denomina la «presentación de la persona» juegan papeles estratégicos fundamentales. En consecuencia, la «ética del respeto» adquiere una dimensión inmensa y palpable, generando tensiones, fricciones y malentendidos de toda índole, tanto entre colegas, como con las autoridades, con el sistema y con los alumnos. En cada instancia de nuestro accionar docente los rigores del respeto asedian y exigen cautelosos recaudos en el ejercicio del poder y la toma de la palabra. Nosotros los docentes, utilizamos materiales e instrumentos de trabajo, pero se trata de una labor realizada principalmente con nuestro propio cuerpo y nuestra palabra. Es una *performance cotidiana* que nos pone a prueba, que sale a escena y se expone a un riesgo permanente de faltar o que le falten el respeto.

Para ejemplificar estas afirmaciones, veamos documentos oficiales en los que se recomienda el «respeto a la diversidad», frase de moda repetida hasta el hartazgo, con la que todos acordamos y aplaudimos entusiasmados. Sin embargo, la amplitud desaforada de la consigna queda constantemente desmentida o al menos en discusión cuando la vida práctica nos pone ante la real y fehaciente diferencia en los intercambios de aula. ¿Cómo corregimos? ¿Cuáles son los modos adecuados de presentar límites? ¿Cuáles son las delimitaciones de la diversidad? ¿Cómo recibe el mundo educativo a los mundos familiares de distintas lenguas, de distintas clases y religiones, de diferentes costumbres? ¿Nuestra gestualidad, nuestras actitudes acaso no expresan lo contrario de lo que enuncian nuestros discursos? Y así podríamos seguir mencionando la catarata de preguntas que nos hacemos los docentes en nuestro diario trajinar en la real diversidad e involucrados hasta el cuello en los enredos interminables del respeto posmoderno puesto en jaque o puesto en fuga, intensamente afectado por las vorágines sociales.

Retomo lo hasta aquí desplegado y estimo que una «ética del respeto» en la formación docente, al tiempo que estudia, aprende y procesa conocimiento, a la vez, ejercita su cuerpo en la interacción cuidando con suma cautela todos sus desempeños semióticos, desde el cabello hasta el tono discursivo, desde las distancias hasta la absoluta consideración del otro. La «ética del respeto» abre su salida al/a otro/a poniendo en práctica la fórmula gastada y protocolar: «de mi mayor consideración», efectivamente



quiero atender y saber de la otredad, quiero «volver a mirar» una y otra vez para interpretar en la medida de lo posible al/a otro/a, pretendo mirar desde lo sensible su rostro con entera apertura y hospitalidad. Trataré de eludir el autismo enchufado de las pantallas, porque tenemos que coexistir en comunidad, porque intentamos conversar, porque debemos vivir juntos todavía. Me preparo profesionalmente para ejercer el poder pedagógico con sumo respeto de mí mismo/a y del/a otro/a.

Así entonces, no intento develar novedades, por lo contrario propongo valorizar la continuidad de la especie, la vigencia constante de lo comunitario, los indispensables aprendizajes de hábitos de convivencia y retomar la sabiduría que nos legaron nuestros ancestros. Introduzcan toda la tecnología y conexidad que se quiera, pero tengamos en la memoria al filósofo Spinoza: «De lo humano, ni réir, ni llorar, sino comprender».

Si nuestros desvelos parten de la espera y la esperanza para lucubrar qué esperamos de la formación docente, junto al conocimiento desarrollaremos una vigorosa «ética del respeto» a la memoria, a la diferencia, a la sensibilidad, a la solidaridad y a los valores comunitarios que nos resguarden de los temporales vanidosos, intempestivos e inconducentes. Una «ética del respeto» exige una epistemología del conocimiento y pone en debate una política educativa que no está dispuesta a cumplir órdenes imperiales. Esto es muy difícil para los que habitan el sur-del-sur, y mucho más difícil aquí en el bordesito fronterizo del mapa nacional. Nuestras experiencias docentes «en provincia» registran con estupor y con injustos padecimientos el poder concentrado de las decisiones educativas tomadas en la metrópoli. Vivimos inmersos en la siguiente paradoja: aquellas voces que nos exhortan a cumplir con la consigna del «respeto a la diversidad», son las mismas voces de mando que nos bajan línea, nos dicen qué debemos hacer, cómo nos debemos formar y cuál será el próximo programa nacional de perfeccionamiento. ¿No será un tanto contradictorio este nudo político y semiótico que nos aprieta la garganta?

Finalmente repetimos nuestra preguntita: ¿qué esperamos de la formación docente? Yo espero que lo formulen sus protagonistas, abogo por el derecho a las diferencias y adhiero sin condiciones a una «ética del respeto» en serio y en buen dialecto digo que, *no me hallo mismo cuando nos judean todito mal...* Tal vez crean que no sabemos hablar, triste error etnocéntrico, no sólo sabemos pensar sino que también sabemos decir lo que queremos y lo que nos conviene, solo pretendemos un poquito más de... respeto.

### Notas

<sup>1</sup> No acuerdo con las argumentaciones de J. Ranciere, *El maestro ignorante*, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.

<sup>2</sup> Cf. J.M. Esquirol (2006) *El respeto o la mirada atenta*. Barcelona: Gedisa.

### Camblong, Ana

«¿Qué esperamos de la formación docente?». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 159-167.





**Siete,**

**glosas(s)**

(un lugar para el comentario y la información)



**Como crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872**

HEBE B. MOLINA  
Teseo, Buenos Aires, 2011.

## Los suburbios de la ciudad letrada

Guillermo A. Canteros \*

Universidad Nacional del Litoral

Aun cuando la obra literaria se considere por los procesos de negación que la distinguen, separan y, en especial, producen sentido, un acontecimiento único e irreductible a toda evaluación, en su inserción en la dinámica del campo cultural, las mediaciones, como la crítica o la enseñanza, vuelven políticos sus efectos al apropiarse de ella e imponer sistematizaciones e interpretaciones. Precisamente, es en ese circuito institucionalizado en el que la literatura se relaciona con la política, al operar integrada en el desarrollo de una cultura (oficial o marginal) o de un momento histórico determinado.

170 171

En tal sentido, ya abandonado el sociologismo ingenuo que consideraba a los textos «reflejo» de la sociedad y, por ende, a la crítica como «traductora» de dicha misión, los trabajos que indagan actualmente la relación entre ambos campos culturales (el literario y el político) durante el período de formación de una literatura y tradiciones nacionales, responden a lecturas que, al profundizar en el análisis la semiosis de las relaciones recíprocas entre escritura literaria e imaginario social, resultan provocadoras con respecto a sistematizaciones clásicas y desanudan el pensamiento divergente.

En efecto, si la creación de la literatura argentina respondió básicamente a una operación retrospectiva de canonización, a partir de la cual los sectores dominantes organizaron el corpus textual que les sirviera para narrar el devenir histórico de la nación; hoy se ha vuelto legítimo el cuestionamiento de dicha construcción, cuya validez se ha dado por supuesta, principalmente, en el seno de las obras de historia literaria.

En esta dirección, estudios recientes sobre los modos de historización empleados en la producción de narrativas nacionales evidencian cómo la periodización de los fenómenos literarios, vinculada a la de la historia política, contribuyó a naturalizar conceptos como el de literatura nacional, al mismo tiempo que a consolidar un canon estético en el que se confunden categorías políticas con la materia cultural que lo constituye.

\* Profesor en Letras egresado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Integrante del Proyecto de Investigación CAI+D 2009: «Discursos sociales e imaginación: la narrativa argentina contemporánea en la actualización de la memoria cultural» (Dir.: Prof. Ana Copes), y docente del equipo de cátedra del Seminario de Literatura Argentina de la Licenciatura en Enseñanza de Lengua y Literatura (UNL Virtual), realiza actualmente su Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Entre Ríos.

Ahora bien, no obstante su abordaje como producto de evaluaciones sociales, se deriva de estos nuevos enfoques que muchos de los aportes críticos contemporáneos validan dicho canon al reproducir, de un modo paradójico, el proceso decimonónico, ya que —como Hebe Molina sostiene en el prólogo a su libro—, «la mayoría de las veces sólo se consideran los textos literarios que han respondido al proyecto liberal que se ha impuesto hegemónicamente, mientras que se subestiman o ignoran los que se han mantenido en las zonas marginales del poder político» (15).

Es lo que sucede en particular con la novela cuando sólo se considera al género desde la perspectiva de su incidencia en la concreción de un proyecto nacional. Y es que, en general, este tipo de lecturas al seguir inscribiéndose con referencia a los elementos dominantes del sistema confirman la dominancia de éstos, aun cuando intenten disociarse de ellos u oponérseles, al no desprenderse de los temas y formas establecidos.

Así, si la articulación de los discursos de la nación, la literatura y la historia se han vuelto hoy objetos hegemónicos de la crítica, reproduciendo en definitiva la filiación que fraguara la inclusión o no de los textos que hacen a la construcción del proyecto nacional, no resulta casual que la narración novelesca anterior a 1880 devenga ignorada o, en todo caso —y en función de lo dicho— excluida u olvidada. Lo que sí resulta extraño es que tal omisión se identifique con la ausencia de producción en el género. En otras palabras: el hecho de que la novela no fuese antes de 1880 uno de los modos privilegiados para contar la nación, no justifica que de ello se derive su inexistencia.

En todo caso, esa derivación muestra una vez más la incidencia que tuvieron sobre los estudios con referencia a la configuración de las naciones, las narrativas de identidad y las correspondientes ficciones de exclusión: recién con la consolidación del Estado modernizador y frente a la necesidad de modelar la subjetividad pública, la novelística que imaginaba personajes que enseñaban conductas sociales, pasó a ser un discurso central en la constitución de identidades nacionales. Ampliado el público lector y, progresivamente, el mercado de bienes culturales, la del '80 se presenta como la década, por contraste, de la emergencia y consolidación del género novelesco en la literatura argentina.

La cuestión de la nacionalidad de las obras literarias implicaba privilegiar el análisis del contenido por sobre el de la forma, haciendo del valor político la condición de su emergencia. La intersección entre literatura y proyecto político liberal de las elites gobernantes resulta hegemónica: funda los imaginarios e invisibiliza el resto. De hecho, la hegemonía impone un lenguaje y quizá, a menudo, la novedad misma no pueda forjar el suyo distintivamente ni marcar su disidencia sino trabajando sobre material olvidado, recuperando material obsoleto para hacerlo actuar contra las evidencias dominantes, aceptando reactivar un sector descalificado por los saberes canónicos.

Ello explica que, en contra de la tendencia dominante, Hebe Molina proponga en *Como crecen los hongos* un original estudio acerca del funcionamiento de la novela en el sistema literario argentino al considerar la producción escrita entre los años 1838 y 1872, un período que suele ser caracterizado como particularmente estéril en el género, y que el análisis de ochenta y seis textos pertenecientes a novelistas ignorados o desdeñados por el canon viene a través de sus páginas a desdecir.

Pues si bien es cierto que hasta los siglos XX y XXI ha llegado un número reducido de títulos: *Soledad* de Bartolomé Mitre; *Amalia*, de José Mármol; *La novia del hereje*, de Vicente Fidel López; *El capitán de Patricios* de Juan María Gutiérrez,

y *Esther*, de Miguel Cané (p.); a las que se agregan —aunque frecuentemente por razones extraliterarias que remiten a la condición biológica de quien las escribe y no sociocultural del posicionamiento del enunciador—, las novelas de cuatro mujeres: *Los misterios del Plata*, de Juana Manso; *La quena* y algunos otros relatos de Juana Manuela Gorriti; *Lucía Miranda*, de Rosa Guerra; *Lucía Miranda, El médico de San Luis y Pablo o la vida en las pampas*, de Eduarda Mansilla; entre las décadas de 1840 y 1870 se publica casi un centenar de novelas y novelitas de una cincuentena de autores diferentes como lo prueban, entre otras fuentes, los minuciosos rastreos de Myron Lichtblau.

De allí que siguiendo los pasos de Ricardo Rojas, Félix Weinberg, Antonio Pagés Larraya, Raúl Castagnino, Daisy Repodas Ardanaz, María Rosa Lojo y, más particularmente, los de Beatriz Curia, Hebe Molina emprenda la tarea heurística de volver sobre las listas de Lichtblau y buscar a través de meticulosas pesquisas bibliográficas, hemerográficas y documentales, todos esos textos.

