

**Catorce**

ISSN 1667-7900

# El hilo de la fábula



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

Año 12 · 2014 · 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**

**Catorce**

2014, 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 y responsable de este número**

Adriana Cristina Crolla

### **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 (Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest, Hungría)  
Roberto Fernández Retamar (Universidad de La Habana, Cuba)  
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)  
Daniel Henry Pageaux (Université de la Sorbonne, Paris)  
Daniel Link (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Tres de Febrero)  
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)  
Lisa Bradford (Universidad Nacional de Mar del Plata)  
Lila Bujaldón de Esteves (Universidad Nacional de Cuyo)  
Assumpta Camps (Universidad de Barcelona, España)  
Antonella Cancellier (Università degli Studi di Padova, Italia)  
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)

### **Comité Editorial**

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo y Oscar Vallejos



**Autoridades Universidad Nacional del Litoral**

Albor Cantard  
Rector

Gustavo Menéndez  
Secretario de Extensión

José Luis Volpogni  
Director Centro de Publicaciones

Claudio Lizárraga  
Decano Facultad Humanidades y Ciencias

*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 y traducción de  
textos en inglés, francés,  
portugués e italiano

Susana Ibáñez, Silvia Zenarruza  
de Clément, Cecilia Lagrutta,  
María Luisa Ferraris

Secretario de redacción  
Santiago Venturini

Corrección y control editorial  
Félix Omar Chávez

Coordinación editorial  
Ivana Tosti

Diseño interior y tapa  
**TèxTintas**

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

**Consulta virtual:**  
<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/issue/archive>



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>Zonas, lindes y desafíos del comparatismo: una apuesta al sentido</b> por Adriana Crolla _____	9
---	---

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

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Tres de Febrero): Comunidad. Hacia una teoría latinoamericana del comparatismo _____	15
Entrevista a Ottmar Ette (Universidad de Postdam, Berlín), por Ana Copes y Guillermo Canteros: América Latina en la dinámica de los espacios transareales: literaturas, globalizaciones y saberes sobre el vivir _____	25

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

Axel Gasquet (Université Blaise Pascal, Francia): Juan Filloy en el Medio Oriente: las notas testimoniales de <i>Periplo</i> (1931) _____	35
Judith Podlubne (Universidad Nacional de Rosario – CONICET): El antiperonismo de <i>Sur</i> : entre la leyenda satánica y el elitismo programático _____	45
Maria Rosa Duarte de Oliveira (Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Brasil): Los prefacios de <i>Tutameia</i> de João Guimarães Rosa: entre el ensayo y la anécdota _____	61
Victoria Famin (Université Paris – Sorbonne, Francia): La biblioteca personal como gesto fundador de la literatura francófona de las Antillas _____	73
María Eugenia Rasic (Universidad Nacional de La Plata – CONICET): El espacio cosmológico, el espacio poético: problemas del sentido. Aperturas _____	85

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

Ana María Hernando (Universidad Nacional de Córdoba): Entre la filosofía y la literatura: Richard Rorty y Henry James, críticos del tiempo histórico, social y existencial vivido _____	99
---	----

### **Cuatro, después de Babel (un lugar para la traducción y la tra-dicción)**

Lisa Bradford (Universidad Nacional de Mar del Plata): <i>Hoy</i> : una sumatoria de ayer. Leyendo a Juan Gelman a través de la traducción _____	115
--	-----

Entrevista a Marcelo Cohen, por Santiago Venturini: «La savia política de la traducción está en su atención a la lengua» \_\_\_\_\_ 129

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

Linda Garosi (Universidad de Córdoba, España): Visiones del Caravaggio romano entre las páginas de Carlo Emilio Gadda \_\_\_\_\_ 141

Raquel Pina (Columbus State Community College, Estados Unidos): Bordes, centros y periferias culturales. La enseñanza del español en tiempos de la globalización \_\_\_\_\_ 157

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

María Semilla Durán (Université Lumière Lyon 2, Francia): Homensaje a Juan Gelman. Diálogos constantes más allá del dolor \_\_\_\_\_ 175

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

Claudio Sguro (Universidad Nacional de Rosario): *Culturas literarias del Caribe* de Claudia Caisso \_\_\_\_\_ 189

Elena Acevedo de Bomba (Universidad Nacional de Tucumán): Un dramaturgo provocador. Sobre *Angelo Beolco (a) Ruzante* de Nora Sforza \_\_\_\_\_ 191

Nora Sforza (Universidad de Buenos Aires): Machiavelli al encuentro de la lengua buscada. Sobre *Maquiavelo y la contradicción* de Miguel Saralegui Benito \_\_\_\_\_ 193

María Luisa Ferraris (Universidad Nacional del Litoral): *Los Motores de la Memoria* de Maddalena Tirabassi: indagaciones sobre la identidad en el universo femenino de la inmigración \_\_\_\_\_ 196

Carlos Rojas Ramírez (Universidad Veracruzana, México): Comparar la literatura en América: anatomía contemporánea de una disciplina. Sobre *¿Qué es la literatura comparada? Impresiones actuales* de Irlanda Villegas et al. \_\_\_\_\_ 198

Griselda Tessio, Claudio Lizárraga (Universidad Nacional del Litoral) y Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba): Acerca de leer y enseñar la italianidad de Adriana Crolla: una novela de formación \_\_\_\_\_ 200

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

Marco Franzoso (Università Ca' Foscari, Italia – Universidad Nacional del Litoral): Lengua, memoria, identidad. Roberto Raschella y Luigi Meneghello: una mirada comparada \_\_\_\_\_ 207

**Convocatoria para publicación y normas de presentación** \_\_\_\_\_ 217

## 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.*



## Zonas, lindes y desafíos del comparatismo: una apuesta al sentido

por Adriana Crolla

Según los antropólogos el comparar sería constitutivo del pensamiento humano. Ya Levi Strauss hablaba de una «razón clasificatoria comparativa» que constituiría un modo pragmático de pensar y al mismo tiempo un método que permite al hombre construir una visión coherente del mundo.

89

Es una verdad irrefutable que a priori, no hay nada que no pueda ser comparable. La paradoja es sin embargo que si bien las prácticas y los análisis comparados datan desde antiguo, como método y estrategia analítica y teórica, la comparación dispone de diferente status en las disciplinas sociales.

Podríamos decir que el método comparatista se remonta a Aristóteles y a Platón. Este último es quien en *La República* evalúa diferentes formas de organización política para determinar cuál es el régimen ideal. Y Montesquieu, en el S. XVI, lo utiliza para elaborar una tipología de diferentes sistemas de gobierno; despotismo, monarquía y república y para indicar mejores modos de regulación en la educación, las leyes y el sistema penal.

En Ciencias Sociales, salvo en el Derecho y la Ciencia Política, en donde se desarrolla una doble dimensión clasificatoria y normativa para analizar mejores instituciones, clases de derecho o gobiernos, en enfoques descriptivos y en estudios de dinámicas y los fenómenos de transferencia, la comparación es poco aplicada en modo explícito.

Pero la ciencia de la Sociología, a partir de la obra de los padres fundadores: Tocqueville, Weber y Durkheim, reposa en la comparación. En *Las Reglas del método sociológico* éste último afirma: «La Sociología comparada no es una rama particular de la sociología sino la Sociología misma». Desde la Escuela de los Anales, fundada hacia 1920, Marc Bloch será ferviente defensor de la comparación y de la importancia para las ciencias sociales de los trabajos realizados por la lingüística y las civilizaciones primitivas, impulsando el estudio de las transformaciones y la construcción histórica de las configuraciones.

Bloch propone dos maneras de comparar en las ciencias de la Historia: elegir sociedades alejadas en el tiempo y el espacio, lo que impide pensar en una explicación por influencia o comunidad de origen, lo que impulsa el diseño de direcciones insospechadas. O estudiar sociedades vecinas y contemporáneas, permanentemente influenciadas entre sí, sometidas a las mismas causas y presiones y pasibles de ser remontadas a orígenes comunes.

Por su parte, Michel de Certeau y Dumoulin, reconocen como operación esencial de la comparación la puesta a límite de los modelos construidos por la Ciencia del Hombre y el reconocimiento de los descartes, las resistencias, las diferencias.

Pero la comparación no ocupa en los estudios científicos el mismo lugar que otros métodos como la observación, el cuestionario, la entrevista, la documen-

tación, el archivo, el método cuantitativo (estadísticas), etc. Y ello es así porque más que un método, la comparación es una estrategia investigativa, de búsqueda constructiva que impregna todo el recorrido de la investigación, desde la definición de la problemática a la elección del elemento, la construcción, el análisis y la explicación de los datos.

La comparación se presenta menos un instrumento de conocimiento y comprensión general, que una llave que permite abrir dominios de estudios específicos. Lo importante es considerar que comparar, es al mismo tiempo asimilar y diferenciar en relación a un criterio, que conviene definir de antemano para orientar la mirada del investigador. Ya que practicar la comparación permite alertar sobre los peligros de cualquier tipo de recorrido al poner siempre en jaque y desestabilizar todo presupuesto.

Sostenemos entonces que el desafío de asumir una perspectiva comparatista está en el mismo acto del comparar ya que ello implica adoptar una «mirada» descentralizada, problematizante y movilizadora. El comparatista extiende su campo de observación, reflexiona y trabaja sobre condiciones de ruptura epistemológica, necesita ir más allá de los preconceptos, y los esquemas de análisis propios de su cultura; romper con las prenociones y los etnocentrismos; articular entre niveles micro, meso y macro; provocar tensión entre lo particular y lo general, lo concreto y lo abstracto.

Entendemos desde esta postura que es posible pensarla en relación a una historia de las miradas como modo de valorizar el territorio propio de la historia comparativa y de hacer visible el entredós, la comunicación, el pasaje. Y al mismo tiempo, describiendo las miradas, llegar a poner en situación la noción misma del modelo, no por principio, sino mostrando cómo estos modelos son históricamente contruidos.

En relación a los estudios literarios, precisar el ámbito y los límites del comparatismo es una empresa ardua y erizada de controversias pues si para algunos se debe poner el acento en las analogías (comparatismo inicial y ortodoxo), otros sostienen que lo importante es lo diferente y contrastable que aparece en cada elemento comparado.

Más allá de estas dos posturas, una más actual que la otra, puede definirse un acto de literatura comparada como un acto crítico y al mismo tiempo como un procedimiento crítico analítico que está determinado y determina en la técnica, el enfoque, la selección, en suma: la mirada.

Si la interdisciplinariedad es hoy día el procedimiento ampliamente consensuado y aplicado, los objetivos del método comparatista y de cualquier propulsor de los estudios y acciones comparadas en los claustros universitarios, deberían apuntar entonces al desarrollo de las siguientes acciones:

- Hacer tomar conciencia a los estudiantes de la dimensión intercultural de las obras y no separadamente por nacionalidades.
- Proponer el método comparatista como la herramienta más idónea para estudiar los problemas que se detectan en el seno de una obra, género o producción, en tanto suscita la interacción de diferentes códigos, sistemas y pluralidad de signos en contrapunto.
- Permitir el enriquecimiento del punto de vista crítico sobre los textos, literaturas y lenguas.

Proponemos la reflexión de lo que implica comparar a partir de la enunciación de una serie de acciones que consideramos definen el campo y las prácticas, y que desafían a quien quiera batirse en estas zonas y estos lindes:

- Pararse siempre en otro lugar.
- Construir un zoom que de una masa de paradojas permita extraer algunos fenómenos que permitan encontrar recurrencias y sentidos.
- Crear categorías nuevas que permitan poner cosas en contacto.
- Elegir la aventura de generar nuevos ángulos, provocar acontecimientos intelectuales, generar juegos cognoscitivos originales e innovadores.
- Hipotetizar miradas creativas.
- Inventar y ver lo que es igual y lo diferente, en la anacronía y multiversidad.
- Abrirse a la otredad, a *l'étranger* en su doble bisemia (lo extraño por excéntrico y lo extranjero por diverso) para ver(me) en el proceso construyendo mi singularidad.
- Verme como otro en/junto a/ a través de lo otro.
- Llegar al corazón de las cosas para descubrir que allí reside un rizoma de centros descentralizados en permanente permutación.

10 11

En este sentido y cumpliendo con estos preceptos, es que llevamos adelante desde hace más de 14 años un espacio como el de esta revista, donde englobados bajo el paraguas de «Estudios Comparados», se despliegue un territorio o «zona de contacto» en que la perspectiva comparada ejerza y haga visible su plena potenciación.

La revista *El Hilo de la fábula*, cumple con este número catorce una trayectoria en la que ininterrumpidamente, acogió y difundió trabajos provenientes de numerosos y variados centros y especialistas de la Argentina y del extranjero, canalizando y habilitando diálogos interdisciplinarios e inter y multi discursivos, a fin de dar cuenta de la indudable vitalidad de los estudios y enfoques comparatistas en los espacios académicos actuales.

Y por ello seguimos reivindicando, junto a Borges y al hilo de su laberinto, el legado ético de la lectura-pensamiento como operación comparatista.

En otras sedes hemos siempre subrayado que Borges piensa comparando y que comparar es el molde de su erudición. El mecanismo que pone en movimiento su saber, que lo potencia y moviliza.

Si comparar textos es la tendencia natural del acto de leer, la lectura (o la memoria de las lecturas en la que Borges tuvo y tiene un magisterio indiscutible) está asociada al hallazgo de las secretas correspondencias y a la capacidad de invención que explota a partir del hallazgo de algo ya leído. En su homenaje, repetimos una vez más su lección y su tesoro:

La literatura no es agotable por la suficiente y simple razón de que un libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída (Borges, J.L. «Otras Inquisiciones» en *Obras Completas*. Emecé, Buenos Aires 1974:747)

**Crolla, Adriana**

«Zonas, lindes y desafíos del comparatismo: una puesta al sentido». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 9–11.



**Uno,**

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



## Comunidad. Hacia una teoría latinoamericana del comparatismo

Daniel Link \*

Universidad de Buenos Aires –

Universidad Nacional de Tres de Febrero

### Resumen

El examen de la vasta obra de Alfonso Reyes (Monterrey, 1889 – México, D.F., 1959), fundamental en el ejercicio de la comparatística latinoamericana, iluminará las dificultades con las cuales el comparatismo a secas todavía se encuentra cuando pretende reflexionar sobre su objeto, superar sus crisis y proponer un método analítico, particularmente en lo que se refiere a la superación de los residuos de positivismo. El comparatismo cuyas características Reyes quiere sostener desdeña los paralelismos, las semejanzas y las influencias, porque su investigación se sitúa en el nivel «mental e imaginativo de los pueblos», la conciencia viva de una propagación.

14 15

### Palabras clave:

· estudios comparados · latinoamericanismo · Alfonso Reyes

\* Daniel Link es catedrático y escritor. Es titular de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires y dirige la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde es titular de Teoría y Práctica de la Literatura Comparada. Es miembro de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) y la Latin American Studies Association (LASA) y par consultor de CONEAU para la evaluación de programas de posgrado en el área de literatura comparada. Fue becario del CONICET y de la Fundación Guggenheim (2004). Ha dictado conferencias y cursos de posgrado en las universidades Humboldt (Berlín), NYU (USA), Penn (USA), Princeton (USA), Rosario, Tulane (USA) y UFSC (Brasil), Birkbeck College (Londres).

En 2007 estrenó su primera obra de teatro, El amor en los tiempos del dengue, y en 2011 publicó su primer libro para niños, Los artistas del bosque (Planta). Su obra ha sido parcialmente traducida al portugués, al inglés, al alemán, al francés, al italiano.

### Abstract

The examination of the vast work of Alfonso Reyes (Monterrey, 1889 – Mexico City, 1959), essential in the performance of Latin American comparative studies, illuminate the more general difficulties of the comparativism when it is still intended to reflect on their purpose, solve its crisis and propose an analytical method, specially with respect to overcoming its remains of positivism. Reyes's comparatism contests parallels, similarities and influences, because their research is located in the «People's mentality and imagination» level, the living conscience of a formless propagation.

### Key words:

· Comparative Studies · Latinamericanism · Alfonso Reyes

*El vago azar o las precisas leyes  
Que rigen este sueño, el universo,  
Me permitieron compartir un verso  
Trecho del curso con Alfonso Reyes.*

JORGE BORGES

En su interminable confrontación con Walter Benjamin, Theodor Adorno subrayó en una ocasión que el conocimiento de la historia debe ir más allá de «la desdichada linealidad de la sucesión de victoria y derrota» y abordar «lo que no ha intervenido en esta dinámica, quedando al borde del camino» (151). Precisamente esto, los «materiales de desecho y los puntos ciegos», proporciona el legado que en la actualidad tenemos que recuperar en la definición de los estudios comparados (latinoamericanos).

Escribo «(latinoamericanos)» entre paréntesis porque me parece que, en última instancia, el examen de la vasta obra de Alfonso Reyes (Monterrey, 1889 – México, D.F., 1959), fundamental en el ejercicio de la comparatística latinoamericana, iluminará las dificultades con las cuales el comparatismo a secas todavía se encuentra cuando pretende reflexionar sobre su objeto, superar sus crisis y proponer un método analítico.

En un libro cuya (incomprensible) influencia no ha cesado con el paso de los años, Pascale Casanova sostiene que «El anacronismo es característico de los espacios literarios alejados del meridiano de Greenwich» (138) y que «Estas cronologías diferenciales explican las dificultades de los especialistas de la literatura comparada para establecer periodizaciones transnacionales» (139).

El «punto ciego» del libro de Casanova (muy extraordinario en muchos de sus detalles) es el positivismo que domina su perspectiva historiográfica, y que nos

obliga, una vez más, a buscar los fundamentos del comparatismo en aquellos monumentos (o materiales de desecho) que enfrentaron decisivamente el problema del positivismo, del evolucionismo y del organicismo para definir una lógica del espacio literario (y una teoría, y una metodología adecuada a esa lógica) diferencial, anacrónica por definición, intempestiva.

Naturalmente, uno podría sencillamente subrayar el hecho de que *La República Mundial de las Letras* se preocupe por la pérdida de esa hegemonía (imaginaria) de París como capital mundial del espacio literario y, aún cuando reconoce la ceguera de una perspectiva semejante («esta posición dominante de París entraña a menudo una ceguera específica, en particular en los textos que llegan de las regiones más alejadas de los centros» —Casanova:53—), es incapaz de desembarazarse de la dialéctica de centro y periferia y, correlativamente, de concebir la experiencia literaria más allá del mercado específico del libro:

16 17

La configuración del espacio literario contemporáneo es difícil de dibujar. Tal vez nos hallemos hoy en día en una fase de transición que pasa de un universo dominado por París a un mundo policéntrico y pluralista donde Londres y Nueva York principalmente, pero también, en menor medida, Roma, Barcelona, Frankfurt... disputan a París la hegemonía literaria. (Casanova:217)

Aún reconociendo lo mucho que el presente debe a los procesos de descolonización, el libro de Casanova es incapaz de comprender la lógica excéntrica de la poscolonialidad y el tiempo no positivo (el tiempo como dis-positivo) propio de sus ritmos:

El tiempo postcolonial es aquél en el que la experiencia colonial parece estar, *de manera simultánea*, consignada al pasado y, precisamente debido a las modalidades en las que se produce esta «superación», instalada en el centro de la experiencia social contemporánea —con toda la carga de dominación, pero también con toda la capacidad de insubordinación, que distingue esta experiencia—. La reclusión, que es la verdadera clave «epistémica» del proyecto de explotación colonial de Occidente<sup>1</sup> y de la resistencia contra él, ya no organiza una cartografía capaz de distinguir inequívocamente la metrópolis de las colonias, puesto que éstas estallan y se recomponen continuamente a escala global. Lo que sugiere esta categoría de lo postcolonial es que la unidad del mundo, el objetivo de tantos proyectos «cosmopolitas», ha acabado por hacerse realidad bajo formas ambivalentes. (Mezzadra y Rahola:263)

El anacronismo temporal, así, sería un predicado de nuestro propio presente y cualquier topología que quisiera pensarse a partir de esa constatación debería ser una topología de los espacios rotos, fragmentados, de las figuras inconclusas:

El problema no es tanto el de saber cómo hemos llegado sino simplemente reconocer que hemos llegado, que estamos aquí: no hay un espacio, un bello espacio, un bello espacio alrededor, un bello espacio alrededor de nosotros, hay cantidad de pequeños trozos de espacios, y uno de esos trozos es un pasillo de metro, y otro de esos trozos es un jardín público; otro (aquí entramos rápidamente en espacios mucho más particularizados), de talla más bien modesta en su origen, ha conseguido dimensiones colosales y ha terminado siendo París, mientras que un espacio vecino, no menos dotado en principio, se ha contentado con ser Pontoise. Otro más, mucho más grande y vagamente hexagonal, ha sido rodeado de una línea de puntos (innumerables acontecimientos, algunos de ellos particularmente graves, han tenido su única razón de ser en el trazado de esta línea de puntos) y se decidió que todo lo que se encontraba

*dentro* de la línea de puntos estaría pintado de violeta y se llamaría Francia, mientras que todo lo que se encontraba *fuera* de la línea de puntos estaría pintado de un color diferente (pero fuera de dicho hexágono no se tendía a colorear de un modo uniforme: tal trozo de espacio quería su propio color y tal otro quería uno distinto, de ahí el famoso problema topológico de los cuatro colores, todavía sin resolver en nuestros días) y se llamaría de otra manera (de hecho, durante no pocos años, se ha insistido mucho en pintar de violeta —al mismo tiempo que se les llamaba Francia— trozos de espacio que no pertenecían al susodicho hexágono, e incluso a menudo estaban muy lejos, pero en general no se han consolidado demasiado). En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse. (Perec:25)

Vivir es, en efecto, pasar de un espacio a otro, haciendo lo posible para no golpearse. Tal vez leer no sea algo muy distinto.

Si lo propio del presente es la existencia actual bajo la forma de una sucesión de diversos instantes (antes y después), el pasado puro, fundamento y profundidad del Tiempo, en cambio, se caracteriza por la «coexistencia virtual» de sus diversos niveles con el presente. Dicho de otro modo: «La materia de la Literatura es la vida, y su procedimiento, como ya lo sabemos todos, el concretar en fórmulas finitas las relaciones humanas de reiteración indefinida» (Reyes, «La vida y la obra», 1962:264).<sup>2</sup>

Las palabras de Alfonso Reyes (1889–1959), el regiomontano universal, adscriben a una determinada lógica («fórmulas») la relación entre lo finito y lo indefinido propio de la repetición (del eterno retorno). Años después, Gilles Deleuze plantearía, sobre el mismo asunto, algo parecido.

En 1909, al mismo tiempo que se creaba la primera cátedra de Literatura Argentina,<sup>3</sup> Reyes fundó en México el Ateneo de la Juventud, donde Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y José Vasconcelos Calderón, entre otros intelectuales, comenzaron leyendo los clásicos griegos para definir una teoría de la cultura, del arte y de la literatura radicalmente antipositivista.

En ese contexto, Pedro Henríquez Ureña «reconstruye» arqueológicamente una tragedia titulada *El Nacimiento de Dionisos*,<sup>4</sup> en cuyo final, aunque se trate de otro Dionisio, se lee ya la imposibilidad (o la multiplicidad) del nombre (de lo latinoamericano):

DIONISOS.

Épodo. —¡Io! ¡Io! Yo os guiaré a los bosques sacros, poblados de espíritus amables, vida del mundo verde; respiraréis los hondos aromas, y domaréis los seres salvajes, y yo os daré el agua de mis fuentes y la miel de mis panales y la sangre de mi cuerpo.

CORO. Te cantaré siempre, me uniré a tus cortejos, y me poseerá tu delirio, dios de mil nombres, dios de mil coronas. A Dionisos los himnos exaltados, las antorchas fulgurantes. ¡Io Pean, Io Pean! A Dionisos los sacrificios ardientes, las danzas vertiginosas. ¡Evohé, Evohé!

El vitalismo de Henríquez Ureña apela al «establecimiento de un culto» y, por lo tanto, de una comunidad, pero su modelo es antes griego (es decir: la confederación de ciudades) que oriental o romano (es decir: estatalista, imperial, autoritario).

El modelo griego vuelve como un *ritornello* a lo largo de toda la obra de Henríquez Ureña, pero es característico también del pensamiento de Reyes, a quien con frecuencia se le reprochó haber prestado más atención a los griegos que a los aztecas.

La Revolución de 1910 no favoreció a los Reyes, que tenían relaciones fluidas con el Porfiriato. En agosto de 1912, sin embargo, Reyes fue nombrado secretario de la Escuela Nacional de Altos Estudios, antecedente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (su papel en la institución de las letras mexicanas es tan central como la de Ricardo Rojas, aunque en ese contexto ejerció la cátedra de Historia de la Lengua y Literatura Españolas, lo que en algún sentido explica la distancia entre ambos proyectos).

Porque su padre, el general Bernardo Reyes, persistió en su militancia antirrevolucionaria (murió en el Zócalo de la ciudad de México en 1913, participando de un golpe de estado contra Francisco Madero), Alfonso Reyes partió a Francia y luego a España, donde continuó su formación bajo la tutela de Ramón Menéndez Pidal, volviéndose una pieza clave de la política exterior mexicana, que lo elige como representante para Francia, Argentina, Brasil, países en los que dejó su marca.

Como embajador mexicano, se radicó en Buenos Aires, donde se reencontró con Pedro Henríquez Ureña y la brillante generación argentina de entreguerras. Jorge Borges hizo que Ireneo Funes, el memorioso, muriera en 1889, el año en el que nació Alfonso Reyes, marcando una continuidad entre una forma de memoria y otra, que el propio Don Alfonso reconocía no sin perplejidad («¿Qué culpa tengo yo de tener una memoria de colodión, que lo que miro se me queda grabado?»).

Esa memoria prodigiosa explica en parte las monumentales *Obras completas* de Alfonso Reyes,<sup>5</sup> pero sobre todo la comodidad con la que se coloca en los paradigmas de época del comparatismo, «el cual ha de florecer ya casi a nuestros ojos desbaratando las fronteras, lenguas, épocas y regiones artificialmente impuestas al espíritu, y fecundizando la crítica en proporciones nunca igualadas» (1961:358).<sup>6</sup>

Por cierto, Reyes sabe que la memoria de colodión o la de Funes son memorias idiotas («¡qué culpa tengo yo...!») y por eso la calidad de sus intervenciones se mide en la delicadeza de la reflexión antes que en su fatal erudición.

Reyes parte de la escuela francesa (Van Tieghen y Guerard)<sup>7</sup> pero entiende las relaciones que constituyen el objeto del comparatismo más allá de las relaciones de influencia, semejanzas y diferencias. Por eso, en «La Antigua Retórica» (1941) pone a la crítica comparada y a la ciencia de la literatura en relación con la exegética:

Contando con un enorme caudal de experiencia y de materiales, que permiten sondear las causas humanas más allá de los pretextos históricos a la vista, y pasear por los dominios de la crítica la antorcha de la «literatura comparada», los tiempos modernos han podido dar a la exegética un desarrollo enorme. En ella deben conciliarse tres grupos metódicos, sin cuyo concierto no se logra la verdadera operación científica: métodos históricos, métodos psicológicos y métodos estilísticos. Sólo su integración puede aspirar a la categoría de ciencia. (1961:356)

y piensa el espacio adecuado al comparatismo como una línea de sutura entre dos culturas, o la falla entre dos placas tectónicas, es decir, como la zona de contacto, contaminación o transculturación:

Y cuando Roma se estremece al contacto del genio griego, por fin aparece entre los latinos cierto espíritu de confrontación entre el modelo y la copia, germen latente, vago y lejano del «comparatismo»; el cual ha de florecer ya casi a nuestros ojos desbaratando las fronteras, lenguas, épocas y regiones artificialmente impuestas al espíritu, y fecundizando la crítica en proporciones nunca igualadas. Inútil decirlo: no hay que confundir el método de la literatura

comparada con la miserable caza de plagios o con los odiosos «paralelos» que han sido un tiempo la manía de los dómines. (1961:358)

La exégesis (ἐξήγησις, de ἐξηγεομαι, explicar) fija la palabra de los dioses lo que significa que no sólo establece el sentido y fija el texto sino que formula su valor performativo. Se opone a eiségesis («insertar las interpretaciones personales en un texto dado»). De modo que la exégesis se propone como una forma del relevamiento filológico, mientras que la eiségesis es más bien subjetiva y supone la investigación estilística.

Pero, además, el «estremecimiento» equivale al pequeño seísmo que ocurre cuando dos culturas se tocan (la romana y la griega pero también, podría decirse: la española y la americana).

Lo que se deja leer en el deseo de desbaratar «las fronteras, lenguas, épocas y regiones artificialmente impuestas al espíritu», situando la posición de lectura en el punto de juntura entre dos culturas, es una interrogación del universalismo que habría que situar históricamente. Se trata del rechazo de las categorizaciones impuestas al «espíritu», entendido como un continuo. Las clases y las clasificaciones son artificios impuestos, es decir: dispositivos de captura de lo incapturable:

Las técnicas de la Literatura Comparada, de desarrollo reciente y tan fecundo que necesitarían explicación aparte, completan provechosamente el método histórico, devolviendo a las corrientes literarias su vasta y constante circulación por encima de épocas, naciones y lenguas. («El método histórico en la crítica literaria», 1962:241)

Si la literatura es una forma, como toda forma, debería entenderse en relación con fórmulas y algoritmos que la expliquen. Si es una fuerza, no. Vemos que Alfonso Reyes (como Aby Warburg, como Benjamin, como Pedro Henríquez Ureña y, más cerca de nosotros, como Raúl Antelo) se inclina más bien por una comprensión de la literatura como fuerza (o si se prefiere: potencia). Esa fuerza o potencia opera aquí y allá según una lógica que no es ni la de la lengua, ni la de la época, ni la de la región. Es una fuerza o potencia de desclasificación.

Pero, además, al citar a Roma y su relación con las ciudades griegas, de lo que se trata es del Imperio. Ese «germen latente, vago y lejano del comparatismo» debe situarse en relación con la problemática del Imperio. Finalmente, es la mirada imperial la que permite la construcción de un campo operacional que no compara el propio ser con un ser otro sino que declara que el otro ser no tiene entidad suficiente para alcanzar el mismo estatuto que éste, del que participo. Pero, entonces, el rótulo «literaturas eslavas», o el rótulo «literaturas latinoamericanas» o el rótulo «literaturas indígenas» no son menos vulnerables a la objeción contra las categorizaciones artificial que Reyes sostiene a lo largo de su obra.

En «Orígenes de la obra literaria», Reyes establece una contradicción irreductible entre el polo autóctono y el cosmopolita:

*Literatura independiente o autóctona.* (...) Lo independiente se refiere a la relación entre uno y otro pueblo. Lo autóctono, a la relación entre un pueblo y un territorio. Lo independiente se contrasta, por su aislamiento, con lo cosmopolita y lo colonial. Lo autóctono se contrasta con lo importado. (...) Ya dijimos que lo autóctono no es necesariamente primitivo, aunque puede serlo. La antigüedad griega es autóctona y no es primitiva.

*Literatura cosmopolita o en cultura.* El ejemplo más vivo lo dan las literaturas europeas, bajo el manto de la literatura latina. El latín determina en ellas una propagación de la literatura como agencia ancilar, para fines intelectuales, o literatura «seria», y al cabo influye en las agencias de celebración y de esparcimiento. El fenómeno comienza por ser una colonización literaria y acaba por determinar un semillero de literaturas en cultura. Su estudio es el campo principal de la literatura comparada, aunque ésta también se aplica a otros conceptos. (1963:483–484)

Reyes no lo dice explícitamente, pero tal vez no haya forma de pensar lo específico latinoamericano o novomundano como el efecto (variable históricamente) de esa contradicción irreductible entre lo autóctono (relación con el territorio), lo independiente (relación con la otra cultura) y lo cosmopolita (o «colonial»).

En el mapa de la repercusión de esas contradicciones se encontrarán «las grandes arterias de lo que se ha dado en llamar la Literatura Comparada: cortes transversales en los motivos literarios que atraviesan las fronteras y trazan niveles mentales e imaginativos entre los pueblos y las lenguas» (*Apuntes para la teoría literaria* —circa 1940— 1963:29). Ser americano es ser irremediabilmente extranjero («El escritor *n* y la tradición») y, por lo tanto, en la perspectiva de Reyes, fatalmente comparatista.<sup>8</sup>

20 21

No se entiende (y Reyes es el primero en no entenderlo) cómo la literatura latinoamericana pudo prescindir durante tanto tiempo del comparatismo como técnica analítica o ética de lectura. Tal vez por la influencia de lo «hispanoamericano» que, asociado a una (falsa) unidad lingüística, creó la ilusión de una literatura supra-nacional y, al mismo tiempo, la ilusión de la plenitud nacionalitaria, no desgarrada internamente por sus propias contradicciones.

En «La vida y la obra», que ya ha sido citado, Reyes establece una correlación entre vida y obra que, más allá de las determinaciones, permite considerar la literatura (y los estudios literarios) como algo vivo, como un continuo donde vida y obra forman parte de un mismo agenciamiento: «En suma, que entre la vida y la obra se producen transmutaciones tan imprevistas como las de los sueños» (1962:264).

El comparatismo cuyas características Reyes quiere sostener desdeña los paralelismos, las semejanzas y las influencias, porque de lo que allí se trata es de una investigación que se sitúa en el nivel «mental e imaginativo de los pueblos», la conciencia viva de una propagación: «Goethe se libra en el *Werther* de la epidemia del suicidio, por una de aquellas descargas teóricas que son el secreto de su balanza: se libra él de la epidemia, sí; pero sucede que el *Werther* la propaga» (1962:264).

En lugar del demonio de la influencia (es decir, en lugar del mito de origen y de la génesis paterna), Reyes coloca a la «Influenza» y somete lo literario, y también lo comunitario que le permite pensar lo literario (es decir, el modelo griego, una autoctonía no primitiva en tensión con el cosmopolitismo), a la lógica del contagio y de la contaminación.

Ninguna ciencia «positiva» (es decir: imperial) podría seguir el rastro de esa pandemia sin aniquilarla y, en ese punto, se podría poner a Alfonso Reyes a dialogar con las dos posibilidades filológicas propuestas por Werner Hamacher:

Dos posibilidades extremas de la filología: la filología es una vida, que se lleva a cabo como deleite del nombre y que no puede ser acertada por ninguna denominación. Así se vuelve sagrada y un asunto de teología viva. O bien: el lenguaje es tratado como lenguaje proposicional que en ninguno de sus elementos toca el nombre porque cada uno de esos elementos se disuelve en proposiciones. La filología de las proposiciones tiene la pretensión de ser profana.

Debido a que sobre la vida se puede hablar con nombres y no con denominaciones hay que callar acerca de ella. Debido a que la filología profana no conoce nombres, sino un juego infinito de proposiciones no tiene para decir nada esencial o sobreesencial. Es común a las dos filologías que no puedan decir nada sobre su no-decir. Para *otra* filología que no transige con la oposición entre lo teológico y lo profano, sólo resta: decir justamente este no-decir. O ¿debería suceder exactamente esto ya en ambos? Entonces la teología ejercería en extremo la profanación integral, la filología profana practicaría la teologización del lenguaje y ambas lo harían en cuanto articulan en el anonimato del nombre un *atheos* y un *alogos*. A esa *otra* filología le correspondería precisamente hacer esto más claro de lo que pueden preferir las dos primeras. (Hamacher:19)

### Notas

<sup>1</sup> Por ejemplo, tanto Said (1993) como Thomas (1994) subrayan este punto.

<sup>2</sup> Las *Obras Completas (OC)* de Reyes se citan indicando el tomo correspondiente y el número de página de ese volumen. Ocasionalmente, se citará el artículo cuando convenga a la argumentación general.

<sup>3</sup> Sobre el fundamento «comparatista» de esa fundación, cfr. Link (2013).

<sup>4</sup> Henríquez Ureña, Pedro (1916). En la «Justificación» de ese ejercicio injustificable se lee: «En este ensayo de tragedia antigua se ha tratado de imitar la forma trágica en uso durante el período inmediatamente anterior a Esquilo: la forma que, según las noticias llegadas hasta nosotros, empleó el poeta Frínico, y cuyas características son el predominio absoluto del coro y la intervención de un solo actor en cada episodio. No se ha omitido ninguna de las partes esenciales de la tragedia griega: el PARODOS, la entrada del coro; los EPISODIOS, que contienen la acción (forma primitiva de nuestros Actos); los STASIMA, cantos del coro que separan los episodios; en cuanto al ÉXODO, el final, he adoptado, no la forma en uso desde Esquilo, en la que se desechaba generalmente la forma lírica en favor de la dialogada, sino una de las formas primitivas, que subsiste todavía, por ejemplo, en *Los Persas* del propio Esquilo: las voces alternas del coro y el actor. He introducido también el COMMOS, lamento alternado del coro y el actor, parte no imprescindible, pero sí tan usual que cabe llamarla característica de la tragedia griega.

Si este ensayo en un género esencialmente poético no está escrito en verso, débese a la dificultad de emplear metros castellanos que sugieran las formas poéticas de los griegos. He preferido la prosa, ateniéndome al ejemplo de muchos insignes traductores de las tragedias clásicas, uno de ellos no menor poeta que Leconte de Lisle. Con relación a las estrofas, antistrofas y epodos, debo recordar, a quienes juzguen absurdas las estrofas en prosa, que estas palabras significaban originariamente los movimientos del coro. En el lenguaje, he tratado de seguir principalmente las formas de los trágicos, conservando, entre otros detalles, el uso variable (arbitrario en apariencia, pero psicológico en realidad) de singular y plural en el coro.

Si mi ensayo de tragedia no corresponde a la concepción moderna del conflicto trágico, no altera la concepción griega: como desenlaces sin desastre, y a veces jubilosos, recuérdense los de *Las suplicantes* y *Las Euménides* de Esquilo, el *Edipo en Colona* y el *Filoctetes* de Sófocles, el *Ion*, la *Helena*, la *Ifigenia en Táurida* y la *Alcestes* de Eurípides. El desenlace de muchas tragedias griegas era el establecimiento de un culto: el de las Euménides en Atenas, por ejemplo» (5–7).

<sup>5</sup> «“Memoria de colodión”, decía con sorna Don Alfonso. Memoria privilegiada, ciertamente. Pero es bien sabido que en el funcionamiento de la capacidad retentiva entra, en gran parte, la atención. Reyes leía con máxima atención aunque con rapidez extraordinaria: hojeando un libro recién llegado, pasaba las páginas de modo que parecía no haber podido leer sino algunas cuantas y salteadas líneas, pero de repente, levantando la vista, hacía algún comentario que demostraba lo mucho que se había enterado del contenido, en aquellos minutos que uno creería apenas bastantes para un menos que superficial ojeo. Yo fui testigo de ello varias veces...» (Reyes, 2000:245), recordaba su nieta.

<sup>6</sup> Reyes, 1961. *Obras completas*; citado por Carrillo (269).

<sup>7</sup> «El término ha sido usado con cierta latitud, y se ha precisado poco a poco. Así, la *Comparative Literature* (1886), de Macaulay Posnett no era sino una “síntesis de historia literaria sumergida en la historia de la humanidad”. El viejo libro de Frédéric Loliée, *Histoire des Littératures Comparées des origines au XXe siècle*, correspondía más bien al concepto de la «Literatura mundial». La nueva obra de Paul van Tieghem, *La Littérature Comparée*, corresponde ya a la noción depurada», en «Apuntes sobre la ciencia de la literatura», 1962:321.

<sup>8</sup> «¿Podría asegurarse igualmente que el afán de deshacer un “complejo de meteco” llevó a los críticos Baldensperger y Van Tieghem, franceses de apellido extranjero, a realzar el valor y conveniencia de las influencias internacionales en las literaturas, a levantarse con el magisterio de la Literatura Comparada?» («La vida y la obra», 1962:264).

## Referencias bibliográficas

- ADORNO, THEODOR W. (1951). *Mínima moralía*. Madrid: Taurus, 1998. Traducción al español: Joaquín Camorro.
- CARRILLO, FRANCISCO (1974). «Alfonso Reyes comparatista». *AIH*, Actas V.
- CASANOVA, PASCALE (1999). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001. Traducción al español: Jaime Zulaika.
- HAMACHER, WERNER (2009). *95 tesis sobre la Filología/ Para la filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011. Traducción al español: Laura Caruhati.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO (1916). *El Nacimiento de Dionisos*. Nueva York: Imp. de las Novedades.
- LINK, DANIEL (2013). «Literatura argentina y modos de reproducción. Sobre el vitalismo de Ricardo Rojas». *Exlibris. Revista del Departamento de Letras*, 2(2).

- MEZZADRA, SANDRO Y FEDERICO RAHOLA (2008). «La condición post-colonial. Unas notas sobre la cualidad del tiempo histórico en el presente global». Mezzadra, Sandro (comp.). *Estudios postcoloniales Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de sueños. Traducción al español: Marta Malo, Ana Rebeca Prada y Silvia Rivera Cusicanqui.
- PEREC, GEORGE (1974). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 1999. Traducción al español: Jesús Camarero.
- SAID, EDWARD W. (1993). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996. Traducción al español: Nora Castelli.
- THOMAS, NICHOLAS (1994). *Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government*. Princeton: PUP.
- REYES, ALFONSO (1961). *Obras completas*. Tomo XIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- (1962). *Obras completas*. Tomo XIV. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- (1963). *Obras completas*. Tomo XV. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- REYES, ALICIA (2000). *Genio y figura de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica.

**Link, Daniel**

«Comunidad. Hacia una teoría latinoamericana del comparatismo». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 15–24.

Fecha de recepción: 22 · 02 · 14

Fecha de aceptación: 05 · 04 · 14

## **América Latina en la dinámica de los espacios transareales: literaturas, globalizaciones y saberes sobre el vivir**

**Entrevista a Ottmar Ette \***

por Ana Copes y Guillermo Canteros \*\*

Universidad Nacional del Litoral

La invitación por parte del Dr. Ottmar Ette a dictar el Seminario «Modos de la ficción narrativa en la literatura argentina contemporánea: articulaciones entre imaginación y discurso», en la Universidad de Potsdam (Berlín, Alemania) durante el primer semestre del año 2013, constituyó la ocasión para dialogar en su oficina del Instituto de Romanística acerca de algunas de sus investigaciones más recientes.

24 25

**A.C.:** Nos es conocida, fundamentalmente a través de las publicaciones, su producción en el marco de POINTS (Potsdamer Internationales Netzwerk für TransArea) y está claro que uno de los aportes distintivos para el análisis lo constituye la categoría de transárea, central en sus investigaciones. Sabemos también que estos desarrollos se articulan a su vez con otras cuestiones que actualmente ocupan sus reflexiones. En tal sentido, sería interesante si pudiera referirnos una síntesis, de modo tal de conocer el estado actual en que se encuentran los avances al respecto.

**O.E.:** Quizá generalizando mucho podría decirse que estoy en la actualidad trabajando básicamente en dos líneas, en dos metaproyectos que tienen toda una serie de proyectos siempre financiados por diferentes instituciones, desarrollados con

\* *Doctor en letras románicas por la Universidad de Friburgo con una Tesis sobre José Martí y venía legendi: literaturas románicas y literatura comparada, es desde 1995 catedrático en Filología Románica y Literatura Comparada en la Universidad de Potsdam (Berlín, Alemania). Profesor invitado en diferentes universidades latinoamericanas, europeas y de los Estados Unidos, ha recibido diversos premios, entre ellos el «Heinz Maier-Leibnitz» del Ministerio Federal de Educación por su edición de Alexander von Humboldt's Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents («Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente», Frankfurt am Main: Insel, 1991). Ha escrito numerosos libros sobre literatura iberoamericana, literatura de viajes, Alexander von Humboldt y Roland Barthes. Con relación a la obra de este último, publicó además en el año 2010 una nueva traducción al alemán de El placer del texto.*

\*\* *Ana Copes es Docente-investigador de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral en el área de Literatura Argentina e Hispanoamericana; Directora del Proyecto de Investigación «Decolonialismo y construcción genérica de la memoria: configuraciones de la narrativa argentina contemporánea en perspectiva latinoamericana»; Coordinadora de la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí».*

*Guillermo Canteros es integrante del equipo docente del «Seminario de Literatura Argentina» de la Licenciatura en Enseñanza de la Lengua y la Literatura (CEMED-UNL) y del de investigación correspondiente al PI CAID 2011 «Decolonialismo y construcción genérica de la memoria: configuraciones de la narrativa argentina contemporánea en perspectiva latinoamericana»; Doctorando en Ciencias Sociales (UNER).*

diferentes universidades o Centros de Investigación, de muchos países diferentes; entonces, hasta cierto punto, son siempre proyectos transareales. ¿Qué entiendo por transárea? Quisiera diferenciar, por un lado, los proyectos transareales y, por otro, los proyectos sobre saberes de la vida (saber sobre el vivir, saber sobrevivir, etc.). Esas serían prácticamente las dos líneas.

La idea fundamental es que durante mucho tiempo en las filologías (y así han nacido) predominaba una dimensión nacional, o sea, literaturas nacionales. Al mismo tiempo, en la línea de Goethe —y esto ha sido una reacción goethiana frente a la segunda fase de globalización acelerada que le ha tocado vivir y conocer—, aparecía el término de literatura universal, de *Weltliteratur*. Se abre entonces hasta cierto punto una tijera entre, por una parte, la dimensión nacional y la dimensión universal y, por la otra, lo que me interesa especialmente: lo que queda entre el espacio nacional y el espacio universal o global. Es decir, lo que relaciona diferentes actividades literarias a nivel planetario; cómo se insertan, por ejemplo, entre lo nacional y lo universal, las literaturas de la francofonía, o sea, del mundo francófono, del mundo hispánico, del mundo anglófono, del mundo lusófono, etc., y cómo se relacionan, por tanto, entre diferentes continentes, entre diferentes literaturas. También lo que se llama *sin residencia fija*, es decir, literaturas translinguales donde los autores y autoras no escriben en la lengua materna. Por ejemplo, tanto en Alemania, donde el peso de esas literaturas es muy fuerte, como en el mundo anglófono, donde es inmensa la producción de gente que no escribe en su idioma materno; pero que conocemos también en el mundo hispánico, tal es el caso de ese gran autor de Filipinas, José Rizal, que no escribe en tagalo sino en castellano, en español; o Humboldt, que escribe la mayor parte de su obra en francés y no en alemán. En ese sentido, sé que tienen una larga tradición, pero es un fenómeno también muy específico de la cuarta fase de globalización acelerada donde ya tiene un impacto muy fuerte. Entonces esa idea, digamos, ha nacido también en un contexto muy particular donde los estudios areales, o sea, *areas studies*, habían entrado a partir prácticamente de los años ochenta y cinco, noventa, en una crisis profunda. Ello se da en diferentes partes del mundo, no de forma simultánea, pero se trata de una crisis bastante notable en muchos de esos centros areales y aquí también. En el área de Berlín, he asistido a diferentes comisiones de expertos que prácticamente tenían que evaluar la situación de los estudios de área, *areas studies*, en un momento en que, por ejemplo, en Berlín el centro más prestigioso en el área de América Latina, el Instituto Iberoamericano, estaba ya casi casi por cerrarse. O sea, una situación muy difícil. Lo que se planteaba entonces era desarrollar nuevos conceptos para vincular de forma diferente las diferentes especializaciones areales que existían; la idea fundamental era no moverse en un espacio dado, por ejemplo, América Latina, sino ver de qué forma ese espacio se construye a través de los movimientos que lo cruzan. Así, hemos organizado una serie de Simposios, de Conferencias, de Congresos sobre relaciones entre el mundo americano a nivel hemisférico, a nivel de relaciones de África–América, Asia–América, relaciones entre el mundo árabe —«los turcos», como dicen en muchos países de América Latina— y el mundo americano, Europa americanos, Asia americanos y, recientemente, también con el mundo de la Oceanía. Al mismo tiempo, hemos buscado desarrollar también un espacio incluso nacional a partir de los movimientos que lo cruzan. Tenemos un volumen sobre transchile, por ejemplo, donde tratamos de ver de qué forma se está construyendo un país a través de los movimientos que lo cruzan. Como este

despacho también, por supuesto, no se puede entender únicamente a partir de la estructura arquitectónicamente dada, estable, sólida, que no se mueve, sino que lo entendemos como un espacio de encuentro, de gente que viene de diferentes partes del mundo, de discursos que se crean, que se están desarrollando de forma diferente. Entonces, digamos, los estudios transareales desde hace ya un par de años forman una especie de metaproyecto a nivel tanto de la enseñanza como, sobre todo, de la investigación.

El otro proyecto se propone entender de qué forma se define la literatura, o qué es lo que podría definir la literatura, es decir, permitirnos enfocarla de forma diferente. La idea fundamental es que la literatura no sea, en el sentido de un gran romanista que estimo mucho, que es Erich Auerbach, quien escribió su obra más importante: *Mímesis*, en el exilio en Estambul, perseguido por el Tercer Reich, por el régimen nazi, una realidad representada o representaciones de la realidad en el mundo occidental. Yo creo que habría que dar una vuelta a ese concepto sobre la literatura como una representación de la realidad: sería más bien una representación de la realidad vivida, es decir, el concepto de vida debiera tener una dimensión y una importancia mayor en dicha noción.

26 27

**G.C.:** Precisamente, sus libros más recientes: la trilogía *Saber sobre [el] vivir* (*ÜberLebensWissens* 2005, 2006 y 2010) y *Convivencia: literatura y vida después del paraíso* (*Konvivenz: Literatur und Leben nach dem Paradies*, 2012), exploran las diversas relaciones entre literatura y vida, y cómo la literatura y los estudios literarios son fundamentales para comprender nuestros modos de convivencia en un mundo que ha transitado varias fases de globalización. Nos parece relevante entonces que pudiera profundizar en estas nociones.

**O.E.:** En primer término, qué entiendo por «vida». Vivimos en tiempos de los *life sciences*, donde dominan en gran parte los *life sciences*, las ciencias de la vida. Éstas han ocupado prácticamente el concepto de vida y el concepto de *Bíos*, a partir de la segunda fase de globalización, es decir, desde 1800, cuando se crean los conceptos de biología, etc. Pero en griego *Bíos* incluye también, además de todas las funciones físicas, la dimensión cultural de la vida del ser humano. Y esta parte en *life sciences* prácticamente no figura.

Ahora, la idea fundamental —y por eso he publicado un manifiesto en el 2007—, era entender la literatura como la creación de un saber sobre el vivir, de un saber sobrevivir y de un saber convivir que nos permita entender todos los procesos que ella desarrolla, no como la representación de una realidad dada —como puede hacerlo también la sociología, la historiografía o la politología—, sino como algo vivido, como una realidad vivida. Por ejemplo, los personajes que traspasan el espacio dado, que lo crean a través de sus movimientos, de sus discursos, lo están viviendo desde diferentes puntos de vista. Crean así un espacio a partir y desde diferentes perspectivas, «poliperspectivístico» (no sé cómo decirlo en castellano).

Entonces, al puente que une esos dos conceptos: el de transárea —y, como ya dije, tenemos una serie de Simposios dedicados al tema— y la idea de la literatura como un saber sobre el vivir, sobrevivir, convivir —segunda línea a la que también ya hemos dedicado seis o siete Congresos—, se suma la de la ciencia literaria, re-

cuperando de este modo el concepto de ciencia no sólo para las ciencias naturales, sino también para las ciencias culturales.

Entonces, la idea que reúne esos dos lados sería la de *literaturas del mundo* —y no ya la de *literatura universal* como concepto de raíz europea para englobar el todo desde esa perspectiva—; ahí creo que radica el desafío.

Cuando se habla de *literatura mundial*, se vuelve necesario atender al hecho de que ya son diferentes perspectivas que se están cruzando y que están creando lo que podríamos llamar la dimensión global. No son algo estático, sino algo extremadamente dinámico. Dicho eso, la idea entonces implica también que las literaturas del mundo, a partir de diferentes culturas, idiomas e historias, representan una práctica cultural que atraviesa, en contextos históricos y culturales diversos, una historia muy larga: desde el *Gilgamesh*, con raíz en el tercer milenio a. C., o el *Shijing* chino —que también está indagando la situación del ser humano ya no como en el *Gilgamesh* a partir de los viajes de un personaje central, sino de diferentes personajes que surgen en obras, textos muy cortos, cantables—, se crea una trayectoria en distintas partes del mundo desde la cual escuchamos pues las voces de culturas, de idiomas, de contextos e historias culturales disímiles. En las literaturas, por ejemplo, en español, en francés, en italiano, en inglés, en alemán, la presencia de la larga tradición occidental y no occidental está siempre a flor de piel, está ahí. Como Borges lo caracterizara en «El escritor argentino y la tradición», el espacio de «lo nacional» es algo radicalmente abierto sobre el mundo, porque no se limita a una dimensión nacional, pues sería absurdo hacerlo, aunque sí resulta claro en la lógica de la visión tradicional de la filología y su nacimiento en el siglo XIX. Entonces, la idea es que existe una tradición en diferentes idiomas, o sea una tradición multifacética, que solamente pervive a través de sus transformaciones. Como cada texto incluye una dimensión intertextual, se refiere a otros textos, éstos no aparecen tal cual son, sino que continuamente se transforman. Por ejemplo, el elemento de la desaparición del mundo y del gran naufragio, del diluvio en la Biblia, proviene del *Gilgamesh*, y como un motivo está atravesando básicamente las literaturas más diferentes. Así vemos cómo esa tradición se conserva a través de su transformación. Y ése es uno de los grandes dones de la literatura: mantener una dimensión transhistórica muy muy larga, milenios, a través de diferentes culturas e idiomas, contextos históricos, etc. No hay ninguna práctica cultural del ser humano que represente esa diversidad de culturas y esa larga trayectoria a través de sus transformaciones, que nos enseñan siempre mucho sobre los lugares donde se escriben, los contextos culturales, etc., etc. En definitiva, ése sería el vínculo entre una reorganización de los estudios en el sentido transareal, por un lado, y una reubicación de la literatura como una práctica de *life sciences*. Hay que abrir el concepto de *life sciences*, los saberes de la vida, incluyendo los saberes que tienen que ver con *Βίος* en el sentido griego, es decir, en un sentido que incluya las actividades culturales del ser humano. No podemos hablar de la vida limitándonos únicamente a las funciones físicas y el contexto científico que nace de ella: la vida es mucho más que un objeto de biotecnología. Hay que recuperar eso y el saber que el ser humano ha acumulado durante tantos años, durante tantos milenios, que refiere siempre al ser humano en su convivencia, por ejemplo, en la Biblia, con Dios o con los dioses, con los animales, con los seres humanos, por supuesto, pero también con los objetos. Esa convivencia, presente también en el *Gilgamesh*, informa un saber que es polilógico.

¿Por qué polilógico? Porque proviene de diferentes lógicas culturales que surgen en contextos diferenciados por su propia trayectoria lingüística, social, económica, etc. En ese sentido, es muy interesante que las literaturas latinoamericanas, por ejemplo, constituyan una intensificación de esas relaciones, ya que participan en un mundo en el que se cruzan desde la primera fase de globalización acelerada, a partir de la primera expansión europea, de los primeros transportes horribles de esclavos de África a América y del primer vínculo con Filipinas y con toda esa cultura asiática que con sus biombos, con sus porcelanas, afluye y atraviesa el espacio americano. En otras regiones del planeta, en cambio, esto ha ocurrido con menor densidad o más tarde y de diferente forma, como por ejemplo en Australia, Estados Unidos y Canadá.

**A.C.:** A la luz de sus afirmaciones, queda claro por qué el Caribe ocupa un lugar privilegiado en su obra, en la medida en que, sabemos, constituye una especie de plataforma desde el primer momento de la expansión europea. En virtud de que convergen allí diversas matrices culturales, se comprende su carácter polilógico, tal como Ud. lo describiera...

28 29

**O.E.:** El Caribe a partir de 1492 es una plataforma que da vueltas continuamente entre, por un lado, los diferentes poderes europeos; por el otro, las presencias indígenas, por lo menos durante la primera fase de globalización acelerada, y los negros esclavos que se introducen por fuerza, de forma violenta. Se dan entonces todos los cruces, incluso en las fases posteriores. Por ejemplo, en la tercera fase, con los hindúes o los chinos que llegan como culis. Cada isla tiene una historia diferente, experiencias diferentes, configuran claro también una cierta unidad —como se ha dicho, por ejemplo, frente a las estructuras económicas: la producción de azúcar, el ingenio, etc.—, pero siempre con diferentes tradiciones que en cada isla crean una historia diferente, una cultura diferente, literaturas diferentes, en diferentes idiomas (son como doce...).

Visto de este modo, me parece bastante lógico que un pensador como Martí haya tenido el suficiente fondo, *background*, para desarrollar una teoría de la globalización. Como cubano que ha sido exiliado, desterrado en España, que luego ha vivido en otras partes del mundo, en otros países latinoamericanos y, sobre todo, en Estados Unidos, ha sabido básicamente captar esa dimensión y esta vocación universal, pero más bien transareal, o sea, de movimientos que cruzan el mundo de los trópicos de una forma muy aguda. También nos deja claro de qué manera entonces la historia se mueve no de forma continua, sino también por aceleraciones.

En el famoso ensayo de José Martí sobre *Nuestra América* y luego en *El gigante de las siete leguas* —que es de procedencia alemana, sea dicho de paso— que pone la pata encima, o sea Estados Unidos, desarrolla en rápido proceso, a partir de esas imágenes, una conciencia polilógica que toma en cuenta tanto la posición del negro como la de los españoles. En su Manifiesto de Montecristi hay toda una reflexión en torno al amor que debería unir las diferentes tradiciones, incluyendo la española —tenía padres españoles... madre de Canarias—; al mismo tiempo incluye también a las culturas indígenas que había conocido más de cerca en Guatemala y que, por lo tanto, le permiten crear un mundo a partir de la literatura capaz de desarrollar o tratando de desarrollar una convivencia, un saber de la convivencia a nivel hemisférico pero también con miras a una situación poscolonial: dejar atrás

la colonia y abrirse hacia otra comprensión de la convivencia en una República, pero en una República al mismo tiempo insertada en una historia del continente.

Creo que lo que es interesante en la figura de José Martí, entre muchas otras dimensiones, es esa creación de un espacio literario móvil dentro del cual está desarrollando una serie de ideas como en un laboratorio de la literatura, que luego tratará de traducir al mundo de la actuación, al mundo de las dimensiones políticas, de una transformación del mundo que le ha tocado vivir.

**G.C.:** Además de la figura de José Martí, la de Alexander Von Humboldt destaca en su producción bibliográfica. Si el Caribe es el espacio transareal, pareciera que la obra de Martí y Von Humboldt es la que se halla en la base de las reflexiones teóricas que atraviesan sus investigaciones. Una y otra vez Ud. vuelve sobre sus escritos, renovando perspectivas para su lectura...

**O.E.:** Así es. Puede decirse que cada teoría de la globalización a lo largo de la historia presupone una investigación y una reflexión muy densas acerca de fases anteriores. Podríamos hablar entonces de Alexander Von Humboldt en términos del primer teórico, llamándolo el primer teórico de la globalización acelerada. Hay una obra de mil quinientas páginas de este autor dedicada a ese proceso de la primera expansión europea a partir de 1492, cuando se configura la primera fase de globalización que es muy diferente de la segunda, en la segunda mitad del siglo XVIII. Humboldt se convierte así en teórico de esa globalización, yuxtaponiendo las dos fases de globalización acelerada y tratando de ver cuáles serían los elementos que las unen y cómo.

Y Martí, a partir de la tercera fase donde ya entra Estados Unidos como primer protagonista no europeo, hace exactamente lo mismo: al ver esa tercera fase ya de forma muy temprana en los años ochenta, realiza una muy larga reflexión en torno a la primera, en torno a la desunión de la América indígena que permite que los españoles puedan conquistar vastos territorios en un mundo primero caracterizado por la expansión incaica y la *náhuatl*, pero que Martí trata de relacionar luego con la segunda fase de globalización, con todo ese mundo dominado por el pensamiento francés, *l'Encyclopedie*, que le resulta muy interesante y que también trata de incluir en sus ensayos. Justamente, en algunos ensayos de los años ochenta se percibe con claridad que comprende que hay una vez más un momento de aceleración, algo que él había visto ya en las fases anteriores de la globalización.

Así, si Humboldt detecta en la primera fase de globalización un elemento de aceleración dentro de la aceleración, cuando dice que entre 1492 y 1498 se decide la distribución del poder sobre la faz de la tierra —que es un análisis muy agudo realmente, no sólo de esos seis años sino del Tratado de Tordesillas con todas sus consecuencias—, Martí hace exactamente lo mismo pero ya en un momento posterior, cuando trata de enfocar la historia que le ha tocado vivir en Cuba, no ya desde esa primera y segunda fases, sino tratando de pensar la independencia de Cuba no sólo frente al dominio colonial de España, sino también frente a esa expansión de Estados Unidos que está ahí. Y creo que lo ve de forma mucho más clara que sus contemporáneos, por ejemplo en Europa, porque es algo que le toca vivir, que está a flor de piel, que no puede dejar de lado. Y además en Manhattan, al mismo tiempo, dispone de una red de informaciones superior a la que podía tener, simultáneamente, en Cuba, desde la Habana. Pongamos por caso que viviera en La

Habana, no hubiera tenido acceso a tantas informaciones en diferentes idiomas en que se movía bastante bien y que le permitían, tanto en inglés como en español, pero en francés también, y a veces también en alemán, captar informaciones que transformarían su propia visión como cubano.

Como cubano es muy cubano, pero al mismo tiempo como teórico de la globalización es también, en esa dimensión, un pensador de lo transareal, esto es, un pensador de un espacio no como algo dado, sino como algo atravesado por los movimientos que lo cruzan. Algo así como, por ejemplo, cuando Fernando Ortiz define el término de *transcultural* como esas aves de paso que atraviesan el país; entonces, esas culturas que atraviesan un espacio no funcionan en el sentido de Malinowski como un proceso de aculturación, es decir, de aniquilación, marginación o marginalización de otras culturas, sino como un proceso muy complejo de diferentes culturas que configuran luego un espacio cultural dado, pongamos por caso Cuba o el Caribe, desde y a partir de diferentes idiomas, costumbres, tradiciones literarias u otras prácticas culturales que dominan ese espacio en movimiento.

30 31

En ese sentido, para mí siempre ha sido muy importante América Latina, no únicamente el mundo del Caribe, porque creo que es imposible pensar la Europa sólo a partir y desde ella misma. Eso es imposible, absurdo: es como pensar una habitación solamente desde el interior de la habitación, sin salir nunca de allí. Se trata, en cambio, de pensar un espacio a partir de los movimientos que lo cruzan, que lo informan desde fuera.

Creo que también a nivel cultural, observadas todas estas diferencias, es imposible no moverse desde una historia del espacio, hacia una historia en movimiento, una historia vectorial. Y esos vectores de las culturas de los que hablaba también Fernando Ortiz me parecen sumamente importantes. Hasta cierto punto América Latina configura, a través de diferentes lógicas que han vivido y que siguen viviendo no solamente las escritoras y los escritores, sino todos los latinoamericanos, tanto dentro como fuera del espacio americano, una especie de visión polilógica del mundo que nos toca vivir también en Europa. La idea fundamental es entonces que, a partir de esa larga historia, esa gran y complicada, compleja historia de transculturaciones, a través de milenios, la literatura siempre tiene una dimensión no solamente hacia el pasado y hacia el presente, sino también hacia el futuro.

Si bien durante un cuarto de siglo el concepto de memoria, que me parece muy importante, ha dominado los estudios en muchos países en ambientes muy diferentes, haciéndonos mirar la literatura como un discurso que nos cuenta algo sobre el pasado, queda claro, sin embargo, que a través de las transformaciones que configuran la tradición —las tradiciones de la literatura—, la dimensión prospectiva, hacia el futuro, siempre es muy importante. Se puede ver tanto en Humboldt como en Martí. Para Martí es el poder de la literatura de configurar también un futuro, y no solamente tomar en cuenta lo que ha pasado y lo que está pasando. Se ha dicho que Cuba es un país en torno a un solo hombre, con miras no hacia Fidel Castro sino hacia José Martí. Si esa frase es cierta, entonces sería como una especie de prueba de que Martí es un hombre que más allá de su muerte ha sabido programar y configurar una situación a través de sus actividades políticas, pero también y más aún, a través de sus actividades literarias, escriturales. Ha definido programáticamente los futuros posibles no sólo para la isla de Cuba, sino también para mundos mucho más anchos, incluyendo creo también en sus visiones de la Europa de entonces, posibilidades para repensar la historia de esa pequeña parte de Eurasia que a mí me ha tocado vivir.

**Copes, Ana y Canteros, Guillermo**

«Entrevista a Ottmar Ette: “América Latina en la dinámica de los espacios transreales: literaturas, globalizaciones y saberes sobre el vivir”». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 25–32.

**Dos,**

**paseos por los bosques narrativos**

(un lugar para la ficción)



## Juan Filloy en el Medio Oriente: las notas testimoniales de *Periplo* (1931)\*

Axel Gasquet \*\*

Université Blaise Pascal (Francia)

### Resumen

El escritor Juan Filloy (1894-2000) es una figura tutelar de la literatura argentina, aunque gran parte de su obra es aún opaca para la crítica. En este trabajo se analiza especialmente su primer libro, *Periplo* (1931), que es una crónica literaria de su viaje por Europa y Oriente. Estudiamos especialmente su visión particular de los países del Medio Oriente y el norte de África, que además de su peculiar estilo y tono, se distingue de la literatura de peregrinación clásica de la época por el hecho que el viajero no era creyente.

34 35

### Palabras clave:

· Juan Filloy · literatura argentina · crónicas de viaje · Medio Oriente · orientalismo

\* Este trabajo es un anticipo perteneciente al capítulo III de *Mirando a Oriente*, historia cultural del orientalismo argentino 1900–1950, libro que se publicará en el 2015. Este volumen inédito constituye la segunda entrega de la investigación orientalista iniciada con *Oriente al Sur*, el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt (Gasquet).

\*\* Es catedrático de literatura y civilización hispanoamericanas en la Universidad Blaise Pascal de Clermont–Ferrand (Francia). Doctor en Letras por la Universidad de París X. Entre sus últimos libros ha publicado: *Les Orients désorientés, déconstruire l’orientalisme* (Kimé, 2013), *La heredad del silencio*, escritores franceses heterodoxos (UV, 2008), *Oriente al Sur*, el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt (Eudeba, 2007), *Los escritores argentinos de París* (UNL, 2007), *La literatura expatriada* (UNL, 2004). Realizó la primera edición francesa de *Juan B. Alberdi*, *Écrits satiriques et de critique littéraire 1837–1838* (PUBP, 2006). Prepara la edición crítica en francés de *Manuel Ugarte*, *Contes de la pampa* (Garnier, 2015) y pronto publicará la reedición de *Alberto M. Candiotti*, *El cofrecillo esmaltado* (UNL, 2014) y *la exhumación crítica de dos piezas teatrales de Lucio V. Mansilla*, *Atar–Gull y Una tía* (Eduvim, 2015).

### Abstract

The writer Juan Filloy (1894-2000) is one of Argentina's tutelary authors, although much of his work is still opaque to criticism. This study is about *Periplo* (1931), his first book, a literary chronicle of his journey through Eastern and Europe. His particular vision of the Middle East and North Africa, in addition to its unique style and tone, is distinguished from the classical literature of the pilgrimage's era by the fact that the traveler was not a believer.

### Key words:

· Juan Filloy · argentine literature · journey chronicles · Middle East · orientalism

*Cuando usted viaje, deje su vida en su casa, en su pueblo, en su ciudad. Es un artefacto inútil. No la exhiba a nadie. Sea un «sibarita del silencio», como dice Benjamín Jarnés.*  
(...) *Vaya, entonces, con liviano equipaje de sí mismo: con muchas, muchas mudas para el cuerpo y pocos trajes para el alma.*

JUAN FILLOY

### La peregrinación por Palestina y sus testimonios

Entre el creciente número de viajeros sudamericanos que visitan el Oriente tras la inauguración del Canal de Suez (1869), el mayor número lo hace privilegiando casi exclusivamente el periplo por el Medio Oriente. Se trata en efecto de un viaje de peregrinación por Tierra Santa, con breves extensiones por Egipto y a menudo también por Estambul y algunas escalas en el Magreb. Entre fines del XIX y las primeras décadas del siglo XX, la obra testimonial sobre este periplo es abundante, aunque escaso su valor literario e histórico. Desde un punto de vista personal, casi todas estas obras exaltan la pasión religiosa tratando de dar cuenta de la emoción sentida por el viajero durante su paso por los escenarios bíblicos. Este viaje es uno de los primeros grandes circuitos del *grand tour* moderno que da comienzo con la apertura del canal que une el Mediterráneo con el Mar Rojo. Lejos quedan las venturosas empresas descritas por Mansilla tras su regreso de la India. Como lo observamos en otro lugar, este nuevo ciclo del viaje a Oriente se abre en la Argentina con la obra de Pastor Servando Obligado, *Viaje a Oriente, de Buenos Aires a Jerusalén*, de 1873 (Gasquet: 135-165).<sup>1</sup> Este testimonio inaugural es sin embargo singular y superior a los siguientes.

Aunque Obligado es un creyente sincero y su viaje está motivado por su fe y ansias de conocer Palestina, sus páginas son ante todo expresión del viajero ilustrado y positivista, propio de los intelectuales de la generación de 1880. Excepto por sus últimos capítulos, donde trasunta su fe católica durante su visita a Tierra Santa, la obra se centra en los aspectos históricos del Egipto antiguo y moderno, señalando la evolución política y social puesta en marcha por el naciente nacionalismo egipcio, en la figura de Ismail-Pachá, y destacando los aspectos modernizadores y seculares de dicho país.

Un tono muy diferente tienen los testimonios posteriores al de Obligado; la historia local desaparece en un refrito de trillados aspectos religiosos (visita de los sitios sagrados del cristianismo) y los sentimientos espirituales que tal visita despierta en el viajero. Por eso afirmamos que mucha de esta literatura, con algunos escasos fulgores, es pobre y sin espesor. Un primer testimonio lo tenemos en la obra de Mariano Soler, que fue el primer Arzobispo de Montevideo (1897) y que relata pormenorizadamente sus viajes por Palestina, Egipto y la Mesopotamia, en varios libros de 1888, 1889 y 1893.<sup>2</sup> Soler realizará siete viajes por Oriente entre 1885 y 1905. Como es imaginable, estas crónicas de confirmación de la fe se transforman en un alegato anti-ilustrado, un debate explícito (y tardío) contra la herencia secular del Siglo de las Luces encarnada por Volney.<sup>3</sup> Éste y otros numerosos testimonios de peregrinación,<sup>4</sup> aunque personales, son muy semejantes por la exaltación religiosa que buscan propalar, como una prolongación de la palabra evangélica. Huelga decir que de todas estas crónicas, la más informada e inteligente es la de Soler. Aunque su emprendimiento intelectual esté condenado de antemano, el eclesiástico busca conciliar cierta noción de modernidad con el legado evangélico ortodoxo —propugnando la investigación humanística y científica—, mientras critica fuertemente la herencia secular del pensamiento ilustrado, de tipo laico y anticlerical.

El testimonio de Juan Filloy es rigurosamente diferente a esta anónima y cuantiosa literatura de peregrinación. Aunque distanciada por el tono, el estilo y la forma, las notas de Filloy sin embargo, se despliegan sobre el mismo horizonte: la convención de publicar las crónicas de viajes por estos territorios, dirigidas a un lectorado curioso y ávido de exotismo. Si Filloy hubiera detenido su producción tras la publicación de su primer libro, éste habría engrosado las nóminas de los numerosos relatos de viajes de la época, aportando tan sólo algunas pinceladas sobresalientes mediante el estilo vigoroso y provocador del autor, cuyas observaciones se situaban a contracorriente de la literatura de peregrinación tradicional. Filloy no era creyente, pero visita los sitios sagrados de la cristiandad: esto marca el contraste con la literatura de género.

### Un turista en busca de originalidad

Juan Filloy (1894–2000) es una figura literaria tutelar de la Argentina, que fue imponiéndose por fuera de las tertulias porteñas a partir de los años 1930, con una poderosa obra innovadora y vanguardista, redescubierta tardíamente. Su extensa vida estuvo siempre marcada por una gran discreción

respecto del medio literario. El autor de *¡Estafen!* (1932), *Op Oloop* (1934), *Caterva* (1937), entre otros tantos títulos memorables celebrados por Julio Cortázar y Bernardo Verbitsky, inicia su labor literaria con un título que hasta hoy no ha merecido la atención de la crítica y que analizaremos a continuación: *Periplo* (1931). Esta obra recoge las impresiones del viaje de Filloy por Marruecos, el Mediterráneo y el Medio Oriente a fines de los años 1920.

Oriundo de Córdoba, abogado, antes de recibirse participó de la Reforma Universitaria que prorrumpió en la capital mediterránea en 1918. Ejerció su oficio como defensor de presos y pobres, aceptando después el cargo de juez en Río Cuarto, donde se afincará durante 64 años, dedicado al derecho y a la literatura. Tras publicar los primeros siete libros, durante las casi tres décadas de carrera judicial interrumpe la publicación de su obra, aunque no la escritura. Se jubila con el cargo de «Presidente de la Excma. Cámara Civil con asiento en la ciudad de Río Cuarto» (Verbitsky:9). En 1980 fue nombrado miembro titular de la Academia Argentina de Letras. Su prolífica producción cuenta con unos cincuenta títulos, entre su obra editada e inédita (veintiún títulos).

El epígrafe de Filloy citado en el exergo, muestra la radical disposición del escritor para abrirse paso ante un mundo desconocido, para embeberse de la nueva realidad que lo circunda y para la cual no está preparado. Filloy realiza este viaje turístico por el Mediterráneo y el Medio Oriente, pero sus testimonios no poseen el tono de los relatos finiseculares del siglo diecinueve, o de aquellos viajeros demasiado imbuidos de narcisismo y de aparatosas certezas que viajaron en las primeras décadas del siglo veinte. Asume su situación de turista para hacer con ello otra cosa: desembarazarse de su condición de turista. Aunque viaje en un crucero junto a cientos de pasajeros, Filloy muestra de entrada una disposición diferente, reconociendo sus debilidades. Afirma: «Todo viaje es una evasión... El hombre vive de dos maneras: ya en la soledad, espulgando sus preocupaciones; o ya en la intemperie de la estupidez ciudadana, condicionado por los demás. ¡Dos cárceles!» (1931:15). Asevera que nunca vivió el presente y que su alternativa es «ser siempre pasado en uno mismo», para de este modo decantar las impresiones recibidas en la «proyección futura» de su yo. Con Filloy estamos frente a un testimonio personal y existencial de sus experiencias orientales; pero aunque subjetivo, su tono no se asemeja en nada al de los modernistas o posmodernistas. Filloy está muy poco determinado por las lecturas del género; afloran episódicamente menciones a Marcel Proust, a Ernest Renan, Pierre Loti, los clásicos griegos, Pierre Reverdy, Freud, etc. Busca distanciarse de sus bagajes «personales» —alejándose de su propio yo—, como también de la pesada herencia de los textos de quienes lo han precedido, lanzándose a una experiencia única de olvido de sí mismo, para mejor reencontrarse luego con su identidad descentrada.

En sus páginas hay poca información factual sobre las condiciones del viaje y sus referencias logísticas. Filloy no busca el efecto fácil ni quiere ponerse en escena a sí mismo para hacer restallar su ego. Tampoco pretende impresionar al lector con su mundanismo, ni escribe para un círculo de iniciados (aunque en realidad afirme su propia noción de elitismo). Sus crónicas son en extremo personales, propias de un creador en ciernes. Sus reflexiones son pinceladas que no aspiran a completar un retrato exhaustivo de aquello que ve, ni busca hacer una estampa acabada de

su persona con el exotismo como pretexto. En este sentido Filloy es la antítesis de Manuel Gálvez: no pasea su ego congratulatorio por el mundo. Aunque es un hombre culto e informado, tampoco reclama un conocimiento sapiencial; su prosa fragmentaria se aleja sistemáticamente de la cátedra docta o profesoral. Está en las antípodas del viaje utilitario y positivista animado por Pastor S. Obligado, Ernesto Quesada o Víctor Mercante. Su relación con el mundo no es la del conocimiento objetivo, ni busca aprehenderlo. Sólo quiere empaparse de una realidad nueva para fugarse de sí mismo, perdiéndose entre multitudes ignotas.

El libro se organiza en secciones dispares, que difícilmente podemos llamar capítulos: «Temas de mar», «Etapas», «Suite Egyptienne», «Raid en Tierra Santa», «Ciudades», «Itinerario verde», «Ocasos en el mar», «Peripecias». Otras dos son intercalares y recogen retazos de carácter aforístico; ambas se titulan «Film documental». La serie de crónicas no se ordenan según el itinerario marítimo. Algunos de los sitios que visita apenas son mencionados de soslayo: Funchal (Madeira), Cintra (Portugal), Pollensa y la Cartuja de Valldemosa (Mallorca), Las Palmas (Canarias), Blida (Argelia), Ceuta, Tetuán, Taormina (Sicilia), la Isla de Malta, Chartres, Toulouse, Montecarlo, Cannes. Otros sitios ocupan un lugar intermedio en sus testimonios: París, Tánger, el monte Etna, Mesina, Catania. El eje de sus testimonios lo ocupan Egipto, Palestina y las ciudades del Levante (Líbano y Siria), Estambul y Grecia.

Su paso por Egipto recorre caminos trillados y clásicos: Alejandría, el Cairo, Luxor y Asuán. Sin embargo, algunos fulgores irrumpen en su prosa. Filloy rehúye el cosmopolitismo turístico, abandonándose en cambio a los encantos del color local y el costumbrismo exótico:

¿Qué nos importan los *fashionable dancings* del Hotel Pirámides, de la Rotonda Groppi o de la Boîte du Perroquet? ¿Nada de falsías! (...) Queremos un ambiente auténtico de humo de *narguileh* rayado por las franjas de oro y azul de un traje de bayadera. Queremos aspirar el aroma del café de Arabia, mezclados entre los parroquianos nativos, cuyos *tarbush* rojos parecen macetas hundidas en el cráneo. (27)

Se interesa menos por las pirámides que por entrar en contacto con la población local, interiorizándose por sus costumbres. Pero frotarse a este mundo genuino es de resultado incierto; reclama una osadía que el viajero y los lugareños aceptan con hostilidad. Cuando entra a un café popular de la *casbah*, afirma: «sentimos la impresión de malogro del intento, la presión de miradas torvas y la opresión de olores de sudor y tabaco» (27). El contacto con la efervescencia popular no es cosa sencilla y despierta en el viajero rechazo y aprehensión, aunque insiste una y otra vez en ir a su encuentro. Filloy le resta importancia a los sitios turísticos<sup>5</sup> y busca permanentemente los lugares bajos. Se extasía con la observación de un panorama social que lo repulsa, lo «sublime» anida en los lienzos de las multitudes que recela, permaneciendo en medio de la barahúnda como una mosca blanca:

Si «la Pirámide es un acto de fe», el *bazaar* es la sede de la herejía. Venid conmigo a Khan Khalil. (...) Las callejuelas sórdidas, flanqueadas de malos olores de este barrio del Cairo, borran toda noción de sublime. La admiración fresca que se trae de la Mezquita de alabastro de la Ciudadela o del suntuoso alminar de Kay-Bey (...) se corren de improviso, ni bien se entra en el *sokko*.

Hombres, indumentos, gritos, letreros, alimentos, sobras, tapices, bronce, sahumerios, todo lo que se mezcla o está ya mezclado, suda, se revuelve y convulsiona en una bacanal fétida y abigarrada, que arroja al viandante desde la lacra del mendigo al tironero de los pregones y desde los pinchos del buhonero al resbalón en la cáscara. (29-30)

### Una poética social y existencial de los lugares bajos

Los «lugares bajos» están constituidos por una geografía social esquiva para el turista, que el viajero casi nunca logra penetrar y, cuando lo hace, no siempre es acogido con beneplácito —y a menudo también sale repelido por lo que observa—. Lo veremos en un instante, un «lugar bajo» predilecto para Filloy es la frecuentación de los lupanares.

La visita pormenorizada de Tierra Santa es motivo de fastidio y repulsa para Filloy. El viandante no es un creyente en peregrinación; ningún sitio «sagrado» está aureolado. Filloy desprecia de la religión y rechaza las cosmogonías teológicas del cristianismo y otros monoteísmos.<sup>6</sup> «La perspectiva, espiritual para el creyente, se amplifica y desenvuelve. Pero para el viajador desgastado, sólo es una tortura ríspida y avara» (48). Observa en cambio, en refuerzo de su racionalismo moderno, las bajezas a que dan lugar las prácticas de los hombres de iglesia, cualquiera sea su confesión. Las distintas iglesias que componen el mosaico espiritual de Palestina son siempre calificadas de «sectas». Como una fatalidad de la historia moderna, para Filloy los mercaderes han invadido nuevamente el templo. Este comercio es doblemente repulsivo pues se trata de un gran bazar espiritual.

El retrato que realiza del socio de Jerusalén, es aún más patético y miserable que el del Cairo. El desencanto es absoluto. A la miseria espiritual se le añade la miseria social y material. Alejado de los testimonios áureos plasmados por los viajeros creyentes como Jorge Max Rohde o Delfina Bunge, Filloy reprueba toda idea de elevación espiritual:

Vayan a los mercados y bazares de Jerusalén los que quieran estudiar la fenomenología de la náusea. La suciedad ancestral de todas las razas se amalgama en sus callejas estrechas. Acuciada por el lucro la multitud se debate en ellas entre conflictos de miasmas y pregones. Todo es sórdido: los negocios hacinados en galerías y los mercaderes de sonrisas purulentas. Ved los mendigos exponiendo úlceras y lacras, mercaderías teratológicas de la piedad. Oíd cómo crepitan los aceites rancios de las frituras y los insultos entre musulmanes y judíos. Brazos extendidos... Ruegos y tirones... ¡Oh, la agresión múltiple que padece el olfato! (...) Se vive una atmósfera de vómito, que atasca el vocerío y refriega a distancia la grasa licuefacta en sudores. Un ambiente de pesadilla, que ahúman astrosos vendedores de incienso, el eructo de *mujiks* borrachos y el vaho de muladar que exhalan los beduinos. (1931:49-50)

Los sitios bíblicos dibujan el paisaje propio de la corte de los milagros, donde se exhiben todas las miserias de la humanidad y más aún: «Supera mi capacidad de olvido la plaga de mendigos que ambulan por la *Vía Crucis*. Converge a ella todo el profesionalismo de la compasión, que coacciona al ánimo transeúnte exhibiendo laceraciones y monstruosidades. ¿Pretenden, acaso, en un paralelismo imposible, emular la limpia dignidad de Jesús? (...) ¡Es horrible esta estafa en el nombre de Dios!» (55).

Pero el paroxismo del comercio espiritual Filloy lo observa durante la visita al Santo Sepulcro. La hostilidad despertada por las condiciones de la visita ya había sido señalada por un católico practicante como Max Rohde, ante cuyo espectáculo titubea. Para Filloy, despojado de las certezas del creyente, lo visto es más repulsivo aún y no duda en sacar conclusiones:

Para mí la religión era un laberinto con una clave difícil, pero noble. Hoy aprendo que hay muchas claves falsas, dirigidas por una sola simonía.

Seis sectas atienden el culto de la Basílica. Seis sectas —católica romana, copta, árabe, Abisinia, ortodoxa rusa y griega— díscolas y hostiles doquiera en el planeta, reunidas aquí en idéntica ambigüedad. Seis sectas con altares excluyentes, que compiten en reliquias y rivalizan en milagros. (...)

Suetonio, que conoció a los primeros cristianos, dijo doctamente: «Son una especie de hombres entregados a las supersticiones y los sortilegios». Yo, que observo a los últimos, busco una reticencia... Y no la encuentro.

El paradigma de la cruz ya no impresiona. Se gruñe, no se ora; se trafica, no se oficia. La ilusión de ver la Casa de Dios se malogra irremisiblemente. (57–58)

40 41

La visita a Grecia (Atenas, Khíos), Estambul, Baalbek y Damasco son sitios que dejan una impresión perenne en el viajero. En Atenas Filloy se siente de nuevo como en casa, tras haber visitado regiones exóticas. Estambul es descrita como la gran metrópoli cosmopolita, «urbe entrenada en la depredación y el crimen, ciudad bizca de tanto ver a Roma y a la Meca» (98). La ciudad, labrada por los hombres y la belleza natural de su geografía, se conjuga en una amalgama única y espléndida, en donde se yuxtaponen los espesores de muchas civilizaciones. La fortaleza de Baalbek (Líbano), las ruinas de su acrópolis, es testimonio mudo de la culturas que se han sucedido en el tiempo. Filloy siente melancolía ante semejante espectáculo y medita sobre la insignificancia de la obra humana en busca de trascendencia: «¿Para qué el orgullo de construir? ¿Para qué sobornar el tiempo por un renombre transitorio? ¿Si el dolmen perdura al Partenón!» (102).

La sección denominada «Itinerario verde» trata de las constantes incursiones de Filloy por los lupanares de casi todas las ciudades que visita. Los burdeles son por definición la encarnación de los «lugares bajos» de cada ciudad. Como anticipo de sus recorridos nocturnos, el viajero sostiene que «el vicio es la mejor creación de los hombres porque el vicio es lo que más se parece a la muerte. Eso merece respeto. (...) Hay muertes muertas y muertes vivas. Nosotros vivimos estas —buzos clarividentes— en las profundidades del instinto» (77–78). Otro preámbulo que podemos interpretar como axioma que guía los pasos de Filloy en sus exploraciones de lo bajo aparece promediando el libro: «El espíritu de los hombres superiores descansa en la frecuentación de los seres vulgares» (71). El intelectual cínico y racionalista, descreído y ubicuo, engalana su elevación mediante la frecuentación del bajo mundo y los lupanares exóticos.

Coherente con su punto de vista, Filloy desconecta el comercio sexual de toda condena moral. «Lo peor de la moral es lo mejor del instinto» (123), afirma al inicio del capítulo. En cada ciudad hay un «boulevard de explotación de la Bestia Pública» y el viajero se abandona allí libremente a sus deseos.<sup>7</sup> «El placer fue siempre el motor que convirtió lo transitorio en eterno. (...) El dolor es estéril», prosigue poco después con la levedad de un *dandy*. Para Filloy la «existencia normal» del

hombre no rechaza al instinto, sino lo integra. Pero esta noción de normalidad se hace cada día más remota, cuando el hombre vive amordazado por la moral. «¿Puede el instinto sexual recuperar la libertad en un medio que ha metodizado el dolor de su construcción? Es amarga la respuesta. El hombre vive poseído por dogmas, trabas y temores y no logrará ya más el punto exacto de equilibrio» (1931:123). El capítulo es un recorrido iniciático por los recónditos gineceos del mundo: París, Burgos, Tetuán, Beirut, Río de Janeiro, Luxor, Messina, Bayona, Ceuta, Las Palmas, Damasco, Estambul, Cádiz, y de nuevo París. Dos escalas tarifadas sobresalen en este rosario del comercio carnal, Luxor y Estambul, como antítesis amorosas. El espanto signa la primera, en el alto Egipto:

Señala un barracón. Entramos en una especie de patio cubierto. ¡Qué promiscuidad horrible! Allí rumian viejas momificadas, de piel terrosa. Allí jadean parejas nativas entre sudores agrios. Se contonean tipos de sonrisas untuosas. Y ambulan meretrices de ojos salidos, verilados de khol, ropas raídas y collares de gemas purulentas. ¡Cómo inmergirnos en esta ciénaga! (126)

La inasible felicidad atisba en cambio en la segunda, en el moderno barrio de Pera, en Estambul, Filloy encuentra una joven hetera de linaje helénico: «Remontamos el Boulevard de Pera en un platonismo auténtico de ternuras sin palabras. (...) Hoy al reconstruir la añoranza me falta un fragmento de alma: es el que quedó contigo, dulce muchachita griega» (129-130). Disipada ya la silueta de la meretriz, los debates eróticos se prolongan en el urbanismo sugestivo de la ciudad: «Desde el Bósforo se goza un vasto panorama de senos redondos [los domos] y falos erectos [los minaretes]. Son las cúpulas y almenaras de las mezquitas. La fe y la libido siempre marcharon juntas en la senda del amor. [Y] se funden en no sé qué alianza divina y humana» (130).

Amparado por un epígrafe de Freud, en un remanso del periplo el viajero sueña con la estampa de un dragomán —bajo la apariencia de un duende vestido de *fellah*—, suerte de cicerone onírico: «Llegué al centro de mí mismo», confiesa, como quien penetra en la *última thule*.

### **Transitando por viejas y nuevas rutas**

Juan Filloy, que en aquellos años era aún un escritor en ciernes, inaugura con su primer libro un tono nuevo en la prosa viajera argentina: el desenfado y la libertad crítica sin ataduras. Escritor de vanguardia y hombre moderno, prosaico y lírico, describe su viaje como un periplo iniciático personal con tintes de *dandy* sombrío, incurriendo en algunos clichés, pero apuntando a un registro existencial y filosófico, libre de las ataduras que ligaron a los otros testimonios de viajeros argentinos por el Medio Oriente, beodos de creencias religiosas.

## Notas

<sup>1</sup> Cf. Obligado.

<sup>2</sup> Cf. Mariano Soler, 1888, 1889, 1893.

<sup>3</sup> Para un estudio de sus crónicas, ver Carolina Giangrossi.

<sup>4</sup> La mayor parte de estas crónicas son ediciones de autor y nuestra recensión es incompleta. Cf. [Anónimo], Bazán, Barreda, Toscano, Romero, Azarola Gil, Abate Nicolás, Rodríguez Larreta, T. de Torti.

<sup>5</sup> Sentencia Filloy: «Ya lo ves: las Pirámides son cosas urbanas, municipales, a la vera del asfalto y a un paso del tranvía». (1931:32).

<sup>6</sup> Inferimos que Filloy no es ateo sino agnóstico. Esto queda soslayado en estas palabras: «La fe no necesita exégesis. Nace, vive y muere en sí, porque sí y para sí. Lo digno de examen es la forma y el fervor de esa fe. Es decir: la pantomima y el patetismo: los actos que se fingen para engañar afuera y el dolor que se roe sinceramente adentro» (59).

<sup>7</sup> El autor también hace un encendida defensa de la figura de la prostituta en *Mujeres, cuentos y nouvelles*.

## Referencias bibliográficas

[ABATE NICOLÁS] (s/f). *Una excursión por Tierra Santa*. Buenos Aires: J. Ballesta.

[ANÓNIMO] (1903). *Hacia el Oriente*. Santiago de Chile: s/n.

AZAROLA GIL, LUIS E. (1924). *Las huellas de mis sandalias*. Buenos Aires: Azarola Gil.