172 173

Como resultado de esta ardua labor de relevamiento documental, la autora logra reunir un material ingente al que no se limita a presentar desde un afán enciclopedista como un mero panorama de obras o autores olvidados, pues el principal objetivo del libro no es el de ofrecer una colección de documentos de época, sino el de analizar a través de la sistematización de dicho material la novela como una realidad emergente en el sistema cultural decimonónico, teniendo para ello en cuenta la producción, edición y recepción de las obras, la poética del género y el estudio de los textos particulares.

En cuanto a la disposición del contenido, este trabajo que se referencia en los estudios de Juan Ignacio Ferreras respecto de la novela española y los de Carlos Foresti, Eva Lofquist y Álvaro Foresti, con relación a la narrativa chilena; se organiza en tres grandes partes, cada una con un enfoque distinto, si bien complementario.

En la primera, titulada «El nacimiento acomplejado de la novela argentina», se analiza el circuito intelectual y comercial (importación, venta, publicidad, contrato con el editor, relación con los suscriptores, etc.), desde el enfoque de la teoría de los polisistemas formulada por Even Zohar. Semejante perspectiva teórica impone considerar a los textos como fenómenos institucionalizados cuyo comportamiento y valor no pueden explicarse por su propia estructura, sino que requieren que se atienda a los componentes de la llamada «vida literaria» en tanto factores integrales del sistema literario propiamente dicho. Así, las condiciones de circulación de *Amalia* de José Mármol, el largo periplo del manuscrito al libro recorrido por *La novia del hereje* de Vicente F. López y la difusión a través de la prensa de cartas privadas que articulan juicios críticos como estrategia publicitaria desplegada, por caso, con referencia a los textos de Miguel Cané (p) y Juana Manuela Gorriti, son algunos de los temas tratados en esta primera parte con el objetivo de reconstruir, sobre la base de pruebas documentales y abundante información histórica, la comunicación literaria establecida por los escritores de antaño con sus lectores contemporáneos.

Con relación al debate teórico-preceptivo acerca de las ficciones novelescas, éste no ha sido exclusivo del Río de la Plata, sino que comenzó en Europa en el siglo XVIII y continuó en el siguiente, por lo que precedida por la mala fama que de allí trae, la novela llega a América como un género cuestionado. Por esta razón, en el siglo XIX, cuando la formulación de una teoría sobre un género sólo era posible a través de una poética, los novelistas definieron para justificar la empresa de escribir y publicar, qué es una novela y cómo *debe ser*. «Poética de la novela»,

título de la segunda parte del libro, examina precisamente esta doctrina explícita en relación con su contexto teórico literario y filosófico, según las premisas de la poética histórica. Para ello se trabaja con numerosos metatextos, sobre todo el más original y sistemático: el *Curso de Bellas Letras* que Vicente Fidel López publicara en 1845, en Santiago de Chile.

Finalmente, en la tercera y última parte del libro denominada «Carácter de la novela emergente», se establecen desde una metodología narratológica recurrencias en materia de estructuras narrativas y contenidos temáticos e ideológico-axiológicos. Dichas recurrencias, que formalizan variedades novelescas más o menos delimitadas, permiten la distinción de cuatro tipos de novelas: las históricas, las políticas, las socializadoras y las sentimentales. No obstante ello, es importante aclarar que ésta no se considera una clasificación taxativa, pues cada novela, como todo texto, responde a su propia lógica interna y no a tipologías externas.

Asimismo, cabe destacar que bibliografía actualizada y tres apéndices que contienen una cronología de la novela argentina (1838-1872), las fichas técnicas de los textos examinados y varios peritextos interesantes, además de algunas pruebas documentales, completan este erudito aporte que indudablemente no podrá soslayarse en estudios futuros sobre el tema. Y es que, como señala Beatriz Curia en la contratapa del volumen, *Como crecen los hongos* marca decididamente un hito en los estudios dedicados a la narrativa argentina.

Si la configuración de la literatura nacional hizo del valor político la condición de visibilidad de los textos que fueran pasibles de ser reconocidos como tales, se comprende la condición de prescindentes para los que recorta Molina. Se trata de una política de memoria y olvido textual, legible en sus dos tiempos. En el primero, se articulan los sistemas de inclusión y, por ende, los de exclusión; en el segundo, se revela la racionalidad sobre las que funcionaran esas articulaciones, su artificialidad. Es cierto que no hay gran valor literario en el XIX, «¿qué hacer con *Amalia* frente a *Madame Bovary*?», se pregunta María Teresa Gramuglio (1989); «la literatura argentina es corta y mala», respondería Miguel Dalmaroni (2006): «una combinación de condiciones que implora por un impulso antológico magnánimo si pretendemos no quedarnos con las manos vacías». Sin embargo, más allá de que volver lo prescindente presente no lo vuelve imprescindible, *Como crecen los hongos* al elucidar las condiciones de esa prescindibilidad, muestra la arbitrariedad de las fronteras: lo que el canon consagra se lee al interior del sistema, en la paz de intramuros, pero extramuros, hay vida.

**La contraseña  
de los solitarios.  
Diarios de escritores**

ALBERTO GIORDANO  
Rosario, Beatriz Viterbo,  
2012.

**Respecto del difícil ejercicio  
de escribir sobre emblemas**

Anaía Gerbaudo •  
Universidad Nacional del Litoral – CONICET

Se me aceptará, como ya es costumbre, un comienzo asociado a un derrotero transido por insistencias que, como se verá, se inscriben en las contenciosas luchas culturales libradas tanto en los primeros años como en los últimos de la posdictadura y en el tiempo posterior.<sup>1</sup> Durante el *II Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes «La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur»* celebrado en la Universidad Nacional de Tucumán en 2009, Susana Kaufman pronunció una incisiva crítica al trabajo que en aquella ocasión había presentado sobre Paco Urondo: «armaste un héroe», observó, aguda e implacable. El eco de esa sentencia sobre la composición lisa de mi personaje—Urondo estuvo presente en cada uno de los artículos que siguieron, y no sólo los referidos al escritor.

En la tercera edición del *Workshop* realizado en abril de 2013, la que sanciona un estereotipo romántico es la organizadora: a partir de una ponencia de Ana Chein sobre *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* de Cristian Alarcón, Rossana Nofal pone su escalpelo, no sobre los razonamientos de la exposición sino más bien sobre el objeto que la motiva del que destaca su matriz heroica en la que resuena el prototipo de Robin Hood, la dicotomía buenos/malos encarnada en personajes que prácticamente no presentan matices y la instauración del cronista como el gran ordenador de los testimonios. Un cronista al que no le ha faltado la equiparación, tal vez excesiva, con Rodolfo Walsh: quizás ocuparse desde el periodismo de investigación de los fusilamientos de José León Suárez (*Operación masacre*) o de la corrupción gremial en la Argentina de los sesenta (*¿Quién mató a Rosendo?*) pueda compararse, por el grado de riesgo asumido, a escribir, en la estela de los noventa pero casi en el borde del fin de la posdictadura, sobre los oscuros lazos entre la policía y el robo, el tráfico y el acribillamiento de jóvenes pobres en ciertos sectores del conurbano bonaerense. Tal vez algo (subrayo: sólo algo) de la tensión de la prosa del autor de *Operación masacre* pueda ligarse en algún punto con la de Alarcón.

Intento mostrar, a partir de estos pocos ejemplos, la complejidad inherente al trabajo de la escritura cuando lo que se rozan son emblemas. Un terreno resbaloso en el que este nuevo libro de Alberto Giordano se adentra con la firmeza que ya es característica de sus ensayos.

• Anaía Gerbaudo enseña *Teoría Literaria I y Didácticas de la Lengua y de la Literatura* en la Universidad Nacional del Litoral. Investigadora del CONICET. Dirige la *Maestría en Didácticas Específicas*, el *Doctorado en Humanidades* y el *Centro de Investigaciones Teórico-Literarias* en la misma institución.



Podría decirse que «el» emblema con el que el libro se involucra es Rodolfo Walsh: «las estampitas, se sabe, no reclaman lectura sino veneración» (30), apunta luego de destacar la «fuerza» de la «canonización literaria y moral a la que se sometió [su] figura desde el retorno de la democracia» (30). Una operación que tabica el ejercicio crítico: «un proceso que comenzó bajo el signo de la reparación necesaria, inhibió la posibilidad de que se leyera su obra, la articulación entre obra y vida que proponen sus escritos personales, por fuera de la exigencia de rendir homenaje» (30). Un ejercicio que su ensayo realiza destacando la tensión que recorre el diario (editado con entrega amorosa por Daniel Link): la oscilación entre el deseo de Walsh por la escritura y las constricciones a las que lo somete la acción política revolucionaria en la que se involucra o, dicho en otras palabras, la encrucijada entre una supuesta debilidad burguesa y el compromiso. Un angustiante bamboleo entre la literatura y el periodismo: «En la intimidad del diario, Walsh se retuerce bajo la presión de un deseo tan fuerte como el temor o la certidumbre de no poder realizarlo: escribir una novela» (34). Lo que presumo, Walsh no pudo entrever ni imaginar es hasta qué punto esa aparente disociación con correlato en géneros discursivos se descalabra con el paso del tiempo: como el *Facundo*, como *Una excursión a los indios ranqueles*, *Operación masacre* es hoy uno de los clásicos de la literatura argentina (y, más precisamente, uno de sus mejores policiales).

Otro emblema, tocado al sesgo en este libro pero con lugar protagónico en el tiempo en que las investigaciones de Giordano se centraban en los «modos del ensayo» (2005): David Viñas. «Ricardo Güiraldes en su *Diario*: los ejercicios espirituales de un hombre de letras», arranca con una distinción impostergable entre agenda y diario. Un matiz que, casi con seguridad, supondrá una nueva introducción categorial al campo: «más que un diario, lo que Güiraldes llevó fue una agenda, un registro de encuentros y reencuentros con personas y lugares en el que se omiten no sólo reflexiones e interpretaciones, sino también el relato de lo sucedido» (14). Por ejemplo, «un día anota que tomó el té en lo de Victoria [Ocampo] con Brandrán Caraffa, Borges, Rojas Paz y su mujer. Otro que asistió a una exposición en la que le presentaron a Petorutti (“pintor cubista”))» (14). Y agrega a continuación: «Pero nada sabemos ni podemos entrever, de los temas y el ánimo de las conversaciones, de la impresión que le dejó Petorutti, si es que le dejó alguna» (14). Si este diario realiza algún aporte, se daría en un plano que, según Giordano, «podría alimentar las supersticiones de cualquier crítico interesado en el revés ideológico de las producciones literarias» (18). Confesa crítica supersticiosa, encuentro allí mismo en lo que Giordano observa, un gesto de derroche radical desprendido de una economía del tiempo que no puedo dejar de pensar desde el angustiante pero irreprochable principio de austeridad deslizado ya hace varios años por Jacques Derrida cuando desbarata cualquier ilusión de recuperar «el tiempo perdido» (cf. Derrida, 1992, 1994): «la lectura del *Diario* de Güiraldes, ese registro detallado de cómo empleaba el tiempo, la extraordinaria cantidad de tiempo libre que le deparaba su condición de terrateniente, un hombre de letras “afrancesado” con pretensiones espiritualistas» aportaría, «con casi cuarenta años de retraso, (...) una reserva invalorable de citas y referencias a los argumentos que propuso David Viñas en “El viaje a Europa” sobre el aislamiento defensivo como estilo de vida (apolítico y espiritualista) propio de los escritores burgueses hijos del 80» (18). Con la distancia esperable de esta posición, no obstante hay en el seguimiento de la dicotomía ciudad/campo en Güiraldes una deriva de los binomios que Viñas

había analizado en su clásico del 64 con sus diferentes agregados y variaciones (cf. Viñas, 1964, 1970, 1995).

Finalmente merece un párrafo especial el lugar que María Moreno tiene en sus argumentos. Se podría esgrimir, no sin cierta osadía, que dado el peso de sus afirmaciones en las propias, bien podría transformarse en una muñequita de *Lector común*. Una colocación que no sólo daría mayor visibilidad a las impecables lecturas de Moreno (nunca falta en nuestra aún falocéntrica «comunidad» algún inseguro que necesite de la rúbrica de ciertas firmas para arriesgar no sólo una cita) sino también reconocer el lugar que sus desarrollos tienen en las interlocuciones más productivas que se advierten en los ensayos de Giordano de los últimos seis años.

Ya abusando del espacio concedido a las reseñas en esta publicación, quisiera citar un pasaje, entre los muchos otros, de una condensación inimitable. Mientras cierra su capítulo sobre Roland Barthes, otro emblema de la crítica y del propio Giordano, se describe un ya característico bucle extraño a través del cual, identificación y des-identificación se tensan por y a través de ese flujo siempre sorprendente que provoca la escritura: «Para alcanzar la extenuación del sentido, la vivencia de la separación como desgarró íntimo, irrepresentable, hay que comenzar por resistirse a la desfiguración que provocan los lugares comunes. Este dolor es único, irrepitible, y tomo la palabra para decir que no hay palabra capaz de nombrarlo. La utopía de un duelo sin emotividad, pura aficción incommunicable, es, como todas las utopías literarias, obra del exceso amoroso y del orgullo» (106). Una nueva vuelta sobre los lugares comunes y las im-posibilidades de la lengua contra los que Giordano batalla en todas y cada una de sus prácticas. Esta vez, a propósito (o a partir) de una de las figuritas preferidas de su cuidada colección en cuyo ordenamiento se filtra siempre algo que desborda las barandillas de la razón.

176 177

### Notas

<sup>1</sup> Desarrollo los argumentos que justifican la delimitación del período entre 1984 y 2003 así como los cortes que señalan sus diferentes momentos en «Fantasías de intervención: literatura argentina y teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la posdictadura (1984-2003)».

### Bibliografía

- ALARCÓN, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Verticales de bolsillo.
- CHEIN, A. (2013). Panel: *III Workshop de Investigadores Poéticas de la memoria*. Tucumán: UNT (en prensa).
- DERRIDA, J. (1992). *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*. Paris: Galilée.
- (1994) «Apories. Mourir-s'attendre aux "limites de la vérité"». Marie Louise Mallet (ed.). *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida* 309-338. Paris: Galilée.
- GERBAUDO, A. (2012). «Fantasías de intervención: literatura argentina y

teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la posdictadura (1984–2003)». *Ensemble* (8). Disponible en <http://ensemble.educ.ar/?p=2719>

GIORDANO, A. (2003). «Un intento frustrado de escribir sobre David Viñas». *Boletín* (11), 7–11.

(2005) *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.

NOFAL, R. (2013). *III Workshop de Investigadores Poéticas de la memoria*. Tucumán: UNT (en prensa).

VIÑAS, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL, 1994.

(1970). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.

(1995). *Literatura argentina y política*. T. 1 y 2. Buenos Aires: Sudamericana.

**«Que yo también soy poeta». La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX–XX)**

SABINE SCHLICKERS

Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2007.

## Reseña

Celina Vallejos \*

Universidad Nacional del Litoral

En este libro Sabine Schlickers analiza la formación y el desarrollo de la literatura gauchesca en Argentina, Uruguay y Brasil desde una perspectiva transnacional, transcultural y transgenérica en un corpus que incluye obras dramáticas, líricas y narrativas canónicas y populares del siglo XIX y XX. Lo interesante del planteo propuesto es el estudio de la evolución genérica que, arguye la autora, se efectúa por medio de la reescritura que transforma los rasgos distintivos o de la parodia que funciona como motor para el cambio literario.

A tal fin, investiga con el apoyo de estudios históricos, sociológicos, antropológicos y crítico-literarios, el contexto histórico-social y cultural del surgimiento y desarrollo de la cultura del gaucho y su origen étnico y etimológico. Revisa además el uso del término *literatura regional* que, atribuido a la literatura gauchesca de Rio Grande do Sul, la ha excluido de la historia y la historiografía latinoamericana, en oposición a los términos *criollismo* y *literatura nacional*, y concluye en que, puesto que la identidad literaria gauchesca posee rasgos comunes y variables como el doble marco narrativo, la oralidad fingida, la jerga, la pampa, el machismo, etc., el análisis debe centrarse no en el personaje ni en el tema sino en el aspecto artístico-constructivo de la apropiación del gaucho en la literatura, en la pintura y en la música popular. En este sentido, la modelización de dichos rasgos a nivel del discurso y a nivel del contenido con los métodos de la narratología (Genette), le permite ubicar los textos particulares dentro de la evolución de la gauchesca.

La reconstrucción de dicha evolución ocupa el extenso cuarto capítulo: «La pampa invade la ciudad» (65) en el que el análisis reflexivo de las relaciones, cruces y distancias en varias obras representativas del género en los tres países fronterizos: el teatro, el sainete, el drama rural, las gacetas, la poesía (los *Cielitos* y *Diálogos Patrióticos* de Hidalgo, *La Refalosa* y *Santos Vega* de Ascasubi, *Fausto* de E. del Campo, *Los tres gauchos orientales* de Lussich, *Martín Fierro* de Hernández, *El gaucho Juan Acero* del uruguayo Culebra), la narrativa romántico-realista (*O Gaucho* de J. de Alencar, *Hormiga Negra* de Gutiérrez, *Contos gauchescos* de López Neto, *La guerra gaucha* de Lugones) y naturalista (*Sin rumbo* de Cambaceres, *Campo* de Viana,

\* Magister en Análisis del discurso literario. Es JTP de las cátedras Introducción a los Estudios Literarios y Literatura Hispanoamericana I y II en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL y participa en proyectos de Investigación desde 1989. Ha publicado artículos en el área de Literatura argentina, hispanoamericana y teoría literaria. Es miembro de la Junta Directiva del Centro de Investigaciones Teórico-literarias (CEDINTEL).

*Ruínas Vivas* de Maya, *Sem rumbo* de Martines), el examen de la institucionalización académica del gaucho en Argentina y su contraste con el Brasil, donde no logra superar el estatus de literatura regional, del teatro de Florencio Sánchez, de la recuperación del humor y la ironía en la vertiente gauchi-picaresca de los textos de Payró y Juvenal y de la jerga gauchesca en el regionalismo-criollismo de los años treinta sumado a las reescrituras y parodias a partir de los cincuenta (once cuentos de Borges analizados detenidamente, *Payada con un negro* de Fontanarrosa, la saga de *Los Ochoa* y *Potra* de Filloy, *El gaucho insufrible* de Bolaños y *Martín Fera* del riograndense Schüler), demuestran la vigencia de un imaginario gauchesco «variable, dinámico y siempre extendible» (232).

En suma, un productivo esfuerzo de sistematización y periodización que amplía el corpus gauchesco tradicional y se constituye en lectura obligada para los estudiosos del género.

**Los Djinns**

VICTOR HUGO  
Rosario, Serapis,  
2011.

**Variaciones  
sobre un poema exótico**

Santiago Venturini \*

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

*Los Djinns* es uno de los títulos que conforman la serie «Traslaciones» de la editorial rosarina Serapis. Como lo indica su nombre, se trata de una colección, incipiente, de traducciones. Pero comparado con otros títulos pertenecientes a la serie —como *Yo soy una vez Yo y una vez tú*, de Paul Zech, reseñado en este mismo número (ver página XX)— este volumen tiene una particularidad: constituye un experimento interlingüístico atractivo, que puede definirse a través de la indicación que aparece en su portada: una «edición políglota». Hay un texto en el centro, el poema «Les Djinns» de Victor Hugo, que se publica en francés y en sus versiones a cuatro lenguas: español, alemán, portugués e inglés. De este modo, el libro se organiza como una sucesión de variaciones en torno a un texto puntual, y en ese ejercicio pone de relieve la práctica misma de la variación: la traducción.

180 181

«Los djinns» es un poema incluido en *Les Orientales* (1829), al que Victor Hugo definió, en una provocación a la crítica detractora de la libertad artística, como un «libro inútil de pura poesía». Pero *Les Orientales* es más que una *fantaisie*: es también, lo ha señalado Patrick Besnier, un modo de abordar de manera tangencial la reflexión política sobre la independencia de los pueblos y la revolución (ahí están esos poemas filohelénicos como «Navarino» o «Canaris», que deben leerse en el contexto de las revueltas independentistas griegas contra el Imperio Otomano). Hacia el final del prólogo, que podría funcionar como un nuevo manifiesto romántico —posterior al célebre prefacio de *Cromwell* (1827)— Víctor Hugo hace, además, una afirmación contundente: «el equilibrio de Europa parece estar por romperse; el *statu quo* europeo, ya carcomido y resquebrajado, cruje del lado de Constantinopla. El continente entero se inclina hacia Oriente. Veremos grandes cosas». El Oriente mediterráneo emerge entonces como un punto de fuga y un horizonte, un espacio mítico e imaginario capaz de proveer nuevos temas y apuntalar una estética también novedosa que rompa con las formas clásicas de hacer poesía. Ambas cuestiones aparecen condensadas en «Les djinns».

\* Doctor en Letras, docente en la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias (Universidad Nacional del Litoral) y becario postdoctoral del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas. Su tema de investigación es la traducción literaria. Su tesis doctoral se centró en la traducción de poesía francófona en revistas argentinas. Actualmente, investiga las políticas de traducción de poesía extranjera en editoriales «independientes» de nuestro país. Tradujo, para revistas, a Philippe Jaccottet, Jules Supervielle, Philip Larkin y Pierre Reverdy.

Desde su título, el poema apuesta al exotismo. En el exhaustivo «Estudio preliminar» que abre el volumen de Serapis, Sonia Yebara apunta:

el vocablo djinn, por sí solo, desencadena la imaginación, convoca inmediatamente a Oriente, acercándonos —en la distancia de la lengua extranjera— la teología y la metafísica islámicas. En el universo mágico de Muhammad, los djinns son seres de naturaleza angélica que, aunque invisibles, comparten el universo físico con los hombres y pueden, en virtud de su capacidad de metamorfosis, llegar a hacerse tangibles (transformándose en víboras, escorpiones, dragones, etc.).

Hay que señalar que esta primera aproximación al vocablo es complejizada por el extenso epílogo del libro, donde Luis Alberto Vittor explora la definición de los djinns (o *yunnun*) en la tradición islámica no sólo como criaturas imaginarias sino en un sentido más antropológico y definitivo. En el poema de Hugo, los djinns aparecen con una potencia sobrenatural: asistimos en el medio de la noche a una invasión de estos seres, que irrumpen en el silencio nocturno, arrasan con todo a su paso y desaparecen. La percepción de la estampida descrita en el poema es reproducida por la estructura misma del texto. Porque «Les djinns» es exótico en otro sentido, el formal, y en este punto quiebra convenciones clásicas: es un artefacto romboidal perfecto, que se construye a través de un *crescendo* y un *decrescendo* estróficos: se inicia con una estrofa de versos bisílabos, asciende de modo gradual hasta una estrofa decasílaba y luego comienza a disminuir, también gradualmente, hasta cerrarse otra vez en una estrofa bisílaba. De esta manera, el poema es la percepción del «enjambre de los djinns» como un sonido que crece en intensidad para luego extinguirse.

Pero este título de Serapis no pretende ser la edición crítica de un poema de Victor Hugo, sino que propone, como ya lo señalamos, un ejercicio de otra índole. Algún lector podría preguntarse cuál es el propósito de una edición políglota. Una respuesta posible, aunque no definitiva, sería esta: mostrar, a través del contraste entre la materialidad gráfica y sonora de diferentes lenguas, el poder multiplicador de la traducción. La traducción propaga textos, imágenes de textos, y ese acto reproductor tiene lugar gracias a la diferencia pura. Cada versión de «Les djinns» materializa, a través de las posibilidades y los límites de la lengua en la que se escribe, una lectura del poema de Hugo. Cada una de las versiones, además, está acompañada por una nota redactada, en casi todos los casos —a excepción de la versión inglesa, realizada por Cloudesly Brereton en 1910— por el traductor. Estas notas exponen el modo en que cada traducción se organiza como un repertorio de elecciones: la versión castellana conserva «la estructura romboidal del poema francés», la «organización estrófica» y el «esquema rímico ababcccb»; la versión portuguesa deja de lado ese esquema; la versión inglesa decide conservarlo; la versión alemana prescinde de los encabalgamientos pero elige reproducir las asonancias y las rimas. Estas decisiones modelan ese objeto paradójico que es el texto traducido: algo que intenta asemejarse a un texto «original», pero que nunca lo consigue del todo, porque afortunadamente ya es otra cosa.

**Francisco de  
Quevedo y François  
Rabelais: Imágenes  
deshumanizantes  
y representación  
literaria del cuerpo**

SUSANA ARTAL MAILLIE  
EUNSA, Pamplona, 2012.