BAZÁN, ABEL (1905). *Aromas de Oriente, de Buenos Aires por Roma a Alejandría*. Buenos Aires: s/n.

BARREDA, ERNESTO MARIO (1905). *Hacia el Oriente*. Buenos Aires: A. Moen Editor.

BUNGE DE GÁLVEZ, DELFINA (1928). *Tierras del Mar Azul*. Buenos Aires: América Unida.

FILLOY, JUAN (1931). *Periplo*. Buenos Aires: Almagesto, 2000.

——— (2009). *Mujeres, cuentos y nouvelles*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

GASQUET, AXEL (2007). *Oriente al Sur, el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.

GIANGROSSI, CAROLINA (2011). *El orientalismo en las obras de Mariano Soler*. Tesina de Maestría, Université Blaise Pascal, Francia.

OBLIGADO, PASTOR SERVANDO (1873). *Viaje á Oriente, de Buenos Aires a Jerusalén*. París: Imprenta Americana de Rouge/Dunon & Fresné.

RODRÍGUEZ LARRETA, AUGUSTO (1924). *La sandalia profana*. Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones.

ROHDE, JORGE MAX (1928). *La senda del Palmero*. Buenos Aires: Librería de la Facultad de J. Roldán & Cía.

- ROMERO, AGUSTÍN (1922). *Viaje a Tierra Santa*. Buenos Aires: s/n.
- SOLER, MARIANO (1888). *Memorias de un viaje por ambos mundos: el Oriente, Europa y América*. Montevideo: s/n.
- (1889). *Las ruinas de Palmira con ocasión de una excursión arqueológica profano-sagrada*. Montevideo: Tipografía Uruguaya.
- (1893). *Viaje bíblico por Asiria y Caldea ó excursión a Mesopotamia al través de los monumentos y ruina asirio-caldeas en sus relaciones con los estudios bíblico-orientales*. Montevideo: Tipografía Uruguaya de Marcos Martínez.
- T. DE TORTI, ALICIA (1926). *Impresiones de Oriente*. Buenos Aires: Talleres gráficos argentinos L. J. Rosso.
- TOSCANO, JULIÁN (1909). *De América a Oriente, primera peregrinación argentina a Tierra Santa. Reseñas breves de viaje con noticias de Europa*. Buenos Aires: Colegio Pío IX de Artes y Oficios.
- VERBITSKY, BERNARDO (1967). «Noticia sobre Juan Filloy». Prólogo a Juan Filloy. *Op Oloop*. Buenos Aires: Paidós.

**Gasquet, Axel**

«Juan Filloy en el Medio Oriente: las notas testimoniales de *Periplo* (1931)». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 35–44.

Fecha de recepción: 22 · 12 · 13

Fecha de aceptación: 05 · 02 · 14

## El antiperonismo de *Sur*: entre la leyenda satánica y el elitismo programático

Judith Podlubne \*

Universidad Nacional de Rosario – CONICET

### Resumen

El artículo presenta una lectura del antiperonismo intelectual de la revista *Sur*, centrada en el análisis del oprobioso y emblemático número 237 (noviembre–diciembre 1955), publicado pocos meses después de la autodesignada Revolución Libertadora. La lectura se sitúa en el cruce entre literatura y política y se ordena en tres párrafos relacionados. El primero, «La “pesadilla” peronista», repasa los tópicos y argumentos comunes en torno a los cuales las colaboraciones de Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges definen los capítulos principales de esa leyenda del peronismo satánico, que ellos y otros miembros de *Sur* difundirán durante años. El siguiente apartado, «La tarea de “reconstrucción nacional”», postula la idea de que la caída del peronismo reanima entre los miembros del grupo las expectativas de ejercer el magisterio intelectual y moral que predicaron con mayor ascendiente durante la primera década de la revista. Inspiradas en las alternativas propias del *humanismo liberal y personalista*, que nutre el pensamiento de la mayoría de sus colaboradores desde los años 30, las propuestas del número se diluyen en una declaración de principios incapaz de trascender la condena del peronismo. Y el último, «La salida pedagógica: divergencias y matices», señala cómo la alternativa pedagógica sustentada que el número propone excede los límites de una respuesta local ante la nueva coyuntura y se corresponde con las soluciones que los intelectuales europeos, de tendencia liberal y anticomunista, proponían en el contexto de la marcada polarización de la Guerra Fría. Registra las divergencias de Masotta con esa posición y puntualiza, con relación a la misma, una diferencia entre el antiperonismo de Victoria Ocampo, sustentado en un *elitismo programático*, y el de Jorge Luis Borges, sujeto a pasiones primarias.

44 45

### Palabras clave:

· Revista *Sur* · antiperonismo · Victoria Ocampo · Jorge Luis Borges

\* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Adjunta de CONICET. Profesora titular de la cátedra de Análisis del Texto y Directora de la Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario. Autora de *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011. Publicó artículos sobre literatura y crítica literaria argentina en libros y revistas nacionales e internacionales.

### **Abstract**

The article presents a reading of intellectual anti-Peronism *Sur* from the analysis of the nro. 237 (Nov-Dic 1955), published a few months after the self *Revolución Libertadora*. The reading is organized into three related paragraphs. The first, «The “nightmare peronist”», located common topics and arguments around which the collaboration of Victoria Ocampo and Jorge Luis Borges define the main chapters of the legend of Peronism satanic, they and other members of *Sur* disseminated for years. The next section, «The task of national reconstruction», posits the idea that the fall of Peronism reanimates between groups’ members’ expectations exert intellectual and moral teachings preached more ascending during the first decade of magazine. And last paragraph, «The educational output: differences and nuances» notes how educational alternative exceeds the limits of a local response to the new situation and corresponds to the solutions that European intellectuals of and anti-liberal, proposed in the context of the sharp polarization of the Cold War. The paragraph register Masotta’s differences with that position and points, in the relation to the same, a difference between the antiperonism of Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges.

### **Key words:**

· *Sur* magazine · anti-Peronism · Victoria Ocampo · Jorge Luis Borges

### **La «pesadilla» peronista**

A fines de 1955, pocos días después de la autodenominada *Revolución Libertadora*, Jorge Luis Borges, que para entonces ya había escrito con Adolfo Bioy Casares el relato emblemático del antiperonismo monstruoso y festivo, aspira a completar esa imaginación con la epopeya jubilosa de los triunfos que acaban de derrocar al gobierno de Perón. (Borges, 2001:377 y 2000:171). Su aspiración revive la nostalgia de aquel destino épico que cumplieron sus antepasados militares en las guerras de la independencia y es esa nostalgia, exaltada por las victorias recientes, la que lo impulsa a identificar sin escrúpulos ni cautelas el período peronista con los gobiernos de Rosas y a Rojas y Aramburu, con los soldados patriotas. «Antes de la historia —escribe en una de las notas sobre Sarmiento que publica en esos años— está el mito y por ese crepúsculo andan formas que, incomprensiblemente, son otras» (Borges, 2007a:65). Igual que el coronel Francisco Borges, aunque casi un siglo después, los «hombres de la *Libertadora*» —para Bor-

ges, siempre se trata de hombres, de individuos con nombres propios, antes que de funcionarios del Ejército Argentino. La épica, se sabe, requiere del héroe: de un hombre o de unos pocos que ofician de modelo para el resto— tienen a su cargo defender y restablecer una línea de frontera. La «reciente dictadura» o la «segunda tiranía», para mencionar sólo dos de las varias fórmulas oprobiosas con que designa la democracia destituida, muestra que la barbarie denunciada en el *Facundo* no es un rasgo pintoresco y pretérito sino un peligro actual, un riesgo inmediato (Borges, 2007b:67). Desde mil novecientos cuarenta y tantos —le gusta repetir— somos contemporáneos de Sarmiento. El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros, la barbarie está presente en la plebe de las grandes ciudades. Como la batalla de Caseros, el alzamiento militar de septiembre viene a terminar con ese nuevo «malevaje» para devolverle a la ciudad su vida propia. Fin y recommienzo armonizan en ese «día glorioso (...) de recuperación de la patria» (Borges, 2000:170). El entusiasmo, la exultación, que los acontecimientos le producen redundan en una elocuencia incontenente e ignominiosa que lo lleva a definir, apenas instaurado el gobierno de facto, la visión de lo sucedido que lo acompañará el resto de su vida. En una entrevista publicada en la revista *Propósitos*, en noviembre de 1955, declara:

La revolución tiene que traer un renacimiento en nuestra cultura. No es un hecho exclusivamente político—militar. Es un proceso que se ha realizado en cada uno de nosotros; un proceso emocional. Los escritores tienen una magnífica oportunidad para dejar de retrotraerse a la figura del gaucho que no han tenido ocasión de analizar, o al ambiente del arrabal que no han vivido. Ahora viven instantes que cobrarán con el tiempo carácter de mito. Esto siempre sucede al margen del proceso histórico. Pueden alcanzar una literatura épica, y lo pueden lograr sin esfuerzo, espontáneamente. (Borges, 2001:377)

Aunque probablemente nadie se permitió tanto como augurar una transmutación mítica del golpe del 55, no sólo para Borges estos sucesos excedieron las determinaciones políticas, militares y sociales del hecho histórico para transformarse en un asunto a la vez personal y compartido, en un «proceso emocional», cuyos efectos perdurarían en la memoria colectiva de muchos argentinos.

El emblemático número 237 que la revista *Sur* publica en noviembre—diciembre de ese mismo año, bajo el lema «Por la reconstrucción nacional», reúne en su mayoría testimonios de autores que condenan los abusos y atropellos que habrían caracterizado la «dictadura» de los últimos doce años, al tiempo que ponderan el restablecimiento de valores, «la restitución de la verdad», que no dudan les deparará el nuevo régimen. También para ellos, fin y recommienzo confluyen en un presente que acuerdan en describir atravesado por la auspiciosa superposición de otras épocas: los días de mayo y la gloria de 1852. El tono y el sentido general del número lo dictan los artículos de Victoria Ocampo (1955 y 1955a) con que se abre y se cierra el volumen: una suerte de crónica de la prisión, narrada en dos tiempos, a partir de la cual la directora de la revista traza una imagen demoníaca

y autocrática de la administración depuesta, que deriva en un fervoroso agradecimiento hacia el heroísmo redentor de la hazaña «libertadora». La breve experiencia de los veintisiete días de arresto injustificado sufridos en la cárcel de mujeres del Buen Pastor, a mediados de 1953, le revela a Ocampo la auténtica dimensión del peronismo. Como es propio de su estilo, el recuerdo o la anécdota privada predetermina el significado general de los acontecimientos que le interesa contar: la cárcel se convierte de ese modo en el emblema privilegiado de los gobiernos peronistas. El relato autobiográfico de esa experiencia, un relato que reaparece en muchos de sus testimonios posteriores, entrelaza la denuncia de las arbitrariedades y violaciones que definen la «pesadilla» o el «mal sueño» peronista, con una serie de episodios personales y detalles minúsculos que, aunque buscan dotar de dramatismo a su padecimiento, lo muestran a menudo bastante candoroso. Una sensación de encierro y vigilancia continuos, el temor de un peligro inminente, describe para Ocampo, y para la mayoría de los colaboradores de la revista, la vida de los argentinos en esos años. «Cualquier violencia, cualquier venganza, cualquier horror era posible» —sostiene Carmen Gándara (68)—. La convicción de que todo «era censura y zonas prohibidas», una convicción desmesurada si se considera que ni la revista ni la editorial sufrieron ningún intento de cierre, resulta el signo distintivo del período. «Puede decirse sin exagerar —afirma Ocampo— que vivíamos en un estado de perpetua violación. Todo era violado, la correspondencia, la ley, la libertad de pensamiento, la persona humana. (...) Moralmente, bajo la dictadura uno se sentía más libre en la cárcel que en la calle. Y se sentía uno más libre porque allí se vivía más cerca de la verdad» (5).

Podría conjeturarse que, habituada como estaba a los enemigos frontales y virulentos que desde la década anterior distinguían a *Sur* como antagonista privilegiada en su implacable relectura de la tradición liberal, enemigos que, como dice Enrique Pezzoni (265), fueron la otra gran obra de Ocampo, Victoria no aceptó nunca no ser reconocida por el peronismo como una contrincante central y directa de sus políticas ideológicas y culturales. Se ha establecido ya que Perón no estaba demasiado interesado en la cultura de élite. A diferencia de lo que ocurría con los medios de comunicación masiva como la prensa y la radio, que sí fueron intervenidos y a los que el peronismo les impuso una censura estricta, *Sur* no representó una amenaza considerable para su gobierno (King:163). De allí que identificar los años del peronismo con un régimen generalizado de intimidación solapada, una suerte de estado de sitio omnímodo y delirante, tal vez no sólo haya sido una caracterización exagerada de su parte, resultado inmediato de una memoria reciente imbuida de prejuicios ideológicos, sino también el modo de conferirse a sí misma el lugar anhelado, arrogándose el traje de víctima ilustre de un enemigo todopoderoso. Tiene razón Cristina Iglesia (15) cuando afirma que la cárcel se convierte para Ocampo en un nuevo privilegio. La cárcel, el peronismo en general es, en cierto sentido, un episodio más de su extensa autobiografía, un episodio central: el que la convence definitivamente de la necesidad de escribirla. No obstante esta circunstancia personal, la identificación del régimen con un movimiento omnipotente y despótico, resultó también la condición necesaria para presentarlo, además de como un gobierno policiaco y autoritario, como un estado engañoso, ilegítimo e inverosímil. A la historia de índole criminal, hecha de cárceles y torturas, que contaron los testimonios de Ocampo, Borges sumó la historia de las ficciones escénicas del peronismo, una historia «hecha de necesidades

y fábulas para consumo de patanes» (1955:9). Las colaboraciones de ambos definieron para los lectores de *Sur* los capítulos principales de esa saga del peronismo satánico, que ellos y otros miembros del grupo difundirían durante años. Los procedimientos y estilos narrativos fueron sin dudas muy diferentes, pero los temas y argumentos, a menudo los mismos. Compuesto básicamente de anacronismos deliberados y analogías descomedidas, ninguna explicación podía esperarse de un relato movilizadísimo por el interés excluyente en demonizar al adversario. «si el peronismo ha sido [la encarnación del Mal absoluto] —reclamaba con vehemencia el joven Massota, desde la revista *Contorno* (164)— al menos es necesario explicar en qué consistía y porqué era absoluto (...) estamos seguros de ganar muy poco asignando por decreto la maldad intrínseca a un régimen, salvo, eso sí, justificar todas las maldades del régimen que lo ha seguido». Más allá de las «bienintencionadas» declaraciones de Ocampo («Nada sólido y nada grande puede construirse sin hacer voto de verdad») y de su llamado a construir un orden que superara las mentiras de la «dictadura», ni sus escritos ni los de Borges trazaron un análisis certero de esos años. Sí consiguieron, en cambio, afianzar la trama tendenciosa de esa mitología rudimentaria del antiperonismo furioso, con la que intervenir de un modo eficaz y persuasivo, en la guerra de mitos que, en un primer momento, signó la discusión entre las facciones. Una discusión más interesada en ganar los votos vacantes de las masas peronistas que en comprender el fenómeno político al que estaban irredimiblemente asociadas.

48 49

La reiteración irreflexiva e incontrolada de algunas analogías, ya recurrentes desde la década anterior no sólo entre los escritores de *Sur* sino entre todos los miembros de la intelectualidad opositora, consolidó esa leyenda, que, en sus coordenadas principales, tal como lo habían presentado los cuentos de Borges y Bioy, se redujo a la rehabilitación extemporánea de la disyuntiva sarmientina entre civilización y barbarie. Los términos de la comparación fueron, en el ámbito vernáculo, previsiblemente, el rosismo y, en el ámbito internacional, los totalitarismos europeos: el fascismo, el nazismo y también el comunismo. Ambas equivalencias se sustentaron, por un lado, en la condena moral de los atropellos y arbitrariedades que toda forma de tiranía ejercía contra los valores del espíritu y la inteligencia y, por otro, en la crítica al uso abusivo que las dictaduras hacían de los recursos técnicos que les proporcionaba el aparato propagandístico. Es decir, exactamente los mismos núcleos ideológicos a partir de los que *Sur* (y la intelectualidad liberal en general) habían fundamentado dos décadas atrás, en los años de entreguerras, su oposición al avance de las masas y de las ideologías autoritarias y su defensa de la responsabilidad de las élites intelectuales en el mantenimiento de la cultura. La diferencia central aunque resistida, completamente negada, entre los miembros del grupo, radicaba en que en la nueva coyuntura estos argumentos recaían sobre un gobierno que además de haber sido democráticamente elegido, contaba todavía con un masivo apoyo popular. La continuidad de estos argumentos, convertidos en ideologemas vacíos, sin ninguna capacidad interpretativa, aunque dotados de ímpetu regresivo y conservador, fue exhibida por Victoria Ocampo, como prueba incontestable de la línea de conducta sostenida por la revista a lo largo de los años. «A *Sur* —escribió en la nota agregada que introdujo «La hora de la verdad»— le bastaría repetir hoy, lo que ya declaró en agosto de 1937, hace exactamente 18 años, contestando a lo que de nuestra revista opinaba, censurándola, cierta publicación católica» (1955:2). La nota aludía al editorial «Posición de *Sur*» aparecido en respuesta a los ataques que la

revista *Criterio* le había dirigido en el inicio de la Guerra Civil Española y recordaba, pocas líneas más adelante, la reedición que, bajo el título «Nuestra actitud», *Sur* había hecho de ese mismo editorial, en 1939, cuando se declaró la Segunda Guerra Mundial. Como apunta María Celia Vázquez (2010:210), el armado de la serie no sólo resumía la historia de las intervenciones de la revista, sino que servía de paso para acentuar la insidiosa yuxtaposición de los nombres de Franco, Hitler y Perón. El hecho de que en la crítica al peronismo la revista no dijese prácticamente nada nuevo o distinto a lo que había afirmado las décadas anteriores obedecía —concluye Vázquez— a que para *Sur* el ciclo de los totalitarismos que en Europa, al menos parcialmente, había culminado con la guerra en 1945, en la Argentina recién se cerraría diez años después, con el golpe que derroca a Perón.

Con una maestría retórica particular, en la que la virulencia del ultraje se conjuga con cierta displicencia aristocrática en la sintaxis, el texto de Borges, «L'illusion comique», fue el único de la revista que supo explorar con éxito las posibilidades literarias que ofrecía esa yuxtaposición. La irrealidad, la inverosimilitud, que pocos años antes había caracterizado, para Borges, al nazismo, redundaba en la impostura y la sobreactuación del régimen peronista. «Durante años de oprobio y de bobería, los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour concierges* fueron aplicados al gobierno de la república» (1955:9). Como el nazismo, el peronismo no había sido más que una fábula burda y banal, que no podía ser creída y sin embargo lo era. Antes que la rudeza del auditorio, la *willing suspension of disbelief* que definía para Coedrige la fe poética daba la clave para resolver esta contradicción «las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades» (10). El argumento apuntaba sin dudas a quitarle consistencia a los acontecimientos históricos, a desrealizar las multitudinarias manifestaciones populares de adhesión al peronismo: el 17 de octubre no había existido, la renuncia de Perón había sido un fraude. Se trataba de un argumento frecuente entre los adversarios del régimen, quienes intentaban socavar la legitimidad del gobierno surgido de elecciones libres mediante el cuestionamiento directo del apoyo masivo con el que contaba el peronismo: «la procuración popular fue un simulacro y nunca pudo ocultar bajo esa máscara su carácter de autocracia personalista llevada a delirio patológico» —escribía Guillermo de Torre (62), en «La planificación de la masas por la propaganda», un artículo, cuya primera parte puede leerse como un tedioso desarrollo expositivo de «L'illusion comique»—. El texto de Borges reescribía un tópico común a todos los colaboradores de *Sur*, dotándolo de una entonación singular, concentrada, distante, predominantemente paratáctica, por momentos epigramática, siempre rotunda y taxativa, que contrastaba con la notable debilidad de ese pensamiento insuficiente e injurioso, cuyo sentido se resolvía en la homología imperfecta entre sistemas dispares. De ese contraste, de esa discordancia evidente entre el *modus* y el *dictum* de la narración, procedía, por un lado, el efecto irónico del texto y, por otro, la certera impresión de que, como los partidarios del «dictador», el propio Borges había condescendido al agrado de sus ficciones. «La irrealidad borgeana que había carcomido al peronismo —acierta Panesi (35)— terminaría por devorarlo a él». Sólo el influjo prolongado y persistente de la fe poética pudo haberlo persuadido de que una prueba cabal del éxito de la revolución era que la gente se iba olvidando de la pesadilla anterior (Borges, 2000a:178).

### La tarea de «reconstrucción nacional»

Ciega, ofuscada y brutal, la opinión de Borges daba la pauta de hasta qué punto la mentada coherencia ideológica que Ocampo atribuía con orgullo a los integrantes de la revista podía constituirse en índice preciso de las limitaciones y el grado de encierro con que *Sur* evaluaría tanto el derrocamiento del peronismo como la transición posrevolucionaria y los cambios políticos e intelectuales de la década siguiente. Sin salirse de los márgenes del amplio arco opositor, el número dedicado a celebrar la caída del régimen manifestaba cierta disposición inicial a pensar la coyuntura, invitando a colaboradores de distintos ámbitos y procedencias. Junto a las intervenciones de los miembros habituales, cuyos escritos integraron por lo general la serie de textos que abonaban los mitos del antiperonismo descomedido (además de en los textos de Ocampo y Borges, pienso en los artículos de Carmen Gándara, Eduardo González Lanuza, Carlos Mastronardi, en los poemas de Silvina Ocampo y Alberto Girri y en el testimonio de Ernesto Sábato), el volumen reunía una serie de artículos de filósofos, pedagogos, juristas, sacerdotes, historiadores y ensayistas —«la *república del espíritu*, en suma», ironizó Altamirano (2001:20)— que por momentos intentaba superar la condena de lo sucedido. Si bien muchos de estos escritos se limitaban a prolongar la saga antiperonista, tal el caso de los artículos de Héctor Pozzi, Aldo Prior, Víctor Massuh, Norberto Rodríguez Bustamante, otros, en cambio, trascendían las críticas al régimen anterior para ocuparse de temas específicos del apremiante escenario político y social, como eran la cuestión educativa, la universidad, el rol del sindicalismo, el papel de la iglesia, para mencionar a los más relevantes. La incorporación de estos últimos artículos acentuaba, como advirtió Vázquez (2011:218), el carácter excepcional que el número tenía en la historia de las intervenciones políticas de la revista: por primera vez, después de veinticinco años, *Sur* se pronunciaba de un modo directo e inmediato sobre los asuntos del debate público nacional. Durante la década peronista las críticas al gobierno habían sido siempre laterales, alusivas, y se habían concentrado, según la tradición de la revista, y probablemente también por razones de supervivencia institucional, en temas culturales (Fiorucci, 2010 y 2001). El derrocamiento del régimen interpelaba a sus miembros de un modo muy particular, como ningún otro acontecimiento político de la vida del país lo había hecho hasta ese momento, pero la respuesta mayoritaria que los integrantes de *Sur* daban a esa interpelación se resolvía a partir de los mismos tópicos ideológicos que los había guiado en coyunturas anteriores.

Entre los miembros del grupo, la caída del peronismo reanimaba las expectativas de ejercer el magisterio intelectual y espiritual que *Sur* había predicado con mayor ascendiente durante su primera década, en los años anteriores a los de los gobiernos de Perón. El antiperonismo de la revista libraba ante todo una disputa de índole intelectual orientada a preservar y revitalizar su lugar en el campo cultural. La «Revolución Libertadora», que todos sin excepciones acordaban en valorar como un acontecimiento histórico de alcances morales trascendentes —paradójicamente *Sur* y la oposición en general apoyaban el gobierno de facto en nombre de principios democráticos y republicanos, como la defensa de los derechos civiles y las libertades públicas— inauguraba una coyuntura inestimable para realizar esas expectativas. Con un marcado ímpetu restaurador, cuyo referente debía buscarse tal vez en las improbables virtudes de una imaginaria república del espíritu antes que en el desarrollo concreto de alguno de los gobiernos anteriores, el lema de la revista invitaba a *reconstruir* la nación, a *reencauzarla* en el orden democrático de libertad y justicia, interrumpido por la «tiranía», y la mayoría de los artículos refrendaban la propuesta con fórmulas emparentadas: *restituir* la verdad, *rescatar* la cordura, *recobrar* la conciencia, *reordenar* el caos. En esta dirección, y retomando las consignas bendianas que la inspiraban desde los años treinta, Victoria Ocampo definía el lugar que debían ocupar los intelectuales en las nuevas circunstancias:

La tarea de conducir al mayor número posible de hombres «al reconocimiento, no sólo en palabras, sino también en actos, de la importancia fundamental de eso que prima sobre todo y que sin embargo es constantemente olvidado: la verdad» es una tarea que nos incumbe. Es la tarea de los intelectuales, de los educadores. Los intereses de clase, de partido, de naciones, no deben jamás obstaculizar el cumplimiento de tan sagrada misión. (1955:8)

Conforme a uno de los tópicos principales en que se sustentaba el programa general de la revista desde sus inicios, el que sostenía que la misión de las élites residía justamente en preservar y difundir los valores espirituales frente a los avatares del cambio social (Gramuglio, 1999), su definición insistía en la tarea esclarecedora, pedagógica, que debían realizar los intelectuales en ese momento. Se trataba para Ocampo, como para muchos de los colaboradores del número, de reorientar el rumbo equivocado en el que habían sido arrastradas las incautas mayorías nacionales. Con el paternalismo propio de esta concepción y en un estilo que acentuaba las aristas espirituales de la tarea, su ensayo proponía «extirpar [las mentiras] de los corazones ingenuos donde ha(bían) anclado», redimir a los pecadores del mal al que habían sucumbido candorosamente (1955:7). En el mismo sentido, De Torre advertía que la única forma perdurable y segura de contrarrestar los efectos de la propaganda totalitaria era «la educación de las masas». «Contra el gregarismo, reafirmación de la persona; contra la fanatización obtusa de los espíritus, desfanatización lúcida» (71). Quedaba claro que «educar a las masas para el civismo», según la fórmula de Víctor Massuh (108), comprometía ante todo rectificar los efectos negativos de la masificación, esto era, desagregar las multitudes, desmasificarlas, *desperonizarlas*, para decirlo con el término de la época. Esa desperonización equivalía básicamente a rescatarlas del «entontecimiento multitudinario planificado» en que las había sumido la propaganda partidaria (De Torre:64). Desde la óptica de la revista, el cumplimiento de esta tarea requería que, como en otras pocas circunstancias en la historia de *Sur*, los intelectuales

incursionaran en la arena política (es significativo que varios artículos advirtieran la necesidad de apartarse del ideal esteticista de la «torre de marfil»), pero esa incursión debía hacerse, tal como predicaban Gandhi y el propio Julien Benda, a quienes Ocampo invocaba en sus escritos, teniendo como punto de partida el dominio espiritual. Para los miembros del grupo, el restablecimiento de los valores morales e intelectuales que la «dictadura» había avasallado y pervertido exigía y justificaba la participación de los escritores en el debate cívico que se abría con la «Revolución Libertadora». En el mismo sentido, la profundización y consolidación de los logros alcanzados a partir del levantamiento militar requerían del apoyo y la probidad intelectual de las minorías culturales. No sorprende entonces que De Torre, un acérrimo partidario de la actitud desinteresada de los *clerics*, afirmara que en esa oportunidad que «en un momento u otro, todos estamos obligados a reflexionar sobre ciertos problemas ideológicos, ciertas cuestiones públicas, que debieran ser estrictamente privativas de los correspondientes especialistas» (72). Algo más difícil de explicar apelando sólo a razones de esta índole es sin dudas el hecho de que varios de los integrantes principales de *Sur* renunciaran a la distancia por ellos mismos recomendada para abordar los asuntos temporales y asumieran cargos públicos: Borges fue nombrado Director de la Biblioteca Nacional y profesor titular de la cátedra de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires; Victoria Ocampo ejerció la presidencia del Fondo Nacional de las Artes; Eduardo Mallea fue embajador ante la UNESCO, Adolfo Bioy Casares obtuvo un cargo de asesor en una Embajada y Ernesto Sábato asumió como interventor del diario *Mundo argentino*. El declamado apoliticismo de *Sur*, cuyos límites, como advirtió Gramuglio (1986), ya eran evidentes a mediados de los años treinta, encontró en el respaldo activo al gobierno de facto su forma más recalcitrante.

52 53

Complementaria de la imagen que hacía del peronismo un régimen demagógico, ilegítimo y engañoso, la idea de que se debía emprender una tarea de recuperación o reorientación moral e intelectual de los sectores mayoritarios se hizo evidente en las colaboraciones que examinaron de modo directo algunos de los asuntos públicos más apremiantes de ese momento. Los artículos dedicados a la cuestión educativa, tanto los relativos a la universidad como a la enseñanza media, fueron previsiblemente ejemplares en este sentido y caracterizaron, en una dirección congruente con la de Ocampo, las «nuevas responsabilidades» que les incumbían a los docentes en la etapa que se iniciaba. Sumada a la preocupación por revertir o corregir lo que advertían como «deficiencias y desvíos» propios de la masificación, aparecía la inquietud y el interés por articular medidas que ayudaran a prever e impedir una recaída en regímenes «totalitarios». En «La formación del hombre libre», Juan Mantovani, el conocido pedagogo, miembro del Colegio Libre de Estudios Superiores e integrante del consejo de redacción de la revista *Imago Mundi*, instituciones representativas de la intelectualidad opositora, sintetizaba el espíritu general, fuertemente personalista, que debía impulsar la educación argentina en adelante. En este artículo, que recogía las «Palabras leídas el 29 de octubre de ese año en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata», Mantovani, que igual que Francisco Romero y Vicente Fatone eran profesores cesanteados de esa universidad durante los años peronistas, avanzaba sobre el futuro de la educación a partir de un diagnóstico general, que luego precisaría en «Apariencia y realidad del régimen», el texto publicado pocos meses más tarde en el número 239 de *Sur*. Ambos ensayos centraban la finalidad de la educación democrática en la formación

del individuo para la libertad. Mientras la masa era considerada el origen indiscutible de las tiranías modernas, los principios encarnados en la idea de «persona humana» remitían de manera directa a los valores de libertad y democracia. «La afirmación del ideal de personalidad plena e integrada equiva[lía] a la muerte del individualismo anárquico y al rechazo de la masificación» (1955:20). Un ánimo similar alentaba las consideraciones de Romero y Fatone sobre la universidad y los cambios que Hugo Cowes apuntaba para la enseñanza secundaria. Todas estas intervenciones se inspiraban en las alternativas propias del *humanismo liberal y personalista*, que nutría el pensamiento de la revista desde mediados de los años treinta, lo que determinaba que en líneas generales sus propuestas se diluyeran en una reiterada declaración de principios que muy pocas veces trascendía la condena del peronismo. En la amplísima mayoría de las colaboraciones que integraron el número (tal vez la única excepción significativa sea el ensayo de Tulio Halperín Donghi, que presentó un recorrido crítico por el estado de la cuestión de la historiografía argentina hasta ese momento), el consenso unánime que se estableció en torno a los males del régimen determinó que el análisis y la discusión sobre el pasado inmediato quedara sustituido por afirmaciones declamatorias y apelaciones vagas, encendidas, cuando no, totalmente desafortunadas.

Muy pocos colaboradores plantearon alguna preocupación por indagar las causas que explicaran la irrupción del peronismo y sólo en un par de casos esa preocupación avanzó más allá del enfático requerimiento de un examen de conciencia colectivo o del reconocimiento de culpas compartidas que proclamaban Eduardo González Lanuza, Ernesto Sábato y Norberto Rodríguez Bustamante. Los escritos de Jorge Paitta y Carlos Peralta introdujeron, como señaló Jorge Cernadas (1997:136), un matiz disonante en el tono general del número. Ambos partieron del diagnóstico de que la «dictadura» era el resultado de las condiciones de desigualdad socioeconómica y cultural en que vivía un amplio sector de la población nacional antes del gobierno de Perón; ambos reconocieron además que los sectores más acomodados tenían parte de responsabilidad en esa situación. «la dictadura —escribió Paitta (90)— fue engendrada por cierto estado de cosas; mientras éste subsista, el sitio del despotismo permanece vacante. Perón no es todo el mal. Fue una consecuencia, una hipótesis del mal que lo precedía y ahora lo sucede, porque él no lo remedió». «La causa eficiente de la dictadura —agregaba Peralta (113)— fue la irresponsabilidad de nuestras clases mejor educadas con respecto a las peor educadas». Los argumentos de Paitta buscaban situarse a una distancia equidistante de la «demagogia dictatorial» y de la incomprensión que la clase media, de cuño liberal, había manifestado hacia los sectores obreros durante el último gobierno. Su posición se enunciaba fundamentalmente contra quienes alentaban la ilusión de negar los últimos diez años para iniciar sin más un período antiperonista (entre los miembros de la revista, Borges era sin dudas quien suscribía a este anhelo con mayor determinación) pero, lejos de la apertura que este gesto prometía, el final de su ensayo se cerraba apelando a razones aristocráticas, tributarias del liberalismo del ochenta. Más allá del tímido matiz que tanto sus consideraciones como las de Peralta agregaban al número de *Sur*, la alternativa que ambos proponían para la nueva coyuntura coincidía plenamente con la tarea pedagógica, propia de las minorías intelectuales, a la que suscribían los miembros de la revista. «Reeducar [a los sectores vencidos], reconquistarlos para la vida cívica es nuestra misión —afirmaba Paitta—» (90) y, en términos más rudos, Peralta sostenía que «el sector

culto de nuestro pueblo debe proyectar su cultura sobre la zona inculta, (...) ser para ella la proa de la nave y no una isla» (114). Considerada fundamentalmente un ejercicio de redención espiritual con consecuencias directas sobre la formación cívica de los ciudadanos, la acción cultural y educativa constituía la respuesta compartida (y a esa altura ya, muy débil y nada convincente) que la mayoría de los participantes del número ofrecían a la pregunta lanzada por el artículo de Bernardo Canal Feijóo desde el título «¿Qué hacer?» (1955).

### **La salida pedagógica.**

#### **Divergencias y matices internos**

Además de constituir una vieja de opción del liberalismo autóctono, cuyos orígenes se remontan a la primera mitad del siglo XIX, la salida pedagógica de los problemas acarreados por los movimientos de masa era una alternativa que excedía los límites de una respuesta local ante la nueva coyuntura y se correspondía con las soluciones que los intelectuales europeos, de tendencia liberal y anticomunista, proponían en el contexto de la marcada polarización del período de la Guerra Fría. El extenso ensayo de Denis De Rougemont, «Las libertades que podemos perder», con que se abría el número siguiente de *Sur*, explicitaba el marco más amplio y general en el que se debía interpretar esta respuesta. El punto de partida de De Rougemont, un viejo colaborador de *Sur*, amigo de sus integrantes principales, era el antagonismo categórico que vertebraba la óptica liberal en esos años. «El mundo está dividido en dos partidos que sólo pueden definirse claramente con relación a la libertad. Por una parte, los pueblos que se dicen libres y se proponen seguir siéndolo; por la otra, los que viven bajo un régimen totalitario y carecen de nuestras libertades, que juzgan engañosas» (2). La alternativa frente a este antagonismo —el mismo, está claro, a partir del que *Sur* había leído los gobiernos de Perón— derivaba para De Rougemont de la vía educativa, más que de las reformas sociales que preveía y consideraba necesarias. El «tratamiento esencial» que debía impartirse sobre lo que De Rougemont caracterizaba como «la tentación totalitaria», el impulso psicológico por el cual el hombre moderno renunciaba a su libertad en nombre de una disciplina que lo liberaba de la obligación de elegir por sí mismo, era, según enfatizaba, «una cuestión de *educación*» (las cursivas le pertenecen). Los argumentos de De Rougemont, como los de los colaboradores del número «Por la reconstrucción nacional», se articulaban a partir de la equiparación interesada de dos oposiciones igualmente tendenciosas y por entonces completamente trasnochadas: dictadura frente a libertad y masa frente a individuo.

La réplica inmediata y decidida que Massota dirigió a la convocatoria del número 237 advirtió con indignación manifiesta que la salida del peronismo que *Sur* proponía invocaba los tópicos y argumentos que sustentaban la postura de la revista en el plano internacional. Su célebre ensayo «*Sur* o el antiperonismo colonialista», publicado en el número 7/8 de *Contorno*, en julio de 1956, resultó un cuestionamiento directo a las opciones que la revista defendía y a la parcialidad con que se las propugnaba. Desde el editorial «Peronismo y (...) ¿lo otro?», *Contorno* proponía desechar las expresiones que esquematizaban lo sucedido reduciéndolo a «perfiles de un simplismo interesado y desvirtuado», para razonar «desde adentro» sobre lo que había pasado. El número se situaba en una instancia superadora de la controversia entre peronismo y antiperonismo y enfrentaba el riesgo de decir «esto del peronismo, sí; esto del peronismo, no» (123). Si bien las intervenciones reunidas presentaban algunas tensiones y discrepancias internas, en líneas generales, podían distinguirse en ellas dos propósitos diferentes aunque relacionados: por un lado, se intentaba comprender y explicar la emergencia del peronismo en el contexto político de esos años y, por otro, se revisaban y cuestionaban las posiciones asumidas por los intelectuales liberales y los distintos sectores opositores, incluida la izquierda tradicional (Cernadas). El estilo denunciante y polémico, característico de la «nueva generación», impregnaba todo el volumen y encontraba su adversario privilegiado en las llamadas «clases morales», una categoría lúbil e imprecisa que, como señaló Altamirano, «amalgama[ba] en un solo conjunto a las clases medias y las élites intelectuales y políticas del liberalismo» (28). El ensayo de Massota prolongaba el cargo certero y categórico que la mayoría de los artículos de la revista dirigían contra las élites: el esquematismo espiritualista, la falta de sentido histórico, con que abordaban un fenómeno que los jóvenes ya percibían como «complejo y discutible». El desarrollo de este reclamo, que devolvía al peronismo el espesor problemático que las élites les habían negado y abría el camino necesario hacia su revisión crítica, se resolvía, en la lectura de Massota, a partir de una serie de razonamientos casi silogísticos, cuyas premisas denotaban una aplicación esquemática de los motivos más difundidos de las retóricas sartreana y marxista. Esos razonamientos, que la exaltada sintaxis del ensayista tornaba por momentos algo gravosos y enmarañados, se dirimían en las siguientes alternativas: si Victoria Ocampo no está *con* y *por* el proletariado, ella está *en* y *por* la burguesía (las cursivas le pertenecen). Si Victoria Ocampo es burguesa, los colaboradores de su revista y su revista misma también lo son. *Sur* defiende y expresa los intereses de esa clase. Por tanto, cuando *Sur* propone educar, llevar la cultura a las masas, lo que hace es imponer a las clases proletarias una cultura burguesa, es decir, una cultura que no sólo no les pertenece sino que los aliena impidiéndoles reconocer su propia verdad. «la cultura hoy —concluía Massota— parece no poder colocarse en otro lado que en la vereda opuesta a todo intento de liberación». Su impugnación final recuperaba los motivos de la época y derivaba de la cadena de reducciones que tramaban sus razonamientos sobre este asunto. La rotunda invectiva en que se resolvía su lectura tornaba evidente que «a través de la cuestión peronista, los jóvenes de *Contorno* proseguían su combate contra las élites culturales reinantes» (Altamirano:28). Junto a las diferencias políticas, que se acentuarían en los años inmediatamente posteriores a los de la Revolución Libertadora, los denunciante disputaban la primacía del campo cultural e intelectual. En ese combate, se enfrentaban dos élites intelectuales con voluntades pedagógicas distintas: mientras *Sur*

pretendía educar al individuo en los valores universales de la persona humana y la cultura occidental, en *la voz de Massota*, *Contorno* proponía contribuir a la liberación de los proletarios mediante el desenmascaramiento de las ideologías burguesas. El ánimo combativo que impulsaba las conclusiones de Massota simplificaban la acción cultural de *Sur* a pretensiones colonialistas, al tiempo que desconocían los argumentos con que, en el número anterior de *Contorno*, Ramón Alcalde discutía las tesis de *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, de Jorge Abelardo Ramos, en su artículo «Imperialismo, cultura y literatura nacional».

El sesgo pedagógico con que Ocampo distinguió la responsabilidad de las élites en la conferencia «La misión del intelectual en la comunidad mundial», publicada en el número 246 de *Sur* (mayo–junio de 1957), un texto que se leyó como un manifiesto retrospectivo de la tarea cultural sostenida por la revista desde el comienzo, acusaba *todavía* los ecos de las expectativas que la caída del peronismo había despertado entre los miembros del grupo. Cuando Victoria se enorgullecía de que *Sur* hubiese «dado prioridad a la lucha contra el otro analfabetismo, el de los que pueden leer y no saben leer» (1957:58) estaba defendiendo la importancia que su pensamiento le atribuía a la misión de formar un tipo de lectores, sin dudas minoritario (la «élite futura»), capaz de apreciar y difundir las grandes obras literarias de la actualidad, en momentos de intensa masificación de la cultura. La formación de esos lectores, de esos «pocos, a quienes tanto suelen deber los muchos» (57), contrarrestaría, desde su punto de vista, el empobrecimiento y la degradación cultural que acarrearían las sociedades de masas. La alternativa resultaba completamente extemporánea y se tornaba cada vez más desafortunada. El antiperonismo de Ocampo se sustentaba en un *elitismo programático*, elaborado a partir de la convergencia de distintas fuentes ideológicas y ligeramente reformulado a través de los años en alguno de sus rasgos principales.<sup>1</sup> A diferencia de Ocampo, Borges contaba, como observó Panesi, con una enciclopedia apta para comprender la complejidad de la cultura de masiva y de los mitos que había engendrado el peronismo. «Su trabajo en revistas y diarios (había dirigido el suplemento literario de un diario populachero como *Crítica*), su pasión por el cine (...), su atracción por el tango y también por la infamia, la misma infamia delincuente de sus primeros ensayos narrativos, teóricamente lo colocaban en una posición que le permitiría cierta flexibilidad en los juicios culturales» (35). Sin embargo, por motivos que habría que buscar antes entre los afectos que entre las razones, su oposición al régimen resultó mucho más rencorosa, virulenta e irreflexiva que la de la directora de *Sur*. El antiperonismo de Borges se componía fundamentalmente de bajas pasiones y destilaba un odio primario y obscuro, cuya brutalidad se manifestaba en una adhesión incondicional al gobierno de facto, sobre todo después del desalojo de Eduardo Lonardi al frente de la presidencia. Mientras a Ocampo la inspiraba una confianza espiritualista e irrenunciable en la redención del hombre, la confianza autocelebratoria en que se fundaba su concepción del intelectual, a Borges, en cambio, lo impulsaba un rechazo visceral hacia el otro, un desprecio básico y militante, característico de aquel que se resiste a revisar sus posiciones, seguro de contar con una legitimidad de la que los demás carecen. Entre la *redención* y el *rechazo*, la diferencia que esta alternativa establecía era la que se abría entre una integración condicionada y restrictiva de quienes habían sucumbido al engaño del régimen y el deseo indisoluble y atroz de la eliminación absoluta del peronismo («Habría que fusilar a toda esa gente» —afirma Borges, en Bioy Casares, 333—). En septiembre de

1956, cuando la política represiva y antipopular de Aramburu–Rojas era un hecho consumado, Borges y Bioy Casares impulsaron y redactaron un manifiesto en el que ratificaban su «plena confianza» en el gobierno. Quizás no sea un dato del todo indiferente que el nombre de Victoria Ocampo no figurara en la lista de los posibles firmantes que ambos aventuraron, ni acompañara luego la publicación del manifiesto en *La Nación* y *La Prensa*. Tampoco que, pasado el entusiasmo inicial que había despertado la caída del peronismo, en el momento en el que comenzaron a acentuarse los matices y disidencias entre los escritores de *Sur*, fuese Borges (y en menor medida Victoria Ocampo) quien ocupara el centro de las discusiones en el grupo. La incondicionalidad, el ánimo pendenciero con que Borges se jactaba de su adhesión, sumado al papel de escritor oficial que había elegido desempeñar lo convertían en un actor privilegiado de todas las controversias. Las polémicas que entabló con Ezequiel Martínez Estrada y Ernesto Sábato, entre la segunda mitad de 1956 y la primera de 1957, expusieron, como señaló Oscar Terán (1991, 46), las primeras diferencias en el hasta entonces imperturbable antiperonismo liberal.<sup>2</sup>

### Notas

<sup>1</sup> Para este aspecto en particular, resulta insoslayable consultar los estudios de Gramuglio (2004 y 2010). Gramuglio analiza la forma en que las distintas modulaciones que Ocampo le imprimió a la definición de la función de los intelectuales, entre fines de los años 30 y comienzo de los 60, orientaron el programa de la revista hacia «una pedagogía cultural».

<sup>2</sup> Para un análisis riguroso de estas polémicas, consultar Cernadas (1997), Altamirano (2001a) y Vázquez (2010).

### Referencias bibliográficas

- ALTAMIRANO, CARLOS (2001). «¿Qué hacer con las masas?», «Estudio preliminar». Sarlo, Beatriz (ed.). *La batalla de las ideas (1943–1973)*. Buenos Aires: Ariel, 19–42.
- (2001a). «Duelos intelectuales». *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 39–48.
- BENDA, JULIEN (1927). *La traición de los intelectuales*. Buenos Aires: Efece, 1974. Traducción al español: L. A. Sánchez.
- BIOY CASARES, ADOLFO (2006). *Borges*. Barcelona: Destino.
- BORGES, JORGE LUIS (1955). «L'illusion comique». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 9–10. Recogido en *Borges en Sur*, Buenos Aires: Emecé.
- (2000). «¿Cómo ve Usted el año 1956?». *El Hogar, 1935–1958*. Buenos Aires: Emecé, 170–173. Encuesta publicada el 6 de enero de 1956.
- (2000a). «¿Qué soluciones propone usted para los problemas del país?». *El Hogar, 1935–1958*. Buenos Aires: Emecé, 178–181. Encuesta publicada el 2 de noviembre de 1956.

- (2001). «Flamante director de la Biblioteca». *Textos recuperados 1931–1955*. Buenos Aires: Emecé, 375–377. Originalmente en *Propósitos*, V(704), 3 de noviembre de 1955.
- (2007). «Sarmiento» en *Textos recuperados (1956–1986)*. Buenos Aires: Emecé, 65–66. Originalmente en *La Nación*, 12 de febrero de 1961.
- (2007a). «Sarmiento». *Textos recuperados (1956–1986)*. Buenos Aires: Emecé, 67–68. Originalmente en *Comentario*, VIII(27), primera entrega de 1961.
- CANAL FEIJOO, BERNARDO (1955). «¿Qué hacer?». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 73–80.
- CERNADAS, JORGE (1997). «Notas sobre la desintegración del consenso antiperonista en el campo intelectual: *Sur*, 1955–1960». AA. VV. *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires/Rosario: Instituto de Investigaciones «Gino Germani»/ Facultad de Ciencias Sociales/ Oficina de publicaciones del CBC/ Universidad Nacional de Rosario, 133–149.
- (2006). «La revista *Contorno* en su contorno (1953–1959)». Biaggini, Hugo y Roig, Arturo (dir.). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos, 619–635.
- COWES, HUGO (1955). «Nuestra enseñanza secundaria». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 121–124.
- DE ROUGEMONT, DENIS (1956). «Las libertades que podemos perder». *Sur*, (238), 1–16.
- DE TORRE, GUILLERMO (1955). «La planificación de la masas por la propaganda». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 61–72.
- FATONE, GUILLERMO (1955). «Universitas». *Sur* (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 15–17.
- FIORUCCI, FLAVIA (2001). «El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual». Consultado en diciembre de 2012 en <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/FiorucciFlavia.pdf>
- (2010). «Lecturas en clave: representaciones contemporáneas del peronismo». Consultado en diciembre de 2011 en [http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro\\_historia\\_politica/material/texto%20Fiorucci.pdf](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/texto%20Fiorucci.pdf)
- GANDARA, CARMEN (1955). «¿Libertad?». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 27–30.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (1986). «*Sur* en la década del treinta: una revista política». *Punto de vista*, (28), 33–39.
- (1999). «La minoría y la defensa de la cultura. Proyecciones de un tópico de la crítica literaria inglesa en *Sur*». *Boletín/7* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario, 71–77.
- (2004). «Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura». Saítta, Sylvia (ed). *Historia crítica de la literatura argentina, El oficio que se afirma*. Buenos Aires: Emecé Editores, 93–122
- (2010). «*Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental». Altamirano, Carlos (coord.). *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz, 192–210.

- GONZALEZ LANUZA, EDUARDO (1955). «Rescate de la cordura». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 49–54.
- IGLESIA, CRISTINA (1996). *Islas de la Memoria (sobre la Autobiografía de Victoria Ocampo)*. Buenos Aires: Cuenca del Plata.
- KING, JOHN (1989). *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931–1970*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MANTOVANI, JUAN (1955). «La formación del hombre libre». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 18–23.
- (1956). «Apariencia y realidad del régimen». *Sur*, (239), 24–28.
- MASSUH, VÍCTOR (1955). «Restitución de la verdad». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 107–109.
- MASOTTA, OSCAR (1956). «*Sur* o el antiperonismo colonialista». *Contorno*, (7–8). Edición facsimilar. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2007, 161–167.
- OCAMPO, VICTORIA (1955). «La hora de la verdad». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 2–8.
- (1955a). «El hombre del látigo». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 129–141.
- (1957). «La misión del intelectual en la comunidad mundial». *Sur*, (246), 56–62.
- (1961). «A los lectores de Sur». *Sur*, (268), 1–7.
- PAITTA, JORGE (1955). «Aproximación a ciertos problemas». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 88–99.
- PANESI, JORGE (2007). «Borges y el peronismo». Viñas, David (dir.) y Korn, Guillermo (comp.). *El peronismo clásico (1945–1955)*. *Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso, 30–41.
- PEZZONI, ENRIQUE (1986). «Los Testimonios de Victoria Ocampo». *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 265–272. Originalmente en (1958). *Sur*, (252), 71–76.
- PERALTA, CARLOS (1955). «La rosa negra». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 113–114.
- ROMERO, FRANCISCO (1955). «Anotación sobre la Universidad». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 10–15.
- SABATO, ERNESTO (1945). «Los relatos de Jorge Luis Borges». *Sur*, (125), 69–75.
- (1955). «Aquella patria de nuestra infancia». *Sur*, (237). Número especial «Por la reconstrucción nacional», 102–106.
- VAZQUEZ, MARÍA CELIA (2010) «Peronismo, pobreza y retórica (Martínez Estrada vs. Borges y la yapa: la respuesta de Jauretche)». Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17517/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17517/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- (2011). «*Sur*: peronismo y después». Vazquez, María Celia (coord.). *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*. Bahía Blanca: Editorial de Universidad Nacional del Sur.

#### Podlubne, Judith

«El antiperonismo de *Sur*: entre la leyenda satánica y el elitismo programático». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 45–60.

Fecha de recepción: 23 · 07 · 13

Fecha de aceptación: 15 · 09 · 13

## Los prefacios de *Tutameia* de João Guimarães Rosa: entre el ensayo y la anécdota

Maria Rosa Duarte de Oliveira •  
Pontificia Universidade Católica  
de São Paulo (Brasil)

### Resumen

Trabajo comparatista del ensayo como género literario de frontera entre la crítica, la teoría y la práctica escritural, y los prefacios del libro *Tutameia* del escritor brasileño João Guimarães Rosa (1908–1967); obra enigmática que inaugura nuevos parámetros para la narrativa literaria, cuestionando lo que se concordó llamar como cuento, novela y otras «formas simples» como la anécdota, los proverbios y las adivinanzas.

60 61

### Palabras clave:

· Guimarães Rosa · Tutameia · ensayo · prefacio · narrativa

### Abstract

This is a comparative work between the essay as a boundary literary genre between criticism, theory and writing practice and the prefaces of the book *Tutameia*, written by the Brazilian author João Guimarães Rosa (1908–1967); enigmatic work which opens new parameters for literary narrative, questioning what is conventionally called tale, romance and other «simple forms» as the anecdote, proverbs and riddles.

### Key words:

· Guimarães Rosa · Tutameia · essay · preface · narrative

• Maria Rosa Duarte de Oliveira es profesora titular de Teoría Literaria en el Programa de Posgrado en Literatura y Crítica Literaria de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUCSP). Investigadora de la obra de Machado de Assis y de narratividad literaria en sus más variadas formas. Editora científica de la Revista *FronteiraZ*, autora de diversos artículos y libros, entre los que se destaca Machado de Assis: *cuentos para muchas voces* (2011, coautora), en edición bilingüe portugués–español.

*Escribe ensayísticamente quien compone experimentando;  
quien voltea y revuelve su objeto, quien lo cuestiona y lo palpa,  
quien lo prueba y lo somete a reflexión; quien lo ataca de diversos lados  
y reúne en la mirada de su espíritu aquello que ve,  
poniendo en palabras lo que el objeto permite vislumbrar  
bajo las condiciones generadas por el acto de escribir.*

ADORNO<sup>1</sup>

La lapidaria definición que Adorno nos ofrece sobre el género ensayístico anuncia la cuestión central de este artículo que es investigar este espacio intercalar e híbrido del ensayo donde ya no se pueden trazar líneas demarcadoras entre la investigación científica, reflexiva y conceptual y la práctica escritural en el sentido barthesiano, es decir, aquella en la cual la lengua abdica de su función instrumental para constituirse como presencia viva e intransitiva.

El ensayo en tanto género de frontera entre la disertación y la ficción, el concepto y la imagen poética, es el campo ideal para la experimentación estético-literaria de los escritores-críticos, es decir, de aquellos que, como el brasileño João Guimarães Rosa, transformaron el arte literario en ocasión para reflexionar sobre los límites y afinidades entre las palabras y las cosas; entre el universo poético y la investigación de su estatuto de representación y creación de mundos posibles.

Efectivamente, es esta conciencia de responsabilidad con la forma lo que distingue al ensayista, en la concepción de Adorno, y lo aproxima al escritor; ambos son artífices de un método de pensar por desplazamiento y juego, afinado con su expresión en el acto de la escritura, o sea, aquel discurso donde las palabras no son usadas como instrumento, sino puestas en escena como figuras (Barthes:17-28).

Le corresponde al ensayo, entonces, tener como objeto, método y designio el acto de pensar, desdoblarse en nuevos pensamientos, en una cadena abierta hacia la inconclusibilidad y el inacabamiento, a semejanza del símbolo del *oroborus*, la serpiente que devora su propia cola y que, para Valéry, es la mejor traducción para este acto generativo de un pensamiento en otro.<sup>2</sup>

Este método serpenteante es el responsable por un tipo de sintaxis que opera en sentido contrario al raciocinio deductivo-inductivo, a favor de la configuración estelar, es decir, una red de conceptos no idénticos, pero que se aproximan por medio de conexiones transversales, creando un campo de fuerzas en tensión permanente entre lo uno y lo diverso; la concentración y la dispersión.

He aquí el escenario de *Tutameia* (*Terceiras Estórias*),<sup>3</sup> último libro publicado en vida por João Guimarães Rosa, quien falleció poco tiempo después de la publicación de la primera edición del libro, en 1967. Obra de frontera entre el ensayo, la metacrítica y la ficción en forma de prefacio y/o cuento, se trata, en efecto, de un texto extraño, desde el índice que señala cuatro prefacios,<sup>4</sup> estratégicamente ubicados entre los 40 cuentos del libro.

En este breve estudio, nuestro objetivo es enfocar *Tutameia* a la luz de la perspectiva ensayística de dos de los prefacios —Aletría y Hermenéutica e Hipotrérico—, que analizaremos aquí con mayor profundidad y donde, creemos, se inscriben las líneas maestras del proyecto literario roseano que, en este libro, está calcado sobre

la reflexión a partir de cosas menudas, aparentemente de poco valor, como con el nombre «tutameia» sugiere el propio autor, en un juego entre lo etimológico y la creación imaginaria: «nonada, бага, nana, huesos de mariposa, quiquiriquí, tuta-y-media, nica, casi-nada» (Rosa, 1976:166).<sup>5</sup>

Es importante recordar que los prefacios aquí se encuentran desplazados de su función habitual de para-textos que anteceden el texto propiamente dicho, para desdoblarse por varias regiones del libro, que parece estar siempre comenzando de nuevo al atravesar estos «pórticos», lugares de paso entre el exterior y el interior, de modo que ya no existe una línea de demarcación entre lo que es lo «fuera» y lo «dentro» del libro. Entrar, verdaderamente, en un campo de investigación sobre los límites del arte de narrar, más específicamente, sobre estos espacios imponderables en los que las fronteras se sumergen en zonas de paso y fluctuación, que es lo que Benjamin llama de *liminar*: «Lo liminar (*schwelle*) debe ser rigurosamente diferenciado de la frontera (*grenze*). Lo liminar es una zona. Cambio, transición, flujo» (535).

62 63

Según el ensayista portugués João Barrento, el concepto de liminar corresponde, en Benjamin, al «hibridismo que encontramos en aquello que él llamaba de “imagen de pensamiento”, ni imagen (eidética, desnuda) ni concepto, sino instrumento de un “pensamiento imagético” (Bilddenken) que refleja la propia fisionomía filosófica de este pensador» (46-47).

En los cuatro prefacios de *Tutameia*, este pensamiento por imágenes, que es propio del ensayo y de las formas poético-literarias, es ejercido con maestría por medio de varias estrategias donde cabe al humor del anecdotario, de los juegos chistosos, de las adivinanzas y de los proverbios, el fundamento conductor de las inferencias, haciendo que la cadena de pensamiento avance hacia abstracciones cada vez más sutiles.

A partir de ese impulso de la risa, la meta es alcanzar un nivel de reflexión de orden superior, tornando el ejercicio del libre pensar un camino que lleva de lo físico a lo metafísico; de la lógica a la analógica algebrica de la magia, tal como ocurre en «Aletría y Hermenéutica», el prefacio de apertura del libro:

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. (...) Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos-novos sistemas de pensamento. (Rosa, 1976:3)<sup>6</sup>

Más allá del prefacio reconfigurado, tenemos también ahí una forma simple<sup>7</sup> como la anécdota, que rompe la frontera de lo «ordinario y popular» para alzar vuelo en otra dirección: la de la filosofía y del ensayismo, envueltos por la figuración ficcional.

En la anécdota, es el súbito corte en la breve narrativa que, al desestructurar la secuencia lógica del pensamiento, actúa a semejanza de un fósforo detonando la risa y la posibilidad de un salto para otra dimensión reflexiva. Lo anecdotario constituye el centro del experimento ensayístico de «Aletría y Hermenéutica», cuyas anécdotas se suceden, unas a otras, llevando a reflexiones cada vez más refinadas. Son operadores ensayísticos, no por acaso denominadas de *anécdotas de abstracción*: «Tal vez porque más directamente coliden con el no-sentido, a fin con él; y el no-sentido, consideramos, refleja por un tris la coherencia del misterio general, que nos envuelve y crea» (4).

Tal es el método de esa configuración de pensamientos que se desdoblán en nuevos, buscando alcanzar la rarefacción meditativa que enlaza, en un mismo movimiento, al escritor–ensayista con el ensayo–cuento–prefacio.

*Tutameia* podría compararse, pues, a una arquitectura ensayística hecha a partir de destrozos de una base rígida y estable, pero que, en contradicción, desea reconstruir una unidad de otro orden, donde lo que cuenta son los flujos internos, siempre en movimiento, diseñando una especie de ascesis en espiral y serpenteante del pensamiento, desde su grado más grosero y denso, hasta el más excelso y sutil, en correspondencia con el lenguaje que lo expresa: de las palabras de uso común con fines pragmáticos, a la palabra poética, donde lo que cuenta es justamente lo no dicho, lo residual, aquello que escapa a la codificación y al nombre; es ahí que se da el súbito rescate del «silogismo inconcluso» tan caro al ensayista y al escritor en su arte de narrar elíptica y truncada, tal cual ocurre en esta imagen–concepto que pasa en los intersticios de este prefacio inicial de *Tutameia*: «Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entrelimite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitoíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso» (11).<sup>8</sup>

Todo está en este salto que la inconclusibilidad del silogismo ofrece por medio de la desestructuración del raciocinio deductivo; rota esta línea, lo que sobra es el vacío de un salto en el abismo del sentido, capaz de un súbito y paradójico pasaje de lo grotesco a lo sublime sin el deseo de sobrepasar la línea divisoria que los separa, pero inscrito en el «entre–límite», en lo liminar de un pensamiento impensable.

El principio configurador es la paradoja, que está en la raíz de estas *anécdotas de abstracción*, desestructurando la lógica cartesiana a través de la confrontación con la cadena de pensamiento de base deductivista. El choque crea un hueco, un vacío de pensamiento inaprensible e inclasificable, comportándose a la manera de un koan, práctica del budismo Zen que depura la comprensión de la verdad universal por medio del no–pensar, de la intromisión instantánea e intraducible de un sentido volátil, más acá de la palabra y de la diferenciación de los sentidos; lo que denuncia, también, el territorio de lo poético.

Por eso mismo, en los prefacios, desde los títulos hasta el desarrollo, fluye, como río subterráneo, la vibración de la risa y de las paradojas–koans, que representan y dramatizan la escritura poético–ensayística por medio de las tensiones y de los diálogos multifocales, dejando al descubierto las coordenadas del proyecto literario roseano.

### Risa, paradoja y koan como método ensayístico

<i>Aletría</i> =	vs.	<i>Hermenéutica</i> =
masa de hebras finas (niñería; casi–nada)		arte de interpretar el libro sagrado (excelso, sublime)

Ya en el título —«Aletría y Hermenéutica»— se distingue la paradoja y la tensión: las finas hebras de la aletría, el conocido macarrón popular, son capaces de barajar la interpretación hermenéutica, en una sutil ironía a la crítica, que hasta hoy se siente incómoda con el misterio de *Tutameia*.

En el caso de la anécdota, género aficionado a la «nana, tuta-y-media, nica, casi nada» de la cultura popular, se trata de reconducirla hacia su origen de reflexión metafísica sobre el universo, a partir de una perspectiva ensayística que la reconsidere en tanto célula pensamental condensada. En ella se inscribe la voz inmemorial de la risa, que la recorre desde adentro, como una fuerza vital que conduce a las más altas esferas meditativas.

En «Aletría y hermenéutica», al incluir escalas de anécdotas, desde las más concretas y elementales (gracejos), hasta las más esenciales y abstractas, el escritor-ensayista apunta hacia el método de este libro-ensayo, que hace de la risa el elemento desestructurador de las fronteras entre bajo y alto, popular y erudito, autoría y anonimato, por medio de la dilución del sujeto que escribe en los discursos ajenos, ya sean eruditos (científicos, filosóficos, etc.), o apropiaciones de dichos populares de la tradición de los proverbios, adivinanzas y anecdotarios. Masticación reconfiguradora que bordea el *nonsense*, por medio del cruce entre la mente occidental (paradoja) y la oriental (*koan*), que fructifica a partir de las raíces de un pensamiento simultáneamente mágico y algébrico, de alcance universal.

64 65

La meta de generación de *anécdotas abstractas* es una clave invertida y torcida que engendra la especulación sobre aquello que escapa a la lógica común, dando lugar a otro tipo de razonamiento, que «separa en dos los planes de la lógica, proponiéndonos realidad superior y dimensiones para nuevos sistemas mágicos de pensamiento» (Rosa, 1976:3). Esos huecos de sentido actúan como fósforos propulsores del contrasentido a semejanza de koans, que operan en sentido opuesto a la causalidad lógica. Un ejemplo de *anécdota abstracta* es el texto reproducido a continuación, que crea un vínculo invisible y misterioso entre tres factores aparentemente incongruentes: el «mito de la caverna» de Platón, la historieta humorística de un cierto Manuel y una posible cápsula narrativa de Kafka:

o não-senso, crê-se, reflète por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o «Mito da Caverna».

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: —«Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!» Larga o herói a carrocinha, corre, voa, vai, toma a barca, atravessa a baía quase... e exclama: —«Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...».

Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito. (4)<sup>9</sup>

¿Cuál sería la respuesta para tan singular asociación? Tal vez sea posible encontrarla si recorremos otra línea de sentido, que opere en dirección opuesta a la causalidad lógica de base deductiva. Si así lo hiciéramos, experimentaremos un sentido de orden superior, cuyo principio lógico es el razonamiento analógico: entre el «mito de la caverna» de Platón, la historieta de Manuel y el argumento kafkiano existe una proximidad invisible, un concepto —abstracto y paradójico— que los une desde dentro: el contrasentido como vector de aproximación de la verdad, sugiriendo un punto de encuentro entre las tres situaciones.

Interesante percibir que la cápsula de una narrativa kafkiana potencial está, justamente, en aquello que hay de contrasentido, sea en la historieta del «figurante Manuel», sea en el «Mito de la Caverna» de Platón, que también debe leerse por aquello que no fue dicho, o sea, el contrasentido en relación con la lógica estricta del discurso filosófico por la incorporación de la narrativa mítica: un pensamiento por imagen, entre el concepto y la creación poética.

Se construye ahí el escenario propicio para la escena intelectual del ensayo, que implica el cuestionamiento de la hermenéutica clásica y de sus modelos de interpretación, vaciados, súbitamente, de las vías de acceso al sentido de una sola dirección. La verdad está en construcción y, paradójicamente, mientras más la interpretación opere en el vacío y en el no-sentido, más estará en sintonía con la mente universal y con el universo poético roseano.

En «Aletría y hermenéutica», la tónica está en la escena-experimentación del universo poético por medio de las anécdotas y adivinanzas de abstracción, que ejecutan «el salto de lo cómico a lo excelso». En esta especie de alquimia, el pensamiento opera por sustracción, disipándose en búsqueda de la «nada-residual», efecto de contra-sentidos y no-sentidos que se suceden, en cadena:

Por aquí porém, vai-se chegar perto do nada residual, por sequência de operações subtrativas, nesta outra, que é uma definição «por extração» —«O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...» (Só que, o que assim se põe é o argumento de Bergson contra a ideia do «nada absoluto») (...) ou agora o motivo lúdico— fornece-nos outro menino, com sua também desitiva definição do «nada»: —«É um balão sem pele...» E com isso está-se de volta à poesia. (5-6)<sup>10</sup>

El final del prefacio es el ejemplo más puro de la desestructuración del pensamiento cartesiano por medio de la aletría anticartesiana y poética, formada por finos hilos de contrasentidos:

Conflui, portanto que:

Os dedos são anéis ausentes?

Há palavras assim: desintegração...

O ar é o que não se vê, fora e dentro das pessoas (...)

Copo não basta: é preciso um cálice ou dedal com água, para as grandes tempestades.

(...)

Haja a barriga sem o rei. (Isto é: o homem sem algum rei na barriga.)

(...) Se o tolo admite, seja nem que um instante, que é nele mesmo que está o que não o deixa entender, já começou a melhorar em argúcia. (...)

Ergo:

O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

Quod erat demonstrandum. (12)<sup>11</sup>

Existe ahí un doble movimiento de incorporación y desplazamiento de los discursos ajenos (el de Descartes y el de la tradición proverbial), creándose una figura distorsionada entre un tono de razón cartesiana («por tanto que; ergo; *quod erat demonstrandum*») y un contenido imposible de estar dentro de esa razón («el libro puede valer por lo mucho que en él no debió caber»); sentencias proverbiales de la tradición popular y la desintegración inesperada por las inversiones, que se apropian

de las fórmulas repetitivas de los proverbios, dándoles un nuevo sentido. Lo que vale, al final, es el vaciamiento, la sustracción, lo que no está escrito, el no-libro.

No debe ser mero acaso el irónico aviso a los hermeneutas y críticos ávidos por la clave del misterio de *Tutameia*: «Si el tonto admite (...) que es en sí mismo que está lo que no lo deja entender, ya comenzó a mejorar en argucia».

### Neologismos en nueva clave

El segundo prefacio —Hipotrérico— centralizará nueva faceta ensayística por medio de otra vía metacrítica del proyecto literario roseano y que es, justamente, aquella a la cual la crítica se apega más: la creación de neologismos. Lo que el escritor-ensayista hará es desintegrar esa interpretación modelar a través de las mismas armas: risa, ironía y paradoja-*koan*.

66 67

Sobre el «hipotrérico» que da título al prefacio, su destino es el mismo: el de un sentido que se desdobra hasta vaciarse en la no-existencia:

Há o Hipotrérico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se só que vem do bom português. Para a prática, tome-se hipotrérico querendo dizer: antipodático, sençagante, (...) indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e como adiante se verá, embirrando o hipotrérico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência. (64)<sup>12</sup>

Esta es la paradoja que se configura: si el término es «palabra inventada», lo que podría configurarlo como invención neológica, por otro, el sujeto de esta invención estaría en el anonimato, desde que disuelto en la propia lengua (el «buen portugués»).

Sin embargo, la revuelta ocurrirá, al final, como ya estaba anunciada en la «(no) definición» del «hipotrérico», cuando el «buen portugués» se revela, solo, un «hombre de bien —y muy inteligente, pero que, de vez en cuando, neologizaba, según sus necesidades íntimas» (66–67). Se da, entonces, el vaciamiento del «neologismo», reducido a un fenómeno ordinario de la lengua, como creación espontánea del pueblo, desmistificándole el aura de invención sólo concedida al escritor.

El hecho de que el nacimiento del término ocurra de forma espontánea y, por medio de la voz inculta de un «buen burgués», como una historieta humorística, acaba revirtiendo la puesta en escena metacrítica del proyecto literario de Guimarães Rosa, contrario a la creación de neologismos por razones estilísticas de enriquecimiento artificial de una lengua, que ya trae consigo la capacidad generadora de nuevos modos de decir.

Esta crítica aguda e irónica alcanza el texto que sigue al prefacio —«Glosación» (:gozación?) en anexos al «hipotrérico»— que en las glosas a los neologismos enfatiza cuánto pueden tener de artificial en la búsqueda etimológica por el término raro, distante de la esencia conductora de lo poético, que no se encuentra en la etimología, sino en la tentativa de llenar un vacío de sentido, de nombrar lo innombrable que escapa; inclasificable, como toda contemplación de instantáneos fugaces de belleza: «Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da

gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho-d'água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem?» (66).<sup>13</sup>

Esta capacidad inventiva de «palabrizar» emana de la fuente de la propia lengua hablada y escrita, hermanando los neologismos, en tanto intención estilístico-literaria de uso intencional de palabras nuevas, con las jergas y el lenguaje del pueblo, «de los rústicos del campo que palabrizan autónomos, sea por rigor de mostrar lo vivo a la vida, no obstante el escaso peculio lexical de que disponen, sea por gusto o capricho de transmitir con oscuridades coherentes sus propias y oscuras intuiciones» (66).

Otro es, por tanto, el concepto de neologismo que se erige a partir de la configuración trazada por las rutas tortuosas conducidas por el «hipotrérico». Lo que se representa en la escritura ensayística de este prefacio es la intención poética que subyace en la invención de nuevas palabras, capacidad creadora no sólo de escritores y letrados, sino de personas sencillas, inclusive analfabetas. Sólo es necesario atravesar la frontera de las normas lingüísticas, de la etimología y de la sintaxis, y atreverse a crear trampas para lo inexpresable, como sugiere Rosa en la entrevista al escritor y periodista portugués Arnaldo Saraiva, el 24 de noviembre de 1966:

Cuando escribo, no pienso en la literatura: pienso en capturar cosas vivas. Fue la necesidad de capturar cosas vivas, junto a mi repulsa física por el lugar-común (y el lugar-común nunca se confunde con la simplicidad), lo que me llevó a otra necesidad íntima de enriquecer y embellecer la lengua, haciéndola más plástica, más flexible, más viva. Por eso es que no tengo ningún proceso en relación a la creación lingüística: quiero aprovechar todo lo que hay de bueno en la lengua portuguesa, sea de Brasil, sea de Portugal, de Angola o Mozambique, e incluso de otras lenguas: por la misma razón, recurro tanto a las esferas populares como a las eruditas, tanto a la ciudad como al campo. (Rosa, 1966)

Por eso, ninguna investigación filológica puede responder a este desplazamiento del uso automático y modelar de la lengua; ningún diccionario ni clasificación pueden codificar tantos contrasentidos lingüísticos, que dicen sin decir, y tienen sentido justamente por lo que callan.

Este lugar vacío de un sentido que no se fija correspondería, según el filósofo contemporáneo Giorgio Agamben, al estar en la presencia de la lengua desde su principio originario, su in-fancia, que está justamente en este contemplarse de su potencia de decir/no decir, fuente de la poeticidad (Agamben:48). Por eso las estrategias retóricas pierden su carácter definidor del lenguaje poético, desde que metáforas, paradojas, neologismos, etc. son sólo procedimientos discursivos que apuntan para un núcleo común: el lugar vacío de un sentido en la contingencia de poder/no poder ser.

Esta operación de traer la lengua para su lugar de origen en cuanto pura contemplación de su potencia de decir/no decir, sin la obligatoriedad de tornarla acto comunicativo y definidor de un sentido, es lo que da, por un lado, el frescor y la capacidad de inventar nuevos usos para la lengua, y, por otro, el fracaso de no conseguir comunicar un sentido, una información. La lengua en estado de pasaje y nomadismo es lo que lo poético nos deja. Paisaje hecho por «silogismos inconclusos». Y parece ser éste el mensaje, si es posible proyectar uno, de *Tutameia*, este fino «poema intelectual», en la precisa y paradójica nominación que Schlegel dio al ensayo, conforme referencia de Lukács<sup>14</sup> y, por eso mismo, capaz de traducir con

perfección lo in-traducible. Ya decía lo Guimaraes Rosa, en entrevista al crítico literario Günter Lorenz, que «las paradojas existen para que aún se pueda expresar algo para lo que no existen palabras» (Lorenz:68).

La estructura ensayística de los prefacios se traduce, pues, en la exposición del «yo» del escritor-ensayista que asume el discurso en nombre propio, lo cual significa decir, también, nombre en el entre límite real-ficción de un filósofo-crítico y escritor, ya que construido por la escritura como concepto, imagen, figura y máscara.

João Guimarães Rosa es también el hipotrélico enredado en los hilos de aletría para la fundación de una especie de hermenéutica de lo invisible, fundada sobre los vacíos de silogismos inconclusos. Tuta y media. Tutameia. Nonada.

### Notas

<sup>1</sup> Este fragmento se encuentra en «O ensaio como forma» (El ensayo como forma) (35-36), clásico ensayo de Theodor Adorno sobre el género, del cual es uno de los más eminentes representantes. En él, retoma la reflexión pionera de Lukács sobre la forma híbrida del ensayo entre la teoría y la elaboración artística, apuntando nuevos constituyentes de esta construcción que tiene en el fragmento, en lo asistemático, en la experimentación intelectual, en la incertidumbre y en la inconclusibilidad, sus líneas maestras.

<sup>2</sup> En los Cahiers de Valéry, se encuentra el siguiente fragmento traducido por Augusto de Campos (2011): «Acostumbrarse a pensar como serpiente (*penser em Serpent*) que se come la cola. Pues ahí está toda la cuestión. Yo “contengo” lo que me “contiene”. Y soy sucesivamente continente y contenido».

Son ellos: «Aletría y Hermenéutica»; «Hipotrélico»; «Nosotros, los temulentos» y «Sobre la escoba y la duda».

<sup>3</sup> Hay una edición en español de *Tutameia: Minudencias*, de 1979, de la editora Calicanto de Buenos Aires, en traducción de Santiago Kovadloff.

<sup>4</sup> Son ellos: «Aletría y Hermenéutica»; «Hipotrélico»; «Nosotros, los temulentos» y «Sobre la escoba y la duda».

<sup>5</sup> Se trata del glosario que el propio autor incluyó al final de «Sobre la escoba y la duda», que es uno de los cuatro prefacios del libro.

<sup>6</sup> «La anécdota, por la etimología y para la finalidad, requiere completo ineditismo. Una anécdota es como un fósforo: encendido, deflagrado, se fue la serventía. Pero sirva tal vez a otro empleo la ya usada, cual mano de inducción o por ejemplo instrumento de análisis, en los tratos de la poesía y de la transcendencia. (...) No es el chiste simple cosa ordinaria; tanto sea porque ensancha los planes de la lógica, proponiéndonos realidad superior y dimensiones para mágicos-nuevos sistemas de pensamiento (Rosa, 1976:3). (Todas las citas del original de *Tutameia* fueron traducidas por Carlos Mario Vásquez Gutiérrez).

<sup>7</sup> La anécdota como forma simple nos remite al clásico libro de André Jolles *Formas simples – Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorable, Conto, Chiste* (1976). São Paulo: Cultrix. Traducción de Álvaro

Cabral, cuyo original en alemán (*Einfache Formen – Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*), es de 1930. Aunque la «anécdota» no esté explícitamente colocada entre las formas simples, puede ser estudiada en su correspondencia con las «adivinanzas» y el «chiste».

<sup>8</sup> «Por donde, por lo común, se puede corregir lo ridículo o lo grotesco, hasta llevarlos a lo sublime; sea tal vez por eso que su entre-límite es tan tenue. ¿Y no será este un camino por donde la perfección se alcanza? Siempre que algo importante y grande se hace, hubo un silogismo inconcluso, o, digamos, un salto de lo cómico a lo excelso».

<sup>9</sup> «el no-sentido, pensamos, refleja por un tris la coherencia del misterio general, que nos envuelve y crea. La vida también es para ser leída. No literalmente, sino en su supra-sentido. Y nosotros, mientras tanto, sólo la leemos por líneas torcidas. Pensamos que reímos. Vea Platón, que nos brinda el “Mito de la Caverna”.

Siga, para ver, el conocido figurante, que anda por la calle, empujando su carreta de pan, cuando alguien le grita: —“¡Manuel, corre a Niterói, tu mujer está como una loca y tu casa se está incendiando!” Larga el héroe la carreta, corre, vuela, va, toma la barca, atraviesa la bahía casi... y exclama: —“¡Qué diablos! No me llamo Manuel, no vivo en Niterói, no estoy casado ni tengo casa...”.

Ahora, examine fríamente la historieta, sangrada del todo burlesco, y se obtiene una fórmula Kafkiana, el esqueleto algebrico o tema nuclear de una novela de Kafka todavía no escrita» (Rosa, 1976:4).

<sup>10</sup> «Por aquí sin embargo, se va a llegar próximo de la nada residual, por secuencia de operaciones sustractivas, en esta otra, que es una definición “por extracción” “La nada es un cuchillo sin lámina, del que se tiró el mango...” (Sólo que, lo que así se pone es el argumento de Bergson contra la idea del “nada absoluto”) (...) o ahora el motivo lúdico – nos ofrece otro niño, con su también diminutiva definición de la “nada”: —“Es una balón sin cuero...” . Y con ello se está de vuelta a la poesía».

<sup>11</sup> «Confluye, por tanto que:

¿Los dedos son anillos ausentes?

Hay palabras así: desintegración...

El aire es lo que no se ve, fuera y dentro de las personas. (...)

Copa no basta: es preciso un cáliz o dedal con agua, para las grandes tempestades. (...)

Nada como la barriga sin el rey. (Es decir: el hombre sin algún rey en la barriga.)

(...) Si el tonto admite, aunque sea ni por un instante, que es en sí mismo que está lo que no lo deja entender, ya comenzó a mejorar en argucia. (...)

Ergo:

El libro puede valer por lo mucho que en él no debió caber.

Quod erat demonstrandum.»

<sup>12</sup> «Hay el Hipotrélico. El término es nuevo, de origen no pesquisado y aún sin definición que le prenda en todos los pétalos el significado. Sólo se sabe que viene del buen portugués. Para la práctica, tomamos hipotrélico queriendo decir: antipodático, sin gracia, (...) individuo pedante, importuno agudo, falto de respeto para con la opinión ajena.

Aún más, tratándose de palabra inventada, y como adelante se verá, insistiendo el hipotético en no tolerar neologismos, comienza por negarse nominalmente la propia existencia».

<sup>13</sup> «Allá, sin embargo, se puede permitir que la palabra nazca de nuestro amor, así, de naciente y chorro: ahí la fuente, el miriñaque, el ojo-de-agua; ¿o cómo una mariposa sale de la bolsa del paisaje?».

<sup>14</sup> Lukács afirma, al final de su ensayo «Sobre la esencia y la forma del ensayo: una carta a Leo Popper», de 1910, lo siguiente: «Solamente ahora podemos escribir las palabras iniciales: el ensayo es un género artístico, una configuración propia y total de una vida propia, completa. Sólo ahora no sonaría contradictorio, ambiguo y algo como una perplejidad llamarlo obra de arte y, sin embargo, subrayar continuamente aquello que lo distingue del arte: él se posiciona delante de la vida con los mismos gestos de la obra de arte, mas apenas los gestos; la soberanía de esta toma de posición puede ser la misma, pero, más allá de ello, no hay entre ellos ningún contacto. Sólo de esta posibilidad del ensayo quería hablarle aquí, de la esencia y de la forma de estos *poemas intelectuales*, como el viejo Schlegel llamó a los de Hemsterhuis».

7071

### Referencias bibliográficas

- ADORNO, THEODOR W. (2003). «O ensaio como forma». *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 15–45. Traducción al español: Jorge de Almeida.
- AGAMBEN, GIORGIO (2007). «Arte. Inoperatividade. Política». *Política. Agamben. Marramo. Rancière. Sloterdijk. Crítica do contemporâneo*. Conferencias Internacionales Serralves. Portugal: Fundación de Serralves. Traducción al español: Simoneta Neto.
- BARTHES, ROLAND (1980). *Aula*. São Paulo: Cultrix. Traducción al español: Leyla Perrone-Moisés.
- BARRENTO, JOÃO (2012). «Walter Benjamin: limiar, fronteira e método». *Revista Olho d'água*, (4), 41–51.
- BENJAMIN, WALTER (2006). *Passagens*. Bolle, Willi y Matos, Olgária (comps.). Belo Horizonte: Editora da UFMG. Traducción al español: Irene Aron; Cleonice Mourão.
- CAMPOS, AUGUSTO DE (2011). *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo: Ficções.
- LORENZ, GÜNTER (1991). «Diálogo com Guimarães Rosa». Coutinho, Eduardo (comp.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 62–97.
- LUKÁCS, GEORG (1971). «Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper». Traducción al portugués: Mario Luiz Frungillo a partir de la edición alemana: Lukács, Georg. (1971). «Die Seele und die Formen. Essays. Neuwied: Luchterhand» 7–31. Consultado el 28 de enero de 2014 en [http://www.proec.ufg.br/revista\\_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf](http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf).

ROSA, JOÃO GUIMARÃES (1966). «Entrevista a Arnaldo Saraiva», para el *Diário de Notícias* de Portugal el 24 de noviembre. Saraiva, Arnaldo (2000). *Conversas com escritores brasileiros*. Porto: ECL (Comisión Nacional para las Conmemoraciones de los Descubrimientos Portugueses). Consultado el 30 de enero de 2014 en <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/grandes-entrevistas-guimaraes-rosa.html>.

——— (1976). *Tutameia* (Terceiras Estórias). 4.a ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

**Duarte de Oliveira, Maria Rosa**

«Los prefacios de *Tutameia* de João Guimarães Rosa: entre el ensayo y la anécdota». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 61–72.

Fecha de recepción: 25 · 02 · 14

Fecha de aceptación: 13 · 05 · 14

## **La biblioteca personal como gesto fundador de la literatura francófona de las Antillas**

Victoria Famin \*

Université Paris – Sorbonne (Francia)

### **Resumen**

En el proceso de emergencia y de consolidación de la literatura francófona de las Antillas, la construcción de bibliotecas personales juega un rol fundamental, ya que define una filiación múltiple de los autores antillanos. De esta manera se desarticula la antigua tensión entre el centro y la periferia, entre la metrópolis representada por el mundo literario parisino y los escritores de la antigua colonia caribeña. Edouard Glissant y Patrick Chamoiseau presentan en sus obras bibliotecas personales que responden a la Poética de la Relación. En este sentido, el panorama literario mundial es visto como una expresión del Todo-Mundo glissantiano y los autores y obras seleccionadas para estas bibliotecas personales dan cuenta de la diversidad literaria del mundo. La literatura antillana se ve así enriquecida por el gesto con el que estos dos autores, considerados como referentes, se inscriben en una literatura diversa, en movimiento, en constante relación.

72 73

### **Palabras clave:**

· biblioteca · Glissant · Chamoiseau · Todo-Mundo · relación

\* Doctora en Literatura francesa y comparada de la Universidad de París – Sorbonne e investigadora del Centre International d'Études Francophones de esta misma Universidad. Especialista en literaturas francófonas, literaturas del Caribe y teoría literaria. Es también redactora de la revista digital La Plume francophone.

### Abstract

In the emergence and consolidation process of the French Caribbean literature, the construction of personal libraries plays a fundamental role, since it defines a multiple filiation to the Caribbean authors. In this way the old tension between the center and the periphery, between the metropolis represented by the Parisian literary world and the ancient Caribbean colony writers is dismantled. Edouard Glissant and Patrick Chamoiseau present in their works personal libraries that agree with the Poetic of Relation. In that regard, world literature is considered a glissantian All-World expression and the authors and selected works for these personal libraries show the diversity of world literature. In this way the Caribbean literature is enriched by the decision of these two writers, considered major figures, whom place themselves in a diverse, moving and constantly connected literature.

### Key words:

· librairie · Glissant · Chamoiseau · All-World · Relation

La memoria literaria es un patrimonio que no cesa de ser renovado y redefinido en cada gesto literario. Ya sea de manera explícita o implícita, cada texto literario se inscribe en una historia que no está escrita de antemano, sino que aparece como una construcción a veces institucionalizada pero muchas veces íntima y personal, que tiende a dar sentido a cada nuevo texto y al mismo tiempo posicionarlo en un contexto determinado. Este procedimiento puede ser concebido para legitimar una escritura por medio de la filiación literaria o por el contrario, puede estar motivado por un deseo de distanciarse con respecto a una norma literaria.

Estas y otras tantas diversas preocupaciones han dado origen a la construcción de bibliotecas, imaginarias o reales, en los propios textos literarios. Se trata de repertorios de obras que son citadas, descritas e incluso evaluadas por autores que conforman de esta manera una tela de fondo sobre la cual se inscriben sus propios textos. En tal sentido, la biblioteca de libros de caballería que Cervantes construye en el *Quijote* es un caso emblemático de conformación de un panorama literario del cual se desprende la novela misma. Este procedimiento tiende a distinguir el texto cervantino de textos anteriores, para preparar al lector a la novedad que se presenta ante sus ojos.

Diferente es el caso de la biblioteca que Des Esseintes propone en *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. En este texto, la selección de autores intenta marcar no sólo una verdadera ruptura con el naturalismo y otras corrientes del siglo XIX, sino también construir un verdadero canon que corresponde al decadentismo encarnado por el héroe. Citar a Verlaine, Baudelaire y Mallarmé, así como a Poe y

Villiers de l'Isle-Adam constituyen tanto un gesto de crítica literaria fuerte como una decisión de asociar la novela a una visión particular de la literatura.

La Biblioteca de Babel que Borges describe en su cuento homónimo es una construcción que le permite exponer su concepción de la literatura como una expresión del universo. La posibilidad de pensar una biblioteca como la realización de lo posible da a la escritura literaria la capacidad de decir el mundo real y el imaginado.

En ciertos textos de fuerte índole metaliteraria, la construcción de una biblioteca es asumida explícitamente por un autor. En estos casos, este procedimiento forma parte de un manifiesto literario o al menos de una toma de posición importante. Esto es lo que hace Harold Bloom cuando establece su canon occidental, con el cual se propone «aislar las cualidades que convierten a estos autores en canónicos, es decir, en autoridades en nuestra cultura» (Bloom, 1994:11). La empresa de Harold Bloom muestra una preocupación por representar los diferentes países o regiones del mundo, así como también la necesidad de no olvidar los grandes géneros literarios, lo que muestra una cierta sistematicidad en su reflexión. Bloom afirma «El canon (...) se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa selección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición exterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas» (Bloom, 1994:30). Si bien el aspecto institucional parece esencial en la construcción de un corpus para su posterior elevación al rango de canon, este proceso puede ser llevado adelante por los propios sistemas literarios como campo que intenta conseguir o preservar una cierta autonomía, según lo explica Bourdieu en su *Les règles de l'art* (1992).

La construcción de bibliotecas es un procedimiento que cobra gran interés cuando se aborda el proceso de emergencia y de consolidación de la literatura francófona de las Antillas como un campo literario emancipado de la literatura francesa. Este fenómeno concierne principalmente a las producciones literarias de Martinique, Guadeloupe y de Guyane, sin olvidar las relaciones que esta literatura tiene con la producción literaria haitiana. La literatura de estos territorios, que fueron colonias francesas y que constituyen hoy departamentos franceses de ultramar, evolucionó de manera vertiginosa durante el siglo xx, en un movimiento que perdura en la actualidad. Las primeras expresiones literarias correspondieron a lo que se llamó *doudouisme*, un movimiento que se desarrolló durante el siglo xix y hasta principios del siglo xx. Estos textos presentaban una visión exótica, incluso bucólica de estas islas del Caribe, con lo que se intentaba satisfacer las demandas de los lectores franceses, particularmente sensibles a este tipo de postales. En lo que respecta a la escritura, se trataba de imitar el modelo romántico, desechando todo tipo de innovación.<sup>1</sup> Frente a este panorama, una ruptura fundadora fue la marcada por Aimé Césaire, quien reivindicando las raíces africanas de los antillanos, propone una literatura de la *Négritude* que abandona la literatura de imitación.<sup>2</sup>

Esta primera ruptura inaugura la evolución vertiginosa de la literatura antillana, que no cesa de renovarse a lo largo del siglo XX. En este sentido, el aporte de Edouard Glissant es fundamental, ya que su concepto de *antillanidad* (1981) transmite una visión de la literatura enraizada en el Caribe, con la complejidad cultural que lo caribeño supone. La publicación del *Eloge de la Créolité*, en 1989, manifiesto literario redactado por Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant y Jean Bernabé, perpetúa la dinámica de ruptura y de renovación. Este texto nombra las producciones literarias que, siguiendo los pasos de Césaire y de Glissant, ponen

el acento en la creolidad, es decir el resultado cultural del encuentro de pueblos del mundo en las islas del Caribe.

Una nueva propuesta renueva la literatura antillana en las últimas décadas del siglo xx y en las primeras del siglo xxi: Edouard Glissant abre su horizonte de estudio para poder situar lo antillano en el contexto mundial, y con este gesto extiende a la literatura mundial su propuesta conocida como Poética de la Relación<sup>3</sup>. Patrick Chamoiseau adhiere plenamente a esta nueva visión de la literatura en un contexto marcado por la mundialización.