## Reseña

Juan Diego Vila •  
Universidad de Buenos Aires

Textos como éste fuerzan el reconocimiento de las propias limitaciones, incluso a muchos de los mal llamados «especialistas». Porque si bien resultaba sencillo suponer que un docente de Literatura Española del Siglo de Oro se sentiría como pez en el agua para presentar un libro sobre Quevedo, no tenía por qué ocurrir lo mismo si a esta proteica, huidiza y por momentos inasible figura se le sumaba la muy poco conocida, en nuestro medio, de François Rabelais. A propósito del sino de Rabelais en España, Susana Artal nos enseña cómo la historia material de una obra deviene matriz sustantiva para entender las interacciones y apropiaciones entre campos culturales próximos, epocal, geográfica e ideológicamente, y uno no puede menos que entrever la dimensión de una ausencia notoria en el ámbito de los estudios siglodoristas: la demorada pregunta por el lugar del señor de la Torre de Juan Abad en la siempre interesada construcción del canon hispánico.

A Quevedo siempre se le reconocerán méritos, estilo, innovación y genialidad, pero estos tributos no bastan para granjear adeptos ni, menos aun, para acrecentar el número de lectores. Pues Quevedo, como lo han demostrado Maurice Molho y tantos otros ilustres quevedistas, es el perfecto ejemplo de un autor vanguardista en términos estéticos que no advierte el menor contrasentido de cuño platónico en revelarse, a renglón seguido, como el más reaccionario y conservador de todos en términos ideológicos. Al animarse a un autor que muchos tildan de misógino, clasista, reaccionario, antisemita y tantos otros «méritos», Artal bien supo explicitar que comprendía, con meridiana claridad, que allende estos Escila y Caribdis de toda bienintencionada lectura crítica, reverberaba un desafío mayor. Y es de celebrarse que su libro se consagre a la fragua de las imágenes deshumanizantes, a una morosa meditación sobre los valores y usos de lo corpóreo en el Renacimiento y Barroco europeo, porque son estos monstruos —escándalos epistémicos en que lo sabido y lo intuido se funden, en que lo categorial de un orden y otro opuesto se religan— los que permiten que este abordaje posea profundidad conceptual y no se serene, ingenuamente, en el logro gramatical de un inventario.

La lectura de Susana Artal no prescinde, so pretexto de miras más elevadas, de finísimos análisis argumentales de los procesos semióticos por los cuales tantas viejas con afeites, doncellas de virginidad dudosa o inescrupulosos advenedizos impostan lo que no son, pero lo verdaderamente meritorio no son los casos aislados sino la capacidad de abstraer, como mandaba la vieja retórica que no concluía su misión en la *descriptio*, aquellos lineamientos constructivos y dotarlos de una funcionalidad

• Doctor y profesor Titular Regular de Literatura Española II en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.



medular en el texto. Pues el libro de Susana Artal se aventura contra la dominante ingenua de pensar que se hace buena crítica describiendo y sin interpretar.

Mucho de su novedoso y original aporte lector se organiza y depende del contraste comparatístico de Rabelais y Quevedo, pero no se haría justicia a su propuesta si se desoyera que también se atreve con los discursos críticos, muy particularmente las vulgatas que tanto circularon en el medio universitario de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, a propósito de los corolarios conceptuales que cabía desprender de la matriz bajtiniana sobre cultura popular. Este mérito se acentúa porque la suya no es una mera disquisición teórica sino que, por caso, permite integrar dos universos inescindibles en sendos autores. Ni Rabelais era, exclusivamente, el estereotipado cochino francés obsesionado con coitos y genitales ni Quevedo, por cierto, un simple etnógrafo abocado a lo bajo popular y, en tanto tal, risible y censurable.

Es de agradecer que la guía que tributan tantos cuerpos desregulados, en el laberíntico universo del discurso de sendos autores, no rehúya la incómoda meditación de lo humano —resabio que, como almendra amarga, contamina el paladar de los dos al leer el mundo que los rodea desde la fracasada atalaya humanista— puesto que es el énfasis en tantos *dissecta membra* metaforizados por lo impensable, lo que repone, en el siglo de las tribulaciones que los contemporáneos de Quevedo creyeron vivir, la aporía irreductible —en términos gnoseológicos— de la contraposición de lo corpóreo y lo espiritual. Pues si el ojo de todos puede ser instruido y habituado a decodificar alegóricamente los cuerpos que se ofrecen y en verdad no son tales, si puede ser instruido a pensar lo fragmentario y a disfrutar, quiméricamente, con un arte combinatoria improponible de lo físico no-humano para mentarlo, ¿qué pensar, al fin de cuentas, de lo espiritual que por definición debería ser inescindible? ¿cómo y por qué aceptar la contradicción o la nada, el reino de los abismos y el señoreo irredento de aquello que, por lógica de ausencias, sólo nos remite al Mal?

Los cuerpos que describe Quevedo —quirúrgicamente desagregados y recompuestos para nuestra memoria por la pluma de Susana Artal— son verdaderos cuadros grotescos y suscitan, por el desafío que lanzan a sus lectores, un desafío análogo y más revolucionario que el que, entonces, proponía el arte emblemático. Porque si éste triunfó en el cometido semiótico de unir discurso e imagen para la transmisión moralizante de conceptos, para afianzar el gusto erudito y consagrar un saber que se quiere seguro y estable y, por ello mismo, se distribuye y ofrece a todos como un juego mental, el del autor de *Los Sueños* y tantas otras prosas supo internarse, como bien se nos explica en estas páginas, en el cenagoso confín de lo varío humano. El proscripto, y por momentos inaccesible, jardín interior de cada cual en el que todo hombre quizás no sea otra cosa —como también resuena en la cita de Sófocles que prelude el volumen— que el portentoso maridaje de miseria y dignidad.

Por esto y tantos otros méritos, en el cual no son cuentas menores la genialidad de tantas imágenes y secuencias narradas por los dos Franciscos ni, mucho menos aun, la apuesta por una prosa clara y efectiva en la comunicación de análisis e interpretaciones de la autora, es de desear que en tan carnavalescos recorridos señoreados por gigantes, vetulas, adocenados y mal compuestos impostores de lo que se preciaría de humano, este libro de Susana Artal encuentre sus bien merecidos lectores. Un público que sepa comprender que la inteligencia se prueba en las preguntas que suscita un discurso antes que en las sencillas respuestas que se reclaman, una comunidad de amigos que, como bien lo comprendieron Quevedo y Rabelais, se halla entre quienes comprendieron que también es humano animarse a morar, contra toda certeza, en la incomodidad de lo provisional.

**La poesía de Ugo Foscolo y su alter ego en francés, Gabriel Marie Lagouvé**

GIORGIA MARANGON  
Granada (España),  
Comares, 2013.

## **La literatura sepulcral europea: Foscolo y Legouvé, comparativismo y traductología**

María Luisa Ferraris \*

Centro de Estudios Comparados (FHUC–UNL)

El libro de Giorgia Marangon, en idioma italiano, se presenta como un *excursus* en el panorama de las temáticas sepulcrales de las literaturas italiana y francesa del siglo XVIII y tiene su anclaje en la obra de Ugo Foscolo, *Los sepulcros*, y su relación con la elegía de Gabriel–Marie Legouvé, *La Sépulture*, en cuanto ambas consideran a la tumba desde un punto de vista histórico y social. El estudio, cuyo eje investigativo es la comparación temática, el análisis filológico y la traducción textual, se inicia con el análisis de los aspectos histórico–jurídicos del tema de las sepulturas en el curso de los siglos y avanza hacia una propuesta de consideración y profundización de los poemas de Foscolo y Legouvé para culminar con un análisis comparativo de las dos obras. El libro se cierra, después de la nutrida bibliografía, en un apéndice que contiene los textos completos del carme *Dei Sepolcri*, de Foscolo, y la traducción de Luigi Balochi del poema de Legouvé, *Le Pompe funebri* (1802).

184 185

A través del desarrollo de los aspectos histórico–jurídicos que refieren a la sepultura de los muertos, la autora traza el panorama de la habilitación de las distintas prácticas institucionales jurídicas y religiosas, desde la antigüedad hasta el Edicto de Saint–Cloud (1804) en la era napoleónica, centradas en la importancia de la tumba y en las cuestiones higiénicas de la época, en el marco del debate cívico–religioso que siguió a la Revolución Francesa. Inmersos en ese amplio proceso histórico–jurídico–social, Marangon ubica a Foscolo y Legouvé como condicionando el panorama de la literatura sepulcral europea.

En la segunda parte del libro, se propone el análisis de las obras maestras de Foscolo y Legouvé, a partir de una investigación textual–comparativa (que involucra distintos autores como Vittorio Cian y Bonaventura Zumbini sobre la poesía sepulcral en Italia y en Francia) y traductológica, en la búsqueda de las conexiones temáticas y formales de las mismas, y dando lugar a una nueva traducción del

\* Profesora en Letras y Docente de Lengua Italiana. Ha dictado numerosos cursos y conferencias. Se ha especializado en la enseñanza de la Lengua Italiana y la Didáctica y la Práctica de las Lenguas Extranjeras y en la formación de docentes del nivel primario, medio y superior. Becada por el Gobierno Italiano para realizar estudios en Perugia y en Siena (Italia). Se desempeñó como Corresponsal Consular Honorario de Italia en Monte Caseros (Corrientes) y fue miembro fundador y Presidente de la Asociación Dante Alighieri de la misma ciudad. Distinguida por la Comisión Pari Opportunità del COM.ITES por su trayectoria profesional en el año 2007. Actualmente forma parte del equipo del Portal de la Memoria Gringa de la FHUC de la Universidad Nacional del Litoral y de la Comisión Directiva del Centro Piemontés de Santa Fe y es Secretaria de AMPRA (Asociación Mujeres Piemontesas de la República Argentina).

poema de Legouvé, respetando por un lado la fidelidad al texto poético primigenio y por otro implicando la *Weltanschauung* que subyace al poema. Sobre este punto, Marangon se explaya sobre consideraciones acerca de las implicancias del «traducir» subrayando que la traducción es la última parte de un proceso de investigación y profundización lingüística y cultural. En cuanto a su traducción de *La Sépulture*, afirma la fidelidad al texto de Légouvé y la búsqueda del exacto significado del mismo, respetando la tercera categoría que formulara el filólogo G. Pasquali, en cuanto a las relaciones entre traducción e interpretación.

La última parte del libro Marangon presenta el análisis comparativo de *I Sepolcri* de Foscolo y *La Sepoltura* de Legouvé utilizando, en este último texto, su propia traducción, en la búsqueda de la confirmación de su hipótesis sobre las conexiones entre ambos poemas y, más precisamente, la influencia que el texto francés operó sobre el carme foscoliano. Establece comparaciones formales y temáticas cuyas similitudes evidencian no sólo que Foscolo leyó el poema francés sino que además compartió «el mensaje ético, moral, humano y cívico». De este modo, Marangon fundamenta de manera tangible su tesis comparativa y da pie a las futuras investigaciones sobre la literatura sepulcral europea y la pertinencia de los precedentes literarios de *I Sepolcri*.

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



## Edward Said, Homi Bhabha y los estudios literarios: notas para la arqueología de un cuerpo crítico

Carlos Leonel Cherri •

Universidad Nacional del Litoral

### Resumen

Este trabajo se propone analizar y divulgar las propuestas teóricas y metodológicas de *Cultura e imperialismo* de Edward Said y *El lugar de la cultura* de Homi Bhabha, y sus aportes para la teoría literaria y cultural, como así también para la crítica poscolonial, por medio de una reconstrucción *arqueológica* que exhibirá las epistemes y metodologías compartidas con ciertos teóricos de la teoría literaria, la teoría social y cultural, el análisis del discurso y la filosofía (Althusser, Bajtin, Barthes, Derrida, Foucault, Williams).

188 189

### Palabras clave:

· estudios poscoloniales · teoría literaria · arqueología del saber  
· Edward Said · Homi Bhabha

### Abstrac

This work aims to analyze and divulge the proposals theoretical and methodological of *Culture and Imperialism* by Edward Said and *The Location of Culture* by Homi Bhabha, and their contributions to literary and cultural theory, as well as for postcolonial criticism, through archaeological reconstruction and display the shared epistemes and methodologies with certain theorists of literary theory, social and cultural theory, discourse analysis and philosophy (Althusser, Bajtin, Barthes, Derrida, Foucault, Williams).