Para sostener esta concepción de la literatura antillana, estos autores proceden a la construcción de bibliotecas que dan cuenta de la existencia literaria en un mundo concebido como un *Todo-Mundo*. En este trabajo veremos primero las bases de la Poética de la Relación glissantiana. Luego analizaremos la construcción de una biblioteca personal en un ensayo autobiográfico de Patrick Chamoiseau, como una actualización de esta visión. Finalmente abordaremos la constitución de una antología de la poesía del Todo-Mundo con la que Glissant reafirma el anclaje de lo antillano en el mundo.

### **Literatura antillana y Poética de la Relación**

La literatura antillana, por su situación de emergencia en el mundo de la francofonía, se presenta como un campo propicio para la reflexión y la proposición de diferentes poéticas que puedan dar cuenta de la particularidad de su joven tradición literaria. En este contexto, Edouard Glissant se interroga a lo largo de toda su obra sobre la literatura y la poesía, su relación con la filosofía y con la concepción del mundo y de las culturas que se desarrollan en él.

Partiendo del análisis histórico y sociológico de la experiencia de los antillanos, fuertemente marcada por la deportación de africanos, la esclavitud, la vida en la plantación y todos los aspectos de la colonia francesa, Glissant intenta salir del marco geográfico de su propia isla natal, para intentar encontrar similitudes entre el desarrollo de la cultura martiniquesa y la de las otras islas del Caribe e incluso de la zona continental. A pesar de la diferencia de lenguas, ligada a la colonización de diversos países europeos, Glissant observa puntos en común que reúnen a las diferentes sociedades caribeñas y que explican así fenómenos literarios y culturales similares. Tomando la expresión del poeta barbadense Kamau Brathwaite, «la unidad es submarina» (1974:64), Glissant comienza a definir un mundo caribeño de relaciones estrechas entre los poetas hispánicos, los anglófonos y los francófonos, sin olvidar a aquellos que producen literaturas en los diversos creoles. Esta primera apertura le permite dar un paso muy grande en el desarrollo de su reflexión, ya que por un lado abre su objeto de estudio, que no es más únicamente la literatura y la cultura antillana, sino las literaturas y las culturas del mundo. Por otro lado su noción de *relación* comienza a consolidarse. Glissant entiende por *relación* un modo de existencia rizomática, según la metáfora propuesta por Deleuze y Guattari, en la que los diversos actores «consienten en cambiar en un intercambio, sin el temor de perder su identidad ni de que ésta pueda disolverse»<sup>4</sup> (Glissant, 1996). Es importante notar que la idea de Relación se inscribe claramente en el contexto actual de las

tensiones identitarias, con el objetivo de desarticular los conflictos y trabajar en el nivel de los imaginarios, con un proyecto que podría ser considerado como utópico.

La adopción de esta concepción de la relación con el otro permite considerar de otra manera el mundo, que no es ya visto como una organización cultural territorial y económica, sino como una infinidad de posibilidades ofrecidas a los rizomas que se desarrollan cada vez más en el contexto de la mundialización. Así entonces emerge en el discurso la noción de *Todo-Mundo*: «Llamo Todo-Mundo a nuestro universo tal cual cambia y perdura mientras participa en el intercambio, y al mismo tiempo la visión que tenemos de él. La totalidad-mundo en su diversidad física y en las representaciones que nos inspira» (Glissant, 1997:176). Esta visión del mundo como totalidad pone el acento en la consideración de todas sus posibilidades para activar la dinámica de la Relación. La multiplicación de los puntos de contacto posibles en la existencia rizomática permitiría pensar en una renovación constante e imprevisible de las expresiones culturales.

7677

En lo que respecta a las producciones literarias, la dinámica de la Relación no supone un simple juego de intertextos, sino una verdadera apertura de las literaturas al mundo, volviendo caduca la organización de las tradiciones literarias concebidas como literaturas nacionales. Este fenómeno concierne de manera directa a las literaturas francófonas, porque su desarrollo está íntimamente ligado a la lengua francesa considerada durante mucho tiempo como la lengua del Otro. Además, el modelo literario para las literaturas francófonas del mundo fue durante mucho tiempo el de las normas dictadas por París, como centro y referente literario para los escritores de expresión francesa, no sólo de las Antillas sino también de Bélgica, de Suiza francesa, de Quebec y del espacio francófono en general.

La posibilidad de vivir el contacto con el mundo, no ya como una relación compleja y muchas veces tensa con la antigua metrópolis, sino como un intercambio libre con los diferentes autores y textos del mundo permite creer en la circulación de voces y de textos, no ya en una vía que lleva de la periferia al centro, sino en una dinámica circular y por qué no, rizomática.

En este sentido los principales representantes de la Poética de la Relación, Edouard Glissant y Patrick Chamoiseau, han presentado en sus obras la visión del Todo-Mundo literario y lo hacen por medio de la construcción de bibliotecas personales. Estos gestos ponen de relieve la concepción que cada uno de ellos tiene de su capacidad de interactuar con las literaturas del mundo.

### **La *sentimenthèque* de Patrick Chamoiseau**

La obra de Patrick Chamoiseau es vasta, no sólo por el número de textos que ha publicado sino también por la variedad de géneros que ha explorado. Galardonado con el premio Goncourt en 1992 por su novela *Téxaco*, desde 1986 no ha cesado de construir una obra marcada por una profunda coherencia. Si bien, desde la publicación en 1989 de *Eloge de la Créolité*, ha sido catalogado como teórico de la creolidad, su lectura e interpretación de las propuestas glissantianas permite que se lo considere como el principal discípulo del autor de la Relación e incluso un preciado colaborador de Glissant.<sup>5</sup>

*Ecrire en pays dominé* es un ensayo autobiográfico publicado en 1997 en el que Chamoiseau presenta una reflexión sobre su camino personal, yendo desde la infancia y el descubrimiento de la lectura hacia la experiencia de la escritura y la madurez del autor. El texto, de fuerte carácter metaliterario, analiza las dificultades que ha tenido que sortear por su condición de escritor periférico de las Antillas francófonas. Pero también recuerda las influencias recibidas y los modelos que han guiado su trabajo. El personaje del viejo guerrero, que recorre el texto brindando consejos sobre la actitud que el escritor debe adoptar, su visión del mundo y de la literatura, así como su concepción del compromiso, podría ser asimilado a la figura de Edouard Glissant, maestro de Chamoiseau. Sus palabras, transmisoras de sabiduría y de clarividencia, tienen el misterio y la opacidad de la prosa glissantiana y por eso mismo interpelan al lector de la Poética de la Relación. Esto refuerza el anclaje antillano de su reflexión.

Sin embargo, otro dispositivo de escritura acompaña la reflexión de Chamoiseau sobre sus propias vivencias: se trata de la presentación de lo que él llama una *Sentimienteca*, es decir una biblioteca que reserva, ante todo, sentimientos. Para explicar esta variante de la biblioteca personal, Chamoiseau (1997:24) afirma: «Como siempre cuando me lanzo al abordaje de mí mismo, los libros–amados, los autores–amados, me hacen seña. Están ahí. Me habitan en desorden. Me llenan de un barullo. Tantas lecturas desde la infancia me han dejado algo mejor que recuerdos: sentimientos. Algo mejor que una biblioteca: una sentimienteca».

Esta sentimienteca que recorre el ensayo de Chamoiseau es el reflejo de las lecturas más íntimas del autor, que reconstruyen el mapa de su vida literaria. Pero no responde a un canon personal, a la imagen de lo que Harold Bloom propone. En este caso no emerge ninguna jerarquía ligada a cualidades intrínsecas de cada autor citado. Son en realidad las sensaciones que cada lectura suscita en Chamoiseau como lector las que justifican cada entrada de esta biblioteca de sentimientos.

Es importante señalar que se trata de una verdadera biblioteca, ya que los libros y la evolución de su propia lectura son temas privilegiados en el ensayo de Chamoiseau. Como todo escritor, él se considera ante todo un lector y sus experiencias le permiten, en cada etapa, iluminar su pensamiento literario:

Cuando el libro dormido es un gran libro, su sueño tiene el encanto de una promesa. El gran libro dormido atrae, uno lo toma y lo guarda sin saber realmente por qué. Es una presencia en el mundo cerrada sobre una respuesta. Esta respuesta espera para abrirse ante la curiosidad de una lectura o de lo que precede a toda lectura. El libro dormido no modifica al mundo sino a su lector. (Chamoiseau, 1997:29–30)

Es justamente a esas modificaciones que los libros frecuentados han operado sobre él que Chamoiseau quiere hacer referencia. La sentimienteca no presenta un análisis de los textos sino que menciona sus impresiones de lector, combinando ciertos comentarios analíticos y resultados personales de la interpretación. Esta decisión de poner de manifiesto su percepción de los textos le otorga una libertad que se adecua perfectamente al carácter autobiográfico del ensayo, sin por eso caer en un intimismo que sería irrelevante.

En lo que refiere a los criterios de organización de esta biblioteca personal, es interesante notar que, si bien Chamoiseau hace referencia a los «libros–amados», son en realidad los «autores–amados» quienes conforman su sentimienteca. Aun-

que el autor no justifica esta decisión de manera explícita, podría tratarse de una estrategia que permite, con una única alusión, hacer referencia a la vasta obra de un autor admirado. Dichas alusiones toman la forma de párrafos aislados y autónomos que surgen en la prosa ensayística del autor, como acotaciones al margen.

Las entradas de esta sentimienteca literaria no siguen ningún criterio tradicional de orden cronológico, lingüístico o genérico. No se trata tampoco de asociaciones temáticas ni de reconstrucciones de corrientes literarias. Chamoiseau parece adoptar, para la concepción de su sentimienteca, el criterio de dinámica rizomática de la existencia literaria, en el marco el Todo-Mundo glissantiano. Es por eso que las menciones a los autores que integran su biblioteca personal aparecen de manera sorpresiva, poniendo en relación obras en diferentes lenguas, de épocas dispares y de tradiciones diversas.

Cada alusión a un autor está precedida de la preposición *de* que evoca elípticamente los «los recuerdos y sentimientos obtenidos *de* la lectura de tal o cual autor». Hemos decidido citar, al azar, algunas de las entradas de esta biblioteca:

78 79

De Camões: La *saudade*, entre tierra y mar, raíz-errar, entre el Lugar y el mundo, lo turbio y la visión. – Sentimienteca (47). Del *Kalevala*: El canto total como el hechizo de la tinta atenta y de los soplos combatientes, de las memorias olvidadas y de los signos fundadores. Magia. – Sentimienteca (53). De Borges: El rigor aparente para desencadenar mejor los destellos inconcebibles: laberinto de fuerzas contrarias, abierto-cerrado, definido-indefinido, medida-desmedida, orden-caos, vida-muerte, círculo que rodea... El Escribir del Todo-posible que se hace secreto. – Sentimienteca (61-62). Del cuentista creole: Primero una risa. Hay que reírse. Más vale reírse. – Sentimienteca (68). De Césaire: Contra la Bestia, hacerse árbol, río, y con cada palabra arrastrar continentes de vida. – Sentimienteca (72-73). De Rabelais: La risa junto a ti, con un misterio que te supera, inmenso, en una búsqueda sedienta. – Sentimienteca (138). De Stendhal: El Escribir como un espejo errante —oh esos sueños!... Y busca la emoción, la palabra que vendrá con ella. – Sentimienteca (152). De Mohamed Dib: Contra la fuerza colonial, la escritura incendio, que prolifera ciega-visionaria hasta abrasarse. – Sentimienteca (229) De Kateb Yacine: Contra el drama de dos lenguas, saltar hacia los fuegos del lenguaje, tu palabra en condiciones extremas... - Sentimienteca (267).

Esta selección de elementos de la sentimienteca de Chamoiseau muestra bien la diversidad de autores citados que tienden a dar cuenta justamente de la riqueza del mundo concebido como Todo-Mundo. Al mismo tiempo, si la mención de cada figura del mundo literario intenta poner de relieve algún carácter específico de su escritura, la visión glissantiana que este escritor-lector adopta recuerda su anclaje en el mundo caribeño. Así, la mención de Camões pone de relieve la noción de *saudade* pero combinada con el tópico glissantiano del arraigarse y del errar. El *Kalevala* es reconocido como texto fundador de la literatura de la India, pero sobre todo por la fuerza de atracción que ejerce su palabra. Saltando siglos y mares, Borges aparece en la sentimienteca como un representante de la recreación perfecta del universo, un trabajo que los autores de la Relación no cesan de intentar, aunque no buscando la perfección sino la lucidez.

Los autores clásicos de la literatura francesa, como Rabelais y Stendhal, figuran junto a las figuras tutelares de las literaturas francófonas, como los argelinos Kateb Yacine y Mohamed Dib, o el martiniqués Aimé Césaire, todos ellos representantes de un verdadero compromiso político y poético.

El simple intento de reunir en una única secuencia los autores citados reconstruye claramente la imagen del torbellino y una *poética del temblor*, aspecto importante de la Relación glissantiana (Glissant, 2009:56). Es por esto que podemos afirmar que la sentimienteca de Chamoiseau se inscribe plenamente en la Poética de la Relación, sin que esto suponga la desaparición de los contenidos propios del autor frente a tal propuesta teórica. Este torbellino literario creado por la sentimienteca constituye la tela de fondo sobre la cual se inscribe la obra de este gran autor de la literatura antillana, funcionando al mismo tiempo como un manifiesto dirigido a las próximas generaciones de escritores antillanos.

### **La antología de la poesía del Todo-Mundo de Édouard Glissant**

La obra de Édouard Glissant se caracteriza por demostrar una gran cohesión, obtenida a partir de una serie de decisiones epistemológicas que responden a un plan único. En este sentido, sus propuestas teóricas están formuladas principalmente en sus ensayos, pero no únicamente: sus novelas y sus poemas participan en la construcción de la Poética de la Relación. Esto responde a la convicción profunda de que el lenguaje poético es el medio privilegiado para el conocimiento del mundo (Glissant: 1969:57). Es por esto que la lectura es una actividad central en la reflexión no solamente sobre la literatura sino también sobre las nuevas formas de existencia cultural en el mundo. Poesía y filosofía son para Édouard Glissant dos modalidades complementarias del pensamiento.

Por otra parte, y como ya lo habíamos observado con respecto a Patrick Chamoiseau, Glissant, en su carácter de escritor del Caribe francófono, intenta construir su propia historia entre varias tradiciones literarias: la francesa, lo que le asegura un lugar en un sistema literario fuerte, la americana, que lo arraiga en el Caribe y en el continente, pero también la literatura universal, que abre el horizonte de su obra y concuerda con su ambición de explicar fenómenos que concierne a las literaturas de todo el mundo.

La obra de este autor está nutrida por referencias a autores que han guiado su escritura, como es el caso de Victor Segalen, que introduce la noción de diverso y de opacidad en la reflexión glissantiana, o de Saint-John Perse, quien representa la idea del errar en búsqueda de lo universal. La lectura de William Faulkner le permite por su parte establecer la existencia de una literatura de la plantación que habría surgido en todas aquellas regiones del continente americano en las que no sólo la esclavitud sino también la puesta en práctica de este tipo de sistema socioeconómico colonial marcaron la idiosincrasia de la población. Los intercambios con Alejo Carpentier a los cuales Glissant hace alusión en sus textos le permiten apuntalar su concepción de unidad caribeña que tiende a reforzar el anclaje espacial de las Antillas francófonas. Estos no son más que unos pocos nombres de la lista de referencias literarias que este autor evoca en sus ensayos, pero lo que es importante señalar es la importancia que este procedimiento reviste en la formulación de la Poética de la Relación.

Sin embargo, uno de los últimos volúmenes publicados por Glissant pone de manifiesto su voluntad de exponer de manera explícita su manera de concebir el Todo-Mundo literario y lo hace construyendo una biblioteca personal. En *La tierra, el fuego, el agua y los vientos: una antología de la poesía del Todo-Mundo* (2010), el autor expone un gran y único poema compuesto por una selección de fragmentos de textos escogidos por el autor en la inmensa diversidad de la literatura del mundo. Para explicar su gesto, afirma en el prólogo:

Qué desórdenes sin embargo, cesuras, objetos tomados por pedacitos, y puestos uno al lado del otro: ¿diríais que un poema puede ser cortado, interrumpido, que podríamos dar fragmentos de él, pasajes escogidos (como en los manuales más escolares), y empujados por los vientos más malignos? Sí, podríais: cuando los fragmentos tienen la suerte, es decir, la gracia de hacer tantos encuentros, cuando se acuerdan entre ellos, un fragmento de un poema que concuerda con otro poema, con este fragmento nuevo, y se transforma por su parte en un poema entero, en el poema total, que se canta de una vez. El imaginario es un campo de ríos y de meandros que se mueven sin cesar. (15)

80 81

Esta biblioteca personal, hecha de fragmentos de textos del mundo, constituye una forma de realización del Todo-Mundo porque supone la posibilidad de poner en relación autores dispares, creando secuencias como por ejemplo la siguiente: Ovidio – Ezra Pound – Victor Hugo – Vincent Van Gogh – Arthur Rimbaud – Alejo Carpentier (127-138). El torbellino generado por esta composición glissantiana no supone una confusión sino, bien por el contrario, una dinámica nueva que recuerda el aspecto vivo de la poesía<sup>6</sup> y la posibilidad de acercarse nuevamente a textos clásicos teniendo en cuenta su coexistencia con otros textos del mundo.

La libertad que otorga la concepción de la literatura como rizoma permite asociar lecturas dispares en un procedimiento muy productivo. La confrontación de poéticas diferentes, de estéticas a veces antagonistas, permite poner de relieve la especificidad de cada texto que, al mismo tiempo, puede variar a partir de su encuentro con otro:

uno no puede citar completo el *Cuaderno de un retorno al país natal* de Aimé Césaire (eso sería dar la vuelta completa a la isla), ni *La musa que es la gracia* de Paul Claudel, sin embargo fuertemente medida, ni ninguno de los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, estos sí, decididamente desmedidos. Uno tiene que tomar fragmentos, rocas que se encuentran, relumbran, rebotan, uno los tira de nuevo al voleo, estigmas y testigos, los nostálgicos, los desmesurados, los ambiciosos, todos compartibles. (15)

La Relación, tal como Glissant la concibe, es justamente la conciencia de un contacto inevitable con el Otro: «La extensión de un poema no es infinita, encuentra enseguida otros poemas del mundo, en un lugar evidente y secreto que todo poema da a presentir» (13). Las antiguas divisiones en función de las lenguas, los estados, los siglos o los géneros pierden toda razón de ser en la dinámica rizomática de la biblioteca glissantiana.

## A modo de conclusión

En una tradición literaria relativamente joven, aunque no por eso menos rica, la definición de las bases a partir de las cuales ésta se ha ido construyendo así como la identificación de los aportes externos que le han permitido evolucionar, constituyen elementos esenciales para su consolidación y su legitimación en el contexto de la literatura mundial. En tal sentido, las bibliotecas personales de Edouard Glissant y de Patrick Chamoiseau permiten concebir una literatura antillana que no se encuentra ya tensionada entre una tradición francesa y una reivindicación caribeña, sino abierta a la diversidad de los textos de la literatura universal. Porque este gesto escriturario consistente en exponer sus propias experiencias de lectura sugiere, de manera más o menos explícita, que sus producciones literarias están nutridas por esas escrituras venidas de otros siglos y de otras tierras, expresadas en diversas lenguas que no tienen ningún contacto previsible con el francés o el creole.

Además, esta figura de las bibliotecas personales no participa únicamente en la definición histórica de la literatura antillana. Se trata también de una suerte de manifiesto no necesariamente normativo pero tendiente a incentivar una práctica de la lectura y de la escritura particularmente sensibles a lo diverso del mundo literario. Es así como las bibliotecas de Glissant y Chamoiseau, si bien son presentadas como eminentemente personales, funcionan también como una invitación al lector a que conciba su propia biblioteca sin seguir los criterios institucionales de país, época o lengua de expresión, sino en la dinámica de la diversidad del Todo-Mundo.

## Notas

<sup>1</sup> Para ahondar en esta cuestión, ver Chamoiseau, Patrick y Confiant, Raphaël (1991) *Lettres créoles: Tracés antillais et continentales de la littérature, Haïti, Guadeloupe, Martinique et Guyane*. Paris, Gallimard, 1999.

<sup>2</sup> Suzanne Césaire, en la revista *Tropiques* N°4 de enero de 1942, escribe «Misére d'une poésie», texto en el que declara la guerra al *doudouisme* y proclama el nacimiento de una *poesía-bambú*, comprometida con el surgimiento de una verdadera literatura antillana.

<sup>3</sup> La propuesta de Glissant no está solamente expresada en su ensayo *Poétique de la Relation* (1990), sino en el conjunto de su obra ensayística e incluso en su poesía y en sus novelas.

<sup>4</sup> Todas las traducciones del francés son nuestras.

<sup>5</sup> En tal sentido, es importante mencionar que Chamoiseau y Glissant fueron coautores de dos manifiestos: *Quand les murs tombent: l'identité nationale hors-la-loi?* (2007) y *L'Intraitable beauté du monde: adresse à Barack Obama* (2009).

<sup>6</sup> Cuando Edouard Glissant evoca el poder de la poesía no hace referencia a una cuestión genérica sino al lenguaje poético como materia de la literatura.

## Referencias bibliográficas

- BLOOM, HAROLD (1994). *El Canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BOURDIEU, PIERRE (1992). *Les règles de l'art: gèese et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998.
- BRATHWAITE, KAMAU (1974). *Contradictory omens: cultural diversity and integration in the Caribbean*. Mona, Jamaica: Savacou Publications.
- CESAIRE, AIMÉ (1994). *Tropiques (1941-1945), Collection complète*. Paris: Jean-Michel Place.
- CHAMOISEAU, PATRICK Y CONFIAINT, RAPHAËL (1991). *Lettres créoles: Tracés antillaises et continentales de la littérature, Haïti, Guadeloupe, Martinique et Guyane*. Paris: Gallimard, 1999.
- CHAMOISEAU, PATRICK (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 2002. 82 83
- DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FÉLIX (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Editions de Minuit, 1989.
- GLISSANT, EDOUARD (1969). *L'Intention poétique*. Paris: Seuil.
- (1981). *Le Discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997.
- (1990). *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- (1996). *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard.
- (1997). *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard.
- (2009). *Philosophie de la Relation: poésie en étendue*. Paris: Gallimard.
- (2010). *Le terre, le feu, l'eau et les vents: une anthologie de la poésie du Tout-Monde*. Paris: Galaade/Institut du Tout-Monde.

## Famin, Victoria

«La biblioteca personal como gesto fundador de la literatura francófona de las Antillas». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 73-83.

Fecha de recepción: 18 · 02 · 14

Fecha de aceptación: 02 · 04 · 14



## **El espacio cosmológico, el espacio poético: problemas del sentido. Aperturas**

María Eugenia Rasic •

Universidad Nacional de la Plata — CONICET

### **Resumen**

El presente artículo propone dar cuenta del proceso de investigación llevado a cabo desde el año 2010 respecto a la creación del espacio poético en Momento de simetría (1973) de Arturo Carrera y sus complejos procesos de escritura que acompañan la problematización de dicho espaciamento. Para ello se cuenta con manuscritos de autor pertenecientes a dicha obra que tiene la particularidad de ser un mapa cosmológico poético simulando ser uno estelar.

84 85

### **Palabras clave:**

· archivo de escritor · Arturo Carrera · momento de simetría · espaciamento · estado estable

### **Abstract**

This article proposes that the research process has been conducted since 2010 on the creation of poetic space symmetry Moment (1973) by Arturo Carrera and writing complex processes that accompany the problematization of the spacing. For this author has manuscripts pertaining to this work which has the distinction of being a poetic cosmological map pretending to be one stellar.

### **Key words:**

· Archive Writer · Arturo Carrera · Moment of symmetry · Spacing · Steady State

• Licenciada en Letras. Área de investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores (CriGAE), en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, IdICHS (CONICET – UNLP), La Plata, Argentina. Adscripta de Teoría Literaria I e integrante de los proyectos de investigación: «Archivos de escritores: construcción de un espacio virtual—institucional. Reformulaciones teóricas y metodológicas en torno a la obra y el archivo» (Directora Graciela Goldchluk) y «Contactos, deslices, usos. Literatura argentina y otros campos» (Directora Miriam Chiani) en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

El siguiente trabajo es una de las reflexiones llevadas a cabo en el proceso de exploración del Archivo *Momento de simetría* (1973) de Arturo Carrera, cuyas 20 hojas manuscritas y, en menor parte, mecanografiadas, fueron cedidas generosamente por el autor en el año 2010 a fin de ser fotografiadas y exploradas por el grupo de trabajo que integramos actualmente la CriGAE (Área de investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores), en la FaHCE, UNLP. Este proceso permitió volver sobre esta segunda obra editada del poeta argentino Arturo Carrera (posterior a *Escrito sobre un nictógrafo* de 1972) pero a partir de la visualización de los procesos creativos del espacio poético que allí se conforman y desde la problematización del lenguaje poético como una constante formación de materia escrituraria.<sup>1</sup> Serán estos puntos de partida junto a la focalización de una referencia astronómica a la teoría de los *estados estables*<sup>2</sup> hecha por el autor en el reverso del mapa poético (recordamos que el poemario es un mapa cosmológico estelar plegable, cuyo lado poético es de color negro, y cuyo reverso es blanco y consta de todas las lecturas críticas y científicas que el autor se valió para su escritura) las que darán lugar a nuestra hipótesis de lectura y trabajo: los procesos de escritura de MDS<sup>3</sup> como constante creación de materia poética suspendida «en un espacio y tiempo anacrónico» (Hamacher:24). La fuerte presencia del dispositivo cosmológico en la obra nos motiva a enfatizar preferentemente en los modos en que se configura el espacio creador en el mapa poético, y principalmente en este artículo, a problematizar la noción de *espacio*, también como proceso.

Este recorrido permitió atravesar distintas dimensiones del trabajo de investigación: la «polémica oculta» —en el sentido que lo dice Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1993)—<sup>4</sup> del *estado estacionario* con el *big-bang* en las distintas voces que murmuran dentro del recorrido crítico literario que atraviesa a la obra,<sup>5</sup> el mapa negro, la imagen poética, el Archivo, el lenguaje, el sujeto y el espacio poético. Estas estaciones nos conducen a la posibilidad de entender a MDS desde una lectura hasta entonces no trabajada por la crítica literaria, no sólo por contar en el desarrollo con manuscritos de autor, sino por dos motivos más. El primero, por dar una lectura y aproximación orgánica al texto poético, entendiendo a MDS como poemario en el cual se deja ver una construcción cuidada y artesanal del lenguaje poético. Esto significó a su vez poner en palabras las figuras y constelaciones diagramadas por el autor, tanto en el Archivo como en el texto poético. El segundo, por acercarnos a la obra desde la visualización del espacio creador, que supuso un recorrido hecho por medio del trabajo con el Archivo y por medio de la problematización física y filosófica del espacio cosmológico y el espacio poético. Respecto a estos dos últimos, creemos que han sido centrales para el desarrollo de dispositivos teóricos capaces de generar hipótesis de mayor alcance, destinadas a un futuro estadio de investigación. Es por ello que pensamos este artículo como el umbral de otros próximos sujetos a la problematización, y a la continuación de ciertas consideraciones de la materia que nos importa.

Hemos partido en este trabajo de una sola referencia cosmológica ubicada en el reverso del mapa poético: los *estados estables* de Fred Hoyle. Así, hemos creído que podría funcionar como un dispositivo de lectura y escritura capaz de trabajar la obra y el Archivo MDS desde un lugar poco transitado hasta entonces por la crítica, permitiéndonos a su vez, problematizar cuestiones del Archivo vinculadas principalmente a la materia escrituraria que lo conforma y a las dimensiones espacio-temporales que lo atraviesan. Es por esto mismo que desarrollaremos a modo de futuro comienzo (insistimos en una práctica crítica sin origen) los postulados científicos en que se sostiene esta teoría y la que la superó, la del *big bang*. Una vez logrado este desarrollo introduciremos reflexiones que articulen este campo de estudio y el nuestro, con la colaboración de la lectura de Jean-Luc Nancy.

Leyendo el libro *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros* (2011) del científico Stephen W. Hawking descubrimos, entre otras cosas, que en el año 1981 se llevó a cabo una conferencia sobre cosmología, organizada por los jesuitas en el Vaticano. La Iglesia católica había cometido un grave error con Galileo quien había sido obligado a declarar que el Sol se movía alrededor de la Tierra. Por ello mismo, siglos después se había decidido invitar a un grupo de expertos para que los asesorasen sobre cosmología. Pero el autor nos cuenta que al final de la conferencia les concedió una audiencia el Papa, quien les dice que era pertinente estudiar la evolución del universo después del *big bang*, pero que no debían indagar en el *big bang* mismo, porque se trataba del momento de la Creación, y por lo tanto de la obra de Dios. Hawking recuerda entonces en el libro haberse alegrado en ese momento de que el pontífice no conociese el tema de la charla que él acababa de dar en la conferencia: la posibilidad de que el espacio-tiempo fuera finito pero no tuviese frontera, lo que significaría que no hubo ni principio ni momento de la Creación. La mecánica cuántica, nos dice finalmente el autor, afecta en este sentido al origen y destino del universo, y con ello, la historia generalmente aceptada del universo acorde con lo que se conoce como «modelo del big bang caliente» (Hawking:170). Pero a la vez a nosotros nos permite repensar el momento de la Creación en un archivo y obra poética, así como también todo un recorrido crítico, puesto que como podemos leer en la anécdota anterior, la Santa Institución no le pide a los científicos que nieguen la teoría del estallido inicial sino más bien que no indaguen en la anterioridad del suceso. Y este concilio obliga a la sospecha: si puede haber *big bang* es porque con éste es posible un universo ordenado que parte del 1 hacia el infinito, cuya materia se halla hoy en día fría, es decir, se ha *ordenado*.

El «modelo del big bang caliente» supone que el universo se describe mediante el modelo de Friedmann, justo desde el mismo *big bang*. En tales modelos se demuestra que, conforme al universo se expande, toda materia o radiación existente en él se enfría. (Cuando el universo duplica su tamaño, su temperatura se reduce a la mitad). A temperaturas muy altas, las partículas que conforman el universo se estarían moviendo tan rápido que podrían vencer cualquier atracción entre ellas debida a fuerzas nucleares o electromagnéticas, pero a medida que se produjese el enfriamiento se esperaría que las partículas se atrajesen unas a otras para comenzar a agruparse juntas (171). De este modo, se piensa que el universo tuvo un tamaño nulo, y por lo tanto, que estuvo infinitamente caliente. Un segundo después del *big bang*, la temperatura habría descendido alrededor de millones de grados, que es la temperatura del interior de las estrellas más calientes. Lo interesante del caso es que esta explicación del origen nos proporciona una imagen plana, uniforme

y homogénea a gran escala, aún teniendo irregularidades locales como estrellas y galaxias. Sea como fuese, toda la historia de la ciencia ha consistido en una comprensión gradual de que los hechos no ocurren de una forma arbitraria, sino que reflejan un cierto *orden* subyacente, el cual puede estar o no divinamente inspirado. Sería natural suponer que este orden debería aplicarse no sólo a las leyes, sino también a las condiciones en la frontera del espacio-tiempo que especificarían el estado inicial del universo. Debería haber entonces algún principio que escogiera un estado inicial, y por lo tanto un modelo, que represente nuestro universo, y en lo posible, con una imagen del orden de lo absoluto.

En esta búsqueda por el modelo surgieron como variante del *big bang*, modelo que la Iglesia católica apropia y proclama en 1951 como propuesta oficial acorde con la Biblia (81), un gran número de intentos para evitar la conclusión de que definitivamente había habido un *big bang*. La propuesta que consiguió un apoyo más amplio fue la llamada teoría del *estado estacionario* (*stady state*), la cual es mencionada, como ya hemos señalado en más de una ocasión, en el reverso blanco de MDS. Hawking nos cuenta que esta teoría fue sugerida, en 1948, por dos refugiados de la Austria ocupada por los nazis, Hermann Bondi y Thomas Gold, junto con un británico, Fred Hoyle, que había trabajado con ellos durante la guerra en el desarrollo del radar. La idea era que conforme las galaxias se iban alejando unas de otras, nuevas galaxias se formaban continuamente en las regiones intergalácticas, a partir de materia nueva que era creada en forma continua. El universo parecería, así pues, aproximadamente el mismo en todo tiempo y en todo punto del espacio. Según nos cuenta Hawking, ésta era una buena teoría científica, en tanto «era simple y realizaba predicciones concretas que podrían ser comprobadas por la observación» (81-82). Pero el problema venía de la mano de la cuestión permanente en la creación de materia, puesto que a comienzos de los años sesenta otro grupo de investigación comenzó a estudiar las fuentes de ondas de radio en el espacio exterior. Comprobaron entonces que la mayoría de estas ondas debe residir fuera de nuestra galaxia y que había mucho más fuentes débiles que intensas. Interpretaron que las fuentes débiles eran las más distantes, mientras que las intensas eran las más cercanas. Por lo tanto, resultaba haber menos fuentes comunes por unidad de volumen para las fuentes cercanas que lejanas. Esto podría significar que estamos en una región del universo en que las fuentes son más escasas que el resto, o que las fuentes eran más numerosas en el pasado que ahora. Cualquier interpretación contradecía la predicción de la teoría del *estado estacionario*: el número de galaxias, u objetos similares en cualquier volumen dado en el espacio, debería ser el mismo dondequiera y cuandoquiera que miráramos en el universo (82).

Más allá del alcance legítimo de la teoría del *estado estacionario*, lo que a nosotros nos llama poderosamente la atención es que aparezca referida en el reverso de MDS, compartiendo ese espacio con otras referencias, como la de Roland Barthes, Lévi-Strauss, Lacan, entre otros. Esta posición nos habilita a pensar qué relaciones se establecen entre esta teoría y el mapa poético. Por último, la relevancia del espacio cosmológico en un proyecto creador literario, reunido en este trabajo a modo de Archivo, que trabaja principalmente con las formas, los colores, el espectro lumínico con sus matices de luces y sombras, y el lenguaje.

## Espacio como espaciamiento

El espacio no es el nombre de una cosa, sino de ese afuera de las cosas gracias al cual es concedida su distinción. Cuando la distribución de los lugares está obstaculizada o repelida, se produce un crujido, constrictión y un ahogo. Es lo que podemos ver en esos congelamientos y contracciones geológicas de donde nacen rocas de fusión y sedimentos, que a su vez constituyen nuevos elementos distintos de una distribución de lugares y en otra configuración espacial.

El espacio es un emplazamiento, y para serlo, una distribución, un espaciamiento por ende de los lugares antes que una distancia. Se sostiene en el brotar de la separación. Es el tiempo de ese brote (...).

*Es la eclosión permanente del mundo: las extensiones cósmicas internas y externas de nuestro sistema solar existen desde antes de nuestros cohetes, sondas, satélites. Sin embargo, el espacio se espacia a través del hombre y este a su vez es espaciado por él.* (Jean-Luc Nancy, 2008:259–261)<sup>6</sup>

88 89

Para Nancy, los lugares ya están deslocalizados y puestos en fuga por un espaciamiento que los precede y que luego dará lugar a lugares nuevos. Para este proceso propone el concepto de la *declusión* que nos es útil para pensar física y filosóficamente la relación entre la teoría de los *estados estables* y el espacio poético de MDS: la conservación de los procesos de escritura de la obra nos permite decir que hay cenizas aún de ese proyecto creador y que el mapa continúa de este modo espaciándose, cartografiándose. Esta propuesta es a su vez posible mediante la consideración de esos procesos de escritura como estados en permanente formación de la materia escrituraria. Y en este sentido, siempre queda un resto por decir: cada poema trabaja, ya sea por la forma en que aparece arrojado en el soporte textual o por los recursos expresivos que hacen a la poetización, con la noción de *suspensión* que hemos destacado en otro apartado. Con eso queremos decir que hay algo que en el mapa y en el Archivo parece haberse detenido por un instante, se ha *suspendido* en el tiempo y en el espacio, para demostrarnos que justamente es desde la *suspensión* de algún sentido que la escritura puede continuar creando. Esta materia creativa no es entonces para nada inerte, y en su permanencia no fija un origen sino la huella de un proceso que hubiera tenido y seguirá teniendo *lugar*.

Retomando a Nancy, encontramos que «declusión» es un neologismo con dos posibles acepciones en juego. Por un lado, el verbo «clore» que en francés significa «clausurar» es negado por el prefijo «de», y por lo tanto produce por oposición el significado «reabrir». Por otro lado, el significado aparece a partir del sustantivo «eclosión» que significa «apertura», «eclosión», «*estallido*» (cursiva nuestra), por lo cual el prefijo «de» permite jugar con la noción de «desapertura», que a su vez se opone a la primera acepción desarrollada («reabrir»). Esta distinción entre uno y otro sentido del término aparece en una nota al pie de las primeras páginas del libro (14), pero encontramos en ella un punto de importante detenimiento: no es «declusión» una negación al sentido que el sustantivo «eclosión» designa, sino más bien, una negación a las formas de apertura posibles del espacio. Más específicamente, queremos leerlo como una negación a la idea de «estallido» que la palabra y la doxa occidental utilizan para explicar el sentido del espacio y el sentido de nuestro universo. La «declusión» es, desde esta perspectiva, una reapertura a

otras formas de leer el espacio cosmológico y textual y no una «desapertura» como podría entenderse mediante la segunda acepción del término. Más adelante, nos confirma que la *declusión* da a la *eclosión* un carácter próximo a la *explosión*, y el espaciamento configuraría allí a la *conflagración* (263), es decir, a la tensión entre estos dos modos de leer el espacio. La separación de un cuerpo de otro cuerpo, las distancias galáxicas que la idea de explosión inicial comprende como producto directo del origen único del universo, envían hasta las extremidades cósmicas siempre esquivas «ese punto mismo, ese brote, ese grano y ese agujero que aprendimos ser nosotros mismos, y ese silencio que llamamos big-bang, cuyo eco asedia nuestra voz» (263). Frente a esto, la idea de *declusión* se encuentra en el mundo como algo distinto a un punto único, sin dimensión, abismado en su propia nulidad.

En este proceso de espaciamento, que Nancy también llama «brote de la separación», nos hemos detenido en ciertos momentos del trabajo para señalar la relevancia de los espacios en blanco en la Hoja, así como los espacios interestelares del mapa. Ambos, como huecos profundos capaces de atravesar la superficie del texto hacia un exterior invisible para el lector. Creemos entonces pertinente dejar en claro en este trabajo que dentro de estos planteos se esconde uno de mayor alcance.

En *El sentido del mundo* (1993), libro que hemos usado ampliamente de referencia, Jean-Luc Nancy nos dice que hay un vacío que tenemos que enfrentar: no hay más sentido para «el sentido del mundo». Lo que cada una de estas palabras y su sintagma significan está capturado en un encierro de todas las significaciones «occidentales», un encierro que de allí en más será homotético en relación con una «mundialización» que ya no deja ningún «afuera» —y en consecuencia ningún «adentro»—, ni sobre esta tierra, ni fuera de ella, ni en ese universo, ni fuera de él, en relación con el cual pudiera determinarse un sentido. «No hay sentido más que en referencia a algún “afuera” o alguna “otra parte” en *relación con la cual el sentido consiste en referirse a ella*» (20). De esta forma, entendemos finalmente que con Nancy el problema del espacio creador es también el problema del *sentido*, más aún en un trabajo de investigación que opera con una obra literaria cuyo escenario y material de escritura es el espacio cosmológico: ¿qué *sentido* de espacio se halla trabajado en MDS? ¿Cómo exploramos dicho espacio?

Cuando decimos que el problema del espacio creador es también un problema de sentido, queremos decir que nos interesa preguntarnos cuál es la «concepción» de ese espacio, pero no que debiéramos ponernos a buscar alguna otra, o restaurar alguna otra (o la misma). Pero sí pretendemos dejar en claro que si el espacio creador de un poemario como MDS es un proceso en el que la escritura poética va construyendo ese espacio —y entonces es un espaciamento aproximándose y distanciándose— es en ese espaciamento donde aparece un sentido posible que no es asignado sino producido incesantemente; ya que, como explica Nancy, «no hay más significación asignable al “mundo”» (18). O que ese espacio se sustrae, lentamente, a todo el régimen disponible de la significación, exceptuando su significación «cósmica» de *universo*, la cual hemos sustituido en este trabajo por la de *multiverso* para evitar mencionar la obra desde un sentido absoluto, único y acabado.

Hemos revisado también desde un texto de Deleuze, «En que se reconoce el estructuralismo» (2002),<sup>7</sup> la forma en que se reconoce al Estructuralismo y el modo en que el lenguaje poético juega su juego sobre tableros de ajedrez: el sentido, como lo simbólico, desplazándose hacia otro casillero a la espera de otro sentido por habitar el vacío. La construcción del lenguaje poético, entonces, también como una

lucha permanente por ocupar un espacio. Señalamos, por ejemplo, la operación metonímica que el sujeto de MDS enuncia, como parte de los juegos lingüísticos que se llevan a cabo en el poemario: «alejandra está en Andrómeda» desplaza, por un lado, al nombre propio «Alejandra» y por ende el referente predilecto del poemario, Alejandra Pizarnik, para hacerlo aparecer en un cielo estrellado a modo de constelación; por otro lado, saca a «Andrómeda» de su connotación fragmentaria, en tanto Andrómeda es una de las tantas galaxias de nuestro cosmos, para hacerla aparecer desde un lugar abarcativo y totalizante, puesto que ya no es una parte de, sino que ha quedado del otro lado de la inclusión. «alejandra» deja de ser «Alejandra» para desintegrarse como referencia en múltiples partes, dentro de una «Andrómeda» que es en MDS una figura y un espacio poético: galaxia gemela a la nuestra que a su vez en el texto se torna gemela a sí misma, o al menos, se hace otra. De este modo, insistimos que el lenguaje es construido en el mapa como un emplazamiento, y para serlo, una distribución, un espaciamento por ende de los lugares antes que una distancia: «Se sostiene en el brotar de la separación. Es el tiempo de ese brote» (Nancy, 2008:261).

Por último, esta relación lúdica con los nombres, la cual también ha sido explorada en otra instancia mediante la propuesta de Deleuze para visualizar características de *lo simbólico* en el texto, toma a nuestro criterio un punto máximo de realización cuando encontramos en el mapa el par «alicia/Alejandra», el cual le permite ser a los nombres otro nombre, o sugerir una figura que, como la Alicia del *país de las maravillas*, va jugando a ocupar menor o mayor espacio, en tanto se agranda y se achica de acuerdo a las reglas de cada capítulo, o mejor dicho, casillero. Y a su vez, le permite, por qué no, al escritor ser un Lewis Carroll inventando artefactos nocturnos que, como el nictógrafo, le posibilitan jugar con la experiencia de la escritura y la noción del libro.

Retomamos entonces: la cuestión es en esta lucha por los espacios también el problema del sentido. ¿Cómo se despliega esa multiplicidad de brotes en el mapa y en el Archivo? ¿Cómo *aparecen* las distancias entre esos brotes, los vacíos, los espacios en blanco?

### **Corpúsculos que chocan en un haz de luz: el retorno del suceso**

Como bien nos apunta Nancy, según un etimólogo alemán Winfried Weier, el «sentido» significa ante todo el «proceso de desplazarse hacia–alguna–cosa» (1993:29), por lo cual no estaríamos equivocados desde esta acepción insistir en que el problema del espaciamento es también un problema del sentido. Pero en este recorrido, en este «desplazarse hacia alguna cosa», hay una fijación, una estación:

La verdad puntúa, el sentido encadena. La puntuación es una presentación, plena o vacía, plena de vacío, una punta o un agujero, un taladro y acaso siempre el agujero que traspasa la punta aguda en un presente cumplido. Es siempre sin dimensiones ni de espacio ni de tiempo. El encadenamiento, al contrario, abre la dimensión, espacia las puntuaciones. Hay así una espacialidad originaria del sentido, que es un espacialidad o espaciosidad anterior a toda

distinción de espacio y tiempo: y esta arquiespacialidad es la forma matriz o trascendental de un mundo. En cambio, hay una instantaneidad de principio de la verdad (si nos atuviéramos a proseguir el paralelo, se podría decir que es la forma *a priori* de un universo, en el sentido literal de la reunión-en-uno). Un éxtasis de la verdad, una apertura del sentido. (33)

De este modo, Nancy nos señala que el sentido está del lado del encadenamiento y la verdad de la puntuación —puntuación que, por otro lado, en términos de Badiou es desgarrar, hacer una incisión (1988:475)—, casi rozando la idea de que la verdad es semántica y el sentido sintáctico, en tanto este último *aparece* distribuido mediante la forma del ligamento horizontal de las palabras. Resaltamos con la cursiva el término «aparece» puesto que creemos que tanto el espaciamiento como el sentido, al menos como lo hemos recorrido en este trabajo, forman parte del terreno de la aparición, de la presencia e imagen, y de lo fenomenológico, porque, «en *un sentido*, la fenomenología habla de esto: del aparecer» (Nancy, 1993:36). Pero, nos dirá nuevamente Nancy, a pesar de que todavía nos convoca irresistiblemente a la presencia pura del aparecer, y aun a *verla*, no es todavía el ser o el sentido del aparecer. Esta es la razón por la cual, en relación con toda fenomenología —«con toda filosofía que se articula a partir de un “sujeto” de la visión del *phainein*» (36)—, queda un punto de origen propio, inmanente o trascendente del sentido, un punto con el cual, en consecuencia, todo el sentido se confunde. Por ello, todo gesto fenomenológico de lectura no abre aun a la venida del sentido, o al sentido en cuanto venida: «esta se halla infinitamente presupuesta» (38), pues no se deja asir ni llevar al límite. De este modo, compartimos con Nancy el pasaje en el cual sostiene que la fenomenología funciona como escudo contra eso (el sentido) que excede al fenómeno en el fenómeno mismo. Es decir, al volver siempre sobre sí, sobre el suceso mismo: la aparición de, y al apropiarse de ese retorno, produce una suspensión del origen que quisiera hacer aparecer a cada paso de su aparición. De esta forma, hay un exceso de origen, una excedencia de *comenzares* y de *sentidos* que ocurren como destellos cada vez que la imagen vuelve a aparecer y el sentido vuelve a presentarse. Y aunque, «todo destello del aparecer persiste en fascinar a través del espectáculo de un origen» (39), ese «big-bang» no hace más que esconder la permanencia del proceso en el tiempo y en el espacio: MDS despliega esa imagen en el que el cielo ya estaba constelado y en el que el tiempo y el espacio eran igual a cero. Ese mapa presenta las coordenadas poéticas pero también teóricas con las cuales todo se hallaba en formación antes de fijar el estallido inicial. Por ello, en el primer capítulo, hemos decidido desprendernos de las lecturas teóricas que recorrieron la obra en este sentido, y diseñamos caligrafías por donde comenzar a leerla.

El lenguaje poético de MDS intenta nombrar ese estado de latencia dibujando ejes y figuras que van espacializando los sentidos, así como también van jugando y experimentando, como un *infans*, con las formas y el soporte. Pero, principalmente, hemos *tocado* ese lenguaje por medio de sus relieves y construcción de lo *háptico*: volver sobre el despliegue visual del mapa, gesto que el lector debe hacer además físicamente con su cuerpo, propone mirar de nuevo el cielo con los ojos y tocar el cielo con las manos. Y esto, insistimos, excede el sentido metafórico de la frase, lo traspassa o lo aterriza, en tanto MDS ocurre literalmente en el cielo, y el lenguaje poético se halla allí literalmente *suspendido*: las relaciones que pueden hacerlo caer al renglón y a la hoja son las realizadas por la crítica, que como nos señaló Carrera

en varios de sus textos ensayísticos (ver por ejemplo *Ensayos murmurados* del 2009), tiende a nominalizar y fijar sentidos. No obstante, consideramos central la articulación entre la poesía de este autor, el mapa y el trabajo realizado con el Archivo, en tanto pensamos esa constelación poética como también él junto a Teresa Arijón han pensado esa latente articulación en *Teoría del cielo* (1992):

Imaginamos el comienzo de un libro que hiciera uso y abuso de una utopía, y en él, objetos que pudieran llegar a tocar, a la manera de átomos epicúreos, algún cuerpo futuro, prometido a la misma dispersión.

Y he aquí esos pequeños corpúsculos que chocan y estallan en un haz de luz cotidiana; esa pequeña trama fósil de la luz en la historia, de la voz en su secreto. Y de cierta dicha de leer partículas de cartas, billetes, fragmentos de novelas, de poemas, de frases que escuchamos que otros insinuaron o dijeron, matizadas por lo que aún insiste en nombrarse como poesía. En el año 1799, el astrónomo francés Lalande colocó en el cielo la constelación del Gato y lo explicó así: «Yo quiero a los gatos, los adoro. Confío en que me perdonarán si después de mis sesenta años de trabajo sitúo a uno de ellos en el cielo». Una arbitrariedad o una forma de la anarquía quiso que nosotros, trabajando sólo dos años, amásemos mucho más: teoría del cielo. (7–8)

92 93

Hemos atravesado el Archivo MDS desde una lectura fenomenológica: cada roce cotidiano con sus imágenes dio lugar a nuevas apariciones de sentidos capaces de construir nuevos espacios de escritura. En el gesto retornable de volver sobre sí, cada Hoja se ha mirado a sí misma y ha devuelto otros destellos al otro día. Posar los ojos sobre las imágenes de ese Archivo —insistimos: trabajamos con las fotografías que tomamos en el archivo y con el recuerdo de su presencia, no manoseamos el papel que sin embargo está ahí, aunque no volvamos cada vez— nunca fue mirar lo mismo, y en ese sentido, el trabajo disciplinario nunca estaría acabado pues sólo reconstruimos fragmentos de ese Archivo y preguntas a las respuestas que la investigación arroja. Por ello creemos que no hay posibilidad de *big bang* ni génesis teológica, pues sólo podemos pensar el Archivo como espacio *multiversal* en el cual la materia escrituraria, ante nuestros ojos y oídos, se halla en constante formación. Y sumamos la audición porque a su vez hemos trabajado nociones musicales para leer el Archivo. Hemos explorado también operaciones visuales y auditivas de *repitencia* que tienen que ver, principalmente, con la materia literaria y estética con la que contamos: la poesía. El tachado de palabras y su posterior reposición sobre sí misma en las hojas del Archivo, no sólo fueron vinculadas a las nociones de *sustracción* o al hecho ahora fenomenológico de volver sobre sí para hacer venir nunca lo mismo sino lo nuevo. También fueron vinculadas a la repitencia sonora de la palabra y la tradición musical que recorre el género. Entonces hemos propuesto la idea de partituras en el Archivo, que sumado a la insistencia en los procedimientos de relación fonológica que prevalecen en el mapa poético, nos dieron lugar a pensar figuras como el *ritornello*, o a través de Barthes y Porrúa, en *terrenos de la escucha*.<sup>8</sup> De este modo, el Archivo no sólo se nos presenta sino que además nos habla, nos *murmulla* desde las relecturas de Carrera, y nos deja volver a la frase que Derrida susurra en *La difunta ceniza/ Feu de la cendre* (2009), texto que acompañó el recorrido: «hay *ahí* ceniza». Entonces, nos queda siempre la imagen de un espacio en el cual seguir construyendo teoría. En eso estamos y hacia *allá* vamos.

## Notas

<sup>1</sup> Dichos puntos de partida motivaron la escritura de mi tesina de Licenciatura «La creación del espacio poético en Momento de simetría y en sus manuscritos. Una constante formación de materia escrituraria», publicada en el espacio virtual de Memoria Académica de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la ciudad de La Plata (UNLP).

<sup>2</sup> «Esta figura es un homenaje a Alejandra Pizarnik, la “viajera fascinada”, la “blue straggler” de nuestro Universo poético/ surgió de la contemplación de un gráfico de Fred Hoyle, de su conferencia sobre la cosmología del estado-estable, en California (1964)». Este fragmento pertenece a la contracara del texto poético, su reverso, y es en la única parte en la que se menciona explícitamente a Fred Hoyle y su idea cosmológica. Esta teoría explica la creación del Universo de un modo diferente a la teoría del *big bang*, la cual es la que en el siglo XX y aun XXI la ciencia ha tomado como «verdadera». Para la cosmología que piensa Hoyle no existió una explosión inicial caótica sino que el Universo se ha mantenido suspendido en el tiempo del modo en que hoy lo vemos, y sólo se ha expandido gradualmente, pues se halla en constante proceso de formación de materia.

<sup>3</sup> De ahora en más, para facilitar la lectura, nos referiremos al mapa en cuestión, *Momento de simetría*, con las siglas MDS.

<sup>4</sup> En la tercera variante la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella. Aquí la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva sino que actúa, influye o de alguna manera determina la palabra del autor permaneciendo fuera de ella. Así es la palabra en una polémica oculta y en la mayor parte de las réplicas del diálogo.

En la polémica oculta la palabra del autor está orientada hacia su objeto como cualquier otra palabra, pero cada aserción acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite, aparte de su significado temático, acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema, en contra de una aserción ajena acerca de un mismo objeto.

Por su parte, en la polémica oculta la palabra ajena es rechazada y este rechazo determina la palabra del autor en la misma medida en que lo hace el mismo tema, lo cual cambia radicalmente la semántica de la palabra: junto con el significado objetual aparece otro significado orientado hacia la palabra ajena. No se puede comprender plena y sustancialmente un discurso semejante si se toma en cuenta únicamente su significado objetual directo. (Bajtín:272-273).

<sup>5</sup> Ver para ello los aportes de Nancy Fernández (2008) y Cecilia Pacella (2008) respecto a la obra de Arturo Carrera, la cual, según estas autoras, es atravesada por la figura del *big bang* y todo su campo semántico: «explosión», «estallido», «esquirlas». Nosotros creemos que leer la obra del autor en estos términos no sólo lo asimilan solamente a la constelación de escritores neobarrocos sino que a su vez instauran una lectura crítica que parte de un origen atómico único y se expande en forma lineal y progresiva. La referencia a la teoría cosmológica de Fred Hoyle, *estado*

*estacionario*, nos permite revisar y explorar el mapa desde otra formación del universo carreriano, y principalmente, sin unicidad originaria.

<sup>6</sup> Nosotros utilizamos aquí la edición de La Cebra, del 2008. No obstante, este fragmento forma parte del capítulo «La declosión» que fue escrito inicialmente para acompañar un *dossier* sobre el espacio en la revista *Java*, (25/26), París, 2003. La cursiva es nuestra.

<sup>7</sup> En Deleuze (2002).

<sup>8</sup> Respecto al primero, nos referimos a «El acto de escuchar» (1982). Y respecto a Porrúa, la lectura que hace de la noción en *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (2011).

### Referencias bibliográficas

- ANTELO, RAÚL (2006). «Visão e Pensamento. Poesia da Voz». Antelo, Raúl (org.). *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários e Culturais/NELIC/Universidade Federal de Santa Catarina, 9–87.
- (2012). «*Lejacercanía*: la lucha de los espacios inventados». Conferencia pronunciada en la Universidad de San Martín. Junio del 2012.
- BACHELARD, GASTÓN (1992). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económico.
- BADIOU, ALAIN (1988). *L'Être et l'Événement*. París: Seuil.
- (2003). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial. Traducción al español: Horacio Pons.
- BAJTIN, MIJAIL (1978). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 1993.
- BARTHES, ROLAND (1982). «El acto de escuchar». *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986, 243–256. Traducción al español: Gabriel Menéndez Torrellas.
- CARRERA, ARTURO (1972). *Escrito con un nictógrafo*. Buenos Aires: In-terzona, 2005.
- (1973). *Momento de simetría*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2009). *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva.
- CARRERA, ARTURO Y TERESA ARIJÓN (1992). *Teoría del cielo*. Buenos Aires: Planeta/Biblioteca del Sur.
- DELEUZE, GILLES (2002). «En qué se reconoce el estructuralismo». Deleuze, Gilles. *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953–1974*. París: Minuit, 238–269. Traducción al español: Juan Bauzá y María José Muñoz. Consultado el 22 de octubre de 2013 en [www.apertura-psi.org/correo/textos/Deleuze00.doc](http://www.apertura-psi.org/correo/textos/Deleuze00.doc)
- DERRIDA, JACQUES (2009). *La difunta ceniza/ Feu de la cendre*. Buenos Aires: La Cebra. Traducción al español: Daniel Alvaro y Cristina de Peretti.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2000). *Ante el tiempo. Historia de las imágenes y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Traducción al español: Oscar Antonio Oviedo Funes.

- (2007). «Das Archiv brennt». Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Knut (eds.). *Das Archiv brennt*. Berlín: Kadmos, 7–32. Traducción al español: Juan Ennis.
- FERNÁNDEZ, NANCY (2008). *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GIORDANO, ALBERTO (2012). «Clínica Blanchot». Conferencia dictada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- HAMACHER, WERNER (2011). *Para la filología. 95 tesis sobre la Filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila. Traducción al español: Laura Carugatti.
- HAWKING, STEPHEN W. (2011). *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Buenos Aires: Alianza.
- JABÉS, EDMOND (2005). *El libro de los márgenes II. Bajo la dependencia de lo dicho*. Madrid: Arena Libros. Traducción al español: Begoña Díez Zearsolo.
- KRAGH, HELGE (1996). *Cosmology and Controversy: The Historical Development of two theories of the universe*. Princeton: Princeton University Press.
- NANCY, JEAN-LUC (1993). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca. Traducción al español: Jorge Manuel Casas, 2003.
- (2008). *La Declosión. Deconstrucción del cristianismo I*. Buenos Aires: La Cebra. Traducción al español Guadalupe Lucero.
- PACELLA, CECILIA (2008). *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera*. Córdoba: Recovecos.
- PORRÚA, ANA (2006). «La cuenta de las sensaciones». Prólogo a Carrera, Arturo. *Animaciones Suspendingas*. Antología poética. Mérida (Venezuela): El otro, el mismo, 11–13.
- (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- ZORZANO, JAVIER (2008). *El Modelo Standard. Pilares básicos de la cosmología* [en línea]. Departamento de Física Aplicada a la Ingeniería Industrial: UPM. Consultado el 22 de octubre de 2013 en <http://faii.etsii.upm.es/dfaii/Docencia/Material>

**Rasic, María Eugenia**

«El espacio cosmológico, el espacio poético: problemas del sentido. Aperturas». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 85–96.

Fecha de recepción: 29 · 10 · 13

Fecha de aceptación: 25 · 11 · 13

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



## **Entre la filosofía y la literatura: Richard Rorty y Henry James, críticos del tiempo histórico, social y existencial vivido**

Ana María Hernando •  
Universidad Nacional de Córdoba

### **Resumen**

Desde la filosofía y desde la literatura es posible afirmar que tanto Richard Rorty (Nueva York, 1931 – California, 2007) como Henry James (Nueva York, 1843 – Londres, 1916) fueron dos pensadores cuyos postulados e hipótesis significaron un importante cambio en el pensamiento occidental. Richard Rorty fue un pragmático estadounidense que se propuso cuestionar a los filósofos en general, que se preguntaban acerca de los asuntos inefables que están más allá de la temporalidad. Así es posible advertir giros en su pensamiento cuando desacraliza el lenguaje de la filosofía y lo empieza a considerar como un lenguaje más, homologándolo con la literatura. Toma como modelos a escritores como Marcel Proust, Walt Whitman y Henry James, entre otros. Por otro lado, Henry James, escritor y crítico estadounidense del siglo XIX y principios del XX, fue una de las grandes figuras de la literatura anglosajona, conocido por sus novelas y relatos basados en la conciencia y en esa detallada descripción de la vida interior de sus personajes que lo convierte en uno de los principales referentes del monólogo interior. Esta incursión, llamada «el experimento jamesiano», lo consagró como un precursor de la narrativa contemporánea en tanto anuncia los procedimientos literarios de la novela del siglo XX: el monólogo interior, el uso de un narrador autoconsciente y la utilización de la técnica del punto de vista. Creemos que es pertinente e interesante plantear una relación comparatista entre estos dos grandes de la filosofía y de la literatura norteamericana de los siglos XIX y XX respectivamente, críticos del tiempo histórico, social y existencial vivido.

98 99

### **Palabras clave:**

· Filosofía · Literatura · temporalidad · monólogo interior · pragmatismo

• Profesora y Licenciada en Letras Modernas (UNC). Filóloga (España) y Magíster (Polonia). Doctora en Ciencias Humanas en el Campo de los Estudios Literarios. Univ. de Varsovia, Polonia. Profesora Titular: Cátedra «Taller: Producción de Materiales». Facultad de Lenguas, UNC. Investigadora categorizada. Publicaciones, Conferencias y Posgrados en Univ. del país y extranjero. Ensayos: Al borde del Paraíso. Manuel Mujica Lainez y Córdoba y Jorge Luis Borges. Siete Puertas.

### **Abstract**

From the philosophical and literary viewpoints, it can be said that both Richard Rorty (New York, 1931 – California, 2007) and Henry James (New York, 1843 – London, 1916) were two American philosophers whose ideas and hypotheses brought about an important shift in Western thought. Richard Rorty was an American pragmatic thinker who questioned philosophers in general; his desire was to inquire about the ineffable matters that are beyond temporality. Consequently, it is possible to notice some major shifts in his thinking when he demystifies the language of philosophy and begins to consider it as an average language, relating it to literature. Rorty takes writers such as Marcel Proust, Walt Whitman and Henry James, among others, as models. On the other hand, Henry James, the American author and critic of the nineteenth and early twentieth centuries, was one of the greatest figures of English literature. James became well known for his novels and stories based on themes of consciousness and on the detailed description of the inner life of his characters. He is also considered one of the early precursors of the interior monologue. As a result of this literary foray, called «Jamesian experiment», Henry James started to be regarded as one of the most important writers of contemporary narrative. James was in charge of developing different literary techniques that characterized the novel of the twentieth century: the interior monologue, the inclusion of a self-conscious narrator and the use of the point of view technique. We think it is relevant and interesting to put forward a comparative relationship between these two American literary and philosophical writers of the nineteenth and twentieth centuries, who were critical of the historical-social and existential time in which they lived.

### **Key words:**

· Philosophy · Literature · Temporality · Internal · Monologue  
pragmatism

### Marco teórico

Nos centraremos en textos y postulados teóricos de dos escritores de distintos tiempos históricos y espacios geográficos vividos. Textos y consideraciones que serán abordados como construcciones flexibles, plurales y ubicados cada uno en sus contextos históricos. Se pretende acercarnos a un diálogo de culturas, comparando, además de discursos, dos épocas y miradas diferentes pero complementarias. En este ejercicio comparativo se traspasan fronteras culturales y se logra unir a la humanidad gracias a la fuerza y al poder dialógico de la literatura. Desde hace décadas hablamos de un nuevo paradigma para la literatura comparada o de un nuevo marco teórico-metodológico compartido por la comunidad científica. Al respecto, Douwe Fokkema lo plantea de la siguiente manera: «El nuevo paradigma consiste en (a) una nueva concepción del objeto de la investigación literaria, (b) la introducción de nuevos métodos, (c) una nueva visión de la pertinencia científica del estudio de la literatura, y (d) una nueva visión de la justificación social del estudio de la literatura» (en Romero López:14).

100 101

Adhieren a estas premisas Pierre Swiggers y Adrián Marino, entre otros, a partir de quienes es posible observar que categorías como la «fragmentación» y la «diversidad» se presentan como huellas de la posmodernidad contemporánea y se convierten en aliados para su supervivencia en el mundo de la pluralidad y las diferencias.

Las relaciones entre identidad y ficcionalización, vida y escritura, literatura y cultura, filosofía y literatura, entre otras, desde una perspectiva discursiva y transtextual, pueden acceder a un análisis pertinente de los vínculos que se establecen entre obras, biografías, escritores y épocas. Este es el caso donde es posible observar vínculos y relaciones, pero también diferencias, entre Richard Rorty (Nueva York, 1931 – California, 2007) y Henry James (Nueva York, 1843 – Londres, 1916), que si bien nacieron en el mismo lugar geográfico, vivieron en tiempos y espacios distintos. Es nuestro propósito acercarnos al filósofo y al escritor desde una determinada perspectiva del discurso, de lo transtextual o transdiscursivo, y desde el comparatismo literario y cultural, de dos épocas y miradas diferentes. Lo haremos siguiendo un recorrido no lineal sino rizomático (la propuesta de Deleuze–Guattari), y ampliando la noción de discursividad y de transtextualidad o trascendencia textual del texto que propone Gérard Genette. En relación al último término, «transtextualidad», este crítico dice que es «todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos», es decir, se trata de una definición que de alguna manera permanece dentro de los límites de lo textual. Sin embargo, el discurso libera al lenguaje y lo desestructura. Siguiendo a Michel Foucault, y dentro del marco foucaultiano, es preciso destacar que discurso viene de *discursus*, término que en latín proviene del verbo *discurrere*, que significa correr de aquí y de allá. Así, ese «correr» y «discurrir» rompe las cadenas que «encarcelan» al texto en unidades homogéneas e intentan liberarlo y permitirle salir al afuera de la discursividad social. Para Foucault «los discursos deben ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan a veces, se yuxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen». Siguiendo con esta línea de pensamiento, como señala Manuel Ángel Vázquez Medel, «más que los textos, por más dinámicamente que los consideremos,

es la actividad discursiva la que produce semiosis». Conocemos que un discurso es un número limitado de enunciados que poseen un conjunto de «condiciones de existencia» o de posibilidades de realización y de operatividad. De este modo, para llegar a comprender la noción de transdiscursividad es importante tener presente la noción de discurso que propone Michel Foucault en su planteamiento arqueológico. Con respecto a la primera —la noción de discurso—, Foucault afirma que éste es reacción a reglamentaciones rígidas y, en consecuencia, se le añaden las rarezas, la exterioridad y la acumulación, porque no es una totalidad cerrada sino que está lleno de lagunas y recortes, y se dispersa en una exterioridad. Así, el discurso en Foucault, al ser renuente a toda normativa, habilita la discontinuidad y la multiplicación de sus efectos de sentido. En relación con esta trascendencia del texto y en el contexto de su teoría extendida del mismo, Vázquez Medel señala que:

no se trata de que, por ejemplo, descubrimos en unos textos sí y en otros no la huella de otros textos que los hacen posibles o inteligibles. Por el contrario, todo texto, por su naturaleza está abierto y remite a otros textos: unos previstos desde la productividad emisora, y otros postulados por esa reproductividad receptora sin la cual el texto no existe como contenido de conciencia (...). Una lectura será tanto más correcta (...) cuando los discursos a que apela un discurso concreto en dicho lector más se aproximan a la interacción o trascendencia discursiva del discurso que produjo el autor. (Vázquez Medel:4)

En este marco, vamos a establecer relaciones no sólo textuales y transtextuales sino a partir de la búsqueda de marcas o «huellas» intertextuales e interdiscursivas, biográficas y literarias, entre Richard Rorty y Henry James.

### **El filósofo y el escritor**

Desde la filosofía y desde la literatura es posible afirmar que tanto Rorty como James fueron dos intelectuales cuyos postulados e hipótesis significaron un importante cambio en el pensamiento occidental. Richard Rorty, que transitó el siglo XX y casi una década del XXI, fue un pragmático estadounidense que cuestionó a los filósofos en general, en su afán de preguntar y buscar las verdades absolutas que están más allá de la temporalidad. Así, es posible advertir giros en su pensamiento cuando desacraliza el lenguaje de la filosofía y lo empieza a considerar como un lenguaje más, homologándolo con la literatura. Toma como modelos a escritores de la talla de Marcel Proust, Walt Whitman y Henry James, entre otros. Y esto es lo novedoso. Por otro lado, Henry James, escritor y crítico estadounidense del siglo XIX y principios del XX, fue una de las grandes figuras de la literatura anglosajona, conocido por sus novelas y relatos basados en la conciencia y en esa detallada descripción de la vida interior de sus personajes que lo convierte en uno de los principales referentes del monólogo interior. Podemos decir que esta incursión, la que ha sido llamada «el experimento jamesiano», lo consagró

como un precursor de la narrativa contemporánea en tanto anuncia los procedimientos literarios de la novela del siglo XX: el monólogo interior, el uso de un narrador autoconsciente y la utilización de la técnica del punto de vista.

Creemos que es pertinente e interesante, plantear una relación entre estos dos grandes de la filosofía y de la literatura norteamericana de los siglos XIX y XX respectivamente, críticos del tiempo histórico, social y existencial vivido por ellos.

### **Richard Rorty, filósofo y crítico estadounidense**

Richard Rorty asume en su pensamiento filosófico posturas deconstructoras de la objetividad, constructivistas, anti-representacionistas, posanalíticas, pragmáticas y liberales, erigiéndose en vocero crítico representativo de su tiempo. Su figura es relevante y fue uno de los grandes hombres del pensamiento que todavía sigue vigente. Lo importante a observar en este filósofo de la democracia es su intento de conjugar autores y filósofos tan distintos entre sí como Derrida, Foucault, Wittgenstein o Heidegger con la democracia liberal, como también su particular propuesta ética y su definición de «intelectual ironista» o «ironista liberal». Todas estas notas y propuestas, entre otras, lo han convertido en un filósofo notable y sugerente, en el marco de la filosofía política, en estos tiempos presentes del siglo XXI.<sup>1</sup>

102 103

Es posible observar cambios en su pensamiento: entre el racionalismo aristotélico y la búsqueda platónica de la verdad, privilegió ésta última; abandonó luego el platonismo y postuló una «verdad construida»; se afilió a tesis sostenidas por Nietzsche, pero también por Proust y Henry James, lo que dio como resultado un giro teórico en su pensamiento. Se lo puede señalar a Rorty como un filósofo con sólida formación académica que movilizó el pensamiento norteamericano. Su capacitación, su preocupación personal por la búsqueda del ser y del saber, y sus múltiples y diversos estudios lo llevaron a dar esa «vuelta de tuerca» en su pensamiento teórico, el que sostuvo en sus últimos 20 años de vida. Intentó articular una visión política acorde a su filosofía y defender su visión filosófica que se apartaba de la convencional. Para Rorty ya no eran posibles ciertos caminos en la filosofía y alentó dejar de lado las distinciones dicotómicas que permitieron a la filosofía creerse en condiciones de proporcionar legitimidad y justificación al resto de la cultura. Esta concepción filosófica se plasmó en su libro considerado por la crítica como su *best seller*, *La Filosofía y el Espejo de la Naturaleza* (1979), una de sus obras trascendentales. Así, Rorty cuestionó a la filosofía basada en la metafísica, porque limitaba la realidad bajo el juicio soberano de una razón omnipotente y terminó divorciándose de ella. Sostiene —en el texto citado— que «la mente humana es como un espejo que refleja la realidad», postura que lo vincula al pensamiento de ciertos filósofos griegos. En esta obra también adhiere al pensamiento de los filósofos Ludwig Wittgenstein, Martín Heidegger y James Dewey, quienes, en su juicio, son los tres más grandes y más revolucionarios pensadores del siglo XX, que supieron criticar, desde sus puntos de vista epistemológico, histórico y social, la validez de la metáfora del espejo. El

espejo, como fenómeno óptico producible y perceptible, es una metáfora del lenguaje en lo visible y no lo contrario, una metáfora visible en el lenguaje. El lenguaje se revela como condición trascendente biológica de la especulación visual y motriz.

También, un tema que desarrolla es la relación con «la contingencia», planteada fundamentalmente en su libro *Contingencia, ironía y solidaridad* (1991), el otro texto fundamental de su ideario filosófico, seleccionado para este tema que nos ocupa, que es la relación del Rorty filósofo con la literatura. Aquí esboza las claves de su pensamiento ético y político, tema también que desarrolla en sus conferencias y en sus disertaciones en general. Rorty sostiene que una de las funciones importantes de su pensamiento y de su filosofía es el hacernos tomar conciencia de lo enormemente «contingente» y «accidental» que es el hecho de que hablemos con el lenguaje que hablamos, creamos en los dioses que creemos y sostengamos muchas de las ideas —incluso las científicas— que más defendemos y apreciamos. Línea de pensamiento que nos lleva a tomarnos con cierta ironía a nosotros mismos. También advierte que tres semas célebres —que dieron título a uno de sus artículos más conocidos, «Postmodernos», «Burgueses» y «Liberales»—, si los asimilamos nos resultaría más fácil comprender solidariamente al resto de las culturas de la tierra. En consecuencia, las sociedades se pueden considerar a sí mismas como contingencias históricas antes que como expresiones de una subyacente naturaleza ahistórica, o si se quiere, realizaciones de metas suprahistóricas. De este modo, y ya desde el título del ensayo, surge el lado irónico de Rorty, conocido como el «irónico humor rortyano», cuando desacraliza el lenguaje de la filosofía al considerarlo un lenguaje más, y lo homologa con el de la literatura. Primer giro «destacado» en el pensamiento de este ilustre pensador estadounidense. En suma, afirmaba que el propósito de la filosofía no era el de proporcionar «verdades eternas», sino poder sostener una conversación, un diálogo, relacionarse con textos múltiples. Conceptos que lo vinculan como un hombre que jugaba «en» y «con» los márgenes, posturas posestructuralistas que nacen y se desarrollan en el siglo XX, principalmente desde su segunda mitad. Estos conceptos filosóficos es posibles articularlos en el discurso literario de Henry James, escritor admirado por el filósofo, como *La lección del maestro* (1892), y *Otra vuelta de tuerca* (1898).

Continuador de la gran tradición pragmática de James y Dewey, al igual que ellos, sostiene que la importancia de una idea debe ser medida por su utilidad o su eficacia para lidiar con un problema dado, noción que nos remite también a Williams James —filósofo y psicólogo, hermano del destacado escritor—, considerado por Rorty como el hombre que marcó un cambio visible en el pensamiento occidental de fines del siglo XIX y comienzos del XX. William James afirmó alrededor de 1906, que la filosofía occidental fue yendo de un extremo a otro en el entendimiento de la existencia: de Parménides a Heráclito, de Aristóteles a Platón, de Hegel a Comte, o lo que es lo mismo decir, de lo estático a lo cambiante, de lo material a lo ideal y del idealismo hegeliano al materialismo comtiano, sin alcanzar una postura equidistante y armonizada de la existencia, proponiendo él, desde su posición, un fecundo «integralismo». James desarrolla la noción de «pragmatismo» en su libro *Pragmatismo. Nombre nuevo para antiguos modos de pensar* (1907), donde afirma que las ideas deben ser consideradas no como válidas en sí mismas sino como «guías para la acción», «el norte orientador». Así, es posible advertir que el filósofo Richard Rorty también incorporó estos postulados en su ideario filosófico y los apoya y revalida en su búsqueda literaria, lo que presupone el adve-

nimiento de una cultura post-filosófica. En consecuencia, propone dejar de lado las distinciones dicotómicas que permitieron a la filosofía creerse en condiciones de proporcionar legitimidad y justificación al resto de la cultura. Distinciones como objetivo/subjetivo, realidad/apariencia, hecho/valor, conocimiento/opinión, entre otros, deben superarse pues «la filosofía debe ayudar a que podamos deshacernos de nuestro pasado intelectual» (Rorty, 1982:87).

En suma, es posible advertir en su ideario filosófico que, la Filosofía con «F» mayúscula, fue una disciplina profesionalizada y especializada en un tipo particular de problemas, con pretensiones sistemáticas, centrada en la epistemología, es decir, en la búsqueda de una explicación satisfactoria acerca de cómo se relacionan nuestras palabras con el mundo, por qué ciertos enunciados son Verdaderos o Falsos. Por el contrario, la filosofía con «f» minúscula, es y debe ser un género cultural o, más concretamente, un género literario, no una disciplina: inventar nuevos vocabularios que permitan a su vez imaginar nuevas posibilidades sociales, religiosas e institucionales. Se debe impedir un vocabulario último y definitivo, y sostiene que cuando un vocabulario se vuelve obsoleto y pierde su utilidad para tratar los problemas reales del ser humano, pierde también su fuerza metafórica.

En su concepción, expresa que se ha acabado para siempre el sueño de la filosofía de presidir el resto de la cultura, y de una «filosofía plenamente anclada en el pasado», propone una filosofía hecha de otra manera, la que surge de los tiempos presentes, imbuida de las complejidades del siglo XX, su siglo.

104 105

### **Henry James, escritor de ficciones y crítico literario**

El filósofo neoyorquino piensa y propone que el fin de toda investigación debe ser «hacernos felices permitiéndonos afrontar con más éxito el entorno físico y la convivencia». Propuesta que es posible relacionarla con el contenido temático de la novela de Henry James *La lección del maestro*. En el texto jamesiano su autor despliega la ambigüedad de las situaciones humanas en toda su plenitud. Se advierte una búsqueda de la felicidad, en conceptos y ejemplificaciones manifestados por uno de los tres personajes más importantes de la novela: el célebre escritor, Mr. Henry St. George. Formulaciones que le son expresadas al novel joven escritor, Paul Overt, en camino a su consagración. De allí la alusión al título del libro, «la lección del maestro», que hace referencia, precisamente, al tema relacionado con la felicidad. Felicidad literaria y personal es una elección de vida. James supo captar la tensión entre lo local y lo universal a través de la imagen de la tensión entre América y Europa. Consagró su vida al proceso de la creación literaria, y aspiró a la perfección estética, lo que lo llevó a renunciar a otros intereses vitales y existenciales, como lo registra su novela *La lección del maestro*, la gran novela exaltada y valorada por Rorty. La «ironía» o «humor rortiano» es posible leerlo y disfrutarlo en el discurso literario de Henry James:

La manera en que hablaba de Asia de algún modo lo hechizaba (...) —Fui allá con mi padre, al salir del colegio. Fue delicioso estar con él (...) pero no existía la sociedad que a mí más me gusta. Nunca se oía hablar de un cuadro, nunca de un libro, excepto de los malos.

—¿Nunca de un cuadro? Pero ¿no era toda la vida un cuadro?

Abarcó con la mirada el delicioso lugar donde estaban sentados.

—Nada que pueda compararse con esto. ¡Adoro Inglaterra!

Ello hizo que vibrara en él la cuerda sagrada.

—No niego, por supuesto, que tengamos que hacer algo con ella, la pobre, ya.

—La verdad es que todavía no ha sido tocada —dijo la muchacha.

—¿Dijo eso *Mr. St. George*?

Había en su pregunta, como él sintió, una pequeña e inocente chispa de ironía; a la que, no obstante, contestó ella de manera muy sencilla, sin advertir la insinuación. (31)

El arte y la literatura son elementos esenciales en sus vidas, por las que las elecciones vitales se verán marcadas por el dilema entre fama y éxito artístico. «La renuncia a los placeres mundanos como único medio de lograr la inmortalidad literaria», es la lección que el maestro le da el joven Paul. Tras la lección, el joven, tan confuso como al principio, es incapaz de discernir si lo que guía al maestro es una generosidad extrema o el colmo de su ironía:

—¿No ha sido usted feliz?

—¿Feliz? Es una especie de infierno.

Hay cosas que me gustaría preguntarle —dijo Paul tras una pausa—.

—Pregúnteme cualquier cosa en el mundo. Me abriré por completo para salvarlo.

—¿Para salvarme? —dijo con vos temblorosa (...) que mi ejemplo le resulte vivo (...)

—¿Es engañoso que lo encuentre viviendo con todas las señales de la felicidad doméstica, bendecido por una esposa perfecta y devota, con unos hijos (...) que *deben* ser unos jóvenes encantadores por lo que conozco de sus padres? (...)

—Todo es excelente mi querido amigo (...) de hecho lo tengo todo menos lo grande (...) la sensación de haber hecho lo mejor (...), la sensación que es la verdadera vida del artista y cuya ausencia supone su muerte, haber extraído de su instrumento intelectual la música más hermosa que la naturaleza había escondido en él, de haberla tocado como debe tocarse. (...) Pues todo lo que digo es que los hijos de uno interfieren en la perfección. Interfiere la esposa. Interfiere el matrimonio.

—¿Cree que el artista no debería casarse?

—Lo hace corriendo un riesgo, lo hace a sus expensas (...) ¡Inténtelo! (...)

—Que intente ¿qué?

—Intente hacer un trabajo realmente bueno (...)

—Pero no se puede hacer sin sacrificios, no lo crea ni por un momento —dijo el Maestro. Yo no hice ninguno. Lo tuve todo. En otras palabras, lo he perdido todo. (88-93)

Nos detendremos ahora en una de las últimas novelas de Henry James, *Otra vuelta de tuerca* (1898) (*The Turn of the Screw*) e intentaremos establecer relaciones entre las teorías propuestas por el escritor y algunos de los presupuestos declarados y esbozados por el filósofo. Henry James, vivió mucho tiempo en Europa y se naturalizó británico casi al final de su vida. Conocido por sus novelas y relatos basados en la conciencia, fue hijo de Henry James Sr. y hermano menor del filósofo y psicólogo William James. Notas sobresalientes que tempranamente vinculan a

James con Rorty, desde la mirada, seguramente del filósofo al gran narrador: ambos son viajeros y pertenecieron a familias aristocráticas, aunque la infancia de Rorty no se caracterizó por ser «tranquila», como la de James, ya que estuvo marcada por una persecución estalinista contra Trotski, a cuya ideología adhería su padre. Henry James había crecido en una familia pudiente, a la cual podía observarla de cerca y comprender tanto sus problemas como sus felicidades. Comentaba que algunas de las mejores ideas para sus historias las sacó de las relaciones cotidianas en ese tipo de reuniones de la clase social alta. Así, es posible observar que la tendencia analítica en sus obras está muy marcada.

*Otra vuelta de tuerca* se puede interpretar como una narración con características psicológicas. En esta novela subyace en su historia secreta, una historia de fantasmas y su impacto psicológico sobre una joven institutriz soltera —y posiblemente reprimida sexualmente, según la crítica—, quien se enfrenta con una aventura amorosa «complicada» y cargada de enigmas, por el hecho de que los amantes están muertos. La historia que se narra es contada desde la voz de la joven institutriz, la señorita Jessel, es decir, está contada desde su punto de vista. Es posible observar en el fluir de la novela, que «ella», la institutriz, se está narrando a sí misma. La obsesión de la joven con el tío de los niños Flora y Miles, a los que ha de educar, así como la sugerencia de que los niños han sido expuestos a algún tipo de conducta sexual por los amantes fallecidos, y la falta de una narración objetiva, hacen dudar al lector de la veracidad de la interpretación. Esta no se da de manera implícita, ya que las secuencias de los eventos y, en consecuencia, la propia veracidad de los fantasmas, es posible ponerla en duda. La historia originalmente se interpretó como un simple cuento de fantasmas, pero la lectura penetrando en los significados profundos, ofrece una interpretación freudiana, o al menos psicológica, de la narración.

Henry James también incluye en su narrativa, entre otras temáticas, a los «espejos» y a los «fantasmas» desarrollando historias alrededor de ellos, historias manifiestas como constituyentes de una presencia obsesiva. Estos «complejos» elementos son advertidos en esta novela. Narración fantástica en la que conviven elementos realistas y maravillosos. El texto propone una atmósfera sobrenatural, que permite al lector entrar en un juego con características de otra dimensión. La protagonista de la novela, la nueva institutriz, la señorita Jessel, conjuntamente con el lector, no entienden el presente que están viviendo, en consecuencia, se crea un clima de inestabilidad e incertidumbre, que es el eje de lo fantástico. La duda entre lo natural y lo sobrenatural es el escenario de la novela. El espacio es inestable, los ambientes son sombríos, en los que es posible advertir problemas de visibilidad. Se advierte ambigüedad y mundos vacíos, que es la propuesta rortyana. El tiempo está poco delimitado y se mezclan pasado, presente y futuro, como también, crepúsculo, amanecer y noche.

### ¿Similitudes? ¿Diferencias?

Así como Rorty atacó y criticó con vehemencia a los filósofos de su tiempo, Henry James ha sido uno de los críticos literarios más importantes en la historia de la novela. En su mítico ensayo *El arte de la novela*, (*The Art of Fiction*), se manifestó en contra de las rígidas prescripciones sobre la elección por parte del novelista

del sujeto y método de tratamiento de la obra. Decía con firmeza y convicción, que sólo la mayor libertad posible, en cuanto a contenidos y métodos, podría ayudar a asegurar la continuidad vital de la prosa y de la ficción. Consideraciones admiradas por Rorty. James escribió muchos artículos críticos sobre otros novelistas; es clásico su minucioso y significativo estudio acerca de su predecesor estadounidense Nathaniel Hawthorne.

Dado su amplio interés en todas las artes, Henry James escribió también sobre las artes visuales. Asimismo escribió en ocasiones, artículos sobre viajes, a veces encantadores, a veces melancólicos, de diferentes lugares que visitó o en los que vivió. Sus libros más famosos incluyen *Italian Hours* y *The American Scene*. En suma, podemos expresar que Rorty y James comulgan su interés por los viajes y por las artes.

«Creo que las historias tristes sobre padecimientos concretos muchas veces son un mejor camino para modificar el comportamiento de la gente que citar reglas universales», dijo Rorty en una entrevista. Precisamente, en este texto presenta un problema de la realidad cotidiana: huérfanos asistidos por institutrices, como es la temática de la novela *Otra vuelta de tuerca*.

### Conclusiones

Hemos intentado acercarnos a estos dos grandes escritores de los siglos XIX y XX, Henry James y Richard Rorty a través de ciertas relaciones discursivas y transdiscursivas, como también desde ciertas «huellas» múltiples —concepto postulado por el «deconstruccionismo derrideano»—. Esos signos presentes o ausentes en el momento de su enunciación remiten a la totalidad del proceso de sentido y de significación. Desde estas perspectivas biográficas y culturales hemos establecido relaciones entre ambos escritores. Henry James es muy explícito en sus planteos y aspira a alcanzar la inmortalidad a través del ejercicio de la escritura literaria. En Richard Rorty, por el contrario, su propósito fue una manifestación explícita de desmitificar la filosofía. El filósofo ilumina su posición político-filosófica, con ejemplos que extrae de la literatura y explica que en la ficción es posible encontrar fuentes que sirven para inspirar moralmente.

La obra de James se caracteriza, fundamentalmente, por los argumentos singulares y cotidianos de la vida, por la descripción refinada de los personajes, y por un despliegue importante de los ambientes que se describen, notas distintivas que el escritor admira y las hace suyas, incorporándolas en su ideario literario y escritural. Los tres semas citados en el «marco teórico», —posmodernos, burgueses y liberales—, se reconocen perfectamente en este discurso literario. Precisamente, esa detallada descripción de la vida interior de los personajes lo convierte en uno de los principales referentes del monólogo interior. Podemos decir que esta incursión es la que marca su segunda etapa, la que ha sido llamada «el experimento jamesiano», en la cual se muestra como un precursor de la narrativa contemporánea en tanto

anuncia los procedimientos literarios de la novela del siglo XX —el monólogo interior, el uso de un narrador autoconsciente y la utilización de la técnica del punto de vista—, recursos admirados y valorados por Rorty. Sus libros principales, modelos de la novela objetiva psicológica, tratan del mundo ocioso y afectado que conoció de cerca mientras vivió en Europa. Temas que también fueron observados y destacados por Rorty. En su última etapa, exploró los tipos y costumbres propios del carácter inglés, período en el que reelabora el «tema internacional», regresando así al esquema de contraste entre las sociedades europeas y americanas. Tema considerado también en el ideario filosófico-existencial rortyano.

Henry James supo captar la tensión entre lo local y lo universal a través de la imagen de la tensión entre América y Europa. Consagró su vida al proceso de la creación literaria, y aspiró a la perfección estética, lo que lo llevó a renunciar a otros intereses vitales y existenciales, como lo registra su novela *La lección del maestro*, la novela exaltada y valorada por Rorty. Finalmente, la «ironía» o «humor rortyano» es posible leerlos y disfrutarlos en el discurso literario de Henry James.

108 109

Es probable que cuando Rorty expresaba que sólo la literatura es capaz de narrar, en ocasiones dramáticamente, el flujo de la vida, la ambigüedad propia de un mundo interpretado, un mundo que muda y acerca del cual realizamos múltiples descripciones y nuevas interpretaciones, tal vez fue como consecuencia de la lectura de textos como los que acabamos de nombrar y describir.

Asistimos con placer a la desafiante y novedosa propuesta del filósofo Richard Rorty, quien, como varios hombres célebres del siglo XX, entre ellos Jorge Luis Borges, apostó a las ideas vanguardistas y renovadoras que a veces llevan adelante ciertos intelectuales talentosos, que se animan a superar el pasado, porque siempre hay un presente cambiante que se debe incorporar para el futuro. El filósofo y el escritor, proponen una evolución en su pensamiento, coherente y paralela a la evolución de su tiempo: para el filósofo, el fascinante siglo XX que le tocó vivir, y para el escritor, el esplendoroso renacimiento del siglo XIX, y que ambos, respectivamente, contribuyeron, con su hacer, su pensar y su decir, a su sorprendente y vertiginoso cambio social, político, existencial y tecnológico.

Para cerrar, diremos que Richard Rorty frente al «criterio de validez» de los espacios lógicos inalterados, los que no admitían cambios ni nuevas creencias, alza su voz y se une a Henry James, privilegiando los contextos gobernados por la imaginación, en los que irrumpen las metáforas y la invención de nuevos vocabularios que permiten, a su vez, imaginar distintas y diferentes posibilidades sociales, institucionales y personales.

Finalmente expresamos que Rorty y James elaboran dos miradas crítico-analíticas desde distintos espacios y tiempos sobre la creación artística, sobre la formulación discursiva de la literatura y sobre la perfección que se plasma en la búsqueda de una escritura de carácter universal. Coincidencias y similitudes, como también genialidades, cuyos postulados perduran a través del tiempo. Desde la crítica y desde un discurso estético-literario se interrogaron a sí mismos, desentrañando ambos esa maravillosa experiencia de crear con las palabras y a través de las palabras. Los dos unidos, en fin, en esa búsqueda de «huellas» del sustrato estético-cultural y social, siempre presente en cada uno de los magníficos textos que construyeron, y en pos del milagro de la resurrección de la palabra y de su sentido, como respuesta última a los interrogantes que plantea el vínculo dialógico y eterno entre el yo y el otro.

## Notas

<sup>1</sup> Investigadores de la Facultad de Lenguas, de la SECyT de la Universidad Nacional de Córdoba, entre los cuales me incluyo, nucleados por su Directora, la Dra. Cristina Elgue de Martini, trabajamos desde el año 2010 al 2013, en un Proyecto de Investigación titulado «La justicia en la cultura y la cultura de la justicia. Hacia nuevas ideologías y sistemas de producción; hacia nuevos contratos sociales y nuevas epistemologías. Estudio de casos en el discurso social y en las artes contemporáneas». Proyecto que se enmarcó en posturas teóricas derivadas del «giro lingüístico», desde el especial posicionamiento de Richard Rorty, quien acuñó la expresión para enfatizar el papel central que adquirió el leguaje en el estudio de la filosofía y la epistemología cuando, a partir de la segunda mitad del siglo XX, dejó de ser considerado como medio transparente para representar una realidad con existencia propia y pasó a ser concebido como fundante de esa realidad.