### Key words:

· postcolonial studies · literary theory · archaeology of knowledge · Edward Said · Homi Bhabha

• *Estudiante avanzado de las carreras de Letras de la Universidad Nacional del Litoral. Fue pasante en docencia e investigación de la cátedra Teoría Literaria I (UNL). Actualmente desarrolla una investigación de grado financiada por el programa nacional EVC—CIN sobre Literaturas posautónomas en América Latina. Es autor del capítulo «Lo real y las sirenas del presente: Cucurto, posautonomía e imperio» del libro Problemáticas contemporáneas del realismo dirigido por Sandra Contreras. Ha participado en revistas y congresos internacionales en Argentina, Paraguay y Brasil. Su comunicación científica «Monstruos poscoloniales, producciones culturales posautónomas: los caníbales del conosur» fue premiada en las Jornadas de Jóvenes Investigadores de la AUGM (2011).*

## Introducción

Sobre finales de la década del '70 comienza a constituirse el campo de los estudios poscoloniales. Tal proceso es claro producto del laboratorio de experiencias que es el siglo XX, escenario donde guerras, producciones artísticas, movimientos sociales, filosofías y proyectos políticos confluyen de modo superlativo en una mutación antropológica (Link).<sup>1</sup> Teniendo como antecedente inmediato el pensamiento anticolonial, el poscolonialismo hace hincapié, también, en la coyuntura histórica en la que se inserta, donde los grandes imperios ultramarinos han acabado. Ese aspecto enfoca su objeto en la *reconstrucción arqueológica* (Foucault, 1969) del entramado de poder y de las relaciones sociales en el mundo imperial ultramarino a través de una historización de la modernidad que ubica sus márgenes en el colonialismo de ultramar y en el circuito económico del *Atlántico negro* por un lado; y al comprender la operación del lado oscuro del renacimiento como invención de un pasado helénico puro, donde la ilustración, el positivismo y el eurocentrismo (esos estados del saber) se vuelven productos del saber/poder del dispositivo colonial.<sup>2</sup> Es, tal desglose, un proyecto–objeto: para Homi Bhabha el *dispositivo colonial*, para Edward Said la *lógica cultural* del imperialismo. Estudiar tales organizaciones de saber, estructuras de poder, implica entender el imperialismo como una fábrica productiva de *verdad* y *subjetividad*.<sup>3</sup> La reinscripción poscolonial de la experiencia anticolonial de Frantz Fanon es ejemplar al respecto. Tal operación no se realiza por medio de una mera exégesis formalista de su obra, sino en el reconocimiento de Fanon en tanto sujeto atravesado por el dispositivo imperial y la historia de vida colonial, y cuyas acciones se inscriben en la contingencia de la historia, en una experiencia que abre el tiempo: un *impasse* (De Oto:51). La figura de Fanon, hecha *fetichismo epistemológico* (la organización del saber hecha cosa, subjetividad crítica), representa *el* cambio de la *noción* de imperio como del *saber* que podemos producir sobre tal objeto: los estudios poscoloniales. La alienación del negro, la producción de diferencias clasificatorias epidérmico–raciales–laborales (la jerarquización «natural–biológica»), la geografía imaginaria de la colonia, la violencia (des)identificatoria del colonizado/r, la cosmética filantrópica de la misión civilizatoria, el sentimiento de superioridad–autoridad gracias al *desarrollo cultural*, la *nación* y la *patria*, el capitalismo como inteligibilidad mercantil de tales cuestiones; tales tópicos antes ilegibles ahora articulan la producción de conocimientos en una nueva enunciación sobre el imperialismo y su íntima relación con la cultura. Se trata de entender cómo una determinada organización cultural puede disponerse y ser parte activa del dispositivo colonial, y cómo, del mismo modo, puede contribuir, modificar y desmontar tal entramado de poder (Said:313). Ese es el objetivo político–deconstructivo del programa de la crítica poscolonial.

Sostener y comprender dicho enfoque fue lo que llevó al poscolonialismo a construir un dispositivo de lectura que amalgame aspectos de la antigua tradición marxista y la teoría social, con la actual práctica crítica del análisis del discurso, la teoría literaria, y la filosofía (Walia). Por lo tanto quiero detenerme en los mecanismos teóricos y metodológicos del proceso de construcción del cuerpo–crítico poscolonial en las obras *Cultura e imperialismo* (Said) y *El lugar de la cultura* (Bhabha) con el fin de analizar la construcción de tales dispositivos críticos a través de los mecanismos *relacionales* (*relecturas*) y *las prácticas apropiatorias* (*actualización y transgresión*) que entablan con la teoría y la filosofía de la literatura.<sup>4</sup> Por tales cuestiones este trabajo se propone contribuir a la divulgación de la crítica poscolonial como herramienta teórica para la literatura y las artes, esperando realizar aportes epistemológicos y metodológicos a los respectivos campos de estudios, más aún teniendo en cuenta las discusiones actuales sobre el estatuto de lo literario y las prácticas artísticas, esperamos discutir con nuevas armas (*cuerpos críticos*) el *cuidado de nosotros*.<sup>5</sup>

190 191

### **El método arqueológico de Said: una historiografía en contrapunto**

La producción de Edward Said es muy variada.<sup>6</sup> En 1978 publica *Orientalismo*, considerado el texto fundacional de los estudios poscoloniales (Bhabha, Liendo, Mellino). Sin embargo, es en *Cultura e imperialismo* donde, teniendo en cuenta las críticas y polémicas desatadas por sus escritos, decide encargarse de analizar el discurso de la resistencia cultural anticolonial en contraposición con el discurso colonial. Es en dicho libro donde encontramos su tesis del imperio como condición de posibilidad (y éxito) de la novela realista decimonónica europea, y la rearticulación de la categoría *estructura de sentir* de Raymond Williams como «estructuras de actitud y referencia». Las tesis de Said sostienen que los documentos culturales (literarios, históricos, filosóficos, musicales, etc.) generan determinados modos de sentir el presente, actitudes que también funcionan como referencia y por lo tanto legitimación, autorización, y reproducción de lo que una comunidad entiende por verdad, lo bueno o lo «mejor de “nuestra” civilización». En otras palabras, un modo ideológicamente rastreable (colonial) de entender la cultura como legalización de determinadas prácticas (colonia, *apartheid*, exterminio).

De modo que *Cultura e imperialismo* se propone desarrollar un método que al captar las lógicas discursivas del dispositivo colonial deje en evidencia su axiomática: 1) La tierra es materialmente una. La geografía es una metáfora política de separaciones históricas; 2) El hombre es *sujeto* (dominador y dominado) del mundo; 3) Esto último desata un combate, no sólo bélico, sino cultural–discursivo.<sup>7</sup> Abordar dicho mundo, que más allá de su unicidad–material es sumamente complejo, sólo es posible a través de una «historiografía en contrapunto». Puesto que muestra una auténtica sensibilidad ante la realidad de la experiencia histórica. En parte a causa de la existencia de los imperios, todas las culturas están en relación unas con otras,



ninguna es única y pura, todas son híbridas, heterogéneas, extraordinariamente diferenciadas y no monolíticas. La propuesta de Said obliga a pensar el presente desde un plano mundial. Hablar de historia nacional, o literatura nacional se convierte en un tecnicismo flotante, y hasta vacío, puesto que no sólo el mundo materialmente es uno, sino que la historia de nuestro mundo es una historia de viajes, cruces, guerras y apropiaciones a escala mundial. Said es contundente: el efecto del imperio (bueno o malo) fue la irremediable unión del mundo (en el siglo XIX los imperios llegaron a alcanzar un 85 % del Globo).

La tradición de estudios y análisis de la dinámica imperial le confirió a éste un *telos* económico, el caso ejemplar es Vladimir Lenin al plantear «El imperialismo como fase superior del capitalismo». Said por el contrario, depara en similares gestos críticos para explicar su ineficacia. Puesto que más allá de que los beneficios coloniales encajaban con el interés económico expansionista, antes que causa del imperio y fin último del capitalismo resultan parte de configuraciones culturales, de ciertas «estructuras de actitud y referencia» que sostienen la colonia desde afuera (en el imperio) y desde adentro (los colonizados). Los campesinos, los obreros o los militares no se beneficiaron directamente de la expansión económica imperial, pero sí del goce cultural del destino manifiesto de ayudar a «esos» pueblos menos «avanzados», de compartir los sentimientos de soberanía nacional, del poder de la conquista, de la defensa de la patria; es decir más allá de la concreción y éxito material del imperialismo, las series de actitudes y referencias (lógicas culturales) que lo movilizaron lo sitúan y definen históricamente, y mantienen su supervivencia como resto y ruina.

En tales planteos podemos ver la articulación del pensamiento de Foucault: la *arqueología*, la noción de *dispositivo* y sus relaciones de *conocimiento/poder*. Las premisas de Said son evidentes: jugar con los «documentos culturales» es la mejor entrada para entender el entramado de configuraciones (*régimen de verdad*) del dispositivo colonial. Sin embargo hay una peculiaridad: dicho dispositivo ha generado una geografía maniquea (discursiva-urbana-epistémica), cuya función, en tanto cesura, diferencia dos polos supuestamente «opuestos» en la enunciación imperial —Said dirá «experiencias discrepantes»—. Por eso la necesidad del contrapunto (esa forma-musical) para aunar tales voces, como ecos que deben encontrar un lugar (historiográfico) para pensarlos en simultáneo, deconstruyendo la «discrepancia» y el «maniqueísmo». Por eso la lectura será calificativa antes que clasificatoria. Definiendo un método (1) an-historicista, y genealógico, que planea leer la serie de interpretaciones y re-lecturas que los textos adquieren a lo largo de la historia; y en tal dinámica de producción, circulación y reproducción (2) intenta captar los momentos en que los documentos culturales reifican y destruyen (contrapunto) el régimen de verdad imperial (Said:186-187). En este planteo entran en escena las «estructuras de actitud y referencia», para permitir...

...leer textos en contrapunto, textos que procedan tanto del centro metropolitano como de las periferias, pero sin aceptar el criterio del privilegio de la «objetividad» por «nuestra parte» o el lastre de la «subjetividad» por «la suya». La cuestión es más bien saber *cómo* leer, según lo proponen los partidarios de la deconstrucción, sin separar ese aspecto del problema de saber *qué* se lee. Los textos no son objetos acabados sino, tal como Williams declaró en una ocasión, apuntes y prácticas culturales, que crean no sólo sus propios precursores, como Borges dijo de Kafka, sino también sus sucesores. (400)

Detengámonos en los envíos a los que el texto nos remite, tanto implícitamente como explícitamente: las consideraciones teóricas de Said ponen a su método en relación intrínseca con la escritura de Derrida. La de *Timpano* (1972), por ejemplo, donde se coloca e invita a colocarnos en los márgenes, pero sin anular las particularidades de lo «propio y lo otro» desafiándonos «a ver qué acontece cuando se provocan intercambios, cuando se trabaja en los cruces, cuando se trama», gesto que implica «trabajar por una y otra parte de la cadena» sobre los «márgenes» generando un desplazamiento epistemológico en «contrapunto» (Gerbaudo:133–137). Así como la escritura derrideana disloca la pureza genérica de los discursos académicos (como el filosófico en relación con el literario),<sup>8</sup> la práctica interpretativa de Said construye, desde las epistemes jugadas en su método, sus reivindicaciones político–culturales. La hibridez, la complejidad e inestabilidad identitaria, reivindicaciones poscoloniales, se instalan en tales políticas de lectura.<sup>9</sup> El contrapunto, técnica de superposición rítmica de dos o más melodías «diferentes» que encuentran un lugar común de enunciación–interpretación, se transforma en un rompecabezas incompleto:

192 193

espacios en blanco como suerte de silencios, integrados a un texto que se compone por una colección de fragmentos de otros textos, unidos por la voz de un «yo» que se resiste a conferirle otra marca identificatoria que no sea frustrar toda posibilidad de hallar un centro, un punto de apoyo. De este modo las claves de lectura no están en ningún lugar y, a la vez, están en cada fragmento. (141)