## Referencias bibliográficas

- CARVALHAL, TANIA FRANCO (1996). *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Corregidor.
- COUTINHO, EDUARDO F. (2003). *Literatura Comparada en América Latina: Ensayos*. Cali: Universidad del Valle.
- DELGADO OCANDO, JOSÉ MANUEL (2001). *Richard Rorty. Contingencia, Ironía y Solidaridad*. Maracaibo: Librarius Luz.
- FOUCAULT, MICHEL (1970). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tuquets.
- GENETTE, GÉRARD (1989). *Palimpsesto: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- JAMES, HENRY (1994). *Otra vuelta de tuerca*. Santafé de Bogotá: IMPREANDES, S.A./Nuevo Siglo, S.A.
- NAVARRO, DESIDERIO (Comp.) (1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, UEAC/Embajada de Francia.
- ROMERO LÓPEZ, DOLORES (Comp.) (1998). *Orientaciones en Literatura Comparada*. Madrid: UUA Arco/Libros.
- RORTY, RICHARD (1979). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. Traducción al español: Jesús Fernández Zulaica.
- (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- (1995). *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid: Tecnos, 1996.
- (1996). *Objetividad, relativismo y verdad*. Barcelona: Paidós.
- VÁZQUEZ MEDEL, MANUEL ÁNGEL (1998). «Tendencias actuales del comparatismo literario». *Revista electrónica del GITTUCUS*, 1, 83–94. Consultado el 4 de abril de 2014 en [https://investigacion.us.es/sisius/sis\\_showpub.php?idpers=1931](https://investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=1931)

VÁZQUEZ ROCCA, ADOLFO (2004–2005). «Rorty: pragmatismo, ironismo liberal y solidaridad». *Revista de Filosofía del Derecho (RFI)*, (39). Consultado el 17 de abril de 2014 en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=323957>

——— (2006). «Rorty: La Realidad como narrativa exitosa y la Filosofía como género literario». *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*, 1(13), 5–23.

**Hernando, Ana María**

«Entre la filosofía y la literatura: Richard Rorty y Henry James, críticos del tiempo histórico, social y existencial vivido». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 99–111.

Fecha de recepción: 09 · 05 · 14

Fecha de aceptación: 28 · 06 · 14



**Cuatro,**

**después de Babel**

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



## **Hoy: una sumatoria de ayer. Leyendo a Juan Gelman a través de la traducción**

Lisa Bradford •

Universidad Nacional de Mar del Plata

### **Resumen**

Conocida tanto por su paradójico choque de ternura y crueldad como por su expresión musical, sus neologismos, su gramática no ortodoxa, su ironía y su registro coloquial, la poesía de Juan Gelman embarca a sus traductores en un largo viaje creativo en busca de la recreación del «delirio» de su obra en otro idioma. Reconstruir los procesos de la traducción al inglés de su último libro, *Hoy* (libro que condensa al extremo poéticas y figuras anteriores), ofrece un ángulo fascinante para su lectura. Tomando casos concretos, el examen de la práctica traductiva, que analiza los procesos cognitivos y las estrategias de recreación, ilumina la genialidad y profundidad de su composición. En este trabajo se enfocará principalmente el problema de la musicalidad, basándose en la teoría de Kenneth Burke.

114 115

### **Palabras clave:**

· Juan Gelman · Traducción · poesía · musicalidad

• Lisa Rose Bradford es Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de California (Berkeley) y docente de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Sus poemas, artículos y traducciones de poetas argentinos contemporáneos han sido publicados en diferentes revistas. Desde 1997 ha publicado títulos sobre traducción y estudios culturales, entre ellos, *Traducción como cultura* (Beatriz Viterbo, 1999) y *La cultura de los géneros* (Beatriz Viterbo, 2001). Ha realizado dos antologías de poesía: *Usos de la imaginación: poetas latin@s en EE. UU.* (2009) y *De la nieve, los pájaros. Poesía de mujeres norteamericanas* (2010). Ha publicado en inglés tres volúmenes de sus traducciones de Juan Gelman: *Between Words: Juan Gelman's Public Letter* (2010), *Commentaries and Citations* (2011) y *Com/positions* (2013).

### Abstract

Known for its paradoxical collision of tenderness and cruelty as well as its musicality, neologisms, un orthodox grammar, irony and colloquial register, Juan Gelman's poetry embarks translator son a creative quest to recreate the «delirium» of the expression in a new language. The reconstruction of the processes involved in the translation of his latest volume, "Today"—a book that condenses the poetics and reiterates tropes from his previous works—offers a fascinating angle of appreciation. Taking concrete examples, the exploration of translation practices, which analyze cognitive processes and the strategies of recreation, serves to illuminate the genius and depth of these compositions. This study focuses mainly on the problem of rendering euphony, in particular as it relates to the theories of Kenneth Burke.

### Key words:

· Juan Gelman · Translation · poetry · musicality

El último libro de Juan Gelman, *Hoy*, publicado menos de un año antes de su reciente muerte, ofrece un crisol de su poética: temas, formas, imágenes, ritmos que brillan con una intensidad asombrosa. Durante la presentación de este volumen en Buenos Aires en agosto de 2013, Jorge Boccanera comentó que la colección reúne «pulidas joyas diminutas» que constituyen un «*Guernica* de las palabras». No es cómodo mirar el *Guernica* de Pablo Picasso con su explosión de pedazos de toros, caballos y seres humanos que nos acerca al terror de una época; *Hoy*, compuesto con una expresión tan musical como paradójica, tampoco se presta a una lectura fácil pese a la brevedad de sus textos y la sencillez de su vocabulario, ya que con su descarga de imágenes se arrima a lo surreal con alusiones tanto a su obra anterior como a las tradiciones literarias antiguas y hechos de la historia argentina. Además, su fragmentación expresiva exige un gran poder de síntesis por parte del lector, que debe soldar las partes inconexas, pero explorar los bordes de sus añicos vale la pena. De todos los posibles acercamientos a estos textos — intertextual, autorreferente, histórico, formal. etc.— uno de los abordajes más ricos es un análisis a través de la traducción, el que examina los procesos cognitivos de la lectura y enfoca los nudos extraordinarios de su rareza expresiva y su sensual musicalidad, las cuales, a su vez, dificultan enormemente su traslado a otro idioma. Gelman mismo promueve un estudio a través del prisma traductivo, ya que siempre estuvo atento

a las estrategias y expectativas involucradas en la traducción —como metáfora de la transmisión y género discursivo, explorada en sus pseudotraducciones y com/posiciones— que dependen de nuestros preconceptos sobre la traducción. En este ensayo, a través de la reconstrucción narrada de los procesos de la traducción, se descubrirán las variaciones expresivas en los puntos inconmensurables de las posibles transformaciones lingüísticas; aplicada a los poemas de *Hoy*, se revelará la intensa comprensión estética de esta colección en la que el orden de las palabras, sus constelaciones de significado y su eufonía se juntan para formar 288 textos extraordinarios.

Originariamente titulados «Condenas», estos poemas tuvieron como disparo las sentencias dictadas en 2010 por el caso de la ejecución de su hijo, Marcelo, cuyo cuerpo se encontró en un barril lleno de cemento en el río San Fernando, asesinato que ocurrió después de su detención en el centro clandestino de Automotores Orletti en 1976. Durante años el poeta se había preguntado qué sentiría si el juicio llegara a sentencia, si le cambiaría en algo su manera de pensar, su visión del pasado y de la justicia. Gelman medita este conflicto de manera chamanística en los poemas. Cada texto de esta compilación forma parte de las capas de pensamiento de su «hoy»: el dolor incesante de perder a un hijo, la ambivalencia de la justicia, la perversidad del mundo y la gracia salvadora de la pasión y la belleza.

116 117

Publicado en una época «posmoderna», cuya poesía se define —o se desdefine— por su expresión citada, disparatada, anti-lírica, ¿dónde se ubica este libro en 2013? ¿Dónde en la trayectoria de la poesía argentina? ¿Y la literatura mundial? Si bien la obra de Gelman ha sido encasillada como «sesentista», «social» y «coloquial», por su profundidad, su manera de entretener la tristeza con la belleza, su musicalidad e ingenio de imágenes, la obra elude toda etiqueta; en sus propias palabras: «La costumbre de etiquetar ensucia imágenes» («CXXXVI»). Además, por esta conmovedora expresividad y los tramas personales y universales a la vez, algunas selecciones de las versiones en inglés ya han sido acogidas por dos publicaciones en EE. UU.: la revista de poesía, *Plume y Review: Literature and Arts of the Americas*, lo cual implica que su esencia —temática y formal— traspasa fronteras temporales y geográficas.

Como una destilación de lo mejor de la poética de sus sesenta años de escritura, los poemas de este volumen usan los recursos literarios más característicos de la obra anterior: los juegos de palabras, ritmos atractivos y sonoros, paradojas e imágenes extraordinarias. Muchas de estas imágenes se vuelven indelebles, casi surreales: «Rocío seco en el pulso de un niño dejó el vuelo» («LV») y su acumulación se vuelve vertiginosa: «El olvido encalla en movimientos del deseo/la madrugada que tembló en un combate/la media luna cortada de la noche vol-vida a su prolongación» («LXIX»). El lector, habiendo apreciado poemas de sus libros anteriores, reconocerá también ciertos temas e imágenes —el amor, la poesía y la revolución—, muchas veces encapsulados en fábulas emblemáticas o tropos milenarios. El lector en inglés también podrá comprenderlos: la diseminación de mis versiones bilingües de *Cólera buey*, *Carta abierta*, *Citas y comentarios* y *Com/posiciones* ha establecido un trasfondo de lectura para la valoración de este nuevo libro, y la coherencia que enlaza mi trabajo como traductora de estas cuatro obras ha asegurado cierta continuidad en cuanto a las constantes en su poética.

En el trabajo de traducción de *Hoy*, los dos desafíos más grandes no surgen de la autorreferencia (aunque analizaremos también este elemento en el transcurso del ensayo), sino que se ubican más bien en las constelaciones de significado de muchas palabras —nunca coinciden las mismas «huellas» léxicas de dos idiomas distintos— y en la musicalidad —los sonidos entre el castellano y el inglés raramente se hacen eco—. Si analizamos un poema aparentemente tan simple como «VI», veremos cómo pesa cada parte en el conjunto para llegar a su efecto final: «El deseo es y para ser, no es. Somos lo que no somos en sábanas oscuras. La llanura de la lengua tiene caballos ciegos, galopan su dimensión qualunque sin otra esperanza que la nada, el único lugar donde la unión es posible».

Para comenzar, el quiasmo formado de «es» y «no es» obviamente nos traslada a *Hamlet*, como lo hacen varios poemas de *Cólera buey*, y, por lo tanto, también nos lleva a su poesía de los años '60. Una traducción fluida al inglés de esta primera frase podría ser «Desire exists and so as to exist, it does not», pero falla en transportar al lector a las orillas de Dinamarca por no utilizar el verbo «to be». En *Hamlet*, este soliloquio tan famoso depende precisamente del efecto de extrañeza que establece el verso «To be or not to be —that is the question», ya que las palabras «to be» exigen un participio, sin el cual, se interpreta como existir— o sea, suicidarse o no —o, caso contrario, se sigue esperando un predicado: ser, por ejemplo, valiente—. En inglés, el soliloquio continúa:

Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune  
Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them. To die, to sleep —  
No more— and by a sleep to say we end  
The heartache, and the thousand natural shocks  
That flesh is heir to.

[¿Qué es más noble para el alma? ¿Sufrir los golpes y las flechas de la injusta fortuna o tomar las armas contra un mar de adversidades y oponiéndose a ella, encontrar el fin? Morir, dormir —nada más— y con un sueño poder decir que acabamos con el sufrimiento del corazón y las mil crepitaciones que por naturaleza son herencia de la carne.]<sup>1</sup>

Aguantar esa injusta fortuna o levantarse en armas es, precisamente, la pregunta que se hace en el poema, y la autorreferencia al poema «The heartache, and the thousand natural shocks» del libro *Cólera buey* subraya la vacilación del que medita en demasía:

cuando entro a mí como a un tumulto de astros sin nombre todavía  
y los contemplo huir entrechocarse caer deshechos de furor  
y una lágrima lloro  
con sus crepitaciones y desastres  
¿no piensas guildenstern no crees  
que hamlet elsinöre la dinamarca europa el orbe el universo y las galaxias que tiemblan más  
allá apenas son la lágrima de un príncipe soñándose en su noche?

Por lo tanto, por más extraña que suene, la formulación «Desire is and so as to be, is not» sirve para aludir con más eficacia a esta obra shakespeariana y su poema de *Cólera buey*, específicamente, a su cuestionamiento sobre el valor de la acción ante los pensamientos de pasividad y suicidio.

Luego entramos en el terreno —la llanura, en realidad— de esta «dimensión qualunque». ¿Qué es una dimensión qualunque? ¿Cómo traducir esta palabra «qualunque» prestada del italiano, a un contexto inglés? ¿Simplemente como cualquiera/*whatever*? ¿O debemos buscar, entre su faceta de lunfardo y su sonido, otro camino para llegar a su modo de significar? En este punto es importante enfocar la función de la palabra respecto a su cacofonía. La ceguera del animal en el galope le quita seguridad y belleza, creando una dimensión extraña para un caballo; por lo tanto el sonido de los cascos en el galope —qualunque— parece tener tanto peso como su significado semántico. Una solución podría ser: «Blind horses graze on the flatlands of the tongue, galloping in their out-of-kilter dimension». «Out-of-kilter» no es lunfardo, sino una formulación común pero algo cómica —por su referencia a máquinas o sistemas— de la adjetivación compuesta a través de palabras formadas con guiones. ¿Y «la unión»? ¿Qué tipo de deseo está presente en este poema, o son muchos tipos? La palabra «union» en inglés se relaciona con el sindicalismo; «connection» sería muy higiénico; «coupling» nos lleva a lo sexual. Como se mencionan «sábanas oscuras», esta última posibilidad no es descabellada. Sin embargo, estas sábanas pueden ser, también, mortajas; la llanura de la lengua, una representación de lo inefable; la nada, la anulación de la esperanza de cualquier unión real. Por ahora, pero siempre buscando otras alternativas que incluyan las constelaciones sugeridas por la totalidad del poema, una versión de esta parte sería: «Blind horses graze on the flatlands of the tongue, galloping in their out-of-kilter dimension, hoping for nothing more than nothingness, the only place where coupling is possible». Esta posibilidad recrea no únicamente el significado, sino también la eufonía: primero, por lo onomatopéyico del «qualunque/out-of-kilter», y, segundo, por los patrones de sonidos en las repeticiones de /d/, /l/, /n/ y /p/. El conjunto de sonidos en la última fase aumenta la musicalidad, la que se basa en la repetición de la /l/ y la /u/ en la versión castellana, una líquida musicalidad que se une con el patetismo del poema.

118 119

Cuando hablamos de la musicalidad de la poesía, por lo general nos referimos en primer lugar a la rima y la métrica, zonas que se vuelven tan azarosas en los originales como en las traducciones, ya que la imposición de la métrica y la rima guía estrechamente la selección de cada palabra. Por lo tanto, se nota, por ejemplo, en la traducción de la ópera, que los traductores arriesgan grandes cambios en pos de una canción rítmica y rimada, elementos esperados en el canto lírico. En la página impresa, sin embargo, hoy en día, hay una gran tendencia a no mantener la forma métrica, sino a poner el énfasis en las imágenes y la semántica, aunque en algunos casos se buscan otras eufonías para insinuar la forma lírica faltante. Si nos adscribimos a la teoría de la eufonía lírica establecida por Kenneth Burke en su famoso ensayo, «On Musicality in Verse: As Illustrated by Some Lines of Coleridge», comprendemos que, si bien se puede ubicarla en la rima, la asonancia, la consonancia y la aliteración, la musicalidad surge de una manera más sugestiva, aunque menos evidente, en los patrones de las consonantes, tales como la relación interna y etimológica de consonantes y el quiasmo de las mismas. Por ejemplo, la relación t/d, v/f, s/th, m/n, p/b y los conjuntos con otras consonantes dentro de palabras que establecen un patrón en un verso dado evocan sonidos placenteros, muchas veces a través de quiasmos y variaciones de consonantes parecidas.

En el poema anteriormente citado de Gelman, las oraciones segunda y tercera —«Somos lo que no somos en sábanas oscuras. La llanura de la lengua tiene caballos

ciegos, galopan su dimensión qualunque sin otra esperanza que la nada, el único lugar donde la unión es posible»— demuestran esta musicalidad: en la primera, a través de la relación (y aliteración en este caso) de las /s/; en la segunda, es la /l/ la que predomina en el patrón. ¿Cómo traducir esta musicalidad al inglés? Como es natural, no siempre se puede reproducir la misma consonante, pero encontrar una repetición interna, aunque sea con otros conjuntos, puede transmitir un atractivo patrón musical. Por ejemplo, para la última frase, «Blind horses graze on the flatlands of the tongue, galloping in their out-of-kilter dimension, hoping for nothing more than nothingness, the only place where coupling is possible»: por la selección de palabras que contienen /t/ y /l/, y, también la repetición de la /o/ se establece un patrón musical que aumenta el efecto estético de la frase.

Todas las obras de Gelman son sumamente líricas en el sentido de la musicalidad de sus composiciones. Cuando lo entrevisté para el libro *Between Words: Juan Gelman's Public Letter* en 2009, le pregunté sobre el encanto creado por la eufonía de sus versos, citando mi experiencia al recitarlos en lecturas bilingües en EE. UU. ante audiencias anglófonas y comentándole de la reacción positiva de los oyentes. Para responder, contó una anécdota que le ocurrió en París durante en un festival de «poesía del exilio» donde había poetas de Marruecos, Palestina y el norte de África. Mientras él leía con traducción al francés, de repente, desapareció el traductor, pero le gritaron que siguiera leyendo en castellano. Lo hizo, desconcertado, y luego se acercó el escritor marroquí Tahar ben Jelloun, quien le preguntó, «¿De dónde viene esa extraordinaria musicalidad?» Contestó que no tenía idea; que había nacido «hablando su lengua nativa». Esta respuesta tiene algo de raro, ya que, por un lado, su madre, nacida en Ucrania, le hablaba en su lengua madre y en un castellano con acento y se usaba también ruso e yiddish en la casa, así que el castellano debe de haber sido una fuente de curiosidad, impulsándolo a pensar sobre los sonidos y los morfemas de las palabra. Pero, además, ben Jelloun escribía en francés, habiendo nacido en el mundo árabe, así que no es tan inocente la respuesta, ya que buscaba saber cómo ben Jelloun podía escribir poesía en un idioma no suyo; es decir, Gelman se preguntaba, viviendo en el exilio, cómo sería posible para un extranjero adueñarse de la música del francés habiendo nacido en otro idioma.

Al escuchar esta anécdota, decidí poner gran énfasis en la sonoridad de su poesía, especialmente cuando choca irónicamente con el tema como ocurre en muchos de sus poemas; hay que ejercer un cuidado especial para asegurar que sus versos en el nuevo idioma también resuenen con musicalidad, aunque con un canto diferente, para reinstaurar este conflicto. Se buscan, por supuesto, recursos obvios: la aliteración, los ritmos y la asonancia; pero a veces un patrón sonoro menos visible con las combinaciones de consonantes, como sugiere Burke, resulta más fructífero, como se mostrará a continuación.

En *Hoy*, Gelman creó numerosas variaciones de esta índole en distintas combinaciones. En el poema «VII», se las escuchan en «clausuras constantes/ estaciones» y también en «Nadie pintó en las cavernas el rostro incierto de la equivocación»: las /c/, /t/, /st/ en el primero, las /t/ y /k/ en desemejantes combinaciones en el segundo:

Pensar la muerte cambia a la muerte. De razón a delirio hay un viaje/ muchos pasajeros/  
clausuras constantes/ estaciones. Los toros los caballos, nombres por violencia asombrada.  
Nadie pintó en las cavernas el rostro incierto de la equivocación. Estar es un trabajo desnudo.  
La desazón de sí no tiene puerto.

Mi versión en inglés aumenta las variaciones con un quiasmo inicial que repite las /p/ y /d/—«In pondering death, death becomes transformed»—con las /r/ en el segundo; /b/, /l/ y /n/ en la quinta, /c/ y /f-v/; a continuación las /k/; y finalmente las /s/ y la combinación /our/ en el último:

In pondering death, death becomes transformed. From reason to delirium there lies a journey / many a passenger / constant roadblocks / stations. The bulls the horses, names of boggling violence. The equivocal face of error was never painted in the caves. To stand present is a naked task. Unease and the self with nowhere to moor.

Algunos de los poemas de colección, por otra parte, recurren a las repeticiones de estribillos, creando así en «CXCIV» una liviandad paradójica también característica de la poética de Gelman:

120 121

La alondra no quiso que la ensucien/ dijo fin/ dijo fin. Dijo fin/ no quiso que la ensucien/ dijo fin. Criada para escribir su dádiva de vuelo/ dijo fin. Goteaba cuando dijo fin en callejones del saber oscuro/ trazos de la locura. Era sorpresa y dijo fin/ matan todo alrededor/ dijo fin. Abrió cerrojos de la maldad/ resplandores del corazón furioso/ dijo fin. La alondra dijo fin.

Aquí, «dijo fin» suena a una campana de iglesia, redoblando el llanto por la muerte de un ave pura pero corrompida por las circunstancias. La traducción de «dijo fin», «she said the end» no logra ese sonido nítido del campanario, pero las asonancias en este caso tal vez reemplacen el efecto —her, said, end, dirty, bred, wet— logrando así algo de la sencillez patética fundamental en poema en castellano:

The skylark didn't want them to dirty her/ she said the end/ the end. The end she said/ not wanting them to dirty her/ the end. Bred to write her gift of flight/ the end. She was dripping wet when she said the end in the alleys of dark wisdom/ strokes of madness. It had been a surprise and she said the end/ they're killing everything around us/ the end. She cracked the locks of evil/ flashes of the furious heart/ the end. The skylark said the end.

La oposición entre el canto infantil y lo trágico del tema presta una profundidad emblemática a este poema que refleja a través de la alondra de una generación de idealistas desgarrada por las luchas por la justicia, por el terror y la matanza y por los errores que devinieron de esta lucha. Este choque de modo y tema es una constante en esta obra, como es en tantos poemas del autor, especialmente en *Carta abierta* donde la expresión de ternura femenina colisiona con el tema: la muerte y tortura de su hijo Marcelo durante la dictadura,<sup>2</sup> tema que se retoma en *Hoy*.

Como ya vimos, estos textos mantienen muchos elementos de los poemas de su obra *Cólera buey*, especialmente de la sección «Perros célebres viento». Algunos han clasificado estos textos de *Hoy* y *Cólera buey* que carecen de lineación lírica como «poemas en prosa», tomando en cuenta las palabras de Baudelaire del prefacio a *Le Spleen de Paris*: «un sueño del milagro de la prosa poética, música sin rima, flexible y muscular como para acomodar el movimiento del alma, las ondulaciones del ensueño, los sobresaltos de la conciencia» (mi traducción). Las reflexiones de *Hoy* abundan en musicalidad, ternura y músculo, y la extrema condensación de pensamiento e imagen tienen que leerse desde una conciencia lírica. Aunque parecen fluir hacia una narración o una escena, las expectativas se encuentran con

sobresaltos en los vacíos y en las aposiciones que frase a frase se tienen que suturar con la imaginación. Sin embargo, si se los comparan con los poemas en prosa de *Cólera buey*, se observa una exacerbación de lo fragmentario en los más recientes. Por ejemplo «Celda 4», uno de los más conmovedores de la colección de 1971, presenta una escena y una advertencia en una expresión fluida sin puntuación, un modo que reinaba en esta sección del libro:

eugenio el tierno duerme casi huido mientras los que engendran tempestades ni idea tienen del precio que pagarán por su cabeza brillando pálida en la celda su luz cayendo sobre descendientes que tampoco sabrán cómo era eugenio cuando ardía y con su cucharita espantaba las bestias

Si lo confrontamos con el poema «XCVII», por ejemplo, vemos que en la nueva colección se tiende a yuxtaponer escenas, en este caso creando un cuadro de choques con una mezcla de pensamientos dentro de una ilación pastoril que bordea el futurismo surrealista:

El furor de la miseria funde las balas que vendrán. Esto ocurrió por justo amor a la música de un ciervo. Astros caminan con sandalias rojas sobre el linar donde se acuesta el sol/lo único del pobre usa pocas palabras. Amor pide en su reverso/padece los errores del mundo/hay tiros que se espesan. Los escucha la lengua con desesperos mudos.

En la versión castellana, repican las /f-v/ y /d/ en el principio, para luego entrar en dos versos de fuerte asonancia —«Esto ocurrió por justo amor a la música de un ciervo. Astros caminan con sandalias rojas sobre el linar donde se acuesta el sol/ lo único del pobre usa pocas palabras». La tercera frase repite la // y, en su continuación después de la barra, la /p/ crea una marcada aliteración. En inglés, se pierde algo de la asonancia, pero de modo compensatorio, en la primera frase resuenan la /r/ y la /u/, y en la tercera, se pudo duplicar la musicalidad de la // . Al final, la /t-d-th/ y la /u/ se repiten para enriquecer el efecto eufónico del poema y hasta se logra emular los movimientos de la lengua:

Misery's rage forges the bullets to come. This has happened for the upright love of a doe's song. In red sandals, heavenly bodies stroll upon the fields of flax where the sun lies down to rest/ the poor man's only possession uses such few words. Love begs inside out/ suffering from the world's mistakes/ there are gunshots that curdle and thicken. Tongues listen to them in mute desperation.

También continúan ciertos temas e imágenes: la lengua, la escritura, la pobreza, el exilio, por un lado, y, por el otro, los pájaros, los caballos, los toros y los objetos ordinarios como mesas y sillas como vimos en el poema «VII»: «Los toros los caballos, nombres de una violencia asombrada.» El lector conocedor de su obra reconocerá ese fondo y por lo tanto comprenderá cómo el espacio de autorreferencia o de autocritica lleva los poemas al dolor de la equivocación y la necesidad de expresarla a través de la poesía. Por ejemplo, la silla, la mesa, los toros: cosas con la vida ya otorgada en poemas de *Cólera buey* tales como este, «Viajes»:

[...]  
 a ver juan  
 a ver gelman  
 a ver los papelitos  
 a contar hasta cien  
 los pajaritos cantan

viendo veremos que no estoy para nada  
 que sinceramente me fui  
 que el juan aguanta y que el gelman no llora  
 los platos platan y las sillas sillan  
 sin tregua los canallas

122 123

Otro poema que alude a estos versos en *Hoy* es «XCII»:

Vivir adentro de las cosas destituye su pluma. No escribirían en las noches donde fijan el tiempo. Tienen nombres que navegan la lengua, sonidos que se buscan. Libres en una silla callada, una mesa que cambia, no cambian los sintagmas de su locura muda. Quien busca sus pasados encalla en rocas paralelas. Viven en toros/ el mantel/ la sopa/ galopes de caballos que conocen su vino y nadie bebe.

Sin embargo, acá las sillas se callan, los «galopes de caballos», o sea, la poesía, conoce el vino, pero no lo toma, y, además, el pasado se encuentra entre «rocas paralelas»: ¿las rocas coincidentes de las Simplégades? ¿La roca de Sísifo o de Prometeo? ¿O las cosas diarias, ahora calladas? En «Héroes», también de *Cólera buey*, tenemos:

hijos que comen por mis hígados  
 y su desgracia y gracia es no ser ciegos  
 la gran madre caballa  
 el gran padre caballo  
 a gelmanear a gelmanear les digo  
 a conocer a los más bellos  
 los que vencieron con su gran derrota

Aquí, otra vez, volvemos con una alusión a la roca de Prometeo, y también a la imagen del caballo, sus galopes, sus pasturas, que reaparecen en muchos poemas de esta nueva colección. El corazón de Gelman se podría, tal vez, representar con el caballo, Kessel, «Hermoso el caballo que se amó, sus patas de irse lejos» («LXIII»):

Oh, Aristóteles, Platón, Séneca, fracasos en hacer pan francés, no aparecen los rostros incluyentes, los textos de la fraternidad, la otra invención de dioses. En los enigmas de la herida sexual yacen incertidumbres y fortunas, joyas del Mundo, los rastros negros de uno mismo. El que no mira su cobarde entra en vestíbulos de la madre morida. Las descripciones de la pérdida rebasan a la pérdida y acuestan su cansancio. Hermoso el caballo que se amó, sus patas de irse lejos. El Kessel miraba los crepúsculos con ojos más hondos que su herida.

«El Kessel» fue el caballo que cuidó en el ejército, animal que también usaban para hacer la pasta para ladrillos, y, que, por quebrarse una pata, tuvieron que sacrificar. Aunque se lo enterró, al día siguiente no estaba ahí. «Había una villa cerca...» según contaba, sugiriendo una posible explicación del misterio. En este poema, los filósofos de la antigüedad fallan en el quehacer diario, también en producir una manera de tolerar las pérdidas. Sin embargo, los poemas crean un espacio argumentativo para contemplarlas. Entre enunciaciones y preguntas, los discursos políticos encuentran un lugar para repensarse dentro de la belleza de la lengua, lugares no seguros, ya que son más bien y necesariamente ambiguos o ambivalentes, como advertimos, por ejemplo, en «CIV»:

En los regresos del error hay miedo todavía. ¿Cada furia era un rayo que juntaba mundos?  
¿Cada peligro era regar la fronda donde iban a cantar jilgueros próximos? Los días divididos  
no saben contar. La multiplicación de las preguntas corta plumas lunares/ hay gorriónes que  
prefieren el fuego/ vientos blancos/ vergüenzas de verdad. La poesía no sabe volar sobre el  
abismo y nadie puede separarla de lo que es pero no es. Abajo hay ciencias naturales, ansias,  
números de la muerte, la seca atroz que vino.

Este poema es una representación de una idea invariable en la obra de Gelman de los últimos cuarenta años: «Estar seguro es una enfermedad de nuestra época», como me escribió en una carta en el 2011. En un poema de tal *gravitas*, hay que asegurar que la forma acompañe y refuerce el significado semántico; por ende, en mi versión, los patrones acentúan el profundo cuestionamiento con las /r/, /w/, /f/, y finalmente las /d/ y /u/:

In the recurrence of the error fear yet prevails. Was each fury a lightning bolt conjoining worlds?  
Was every danger there present in the watering of fronds where newborn finches would come  
to sing? Divided days lose their count. The multiplication of questions trims lunar plumes/  
some sparrows prefer the fire/ whitened winds/ shame of sheer truth. Poetry doesn't know  
how to leisurely hover above the chasm and no one can cleave it from what it is but isn't.  
Lying below, natural sciences, yearning, death's numbers, the horrendous drought that ensued.

Vale destacar otro rasgo característico de las obras de Gelman que continúa en *Hoy*: la acumulación de preguntas. Desde la primera publicación de *Cólera buey* en 1968, las preguntas han sido un *tour de force* retórico en su poesía: «¿por qué bajo la gloria de este sol/ tristeo como un buey?» —y siguen pulsando en esta colección: «¿Cuánta sangre cuesta/ ir de saber a la contradicción/ del olvido al horror/ de la injusticia a la justicia?» («VIII»); «¿Cómo se relacionan el encubrimiento de la muerte y la alternancia del adentro? ¿A dónde fue a parar el vino que investigó salivas de la luna?» («LV»); «¿Quién le clavó cegueras ante las criaturas de la estúpidez?» («LXVIII»); «¿Qué llena los sumarios del espanto?» («LXIX»); «¿Cómo se junta un hombre con el que le hicieron?» («LXXIX»)». Al preguntarle al poeta sobre su uso de la pregunta retórica en mi entrevista, la respuesta fue doble:

Sobre el tema de la interrogación, o las preguntas mejor dicho, creo que intenté antes una explicación. Eduardo Galeano cuenta que en una pared de Quito apareció una vez esta pintada: «Cuando tenía todas las respuestas, me cambiaron todas las preguntas». Es una suerte que así sea.

Luego meditó sobre la acción de hacer se preguntas:

Me daba claramente cuenta de que los poemas de *Cólera buey* eran «políticamente incorrectos» para el partido, y su escritura más bien me suscitaba preguntas sobre mí mismo: ¿qué es esto que estás diciendo ahora?, me decía, ¿cómo es que antes sentías y pensabas lo otro? ¿y por qué, por qué lo uno y lo otro? Ese libro se escribió al mismo tiempo que avanzaba nuestro proceso de crítica política, a partir de la revolución cubana. Es decir, lo político no se traducían en poemas políticos, sino en formas de ver e imaginar cada vez más conflictivas. La síntesis de alguna en un poema —suponiéndola lograda— creaba un nuevo conflicto y tal vez por eso mi poesía posterior está llena de preguntas.

El traspaso de preguntas del castellano al inglés a veces resulta problemático. Con el signo de interrogación de apertura, que marca el comienzo de una pregunta en castellano, el lector está atento a la pregunta, aunque sea de uso retórico. Al no tener esta señal previa en inglés, es necesario agregar palabras que inician interrogantes —*when, why, do*, etc.— y la lectura resulta a veces distinta, alterando el proceso de leer, pero no el notorio acopio de preguntas que caracteriza su obra.

124 125

Además, en el último poema de la colección, se abre una pregunta que en realidad cierra al final, pero el inglés no puede dar cuenta de esta extrañeza:

¿Y

si la poesía fuera un olvido del perro que te mordió la sangre/ una delicia falsa/ una fuga en mí mayor/ un invento de lo que nunca se podrá decir? ¿Y si fuera la negación de la calle/ la bosta de un caballo/ el suicidio de los ojos agudos? ¿Y si fuera lo que es un cualquier parte y nunca avisa? ¿Y si fuera?

[*And*

*if poetry were a forgotten memory of the dog that mauled your blood/ a false delight/ a fugue in me major/ an invention of what can never be said? And if it were the denial of the street/ horse manure/ the suicide of two keen eyes? And if it were just some anywhere that never sends word? And if it were?*]

Consideré la posibilidad de agregar a la primera oración «what if», pero tendría que repetirlo tres veces, que lo alargaría, perdiendo así lo económico de su expresión. Sin embargo, se pierde la rareza de este comienzo en la versión en inglés.

Aún más preguntas sobre el lugar de la poesía, esa «belleza avergonzada» que se encuentra en la formulación lírica —citando a Toni Morrison en su doloroso retrato de la realidad de una esclava en la novela, *Beloved*—. Esta belleza se casa con el terror y la muerte en los poemas de *Hoy*, en un abrazo apasionado y fértil, aunque incómodo, que caracteriza su naturaleza.

Lo irónico de la metáfora sobre la poesía, retratada como una no-memoria de un trauma metonímico, resume la obra entera: «un olvido de un perro que te mordió la sangre»/ «a forgotten memory of the dog that mauled your blood»: la ilusión y recuerdo que titilan como una llamita en el viento, o un sueño al despertar, que uno tiene que escribir a la mañana siguiente aunque parezca demasiado

tenue o llanamente irreal. La memoria siempre conforma parte del presente; no se despega del dolor de la palabra en su presente y, por ende, cada expresión se carga de pasado. Además, vale remarcar la abundancia de dedicatorias a amigos en esta colección, y especialmente «a Marcelo», que reúnen a la gente querida en su círculo de expresión del pasado y del presente, su «hoy».

«El sufrimiento perenne tiene tanto derecho de expresarse como un hombre torturado tiene de gritar», dijo Adorno para enmendar su sentencia respecto de la poesía después del Holocausto (372); sin embargo, ¿cómo encuentra un sobreviviente una voz para atestiguar contra la tortura y el asesinato? ¿Dándole una voz a la memoria? ¿Expresando la barbarie? No a través del lenguaje convencional. Aquí la fragmentación, la musicalidad y la tragedia se cuecen «con alquimias» («XV»), formando cuadros de extraña belleza. Sin embargo, una pregunta persiste: ¿puede la poesía inventar «lo que nunca se podrá decir»? Si se puede dar otra vida, una sobrevida, como sugiere Benjamin, a estos poemas a través de su lectura, su traducción y el acercamiento que ofrece la reconstrucción de las versiones nuevas, el «invento de lo que nunca se podrá decir» se dirá, o se intentará seguir diciéndose. Gelman nunca se estremeció; generó poemas de pasión, una pasión que marca la alianza erótica entre poeta y lector, establecida por la profundidad y la musicalidad de estos textos.

## Notas

<sup>1</sup> Mi traducción.

<sup>2</sup> Este tema está ampliamente desarrollado en mi ensayo «Speaking to the Dead: Juan Gelman's Feminization of Argentine Poetics as a Politics of Resistance». *Regendering Translation*. Manchester: St. Jerome, Christopher Larkosh, editor, 2011, (32–49).

## Referencias bibliográficas

ADORNO, THEODOR W. (1966). *Negative Dialectics*. New York: Continuum, 1973. Traducción al español: E. B. Ashton.

BAUDELAIRE, CHARLES (1867). *Le Spleen de Paris*. Disponible en <http://baudelaire.litteratura.com/pop/texte/138-preface.html#UjEV4tjmiSo>

BOCCANERA, JORGE. Presentación del libro *Hoy*, sala Borges de la Biblioteca Nacional, 26 de agosto de 2013.

BURKE, KENNETH (1940). «On Musicality in Verse: As Illustrated by Some Lines of Coleridge». *Poetry*, 57(1), 31–40.

GELMAN, JUAN (1971). *Cólera buey*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

——— (2010). *Between Words. Juan Gelman's Public Letter*. Albany, CA: CIAL. Traducción, introducción y entrevista de Lisa Rose Bradford.

——— (2010). *Commentaries and citations*. Albany, CA: CIAL. Traducción e introducción de Lisa Rose Bradford.

——— (2013). *Compositions*. Albany, CA: CIAL. Traducción e introducción de Lisa Rose Bradford.

——— (2013). *Hoy*. Buenos Aires: Seix Barral.

——— (2014). «Feature: Juan Gelman». *Plume*, (31). Traducción de Lisa Rose Bradford. Disponible en <http://plumepoetry.com/>

———. «Five poems from Juan Gelman's *Hoy*». Traducción de Lisa Rose Bradford. *Review: Literature and Arts of the Americas*. En prensa.

126 127

### Bradford, Lisa

«Hoy: una sumatoria de ayer. Leyendo a Juan Gelman a través de la traducción». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 115–127.

Fecha de recepción: 19 · 03 · 14

Fecha de aceptación: 10 · 05 · 14



## «La savia política de la traducción está en su atención a la lengua»

**Entrevista a Marcelo Cohen**  
por Santiago Venturini

**S.V.:** Tradujiste a muchísimos autores para diferentes editoriales, especialmente argentinas y españolas. Hace algunos años hiciste un diagnóstico sobre el estado de la traducción en nuestro país y sobre las condiciones de trabajo de los traductores: afirmaste que «la traducción en Argentina está muy mal», que «los traductores no tienen posibilidades de formarse» y que «las editoriales tienen muy poco presupuesto para la compra de libros extranjeros, y la traducción ocupa el último lugar en las preocupaciones». ¿El diagnóstico sigue siendo el mismo?

128 129

**M.C.:** No, el diagnóstico no es el mismo, la situación ha mejorado mucho. Creo que todavía hay bastante impericia, pero ese es un problema del estado general de la lengua que repercute en la traducción. No obstante, hay varios factores que han hecho que la situación cambiara, tanto en Latinoamérica como en el resto del mundo. No podría hacer una lista exhaustiva de esos factores ni tampoco puedo nombrarlos por orden de importancia. Una de las cosas que sucedieron a nivel local es la aparición del «Club de Traductores literarios de Buenos Aires», impulsado por Jorge Fondebrider y con el apoyo de un grupo que se interesa por la traducción, que asiste constantemente a las reuniones y que participa en el blog del club, desde donde se establece un diálogo, algunas veces polémico, con otros sitios como *El Trujamán*, la revista diaria del Centro Virtual Cervantes. La aparición del Club de Traductores Literarios ha creado un clima de conciencia: los traductores pueden y deben encontrarse y darse apoyo mutuo en todo tipo de cuestiones, desde dudas de traducción hasta cuestiones gremiales. El oficio de traductor ha sido menospreciado. Durante años los traductores argentinos no discutían sus tarifas porque sabían que era una batalla perdida y necesitaban el trabajo. Te doy un ejemplo. Soy un traductor de 62 años, estoy un poco cansado y traduzco más despacio por una cuestión de capacidad. No puedo trabajar más de cinco o seis horas por día porque empiezo a hacerlo mal, y en esas cinco o seis horas traduzco menos páginas que hace 10 ó 15 años. Si un traductor como yo tuviera que ganarse la vida traduciendo sólo para Argentina, con las tarifas actuales no llegaría a fin de mes. Creo que a muchos traductores les pasa lo mismo. Por eso hay poca dedicación exclusiva al oficio, salvo algunas personas inmensamente capaces que tienen una vocación total por la traducción (como Horacio Pons, que ha traducido enorme cantidad de ensayos para tres o cuatro de las editoriales de ensayo más importantes). No obstante, hay una conciencia gremial y actualmente está en marcha un proyecto que debería salir cuanto antes y que en España salió hace más de veinte años: elevar por ley la categoría de traductor a la de autor de

la traducción, de manera de mejorar los contratos de los traductores. También es necesario decir que han surgido muchos buenos traductores en Argentina durante los últimos años, como es el caso de Martín Schifino. Procuero que esta afirmación no suene soberbia: es una alegría ver, como lector, la aparición de buenos traductores argentinos. Otros de los factores que provocaron un cambio importante son las editoriales, las nuevas editoriales independientes fundadas por gente joven que lee mucho. Estas editoriales son muy diversas. Yo creo que hay demasiadas: en algunos casos la gente quiere editar por *hobbie*, a la par de otras actividades. En otros casos, estas editoriales están dirigidas por personas que se van formando a medida que editan y tienen el entusiasmo del hallazgo pero no hacen catálogo, que es lo que deben hacer las editoriales, por su propio bien. No tiene mucho sentido que una editorial edite un libro de Jacques Vaché al lado de un libro de un escritor norteamericano actual y de tres libros de escritores argentinos. Hay algunas editoriales que tienen un criterio editorial muy bueno como Entropía, pero Entropía no traduce, se dedica a un arco de estéticas de la literatura reciente argentina. Caja Negra se dedica solamente al ensayo de libre pensamiento de todas las épocas: libres pensadores, anarcoides, pensadores rebeldes del arte y la política. Creo, sin embargo, que aún se nota en algunas traducciones un, por así decir, defecto de inexperiencia y cierto contagio de los doblajes televisivos. Por otra parte, hay además un entusiasmo en todo el mundo por la traducción. La traducción como objeto teórico está de moda, por múltiples razones: entre ellas, las migraciones o el hecho de que las artes visuales y audiovisuales hayan tomado a la traducción como tema fecundo, como motivo artístico. Hoy la traducción es políticamente correcta, es necesaria en un mundo con tales flujos de migración. Todas estas cuestiones hicieron que la traducción haya pasado a ser un valor del libro. Recién ahora se empieza a tener en cuenta al traductor, se pone el nombre del traductor en la primera página, etcétera. Todavía tenemos que lograr que el lector común, si existe —creo que no existe demasiado, lo que antes era el lector común ahora es el lector que va a las librerías a elegir sus libros, que tiene cierto grado de independencia y de curiosidad—, tenga conciencia de que está leyendo una traducción. Para eso se necesita que todos los medios de prensa pongan el nombre de los traductores en las fichas. Es una vergüenza que *Página 12* no ponga los nombre de los traductores. Clarín creo que empezó a hacerlo hace poco tiempo. No puedo entender por qué.

**S.V.:** No sólo no figura el traductor sino que no suele haber ni una mínima referencia a la traducción misma...

**M.C.:** No hay crítica de la traducción, porque el estado de indigencia del mundo cultural se padece en todos los niveles. Los críticos ganan muy poco dinero por una reseña y también ahí se trabaja a tiempo muy parcial y casi como *hobbie*. Lo que tendría que pagársele a los buenos reseñadores que hay en Argentina nadie lo paga, sencillamente porque no interesa.

**S.V.:** Al comienzo de tu respuesta anterior hiciste referencia a cierta impericia en la traducción, resultado de una impericia con la lengua...