Son los *juegos de verdad* de la deconstrucción funcionando. Esta misma episteme (no–centro) será introducida por Raúl Antelo ejemplarmente en su *Crítica acefala* por medio del concepto de *extimidad* (ver nota 15). ¿Por qué no hay centro?; ¿cuál sería la figura/cuerpo de la ausencia de centro?, se interroga Antelo. La propuesta (su libro) es la acefalia o lo bifronte. El cuerpo bicéfalo o el cuerpo decapitado son las marcas gráficas paradigmáticas para entender esos indecibles de la escritura deconstructiva, contrapuntística y acefala: Razón, Verdad, Belleza, etc. Curiosamente Analía Gerbaudo se detiene en lo mismo, a propósito de la inconclusión de *Glas*: «texto decapitado, sin centro ni fin ni principio» (151). De modo que el contrapunto leído como *cuerpo sin cabeza* se transforma en *grajo* del borramiento de márgenes. Marca la imposibilidad de sostener una línea de borde justamente ahí donde todo se mezcla, donde hay pura continuidad (traumática) y acoplamiento. ¿Cómo separar la historia de India de la historia de Inglaterra, o la literatura de una de la historia de la otra; cómo separar estas experiencias que más allá de sus discrepancias están dramática (y violentamente) unidas? En el purismo, en la búsqueda de integridad y separación hermética (autonomía) descansa una escisión imperial. El contrapunto, entonces, comparte dichos *juegos de verdad* que la deconstrucción ha diseminado: una busca en los opuestos (¿*tupi or not tupi?*) de un espacio no–dicotómico (Antelo). Llegar al colonizado desde el colonizador, llegar al colonizador desde el colonizado. Hiper–historizar, hiper–leer. Buscar ese guion que no alivia ni la guerra ni nada (colonizado–colonizador, negro–blanco), buscar un resto que, a través de tal método–episteme planteado como movimiento éxtimo, haga estallar el sentido... Quizás, dice Antelo, encontremos una hendidja, un espacio vacío, un «corte» por el cual el discurso respire.<sup>10</sup>

Hablar de *diferencia mínima* como distancia entre lo *mismo* y lo «*mismo*» nos envía a unas series de conceptualizaciones conjuradas también por Derrida al pensar

la escritura y su iterabilidad (en el espacio-tiempo). Ecos de un pensamiento que nos envía a Mijaíl Bajtín, cuando sostiene: «un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece una luz que alumbra hacia atrás y hacia delante, que inicia el texto dado en el diálogo» (384).<sup>11</sup> En este sentido, el contrapunto establece un diálogo a través de textos relacionados histórica y geográficamente. Idea compartida por la definición que da Said del contrapunto como un método puramente «espacial» más que «temporal», ya que la reconfiguración geográfica de un espacio de enunciación abre el diálogo *textual* hacia atrás y hacia delante. Es por eso que el hecho de que un *autor* configure sus precursores y sus sucesores no atañe sólo a su *función* sino también a las inscripciones contrapuntísticas del texto.<sup>12</sup> Por eso, a sabiendas de la *diferencia mínima* propia del *texto* debemos realizar una lectura (hiper-lectura) que consista en identificar *punctums* de enunciación (geográficos, temporales, estéticos, subjetivos) restituyéndoles su múltiple e irreductible situación dialógica (contra-*punctum*) a través de una poética deconstructiva-acéfala: leer sin centro, o en la ambivalencia propia de la escritura, *decapitar el cuerpo*. Así «todo lo creado siempre se crea desde lo dado, y todo lo dado se transforma en lo creado... todo lo dado se recrea de nuevo dentro de lo creado, se transforma en él» (Bajtín:312). El *autor* es un sujeto, y por lo tanto una particularidad absoluta, un *genius* dice Said. Sin embargo, su condición de sujeto lo retiene en las condiciones de enunciación terrenales propias de cualquier dispositivo, en este caso, el colonial. Es decir, que más allá de *cómo*, entender *qué* leemos es clave para el poscolonialismo. Y pensar siempre en contrapunto nos obliga a *saber* que una novela que transcurre en Inglaterra en el siglo XIX es parte de un contrapunto colonial-mundial cuyas localizaciones espaciales son puntuales (India, Indochina, Oceanía, Caribe, África, etc.). *Lectura* implica para Said transgredir las apreciaciones estéticas y encontrar en el texto, entendido como *enunciación* que reclama un *cuerpo*, una serie de afiliaciones e institucionalizaciones con lo social y con determinadas cadenas de valores, sin reducir el *documento cultural* a éstas. Pensar los sucesores de un *autor* supone captar la institucionalización (o éxito) de una lectura, debido a la generación de una corriente y/o forma estética determinada. Es por eso que lo aparentemente «dado» encuentra una actualización cuando es recreado posteriormente: el *texto* está históricamente abierto, pero tensionado por su producción individual (el genio solitario), y por su secularización, lectura e institucionalización sociocultural. En esa tensión dirá Said: «el poder y el saber se re-elaboran», y sentenciará: «la novela contribuyó significativamente a forjar estos sentimientos, actitudes y referencias [soberanía nacional, misión civilizadora, dominio sobre el extranjero, etc.] y se convirtió en uno de los principales elementos de la visión consolidada o cultural departamental de la tierra» (132). No es que Austen, Conrad, Verdi o Camus sean proimperialistas, o que ellos (entre otros) ocasionaron el imperialismo, sino que todo lo que pueden saber, todo lo que pueden decir o escribir está sujeto por regímenes discursivos, de verdad, de actitudes, de referencias y de sentimientos que tensionan la experiencia sobre «sí mismos». Al no poder desconectar determinadas organizaciones del saber (como sí lo hizo la escritura Fanon o Rushdie) no sólo se ven imposibilitados de transformar las relaciones de poder del sistema colonial, sino que las mantienen y reproducen. Elucidar esto, recomponerlo arqueológica y genealógicamente, es la tarea de una perspectiva poscolonial de historiografía en contrapunto.

## Indeterminación y diferencia en Bhabha: *El lugar de la cultura*

La contramodernidad poscolonial, tal y cual es formulada por sus teóricos propone un quiebre del *régimen de verdad* de la modernidad occidental/colonial. Para eso es preciso pasar de reconocer imágenes, explica Bhabha, a una comprensión de los procesos de subjetivación generados por el discurso colonial estereotípico. Para desplazar este conjunto de imágenes y su poder hay que comprometerse con su *e/afectividad*: repertorio de posiciones de poder y resistencia, dominación y dependencia que constituye al sujeto de la identificación colonial. Para comprender la productividad de subjetividades es crucial reconstruir el régimen de verdad colonial. Momento en el cual se vuelve tangible la ambivalencia productiva del objeto de dicho discurso: «otredad» que es a la vez objeto de deseo e irrisión, articulación contenida dentro de las fantasías de origen, de identidad y exterminio. La revelación no es otra cosa que la *diferencia colonial*, experiencia *límite* donde yace la posibilidad (poder) de desconexión y desarme de cualquier dispositivo (Bhabha:92).

194 195

En nuestro caso, cuyo objetivo es la divulgación de las propuestas teóricas poscoloniales en tanto teorías culturales y estéticas, reconstruiremos el régimen de verdad poscolonial: los gestos teóricos que articulan el saber que según sus teóricos trastoca el estado eurocéntrico del conocimiento. Es preciso entender que releer a Said en diálogo con Bajtín y Derrida no implica una homologación o equivalencia, una organicidad o una *dependencia*. Entiendo que esta crítica tendenciosa ha obligado al poscolonialismo a explicarse: «el proceso de hibridez no es la deconstrucción de un sistema cultural desde los márgenes de su propia aporía (...) El despliegue de hibridez, su “réplica” peculiar, aterroriza a la autoridad con el *ardid* del reconocimiento, su mimetismo, su burla. Gesto que altera profundamente la demanda que figura en el centro del mito originario del poder colonialista» (144). En otras palabras, es la parodia y la catacresis (Spivak) el modo de intervención poscolonial que permite la incorporación y articulación de elementos no-orgánicos como convivencia productiva no-armónica de autores y conceptos. Como veremos en Bhabha, la *diferencia* se sitúa en la enunciación y no en el enunciado, es decir en la tonalidad-gesto de lo que se dice (la burla y el ardid) y no en lo propiamente dicho. Es preciso tener en cuenta estas intervenciones para no caer en homologaciones simplistas. Tales señalamiento (ya vimos cómo Said ha separando el «cómo» deconstruccionista del «qué» poscolonial) deben incorporarse a las críticas respecto del corpus, del lugar de producción, de la relación entre economía y conocimiento de la cual emerge dicho campo de estudio.

Hay una pregunta que resuena en el trabajo de Bhabha: ¿cómo lo nuevo entra al mundo? Pregunta apuntada a exponer la *diferencia cultural*, y a entender la potencia disruptiva de las acciones sociales. Es así que el autor nos propone entender a la cultura, no como objeto-enunciado epistemológico, sino como *enunciación*. La cultura como enunciación se concentra en la significación y en la institucionalización. Lo enunciativo intenta repetidamente reinscribir y relocalizar el reclamo político a la prioridad cultural y la jerarquía en la institución social de la actividad significante

(la prioridad de lo siempre pasado, de aquello que concentra y retiene sin cesar en tal deseo). Pero lo enunciativo tiene una contracara dialógica que intenta rastrear desplazamientos y realineamientos que son los efectos de antagonismos y articulaciones culturales, subvirtiendo la razón del momento hegemónico y reubicando sitios alternativos híbridos de la negociación cultural (aspecto que se opone a lo epistemológico, entendido en este caso como lo descriptivo, o un trabajo sobre el enunciado, y por lo tanto sobre una totalidad delineada). El desplazamiento de lo cultural como objeto epistemológico a la cultura como espacio enunciativo, abre posibilidades para otros «tiempos» de sentido cultural (retroactivo, prefigurativo) y otros espacios narrativos (fantasmáticos, metafóricos). El objetivo, dice Bhabha, al especificar el presente enunciativo en la articulación de la cultura es «proporcionar un proceso por medio del cual los otros objetivizados (subalterno) puedan ser transformados en sujetos de su historia y experiencia» (218). Para eso el autor nos proporciona una serie de herramientas para releer de otras formas la agencia social de los productos culturales. El concepto de *negociación* es intestinal para tal empresa:

Cuando hablo de negociación más que de negación, es para transmitir una idea de temporalidad que hace posible concebir la articulación de elementos antagónicos o contradictorios: una dialéctica sin la emergencia de una Historia teleológica o trascendente, y más allá de la forma prescriptiva (...) donde los tics nerviosos de la ideología revelan la «contradicción materialista real» que encarna la Historia. En esa temporalidad discursiva, el advenimiento de la teoría se vuelve una negociación de instancias contradictorias y antagónicas que abren sitios y objetivos híbridos de lucha, y destruyen esas polaridades negativas entre el conocimiento y sus objetos, y entre la teoría y la razón práctico-política. (46)

El gesto de la enunciación es entendido, entonces, como una política de «interpelación» cuyo movimiento retroactivo constituye el *fort/da* del proceso simbólico. Y por lo tanto su importancia, según Bhabha, va más allá de la desestabilización del logocentrismo y del esencialismo. Ella radica en la condición para la inexistencia del logocentrismo, y de una ontología esencial-originaria. En ese sentido, la propuesta de *negociación enunciativa* se asienta en las observaciones de Derrida sobre la *letra* en *De la gramatología*: la ausencia de «la presencia consigo» propia de la escritura, como su *diferencia* espacio-temporal. Así realiza Bhabha su mayor intervención teórica, entendiendo el *lugar de la cultura* como un sistema de sentidos más allá de *sí mismo*, al trasladar las características y estructuración simbólica de la escritura atribuidas por Derrida a la misma. O en sus palabras:

El motivo por el que un texto cultural o sistema de sentido no puede ser suficiente en sí mismo es que el acto de enunciación cultural (el lugar de emisión) está cruzado por la *différance* de la escritura (...) no el contenido del símbolo en su función social, sino la estructura de simbolización. Es esta diferencia en el proceso del lenguaje la que resulta crucial para la producción de sentido, y la que asegura (...) que el sentido nunca es simplemente mimético y transparente. La diferencia lingüística conforma toda performance cultural, y es dramatizada en la disyunción entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación (...). El pacto de interpretación nunca es simplemente un acto de comunicación entre el Yo y el Tú designado en el enunciado. La producción de sentido requiere que estos dos lugares sean movilizados en el pasaje por un Tercer Espacio [indeterminado e irrepresentable en sí mismo], que representa

a la vez las condiciones generales del lenguaje y la implicación específica de la emisión en una estrategia performativa e institucional de la que no puede ser consciente «en sí misma». [Y además, constituye] las condiciones discursivas de la enunciación que aseguran que el sentido y los símbolos de la cultura no tienen una unidad o fijeza primordiales; que aun los mismos signos pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer. (56-58)

El *Tercer Espacio*, como la hiancia lacaneana que habita entre la enunciación y el enunciado, resulta el aspecto lingüístico-material (tecnicismo) que funciona de base para las teorizaciones sobre la *negociación cultural*. Reubicar a la cultura como enunciación, y pensarla en tanto *escritura* es, resumiendo, el programa general de Bhabha. Propuesta que lo llevará a reivindicar la *diferencia cultural* y no la «diversidad cultural». Es decir, entender que el mundo no es un lugar donde «múltiples culturas conviven» (posición política neutralizadora), sino que nuestra experiencia cultural está sometida a su propia *diferencia*, es decir, la condición que resulta en el derecho a la catacresis, a la ambivalencia y a la *hibridez no-armónica*. Pero a estas operaciones lingüístico-psicoanalíticas se le suman las apreciaciones sobre las temporalidades de la *negociación* de la agencia social-poscolonial. La idea de «estructura descentrada», por ejemplo, de Louis Althusser (que repara en las causas a través de los efectos que producen) resultó sumamente importante a la hora de pensar la «agencia social», los mecanismos de producción de poder y conocimiento, y las relaciones de éstos con la economía, los medios-modos de producción y el discurso. Sin embargo Bhabha consigue distanciarse, al releer Louis Althusser en relación con la «temporalidad» que su pensamiento construye: la horizontalidad especial de la comunidad,

196 197

el tiempo homogéneo de las narrativas sociales; la visibilidad historicista de la modernidad, donde «el presente de cada nivel (de lo social) coincide con el presente de todos los otros, de modo que el presente es una sección esencial que hace a la esencia visible» (Althusser). La finitud de la nación subraya la imposibilidad de esa totalidad expresiva, con su alianza entre un presente pleno y la eterna visibilidad de un pasado. (187)

Así sostendrá Bhabha que la *tradición* es además de «inventada» (Hobsbawn) y «selectiva» (Williams), *negociable*, puesto que el tiempo nunca es una operación equivalente u horizontal. Así como Althusser incorpora la noción de productividad a la «causalidad social (estructura compleja sin base ni origen)», es necesario pensar al tiempo en tanto productividad. Así introduce Bhabha, por medio del «futuro anterior» y la «suplementariedad» derrideana, una categoría clave para su pensamiento (temporal) sobre el cambio cultural: la *traumatización*.<sup>13</sup>

Cuando la identidad es puesta en cuestión, y la tradición interrogada, ésta se *traumatiza*, y en la potencia de poder «imaginar/actuar una tradición otra» el «orden del día» es alterado, se subvierte suplementariamente. Podemos verificar esa tensión que ya veíamos en Said, hablo en este caso de «la temporalidad del hecho histórico como una instancia interna (psíquica, afectiva) y un incidente externo (político, institucional, gubernamental)» (Bhabha:251). Nos encontramos, otra vez, con un pensamiento *éxtimo*, aunque ahora es el propio autor quien lo considera: extimidad como «una experiencia contingente y fronteriza que se abre entre-medio del colonizador y el colonizado, espacio de indecidibilidad cultural e interpretativa» propio del «presente» del momento colonial». El adentro transformándose en afuera: la extimidad como movimiento traumático de no-ahí.<sup>14</sup>

Como señaló Barthes, la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino. El lector es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituye el escritor. Así, el trabajo de *lectura* de Bhabha sobre la temporalidad, entendiendo el estado-nación colonial como «menos que uno y doble», hace del *sujeto colonial* ese alguien que sabe que «la historia sucede en otro lado», reconstruyendo la idea de lectura de Barthes en «tanto proceso por el cual se originan «unidades textuales». La perspectiva poscolonial sería *eso*, un entramado textual, (des)cosido, originado por sus lectores: la experiencia irreducible de sus sujetos/lectores en el cuerpo a cuerpo con los dispositivos coloniales. El *texto* se vuelve un campo metodológico que se experimenta en un *trabajo*, en una *producción*, este no puede ser inmovilizado, «su movimiento constitutivo es la travesía» (Barthes:71-75). La *hibridez*, la *ambivalencia*, la *traumatización*, la *diferencia cultural* son las herramientas que se articulan en el campo metodológico de la lectura donde la experiencia histórica se transforma en un gran texto-cultural. Esa es la propuesta poscolonial de Bhabha.

### **Cuerpo-crítico: literatura, artes y políticas de sentimiento**

En *Marxismo y Literatura* (150-156), Williams sostuvo que el hecho de definir las formas y las convenciones en el arte y la literatura como elementos inalienables es un proceso material social no por derivación de otras formas o preformas sociales, sino como una formación social de tipo específico que a su vez puede ser considerada articulación de *procesos vivientes de experimentación*. En tales postulaciones podemos ver el despliegue de una metodología que conecta cultura (arte) y experiencia sin mediaciones causales prefigurativas. Lo que lo llevará a sostener que la identificación y explicación del pasado o la «conciencia social», es y será siempre errónea, si no se estudia en su *realización*, momento en que «es vivida activamente dentro de verdaderas relaciones que van más allá de intercambios sistemáticos entre unidades fijas». Se trata de una cualidad particular de las relaciones y las experiencias sociales, históricamente distintas de cualesquiera otras cualidades particulares determinantes del sentido de una generación o periodo. Tales cambios pueden ser definidos como cambios en las *estructuras del sentir*: los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas y formales: pensar lo social como todavía en *proceso*.

Cristina Liendo, filósofa cordobesa, ha señalado el gesto del Grupo Latinoamericano de Estudios sobre la Subalternidad (GLES) de sumar a los programas de estudios poscoloniales una especificidad radical que no es necesariamente una diferencia: «la introducción “del nivel de las acciones afectivas como un tipo diferente de racionalidad”, deconstruyendo “una de las distinciones epistemológicas de la razón moderna entre racionalidad y emociones”» (99). La autora continúa



su reflexión explicando con Mignolo que es necesario privilegiar las «políticas y sensibilidades de ubicación geocultural», tópico central a la hora de trabajar el «lugar de enunciación» en cuestión.

Bajo esta óptica, la actualización–relectura de Williams por Said no sólo resulta ideológica (afiliativa), sino sintomática de una liberación epistemológica y enunciativa. Efectivamente, no fue una decisión y operación crítica menor articular *Cultura e imperialismo* por medio de la noción de *estructura de actitud y referencia*. Said es tajante al citar a William Blake: «los fundamentos del imperio son el arte y la ciencia» (48). Entonces, lo que según Liendo, exige Mignolo a los Estudios latinoamericanos sobre subalternidad, no es más que un trabajo arqueológico que reconstruya las *estructuras del sentir* colonial y su productividad social de subjetividades. El agregado de Said de los atributos de *actitud y referencia* interviene foucaultianamente la ambulancia (derivas) crítico–teórica, la inflación y la ambivalencia conceptual propagada en torno de la categoría de Williams. De ahí que podamos leer el trabajo de Said y Bhabha, esos textos, como documentos culturales poscoloniales que deconstruyen el *régimen de verdad* colonial. Su cuerpo y su trabajo se juegan como síntomas de un cambio de racionalidad: otra articulación a(e)fectiva del saber. Encuentran en los sentimientos la potencia para decapitar la estética autonomista propia del régimen de verdad imperial al desasir nuestras positividad disciplinares y epistemológicas ante la irreductibilidad del fenómeno literario: la subjetividad deja de ser lastre, se masifica; la ética hace entre–lugar con lo político; las expresiones culturales–artísticas se re–conectan con las experiencias históricas. Esto implica comprender que las prácticas artísticas en tanto fenómeno cultural, producen e(a)fectos que mantienen, cambian, refundan y destruyen *formas–de–vida*. Y que estas operaciones no son de «equivalencia», de causalidad, o referencialidad; sino que operan como la escritura: establecen leyes al nombrar (*performatividad*); generan políticas de sentimientos, actitudes y referencias que se traducen de manera compleja en *actuaciones sociales (perlocución)*; sin embargo cargan con un estatuto híbrido de realidad–ficción, puesto que están sometidas a la repetición, que como ya señalamos, lejos de sostener el sentido introduce la posibilidad del cambio, debido a que el tiempo transcurre entre lo mismo y «lo mismo» (*iterabilidad, mímesis*); es así que lo «mismo» es *diferente* en el espacio, pero también en el tiempo (*diferido*); finalmente, todo documento cultural está sometido a las condiciones de producción, recepción, circulación y uso de un tiempo y un espacio determinado (*enunciación*). Al entender tales cuestiones, el análisis comienza a enfocarse en las «disyunciones», las crisis de las «cadenas de valor» de la cultura, para reponer «*qué*» se dice (*sujetos–objetos*) y «*cómo*» se es dicho (*métodos–dispositivos*). Esto último llevó a Walter Benjamin a afirmar en su séptima tesis *Sobre el concepto de historia* que todo documento de cultura (en tanto documento civilizatorio) es un documento de barbarie. Esta frase no puede ser generalizada, debemos entender que cultura fue, y sigue siendo para muchos, «lo mejor del arte y la ciencia de “nuestra” civilización». Cuando el documento cultural se afirma en tales términos se vuelve «menos que uno y doble», quiero decir, conjura y reproduce la historia compleja e interdependiente de la modernidad colonial y sus restos imperiales.

De este modo la idea de mundanización de las expresiones artísticas y culturales de Said se vuelve una máxima política–programática contra la ritualización y la autonomización de la cultura y del arte, cesuras propias de la modernidad



capitalista de márgenes imperiales. En este sentido, el documento literario, como documento cultural, gracias a no cesar de ser ornamento, se vuelve un campo de trabajo (monumento, espacio metodológico) para los arqueólogos culturales que buscan las disyunciones que escenifican cómo lo nuevo entró al mundo. Y en ese afán deconstructivo, la busca rumiante del quiebre de los dispositivos clasificatorios, como lo hizo la experiencia anticolonial, las intervenciones poscoloniales de Said y Bhabha se vuelven un *cuerpo histórico-crítico para el cuidado de nosotros*.

### Notas

<sup>1</sup> Entendida como la confluencia de ética y estética de la existencia en políticas sobre lo viviente: «carne», «espíritu» y «alma» se transforman en el juego biopolítico capitalista y su resistencia, donde fabricar conciencia es equivalente a fabricar cuerpos y viceversa.

<sup>2</sup> Tres envíos al respecto de tales operaciones con la tradición y la historia: *The black Atlantic: modernity and double consciousness* de Paul Gilroy (1993), *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, Colonization* de Mignolo (1995) y *Black Athena: Afro-Asiatic Roots of Classical Civilization: The Fabrication of Ancient Greece* de Martín Bernal (1991), este último, cita recurrente de Said (1993:485, 501). También los debates *latinoamericanistas* son ejemplares al respecto (Castro-Gómez y Mendieta, 1998, Lander, 2003).

<sup>3</sup> Foucault (1999) sostiene que la historia del pensamiento no es otra que la de la emergencia de la *verdad*, es decir de sus *juegos y regímenes*: las formas según las cuales se articula, en un dominio de cosas, discursos susceptibles de ser llamados verdaderos o falsos. De ahí que la *subjetividad* será entendida como «la manera en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad en el que tiene relación consigo» (364–365) y con el otro, encrucijada política y ética (*poliética*).

<sup>4</sup> De ahora en adelante omitiré los años de edición de los textos de Said y Bhabha.

<sup>5</sup> Fusiono dos categorías de Foucault, dando a entender que el *cuidado de sí* presupone/demanda una *ontología crítica*.

<sup>6</sup> Nos encontramos con los trabajos sobre el conflicto en Medio Oriente de segunda mitad de siglo, y su activismo en torno a la causa palestina. Por otro lado, podemos encontrar una faceta más relacionada al crítico-arqueólogo cultural marcada en sus trabajos de gran repercusión y polémica académica: a) *Orientalismo*, y su revisión del discurso de las humanidades y ciencias sociales sobre Oriente, que consagró su frase «orientalizan Oriente». Tal crítica provocó un sismo en muchos presupuestos de la época del campo intelectual, y en lo que a la crítica de los medios de comunicación y su función de fabricación de realidad–presente se refiere. Es en este momento donde encontramos líneas y programas de investigación para lo que posteriormente serán llamados estudios poscoloniales b) *El mundo, el texto y el crítico* instala la temática de la mundanización o secularización de la literatura (y la cultura) como tarea del

crítico secular. Said se enfrenta con las teorías de la «autonomía» del arte y de la crítica, y establece las relaciones entre producción cultural y lugar geopolítico de enunciación. Encontramos por primera vez una singular sistematización de la relación entre el contexto colonial, y los regímenes de producción discursiva, de verdad, de interpretatividad, etcétera.

<sup>7</sup> Sostiene Said: «Lo que he intentado hacer es una suerte de inquisición geográfica de la experiencia histórica, siempre con la idea de que la Tierra es en efecto un solo mundo, en el cual los espacios vacíos o deshabitados virtualmente no existen. Así como ninguno de nosotros está fuera o más allá de la sujeción geográfica, ninguno de nosotros se encuentra completamente libre del combate con la geografía. Ese combate es complejo e interesante, porque trata no sólo de soldados y de cañones sino también de ideas, formas, imágenes e imaginarios» (40).

200 201

<sup>8</sup> Según Gerbaudo: «Vale interrogar si lo que este evidente contrapunto que Derrida crea en *Glas* no hace sino plantear, desde un enfoque singular e irónico, el problema de las políticas de resguardo de algunas comunidades que intentan preservar la pureza genérica de sus constructos» (139).

<sup>9</sup> Que son, también, formas subjetivas: «En la pertenencia simultánea a lugares diversos, podríamos decir “plurilocalizada”, reside la especificidad de los sujetos y de las comunidades diaspóricas: y quien vive en esta condición “híbrida” ha renunciado ineluctablemente al sueño o a la ambición de redescubrir cualquier tipo de pureza cultural o de absolutismo étnico, convirtiéndose, ya de manera irrevocable, en un sujeto “traducido”» (Mellino:139).

<sup>10</sup> Pienso en conceptos como *letra, jerarquía violenta, diferencia, logocentrismo, acefalía, deconstrucción*, que han renovado las prácticas interpretativas y discursivas de diversos campos de saber. Por lo tanto, no es gratuita la presencia constante de la deconstrucción en este Said tardío. La función de este vínculo puede ser pensada en la producción de un borramiento entre literatura/historia como forma de franquear la autonomía sin caer en un puro heteronomismo del texto.

<sup>11</sup> Explica Bajtín: «Es posible una identidad absoluta de dos o más oraciones (si se sobreponen como dos figuras geométricas, coincidirán), es más, hemos de aceptar que cualquier oración, incluso una compleja, dentro de un flujo discursivo ilimitado puede repetirse infinitamente de un modo totalmente idéntico, pero en tanto que enunciado (o su parte), ni una sola oración, aunque esté compuesta de una sola palabra, puede ser jamás repetida: en este caso, siempre se trata de un enunciado nuevo (por ejemplo, una cita)» (300). El autor apunta dicha cita entre los años 1959–1961, sin embargo son publicadas por primera vez en *Voprosy literatury* en 1976. ¿Qué señalan tales coincidencias entre Bajtín y Derrida mediadas por el desconocimiento mutuo, la distancia y la simultaneidad histórica de sus producciones (los años sesenta)? La idea de mutación antropológica de Link se refuerza en estos encuentros inesperados.

<sup>12</sup> Dejo al lector la asociación, al pie de la letra, con *La cámara lúcida* de Roland Barthes.

<sup>13</sup> Explica Bhabha: «Lo contingente y lo liminar se vuelven los tiempos y

los espacios para la representación histórica de los sujetos de la diferencia cultural (...) La ambivalencia puesta en acto en el presente enunciativo (disyuntivo y multiacentuado) provoca una clausura arbitraria (...) espacio cultural para abrir nuevas formas de identificación que puedan confundir la continuidad de las temporalidades históricas, confundir el orden de los símbolos culturales, traumatizar la tradición (...) futuro intersticial que emerge entre-medio de las reivindicaciones del pasado y las necesidades del presente (...) este quiebre en la temporalidad, significa una intermediación histórica (...) función transferencial, por la cual el pasado se disuelve en el presente, de modo que el futuro se vuelve (una vez más) una cuestión abierta (...) El “tiempo” iterativo del futuro como un volver a estar “una vez más abierto”, pone a disposición de identidades marginalizadas o minoritarias un modo de agencia performativa» (219, 264)

14 Continúa Bhabha: «De modo que el momento del pánico político, cuando se transforma en relato histórico, es un movimiento que rompe la estereotomía de adentro/afuera. Al hacerlo revela el proceso contingente del adentro transformándose en el afuera y produciendo otro sitio o signo híbrido [¿guión?]. Lacan llama a esta clase de adentro-y-afuera (...) *exte-mité*: momento traumático de “no-ahí” (Morrison), de lo indeterminado o incognoscible (Kaye) alrededor de lo cual llega a constituirse el discurso simbólico de la historia humana... El margen de hibridez, donde se tocan “contingente” y conflictivamente las diferencias culturales (...) momento de pánico que revela la experiencia fronteriza» (250).

## Bibliografía

- ANTELO, R. (2008). *Crítica Acéfala*. Buenos Aires: Grumo.
- BAJTIN, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.
- CASTRO-GÓMEZ, S. Y MENDIETA E. (ED.) (1998). *Teorías sin disciplina. (Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- DE OTO, A. (2003). *Frantz Fanon: Política y poética del sujeto poscolonial*. México: Colegio de México.
- FOUCAULT, M. (1979). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- (1999). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, vol. III. Barcelona: Paidós.
- GERBAUDO, A. (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor, UNC.
- LANDER, E. (ED.) (2003). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Una perspectiva latinoamericana*. Buenos Aires: Clacso.

- LIENDO, M.C. (2008). *Las críticas a la modernidad en la filosofía latinoamericana*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- LINK, D. (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- MELLINO, M. (2008). *La crítica poscolonial: descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós.
- SAID, E. (2004). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- SPIVAK, G. (1997). «Deconstruyendo la historiografía». AA. VV. *Debates PostColoniales: una introducción a los estudios de Subalternidad*. La Paz: Saphis, Aruwiyiri, Historias.
- WALIA, S. (2001). *Edward Said y la historiografía*. Barcelona: Gedisa.
- WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

**Cherri, Carlos Leonel**

«Edward Said, Homi Bhabha y los estudios literarios: notas para la arqueología de un cuerpo crítico». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 189–203.



## 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. Acepta contribuciones con la restricción de la evaluación positiva del referato externo.

Está indexada en el LATINDEX e integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas del CONICET (Resolución número 1855/13). Consulta virtual: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/handle/1/2113> 204 205

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 las dos páginas. Deben enviarse a las siguientes direcciones electrónicas: [revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar); [acrolla@fhuc.unl.edu.ar](mailto:acrolla@fhuc.unl.edu.ar)

En la página inicial debe constar el título del artículo en negrita; sin negrita nombre/s del/a/s autor/a/s, afiliación institucional, *curriculum vitae* de cada autor de no más de cinco líneas en una nota al pie de página indicada por un asterisco (\*), resumen del artículo en inglés y en español y palabras claves en ambos idiomas.

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 los datos del libro reseñado. Luego incluir un *curriculum vitae* de quien escribe la reseña de no más de cinco líneas en una nota al pie de página indicada por un asterisco (\*).

Ejemplo:

### **Identidad, memoria y región**

Pampa Arán \*

Universidad Nacional de Córdoba

**Reseña:** *Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa* de Gladis Omega. Buenos Aires: Grijalbo, 1999.

Las Notas se colocarán al final del artículo (con la opción de word «Insertar notas al final») y luego se consignará la bibliografía (en tamaño 12). Para citar la bibliografía seguir las siguientes pautas:

### a. Libros

De acuerdo al modelo: **Apellido de autor, Nombre** (NO abreviado) (Año). *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial, Año edición consultada. Traducción al español: Nombre Apellido.

Ejemplos:

**AA.VV.** (2006). *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Buenos Aires: Eudeba.

**Spivak, Gayatri** (2003). *La muerte de una disciplina*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 2009. Traducción al español: Irlanda Villegas.

Si el libro tiene dos autores se consigna:

**Vega, María José y Neus Carbonell** (1998). *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos.

Si tiene más de dos:

**Derrida, Jacques y otros** (1998). *Le Rapport bleu. Les sources historiques et théoriques du Collège International de Philosophie*. París: Presses Universitaires de France.

Si el libro tiene director (dir.), compilador (comp.) o coordinador (coord.) o editor (ed.), se indica:

**Crolla, Adriana** (Comp.) (2011). *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

#### b. Capítulos de libros

Si el autor del capítulo es el mismo que el del libro, seguir el modelo: **Apellido del autor, Nombre** (Año). «Título del capítulo». *Título del libro*, página/s. Lugar de edición: Editorial, Tomo: Página/s.

Ejemplo:

**Borges, Jorge Luis** (1975). «El Congreso». *El libro de arena, O.C.*, t. III, 20–32. Buenos Aires: Emecé.

Si no coinciden autor del capítulo y libro, citar utilizando el apellido del autor del capítulo al cual se hace referencia siguiendo el modelo: **Apellido del autor del capítulo, Nombre** (Año). «Título del capítulo». Apellido Nombre del autor del libro *Título del libro*, (página/s). Lugar de edición: Editorial.

Ejemplo:

**Bessière, Jean** (2012). «Centre, centres. De nouveaux modèles littéraires». Montezanti, M. Angel y Matelo, Gabriel (coords.) *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada* (25–38). Buenos Aires: Biblos.

#### c. Artículos de revistas

De acuerdo al modelo: **Apellido del autor, Nombre** (Año). «Título del artículo». *Nombre de la revista, volumen* (número), páginas que comprende el artículo.

Ejemplos:

**Carvalho, Tania** (2007). «Veinticinco años de crítica literaria en Brasil. Notas para un balance». *El hilo de la fábula*, (6), 185–194.

**Ducrot, Oswald** (2000). «La elección de las descripciones en semántica argumentativa léxica». *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, 2(4), 23–45.

#### Recomendaciones generales

Las citas irán entre comillas dobles bajas (« ») y con letra normal. Si dentro de la cita existe otra, se usará comillas dobles altas; y a su vez, si dentro de ésta aparece una tercera: comillas simples altas; es decir, el orden será: « “ ’ ” ». Si la cita supera los 4 renglones deberá ir fuera del párrafo, sin comillas de apertura y cierre de la cita y en letra 10, respetando un espacio en blanco antes y después de la cita.

Luego de una cita textual, consignar autor, año de la primera edición del texto (si es que se menciona más de una obra en bibliografía) y número de página. Si se repite a continuación una cita del mismo autor, consignar únicamente número de página citada. Ejemplos:

*Una sola obra citada:* (Derrida:67). Si se cita a continuación el mismo autor: (69)

*Más de una obra citada:* (Derrida, 2008:24). Si se cita a continuación el mismo autor y obra: (24). Si se cita a continuación el mismo autor y una obra distinta a la anterior: (2009:48).

*Obras publicadas por un mismo autor y en un mismo año:* Se agregarán sin espacio y a continuación del año de publicación y en orden alfabético: a, b, c... etc. Por ejemplo: 1987a, 1987b, 1987c, etcétera.

Siempre que se omita parte del texto citado, se escribirán, y sin variaciones, tres puntos entre paréntesis: (...). No usar: ... o [...].

206 207

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. Por ejemplo: UNL (Universidad Nacional del Litoral).

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*.

No dejar sangrías ni incluir números de página ni usar tabulación al comienzo de cada párrafo.


Aclaremos que no se aceptarán artículos que no se ajusten a las pautas indicadas.

Adriana Crolla  
Directora

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo y Oscar Vallejos  
Comité editorial

Félix Chávez  
Control editorial



Se diagramó y se compuso en ediciones  UNL  
Impresión: Docuprint, Buenos Aires, Argentina,  
noviembre de 2013.

Reinvenciones de lo comparable:  
apuestas ético-políticas iniciadas  
en la práctica teórica

Analía Gerbaudo ·

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

Agustín Lucas Prestifilippo ·  
Vanina Rodríguez Garcés ·

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

Rubén Dellarciprete · Luciana Martínez ·  
María Jesús Benites ·

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

Crina Bud · Sergio Peralta ·  
Carmen F. Blanco Valdés ·

**Cuatro, después de Babel**  
(un lugar para la traducción y la tra-dicción)

Irlanda Villegas ·

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

Susana Romano Sued ·

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

Ana Camblong ·

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

Guillermo A. Canteros · Analía Gerbaudo ·  
Celina Vallejos · Santiago Venturini ·  
Juan Diego Vila · María Luisa Ferraris ·

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

Carlos Leonel Cherri ·

## Sumario