**M.C.:** Hay apresuramiento. No siempre el traductor está a la altura del texto que quiere traducir. Esto se debe a un problema mayor: necesitamos más conocimientos sobre nuestra lengua. En las universidades, por ejemplo, se escribe muy mal. Los *papers* universitarios están mal escritos, están escritos con solipsismos y con jergas teóricas aplicadas indiscriminadamente a cualquier objeto, lo cual crea una compulsión al lugar común. Y el vocabulario en general es pobre. Una vez que ha entrado en la universidad, la mayoría de la gente no vuelve a leer grandes prosas. Vamos a lo cercano: desde César Aira, Alan Pauls, Daniel Guebel, por nombrar sólo a tres. Pero Walsh tenía una prosa extraordinaria. ¿Por qué no se lee a Walsh como un escritor extraordinario? Vayamos un poco más allá: Leopoldo Marechal. Hay que ver cómo escribía Marechal, no todo se termina con Borges. Y más atrás: Eduardo Wilde, Lucio Mansilla. Y si nos vamos afuera: José Martí o la gran prosa española. Todo eso no se tiene en cuenta. La rebeldía contra la gramática, que fue distintiva de muchas escrituras de vanguardia y estéticas experimentales, ha sido tomada demasiado al pie de la letra y absorbida indiscriminadamente por buena cantidad de escritores, que no se hacen cargo de la tarea de buscar un equilibrio en una época en que el desbarajuste sintáctico es lo que domina la supuesta comunicación (al punto que estamos aislados por lo que debería comunicarnos). Llama la atención cuántos escritores hay que ya no utilizan el pluscuamperfecto. Y esto es una pena para la literatura, porque se pierden los diferentes estratos del pasado. Por ejemplo: «El año pasado, cuando Helena fue a Formosa se reencontró con Pablo. Lo había conocido tres años atrás y habían tenido una relación. Salieron durante un tiempo...». No, «habían salido durante un tiempo». Eso sigue pasando antes del pasado. Esa complejidad temporal está perdida. También hay problemas con el armado de las frases —una de las razones de esto es la pérdida de la enseñanza del latín, que dejó una marca muy profunda en el arte de composición de la frase— y con el léxico. Hoy en día, las personas dicen «aguarde un momento»: ¿Desde cuándo se dice «aguarde» en Argentina? ¿Desde cuando se dice «esperando por» o, como dijo un amigo sobre otra persona, «tiene una condición»? ¿Qué quiere decir «tiene una condición»? «Tiene una enfermedad», en todo caso. «*Condition*» es una palabra del inglés. ¿De dónde vienen estos usos? Vienen de los doblajes puertorriqueños, de la ignorancia de ciertos periodistas que leen en inglés y traducen instantáneamente. Todas esas cosas le suceden a la lengua. Hay además un interregno largo de traducciones malhechas o bisoñas en Argentina —cosa que se está empezando a solucionar— que incidió no poco en que los escritores que tienden a leer o literatura extranjera o escritores argentinos solamente, perdieran arco de visión de la lengua. Entonces uno nota cierta impotencia en muchas traducciones. Y lee muchas traducciones a través de las cuales ve el original, es decir, es un grado de transparencia que una traducción no merece (si yo leo «condición» por «*condition*», en vez de «enfermedad» estoy leyendo el original a través de un error). Esas cosas pasan y, como te dije antes, los escritores también incurrir en este tipo de errores y de pobreza. Algo que no vendría mal son los grupos de ayuda, no los talleres literarios, sino la consulta: todo traductor y todo escritor debería tener tres o cuatro verdugos implacables de su prosa. Hay que aguantarse que alguien te diga: «Flaco, ¿qué hiciste acá?». Ningún traductor se puede permitir —salvo que sean sus primeras traducciones y se esté jugando su futuro— darle una traducción a alguien para que se la lea, porque quiere entregarla y cobrar, eso está de más. Pero lo que sí puede hacer es consultar sus dudas. Algo

que los escritores deberían hacer con todo lo que escriben. Y si no, el traductor debe, al menos, no desconfiar totalmente del corrector de estilo. A menudo el corrector de estilo se gana la vida encontrando errores donde no los hay, porque tiene que justificar su trabajo. Pero en las editoriales también hay gente que lee muy bien, con atención y respetuosamente. Hay que escuchar, eso tiene que hacer el traductor. Las editoriales deben trabajar con gente que lee bien y respetuosamente. El problema es, de entrada, institucional.

**S.V.:** Es muy interesante una de las cuestiones que marcás: el modo en que se vinculan la lengua de los escritores con la lengua de las traducciones...

**M.C.:** Es una relación fundamental. Hay varios ejemplos con respecto a eso, te puedo dar uno. En un momento en que su industria editorial entró en auge con los grandes grupos y las nuevas editoriales independientes exitosas —como Anagrama o Tusquets—, los españoles empezaron a pedirle a los traductores, algunos descaradamente y otros casi inconscientemente, que el texto fuera reconocible para el hablante común, independientemente de los idiolectos de los escritores. Entonces, muchas traducciones empezaron a sonar igual. ¿Cómo sonaban? Como los doblajes. El cine en España era en un 99 % doblado (estoy hablando de mediados de los años 80). Los dobladores españoles eran muy buenos, como los mexicanos. Uno veía a Robert Mitchum y se lo imaginaba hablando en español. Pero los doblajes forzaban a una economía de la lengua, porque la lengua debía adaptarse a la gesticulación. Había una lengua de los doblajes. Muchas traducciones se escribieron en esa lengua, que era un mixto de buena voluntad, de saber de algunos traductores —que los había, y buenísimos— de oído, al cual el traductor respondía, entre otras cosas, porque podía hacer más rápido su traducción. Muchos traductores no lo hacían: Miguel Sáenz no lo hacía, porque Saenz creó una lengua para el castellano (yo no sé cómo es Thomas Bernhard en alemán, pero las traducciones son buenísimas y la influencia de Bernhard fue arrasadora, te puedo dar diez nombres de escritores castellanos que empezaron a escribir como Bernhard). ¿Qué pasó? Como muchos escritores no sabían lenguas, y leían esas traducciones que además se hacían muy rápido, muchos escritores empezaron a escribir en la lengua de las traducciones. Era un híbrido en el que influía mucho el idioma periodístico español, que tenía una penetración muy grande, como pasa acá actualmente. De la misma manera, aquí también sucede que muchos escritores se han formado leyendo literatura extranjera en traducciones españolas que no les gustan y con las cuales tienen que llegar a un confuso acuerdo mental, pero si les gusta el libro inevitablemente la escucha, la resonancia interior de esa lengua les deja algo.

**S.V.:** Más de una vez hablaste sobre la inconformidad de los lectores argentinos y latinoamericanos con las traducciones hechas en España...

**M.C.:** Muchos críticos que no saben lenguas y no conocen demasiado bien la relación de las culturas castellano parlantes con sus respectivas lenguas se han quejado de las traducciones españolas. Es inevitable que un traductor español ponga «chaval» en vez de «pibe», si estamos leyendo una novela policial donde el autor

dice «kid» o «guy». No se puede traducir como «joven», «niño» o «muchacho». No se puede traducir «fuck» por «coger», porque en España, como todos sabemos, «coger» significa otra cosa. Ese no es el problema, el problema es otro, es más largo. Todo traductor está obligado a traducir dentro de la lengua, y está obligado a traducir dentro de la tradición de la traducción. Una traducción nunca debe sonar enteramente fuera de la tradición de lo traducido: no se puede, de golpe, pasar a la prosa coloquial porque el nivel de la representación queda traicionado. Aunque incidan también otras cuestiones, como el grado de parataxis del escritor que uno traduce. A veces uno tiene miedo de respetarlo, porque queda mal en castellano y uno dice: me van a echar la culpa a mí.

**S.V.:** En relación con esa queja dirigida hacia las traducciones españolas, hacia el final de tu artículo «Nuevas batallas sobre la propiedad de la lengua», hablaste sobre la posibilidad de una «estética política de la traducción para estos tiempos» ¿Crees que es posible e incluso importante elaborar esa estética? ¿O tenemos que quedarnos con lo que tenemos hasta ahora: cuestiones de gusto, resistencias, objeciones?

132 133

**M.C.:** Es una pregunta muy peliaguda. La savia de lo político. Vamos a decir lo político copiando un poco a Rancière, quien afirma que está, por un lado, «lo político» y, por otro, «la política». La política sería la discusión de la política tal como la hemos heredado desde Platón, pasando por Maquiavelo, y que deriva en esto que hay hoy: parlamentarismo, representación, elecciones. Y está «lo político», que es la conjunción de esas instituciones con la vida política del espacio público. Entonces en ese nivel es donde veo que la savia o el aporte de la traducción es posible y está en un modo de atención a la lengua. Mucho depende de la traducción en ese sentido, porque es el campo de trabajo con la lengua en donde la práctica cotidiana y lo laboral están indisolublemente ligados en la atención a cada elemento de la lengua y al extranjero de la lengua con la que se trabaja. Algo muy importante y muy político en un país que tiene tan poco interés por lo que pasa fuera de sus fronteras, como lo demuestra la lectura de cualquier diario. La información internacional es pobrísima, a nadie le interesa y no hablemos de los noticieros: no dicen nada del mundo, salvo que Obama se quiebre un tobillo o que tiren una bomba; si tiran una bomba puede llegar a aparecer Madagascar, pero si no, no. Esa es otra de las vías que hace de la traducción algo político. La otra es la duda permanente. En un artículo que escribí para *Otra Parte*, «Pormenores de la mañana de un traductor», digo que mientras todo el mundo habla con demasiada seguridad y demasiada soltura, el traductor duda. Ahora pasa en todos lados: todo el mundo cree que es posible expresarse al pie de la letra. Cree que existe el «pie de la letra». No, no existe: existen las variedades de la significancia —que no es exactamente la significación—, existe la postergación del sentido y todo eso que la filosofía ya descubrió hace tiempo...

**S.V.:** Algo que señalaste más de una vez en tus artículos: el lenguaje, desde el vamos, es malentendido...

**M.C.:** Claro. Yo soy muy wittgensteniano. Sé, como el primer Wittgenstein, que los límites del lenguaje son los límites de mi mundo pero también sé que existen

los juegos de lenguaje. Si un tipo viene y me dice «me temo que tu casa se está quemando», no quiere decir que tenga miedo de que se esté quemando la casa, quiere decir «debo darte la mala noticia de que tu casa se está quemando». Entonces el traductor duda. Y me parece que en esa duda permanente y en la atención a las posibilidades que ofrece cada frase, hay un futuro político porque la lengua está en un estado tal que se ha convertido en una viscosa forma de condicionamiento; no se advierte cuánto limita la existencia el pobre repertorio de relatos. Ya dejemos de lado las teorías: ya sabemos la teoría de Burroughs sobre que la palabra es un virus y que el lenguaje es el principal elemento de control y de represión; sólo que en el mundo de hoy, se suma el lenguaje reductor que aparece en internet y en las redes sociales, y la práctica generalizada del *cut and paste* que para Burroughs era un arma de subversión. Cortar y pegar es un nuevo paradigma. De modo que habría que cambiar el programa de rebeldía, o de ética estética. Hace tiempo escribí un artículo, «Defensa del argumento», donde defendía el arte de la argumentación en la imaginación y en la retórica. Un nuevo arte de la argumentación, no persuasivo, sino en el sentido de una lógica que permite la búsqueda de algo desconocido. Y ahí digo mucho que en la medida en que el lenguaje se reduce y se reducen las palabras, el uso de las subordinadas, la riqueza de la sintaxis, la plasticidad de la frase, no se pueden expresar pensamientos complejos. Y si no hay pensamientos complejos no hay sentimientos complejos. El pensamiento subordinado, sometido, determina sentimientos sometidos.

**S.V.:** Ya te referiste en más de una ocasión a tu desconfianza y tu resistencia al culto del yo, del ego, del *self*, tanto en la escritura como más allá: un rechazo que va desde tu intención de evitar eventos públicos en los que «se privilegia el show del escritor por sobre el ejercicio de la lectura» —hace poco criticaste, en ocasión de la visita de Paul Auster y Coetzee a la Feria del Libro de Buenos Aires, ese «régimen de captura de la atención que estimula la adquisición del fetiche mientras reemplaza la lectura en bien de la utilidad, de la acción por el reflejo y el deseo cambiadizo por la pulsión bruta»— hasta, incluso, la decisión de no ordenar cronológicamente tus «Relatos reunidos», que acaban de publicarse en Alfaguara, para no exponer un derrotero personal. ¿Cómo pensás esa intervención del yo en tu trabajo como traductor, considerando eso que señalaste una vez: que tu «ilusión no es el ya descartado, imposible idioma neutro, sino una mezcla de variedades léxicas y entonaciones...»?

**M.C.:** Hay muchas maneras de responder a esto, y ninguna será totalmente sincera porque no puedo medirlo. Sé que hay un grado muy considerable de intromisión del «yo» que tenemos todos, el quiste de la identidad. Uno puede tener la ilusión y la voluntad del desapego de sí, lo puede cultivar de diferentes maneras: hay personas que lo hacen con una compasión muy sensible, hay otras que lo hacen a través de la entrega absoluta a una actividad, a un dispositivo, a la meditación o la mística. Todas esas formas son muy trabajosas pero no hay que preocuparse porque, en definitiva, no es una meta, no es un objetivo a alcanzar, es una promesa; lo que se obtendría es el fin de la ansiedad. Como Wittgenstein, que siempre había

sido un torturado y cuando le dijeron que tenía cáncer, después de un tiempo se puso contento y dijo: me di cuenta de que no tengo nada que temer. Esa sería la promesa de la erradicación. Por mi parte, estoy lejísimos de eso. Uno tiene sus egoísmos. Y una prueba continua es el rumor constante de una voz: qué es esto que dice continuamente, en silencio dentro de la cabeza de uno, quién es ese que habla. Borges se acercó mucho a esto, con «Borges y yo». Pero no es exactamente eso, lo de las dos caras que ofrece uno al mundo. Hay un rumor interior, no podemos darnos cuenta de que uno está diciendo permanentemente lo que va hacer, lo que le está pasando, lo que está pensando, cualquier cosa... esa voz, que no suena en ningún otro lado, no para nunca. Y esa voz se entromete en la traducción y distorsiona, evidentemente, la capacidad analítica de decir «lo que hay que hacer con esta frase es esto». Me pasa ahora con algo que estoy traduciendo: es una prosa inglesa de los años 40 ó 50, que utiliza mucho el «y», como la de Hemingway. «Comió y bebió, y conversó con él y cuando salió caminó un rato y se dio cuenta de que empezaba a llover...». Algo en mí se niega a dejar la frase así y pone a veces una aposición, porque me parece que el castellano no lo resiste. Pero eso ya es una opinión, porque el inglés tampoco lo resiste. Entonces me pongo a discutir a nivel de la literalidad. Ahora bien, esto puede entenderse como una intromisión, una deformación, una imposición, pero también como producto de una escucha mutua. Porque si se admite tanto, ahora, que el texto también tiene una voz, esa voz interior mía cuajará en una voz mutua. Es lo que dice Barthes: el psicoanálisis nos hizo conscientes de que escuchar es un hablar, de que escuchar es algo activo. Entonces uno puede decir que el texto tiene, como se dice, una voz. Ese espacio intermedio de la escucha es el espacio de resolución. Uno puede estar dispuesto y no poner absolutamente ningún marco hermenéutico y teórico y dejar que simplemente el texto hable, dejarse llevar. En principio con la superficie del texto: sus sonidos, recurrencias, usos determinados, prosodias —cuántas veces se repite esta palabra, cuáles son las palabras más significantes—; uno escucha todo eso pero no puede eliminar totalmente el aparato con que llega. Ningún lector, ni el más inocente, llega nunca a ningún texto desnudo. Y el traductor menos. Y si lo niega va a traducir mal. Pero entiendo eso como un hecho político más, porque ese tipo de escucha, salvo en algunos escenarios de la cultura contemporánea, es muy infrecuente. Esa escucha activa sucede mucho en la música, sobre todo en la música contemporánea posterior a los años 50, con John Cage, y en la música de improvisación, para la cual el oyente ya no es el que debe comprender cómo está armada una pieza sino el que tiene que percibir un sonido tras otro y dejarse llevar; no es un desciframiento lo que se entrega, se entrega un simple recorrido sin meta. Esa escucha está también en el psicoanálisis y en otros campos —la antropología y la sociología también escuchan—, y me parece que hay una virtud política en esa escucha, sencillamente porque hoy el oído está muy obturado. Pero al mismo tiempo está perdida la noción de que escuchar no es solamente ponerse a disposición, es una forma de hablar y el otro, el texto original, si estamos dialogando está escuchando lo que yo digo, y la zona donde esa escucha mutua cuaja es la traducción.

134 135

**S.V.:** Sin ponernos a cuestionar esa distinción demasiado escolar y tranquilizadora entre los géneros, podría decirse que sos principalmente un traductor de narrativa, aunque también tradujiste

a poetas: Giacomo Leopardi, Fernando Pessoa, Philip Larkin, entre otros. Recientemente se publicó en España la poesía reunida de Larkin, que incluye tu traducción de *Ventanas altas*, el último libro del poeta (una traducción que habías hecho en España hace varios años y que se reeditó en Argentina en 2010). De Larkin, al que definiste como un posmoderno y un autor difícil de traducir, dijiste que fue, junto con J.G. Ballard, uno de los autores que te permitieron encontrar «un pivote desde el cual mirar el mundo». ¿Qué te aportó Philip Larkin? Y teniendo en cuenta que la poesía no es lo que más te dedicaste a traducir, ¿la elección de cada uno de los poetas que tradujiste fue, en cierta forma, «estratégica»?

**M.C.:** Creo que está muy ligada al azar, no es estratégica. Las cosas más importantes en la vida suceden espontáneamente. Y uno aprende con los años a prestar más atención a lo que la vida ofrece espontáneamente. La mayoría de las lecturas importantes que no son canónicas —como Kafka, Borges o Thomas Mann— me llegaron a mí por atención a lo que estaba pasando, por escuchar y hacer los deberes, o porque tenía la suerte de tener amigos que eran buenos lectores. Amigos a los que me unía el afecto y la confianza intelectual me decían: Marcelo, no te pierdas *Berlin Alexanderplatz*, la novela de Alfred Döblin que acaba de salir en Brujhera. Esto fue allá por los años 82 u 83. Pocas veces lo digo, pero yo escribí *El testamento de O'Jarial* bajo la influencia brutal de esa novela. No sé si *El testamento de O'Jarial* es una buena novela o no, pero quiero decir que *Berlin Alexanderplatz* me ayudó a escribirla. En el caso de Larkin fue Paco Porrúa quien me abrió el camino. Yo trabajaba para él y muy a menudo iba a su casa a charlar. Un día me dijo: «hoy salió un poema de Larkin». Me dio una antología. Los ingleses suelen hacer, cada diez años, una antología que retoma los últimos 50 ó 60, 80 años de la poesía inglesa. En los años 80 había una antología muy famosa, que iba desde Yeats hasta Porter. El tipo de la antología se llamaba MacBeth y en su antología había poemas de Larkin. Otro día, Paco me puso una grabación que había comprado en Inglaterra, en la que Larkin recitaba poemas. ¿Qué pasó? Encontré un poeta que, como lo dije varias veces, unía una enorme perfección formal, un clasicismo del verso, una gran variedad de verso —en la línea de Auden: manejo de distintos metros, riqueza de la rima, cadencia, ritmo— con una soltura respecto a lo que en ese momento era para él la prosa coloquial. Larkin era un poeta de una gran perfección que podía escribir «*They fuck you up, your mum and dad*» («Te joden, tu papá y tu mamá»). Todo eso era notable. Después estaba la negrura. Era inmisericordia en el sentido en que uno leía Larkin y comprendía que era muy fácil engañarse. Sucedió como con Onetti. Y si uno ve de lejos una foto de Larkin, se parecía mucho a Onetti: los anteojos negros, la calva, es muy curioso. Pero su literatura no tenía nada que ver con la de Onetti. Lo más importante de Larkin es la mirada privada de fundamentos previos, la cosa tal como es. No está en el libro que yo traduje, pero hay un poema que se llama «*Suny Prestatyn*» («Prestatyn soleado»), que es la descripción de un cartel de un lugar de vacaciones, de una especie de *spa*, en el que aparece una chica preciosa. Lo que hace Larkin es describir lo que va pasando con ese cartel a medida que pasa el tiempo: alguien le pone bigotes, otro le pone una pija («*a cock*»), bien larkiniano, después llueve y la imagen se va deteriorando: «*She was too good for this life*» («Era demasiado buena para esta vida»), y el último verso dice: «*Now Fight Cancer is there*» («Ahora está ahí: Luche contra el cáncer»).<sup>1</sup>

En otro poema describe los carteles de publicidades en los edificios y dice, en un giro verbal extraordinario: «A silver knife sinks into golden butter» («un cuchillo de plata se hunde en dorada manteca»): empieza con las vocales agudas y termina con otras y la imagen es extraordinaria, la imagen de una publicidad de margarina. Larkin sólo pone esa imagen y no dice nada más. No es como Wallace Stevens, otro poeta extraordinario, o como Elliot, donde hay filosofía y una trascendencia de todo lo que se dice. En Larkin no hay trascendencia, eso me interesaba muchísimo, porque yo estaba intentando, en ese momento, lograr una descripción en la prosa, un estado de descripción en el que los hechos se contarán a sí mismos, con todos sus elementos: con el personaje, la situación y demás. En mi traducción de *Ventanas altas* intenté estar atento a todos esos rasgos de la poesía de Larkin. No sé si lo hice, aunque creo que los traductores, algunas veces, logramos traslucir algo del espíritu de una escritura. Es una idea poco audaz, pero creo que sucede.

136 137

**S.V.:** Una idea que aparece, aunque formulada de manera inversa, en una afirmación de Auden: «la perspectiva única del mundo que posee todo poeta genuino sobrevive a la traducción».

**M.C.:** Lo mismo que sostiene Borges en el prólogo de su magnífica traducción de *Hojas de hierba* de Whitman. Al final de ese prólogo, Borges habla sobre su traducción y dice: hace unos años asistí a un montaje de *Macbeth*. La escenografía era ridícula, los actores eran espantosos y la traducción dejaba mucho que desear, pero salí imbuido de pasión trágica; misteriosamente Shakespeare se había abierto paso.<sup>2</sup> Yo creo que eso pasa si el traductor captó algo de ese espíritu, un centelleo, un no sé qué. Si tuviéramos tiempo tal vez podría definirlo con más exactitud.

### Notas

<sup>1</sup> Incluimos una traducción del poema de Larkin, realizada por Miguel Ángel Montezanti: «*Vení a Prestatyn soleado/* reía la chica del póster,/ arrodillada en la arena/ en blanco y tieso satén./ Detrás de ella, un buen pedazo/ de costa; un hotel con palmeras/ parecía expandirse desde sus muslos/ y brazos abiertos que alzaban sus pechos.// Fue golpeada un día de marzo./ Hace unas semanas, y su cara/ quedó desdentada y bizca;/ enormes tetas y una entrepierna fisurada/ fueron buenos blancos, y el espacio/ entre sus piernas contuvo garabatos/ que la ponían limpiamente a horcajadas/ de una verga tuberosa y un par de huevos// autografiados *Titch Thomas*. Mientras/ que alguien había usado un cuchillo/ o algo para tajear justo a través/ de los labios y los bigotes de su sonrisa./ Era demasiado buena para esta vida./ Muy pronto, un gran desgarró atravesado/ dejó sólo una mano y algo de azul./ Ahora se lee: *Luchemos contra el cáncer*».

<sup>2</sup> Es el último párrafo de la introducción de Borges: «Un hecho me conforta. Recuerdo haber asistido hace muchos años a una representación de *Macbeth*; la traducción era no menos deleznable que los actores y que el pintarrajeado escenario, pero salí a la calle deshecho de pasión trágica. Shakespeare se había abierto camino; Whitman también lo hará».

**Venturini, Santiago**

«Entrevista a Marcelo Cohen: "La savia política de la traducción está en su atención a la lengua"». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 129–138.

**Cinco,**

**escenas de la vida académica**

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)



## Visiones del Caravaggio romano entre las páginas de Carlo Emilio Gadda

Linda Garosi •

Universidad de Córdoba (España)

### Resumen

Desde sus comienzos literarios Gadda entabla un interesante diálogo con la obra figurativa de Caravaggio. En sus cuadros el autor halla una poderosa fuente de inspiración para el desarrollo de un proyecto narrativo que pretende indagar en lo real. Al mismo tiempo asimila elementos iconográficos y formales a los que amolda su escritura creativa. A la *Vocación de San Mateo* y a la *Conversión de San Pablo* el escritor hace alusiones en sus escritos teóricos donde, además, traza sus representaciones literarias. Tanto los cuadros como estas reelaboraciones ecrásticas constituyen, a su vez, unos intertextos fundamentales de las novelas de Gadda para la construcción de escenas cargadas de intensidad expresiva.

140 141

### Palabras clave:

· Gadda · pintura · Caravaggio · novela italiana contemporánea

### Abstract

From his very literary beginning, Gadda starts an interesting dialogue with Caravaggio's figurative works. In his paintings, the author finds a powerful source of inspiration in order to carry out a narrative design which aims to enquire into the reality. Meanwhile he gets from it both iconographic and stylistic elements that shape his prose. The author mentions either *The Calling of St. Matthew* and *The Conversion of St. Paul* in his theoretic writings where, in addition to that, he draws verbal descriptions of them. These paintings as well as their literary representations are essential intertexts of Gadda's novels in the construction of images with an expressive strength.

### Key words:

· Gadda · painting · Caravaggio · contemporary Italian novel

• Linda Garosi es profesora contratada, doctora del Área de Filología Italiana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (España). Licenciada por la Universidad de Verona en el 2000, consigue el título de Doctora en 2006, con una beca ministerial de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación de España. En 2009 publica la monografía *Novela y personaje en el ocaso del fin de siglo (XIX—XX)*. Estudio comparativo de la narrativa italiana y española. En sus publicaciones y ponencias en congresos se ha ocupado de D'Annunzio, Pirandello, Salvatore Quasimodo, Carlo Dossi, Carlo Emilio Gadda, entre otros.

El interés por la obra de Caravaggio constituye una constante que vertebra el sistema poético e imaginativo de Carlo Emilio Gadda. Si uniéramos entre sí las alusiones al pintor o las reiteraciones icónicas dispersas en sus escritos, obtendríamos una línea que los une y que está perfectamente delineada desde fecha temprana. Es importante señalar este dato a los fines del presente trabajo. Además con ello se hace hincapié en la presencia activa de una determinada matriz figurativa en la fase fundacional del proyecto narrativo de Gadda. En efecto, es justamente en la nota compositiva de la «riesumazione manzoniana», elaborada al margen de la primera e inacabada novela *Racconto di ignoto letterario del Novecento* (1924–1925), luego confluida en «Apología manzoniana» (1927), donde al evocar la célebre *Vocación de San Mateo* (1599–1600) el aspirante novelista deja patente la intensa impresión recibida por el cuadro así como su habilidad por leer la imagen pictórica y su pericia para identificar los componentes figurativos y los procedimientos técnicos que la configuran. Como se verá en el cotejo entre los fragmentos del texto citado y la obra de Caravaggio a la que se refieren, Gadda compone una descripción de la escena pintada que es preciso tomar en consideración al hilo del presente trabajo, no sólo porque trasluce su original lectura de la lección del pintor a través del binomio Manzoni–Caravaggio,<sup>1</sup> sino, y sobre todo, por las interpolaciones entre escritura creativa y pintura. Análogo procedimiento compositivo se halla, unos años más tarde, en el artículo «Il pasticciaccio» (*Letteratura*, 1957). El cuadro al que se hace referencia esta vez es la *Conversión de San Pablo* (1601–1602). En ambos casos, Gadda decodifica los lienzos de Caravaggio y los vuelve a codificar mediante la palabra obteniendo unos fragmentos de naturaleza ecrástica que incorpora al fluir de sus reflexiones y que permanecerán firmemente arraigados en su imaginación.<sup>2</sup> Se trata, por tanto, del punto de partida imprescindible para indagar en la intertextualidad existente entre la escritura del narrador y la obra del pintor (Raimondi, Lipparini). Es allí donde quedan plasmadas muestras de un repertorio iconográfico que aflorará, aun profundamente metamorfoseado, en la posterior producción narrativa de Gadda. A este respecto, en la segunda parte del presente trabajo, nos detendremos en el análisis de unas secuencias que, engarzadas en las páginas del *Aprendizaje del dolor* (título original, *La cognizione del dolore*, 1938–1941),<sup>3</sup> desprenden a los ojos del lector un intenso dramatismo logrado también gracias a composiciones de la escena, a posturas de los personajes actantes, a juegos de claroscuro, para los que la pluma calca al pincel.

En los primeros años veinte, el escritor milanés era un ingeniero de unos treinta años que acababa de tomar una decisión importante: dedicarse a la narrativa y escribir su primera, y desesperada, novela. En la primavera de 1924, tras su regreso a Italia

de América del Sur, empieza a componer, intercalando anotaciones, fragmentos narrativos y consideraciones teóricas, una obra que llevaría como título *Racconto italiano di ignoto del Novecento* con la intención de optar al «Premio Mondadori» en la categoría de novela inédita. Pasado el impulso producido por el aliciente externo, el escritor siguió trabajando en su experimento literario que, pese a no proporcionarle la notoriedad deseada (de hecho se publicó póstumo en 1983), le llevó a madurar un personal programa poético con importantes imbricaciones epistemológicas, tal y como se trasluce años más tarde en su *Meditazione milanese* (1928).<sup>4</sup> En ambos se encuentran menciones directas al artista y a su obra. Al margen de este último ensayo literario-filosófico se halla una breve apostilla en la que Gadda confesaba que delante de los cuadros del gran pintor lombardo sentía «un'ebbrezza mista a gratitudine» (*una mezcla de exaltación y agradecimiento*). Por otro lado, que la admiración implicara una afinidad de valores artísticos íntimamente percibida queda corroborado por la «bizarra» dedicatoria que debería haber aparecido en el umbral paratextual de *Racconto*: «al mio grande ed inarrivabile maestro Michelangelo Amorigi da Caravaggio» [*a mi grande e inalcanzable maestro Michelangelo Amorigi de Caravaggio*].<sup>5</sup> A este respecto, y antes de introducir el objeto de estudio, es útil bosquejar brevemente las razones intrínsecas así como el trasfondo del diálogo tan precozmente entablado con el pintor. Es preciso recordar, entonces, que Gadda nombra a Caravaggio por primera vez en su original tránsito a través de la obra maestra de Alessandro Manzoni, los *Novios* (título original, *Promessi Sposi*) (Raimondi, Contini). Como se ha dicho, el nombre del artista aparece en la nota compositiva a *Racconto*, la conocida «riesumazione manzoniana» fechada 4 de agosto de 1924, que luego apareció autónomamente en una versión más madura en el artículo titulado «Apología manzoniana» publicado en la revista florentina *Solaria* en 1927. Ello es significativo puesto que, desde sus comienzos narrativos, «Gadda prende subito a interrogarsi sulla legittimità della forma romanzo, su come si possano raccontare e costruire gli eventi» (Raimondi:134) [*Gadda comienza en seguida a plantearse si es legítima la forma novela y cómo se pueden relatar y construir los sucesos*]. Con este fin busca unos modelos a seguir cuyas obras artísticas penetren en el «ingarbugliato intreccio» de orden y caos que presenta la realidad trágica y común, la sondeen y devuelvan una imagen que se revelará, al mismo tiempo, grotesca y severa. En su ensayo, Gadda subraya cómo Manzoni supo encontrar las soluciones formales adecuadas para «diseñar» uno de los momentos más trágicos de la historia del hombre: el siglo XVII. Hace especial hincapié, pues, en el efecto de «immediatezza» conseguido, por un lado, gracias al uso de un lenguaje plasmado a partir de la lengua hablada por los hombres de carne y hueso (sujetos histórico-sociales de todas las clases) y, por otro, gracias a los efectos figurativos que crean los pasajes descriptivos. Simultáneamente, al indicar en Caravaggio uno de los correspondientes pictóricos más significativos, al lado de los «tenui tocchi» del «Barocco lombardo»<sup>6</sup> o de los «lividori» de «lo Spagnoletto»,<sup>7</sup> Gadda ofrece una clave de lectura inusual, en cuanto diametralmente opuesta a la tradicional interpretación de la obra maestra del milanés.<sup>8</sup> Por otra parte, la peculiar síntesis llevada a cabo por Gadda se fundamentaba en la elección de Manzoni y Caravaggio en cuanto intérpretes privilegiados de un «realismo gnoseológico y satírico» que les permite hurgar en el magma de la existencia y de la historia, así como representar el mundo y a los hombres desvelando también su cara más atroz y anómala. Aún en 1957, en el ensayo con el que presenta la publicación en volumen de su gran

novela romana el *Zaffarrancho*, Gadda escribiría retomando con su consabido afán autoexegético este mismo planteamiento que, como se ha dicho, es crucial para el desarrollo de su proyecto: «e poi un problema estetico, ed etico, mi ha sempre scavato l'anima: a me, sì, che venni imputato di calligrafismo, di barocchismo. Qual è il grado di adesione interna, di accensione intima nei confronti del tema, che induce ad opera l'artista, che gli guida la mano sulla tela? Sì: la mano e il pennello? (2008:509) [y luego un problema estético, y ético, que nunca ha dejado de escarbar en mi alma: a mí, sí, que se me acusó de caligrafismo, de barroquismo. ¿Cuál es el grado de adhesión interna, de activación íntima para con su tema, que instiga a obrar al artista, que le guía la mano sobre el lienzo? No hay duda: ¡la mano y el pincel!].

En la cita el escritor vuelve a insistir de nuevo al cabo de los años en una de las matrices figurativas imprescindibles en la configuración de su entramado narrativo; es decir, Caravaggio. Al mismo tiempo parece aludir a esa contaminación de códigos que, como parte integrante de su proceso creativo, ya había coagulado de forma ejemplar en la representación literaria de aquella «fulguración figurativa» de un Caravaggio manzoniano sugerida por la visión de la *Vocación de San Mateo*.

Tal y como ha puesto de relieve la crítica, aunque Gadda llegara a resultados muy personales en su proceso de interpretación seguía, sin embargo, unas tendencias que atravesaban unas áreas culturales comunes en el comienzo del siglo XX en Italia. En ámbito literario, se le reconocía a Manzoni, en el paso de *Fermo y Lucia* (1823) a *Los Novios* (1827), el papel de iniciador de la novela moderna italiana, además de ejemplar modelo de narrativa realista al que seguir en el contexto de una imperiosa necesidad de volver al orden tras la eclosión vanguardista y los formalismos finiseculares.<sup>9</sup> Paralelamente, en el campo de las artes plásticas, se presencia el despertar de un interés generalizado por la pintura italiana de los siglos XVI y XVII en general, y por Caravaggio en particular. La primera manifestación que pone de relieve la atención por la pintura del *Seicento* data de 1922, cuando una comisión, presidida por Ugo Ojetti, reunió en el Palacio Pitti de Florencia más de mil obras que documentaban la *Pittura italiana del Sei e Settecento*. Esta muestra coronaba una serie de estudios que se habían comenzado en la segunda década del siglo XX, cuando «Michelangelo Merisi detto il Caravaggio» representaba un tema de vanguardia crítica del que se ocuparon, en primera instancia, Roberto Longhi y Lionello Venturi. Pese a ello, el empuje decisivo para el desarrollo de estos estudios vino del otro lado de los Alpes y reforzó el incipiente proceso de recuperación del arte barroco tras el juicio negativo de Benedetto Croce, permitiendo revelar detrás de la imagen monolítica del Manierismo y del Barroco una pluralidad de vertientes estilísticas.<sup>10</sup> En este sentido, fue decisiva la contribución de Walter Friedländer, en cuanto «consideraba a Caravaggio, los Carracci, Cigoli y Cerano los padres de un *Antimanneristische Stil um 1590*, que, rechazando la artificiosidad y la complicación del manierismo, se volvía hacia la observación de la realidad, al hombre en sí y para sí, a su psicología y su expresividad» (Pacciarotti:8). Los frutos de esta trayectoria de estudios sobre el *Seicento* llegaron en la segunda posguerra, cuando Longhi pudo organizar la *Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi* en el Palazzo Reale de Milán en 1951 a la que siguió la publicación del catálogo monográfico, *Caravaggio*, que constituye un hito en la historiografía dedicada al pintor. La exposición de 1922 tuvo una gran repercusión a nivel nacional, por lo que pudo ser la ocasión externa que llevó Gadda a acercarse a la pintura de Caravaggio. Pese a que no se disponga de ninguna prueba concluyente, es razonable suponer que

el aspirante a escritor tuviera ocasión de visitar la muestra florentina antes de su inminente viaje a Argentina (1922-1924) y allí pudo fijarse en las telas romanas de su coterráneo. Gianfranco Contini apoya en cambio la tesis de que Gadda se sirvió de reproducciones fotográficas para alimentar su imaginación antes de ser, como su célebre alter ego del *Zafarrancho*, el comendador Angeloni, «periodico visitatore, in ora chiara, della capella Contarelli a San Luigi de' Francesi a la Scrofa, dove le tre tele del Caravaggio sembrano vivere in un tempo sospeso» (Gadda, 2008:507) [*visitante asiduo, durante el día, de la capilla Contarelli en San Luigi de' Francesi a la Scrofa, donde los tres lienzos de Caravaggio parecen vivir en un tiempo suspendido*]. En efecto, en *Racconto*, la *Vocación de San Mateo* se cita desde la página de un libro alumbrada por un cono de luz:

Sulla tavola un cerchio luminoso, l'intersezione del cono di luce d'una lampada appesa: e dentro quel cerchio magico, delle carte e dei libri e uno aperto, con meravigliose figure. I margini si perdevano nel buio, quasi attingendo dal buio la potenza misteriosa della significazione e una figura alta e immota riceveva i raggi centrali del proiettore... Il Cristo del Caravaggio rivolgeva a Matteo un muto rimprovero, un muto ordine. E il viso del martire si illuminava di una tristezza tragica e di una gratitudine gioiosa, preludio terreno ai gaudi impensabili della vita vera. (2009:554-555)

[*En la mesa un círculo luminoso, la intersección del cono de luz de una lámpara colgada: y dentro de aquel círculo mágico, unos papeles y unos libros, y uno de ellos abierto, con maravillosas figuras. Los márgenes se perdían en la oscuridad, casi como si de la oscuridad le viniera la potencia misteriosa de la significación y una figura alta e inmóvil recibía los rayos centrales del proyector... El Cristo del Caravaggio dirigía a Mateo un mudo reproche, una muda orden. Y el rostro del mártir se iluminaba de una tristeza trágica y de una gozosa alegría, preludio terrenal a los júbilos desconocidos de la vida verdadera*]

Sin embargo, como sugiere Lipparini, aunque el escritor recurriera a una foto durante la escritura, el hecho de que Gadda hiciera alusión directa justamente a uno de los cuadros que constituyeron la verdadera revelación de la exposición florentina, ya que «per la prima volta, venivano riportati alla luce dalle tenebre che avvolgevano la cappella Contarelli» (1994:91) [*por primera vez, se rescataban de las tinieblas que envolvían la capilla Contarelli y eran devueltos a la luz*] lleva a suponer que, en la muestra de Palacio Pitti, Gadda pudo embeberse, gracias a la iluminación correcta, de la potencia expresiva emanada por la obra y guardar así un recuerdo visivo y emocional de ella que caló muy hondo.

En dos de sus textos teóricos, el autor menciona de forma directa los cuadros que, entre otros, tributaron mayor notoriedad a Caravaggio durante su periodo romano. Se trata de *Vocación de San Mateo*<sup>11</sup> para la «Apología manzoniana» (1927) y la *Conversión de San Pablo*<sup>12</sup> para «Il pasticciaccio» (1957). Lo que interesa destacar en el cotejo entre el cuadro y su evocación literaria es la agudeza con la que Gadda descifra la imagen pictórica y la fija verbalmente. En «Apología» la descripción del cuadro logra vehicular no sólo la inmediatez de la visión del espectador, sino también el personal proceso interpretativo del mismo escritor tanto de los medios pictóricos empleados como del desenlace narrativo que sugiere la escena y, en última instancia, su significación (Figura 1). El motor de la acción, como reconoce Gadda con acierto, es la entrada en escena del Cristo que, acompañado por San Pedro, ordena con gesto perentorio a Mateo que lo siga. A este eje narrativo se le

superpone, o tal vez contrapone, otro sugerido por la actitud desafiante de uno de los jóvenes compañeros de Mateo que, armado con espada, se presenta de espaldas ubicándose en el centro de la composición y en primer plano. Desde un punto de vista sintáctico la contemporaneidad de las dos acciones queda expresada por el nexos «mientras» y con ello la suspensión de la acción que se crea en el instante mismo en el que aparece la divinidad:

Mentre il Cristo comanda a Matteo che lo segua, un viso adolescente, sensualmente distraito, chiede: «Chi cerca costui?». Il vino imporpora le su floride gote ed egli si volge indifferente, con un sorrisetto quasi bolognese. Una bella piuma ha nel cappello di velluto violetto e una sottile spada al fianco. Le gambe nervose si vedono di là dallo sgabello, come in riposo, dopo l'accorrere, dopo il rissare. (2008:681)

[*Mientras el Cristo ordena a Mateo que lo siga, un rostro de adolescente, sensualmente distraído, pregunta: «¿A quién busca éste?».* El vino enrojece sus lozanas mejillas, él se gira indiferente, con una media sonrisa casi boloñesa. Una bonita pluma tiene en el sombrero de terciopelo morado y una fina espada le cuelga de la cadera. Las piernas nerviosas se ven más allá del taburete, como si estuvieran descansando, tras una carrera, tras una pelea.]

Gadda reproduce verbalmente los gestos, las posturas y las miradas así como las expresiones faciales de los personajes, confiriendo a su descripción el ritmo narrativo que rige la composición de la escena. Al mismo tiempo, sabe recrear el estatismo, la rigidez con la que Caravaggio pinta sus figuras: por un lado el Cristo que exige, cuyo cuello torcido y el brazo tendido quedan destacados de la oscuridad por la fuerte proyección de la luz; y por otro, el joven de espaldas, cuya imagen se descompone en la serie de detalles figurativos que entran progresivamente en el campo de visión del espectador y sintácticamente quedan ordenados por yuxtaposición: la mirada desafiante, las mejillas y la sonrisa, la pluma del sombrero, la espada y las piernas. Los sustantivos se combinan con unos adjetivos calificativos referidos a las tonalidades vivas del rojo (mejillas) y del violeta (sombrero) así como a la forma de la espada y al estado de las piernas, con el resultado de evocar la carga de sensualidad y el sentimiento amenazador que inspiran el joven. El escritor consigue crear una imagen de cariz impresionista con un intenso efecto visual, además de reinterpretar los valores descriptivos y narrativos del luminismo y cromatismo de los que se sirve Caravaggio para, a través de su análisis directo de la realidad, dramatizar las expresiones de las figuras y otorgarles una nueva calidad plástica. Al grupo icónico de los jóvenes, representación del ardor juvenil y sensual, Gadda vuelve en otros escritos como, por ejemplo, en *Accoppiamenti giudiziosi*, donde se lee: «i piumati bravi la cui adolescenza risfolgora e le sottili spade posano, alla tavola del gioco, nella tela segreta del Caravaggio» (2007:843) [*los emplumados «bravi» cuya adolescencia reluce y que las finas espadas deponen, en la mesa de juego, en el lienzo secreto del Caravaggio*]. Las pinturas de Caravaggio a menudo parecen remitirse a algo fuera del cuadro. Gadda recoge esta sugerencia al traer a colación del fragmento descriptivo, el relato de un suceso que se desarrolla en el exterior del espacio cerrado de la taberna. Al amparo de las sombras del humilde barrio popular en los que campan a sus anchas los equívocos compañeros de Mateo, jóvenes dispuestos a cometer toda clase de fechoría, se produce un suceso cruento:

Nei vicoli, sotto gli archi dei passaggi, passano ridendo i micheletti della ronda e qualche puttana si rimpiaatta, inseguita da sgangherate risate. Poi, quando la ronda si perde con una cadenza lontana (...) si può chieder conto, de' suoi diportamenti, a uno che passerà. Una spallata. E perché, e per come. Le voci son basse e concitate. Ma qualche finestra si apre e donne in camicia si danno a invocare la Madonna. Il soldo comanda e la spada lavora. (2008:682) [En las callejuelas, debajo de los arcos de los pasajes, pasan riéndose los soldados de la ronda y alguna puta se aparta, seguida por una risa desquiciada. Luego, cuando la ronda se pierde con cadencia lejana (...) se pueden pedir explicaciones, de sus acciones, a uno que pasará. Un empujón. Y por qué, y cómo. Las voces son bajas y apresuradas. Pero alguna ventana se abre y mujeres en camisión empiezan a invocar a la Virgen. El dinero manda y la espada trabaja.]

Y la luna que está en lo alto del cielo «fa diagonali di ombra e di biancore sui quadri delle case e sui tetti» [*hace diagonales de sombra y de blancura en los cuadrados de las casas y sobre los tejados*], sin llegar a alumbrar el escenario en el que se está consumando el brutal acto sanguinario. Gadda tuvo que quedar fascinado por ese haz de luz que, en *Vocación*, atraviesa diagonalmente la composición otorgándole profundidad al cuadro: generado desde un indeterminado punto interno se acerca a la superficie según la diagonal del cubo. En la pintura, una luz cegadora, de origen divino, supera en luminosidad a la del día, que debería traslucir desde una ventana. La luz artificial traza una línea que resalta la ortogonal imaginaria que, partiendo del índice perentoriamente apuntado de Jesús, gesto repetido por su acompañante, orienta la mirada del espectador hacia un Mateo desconcertado. Sin embargo, no se detiene en el apóstol sino que, como subraya Longhi, «fruga viso e spalle del giocatore a capotavola che vorrebbe immergersi nell'ombra lurida della propria perplessità» (72) [*rebusca rostro y hombros del jugador sentado al otro lado de la mesa que querría sumergirse en la sombra corrupta de su propia perplejidad*]. En el texto de Gadda, la luz «geométrica», que en el cuadro separa lo sacro de lo profano, queda asimilada gráficamente a la fría luz emanada por Luna. Ello, sin embargo, no implica una visión pesimista y laica, en cuanto seguidamente Gadda apela a otra luz, a «la luce di tutti», a la porción de luz que «deve arrivare ad ognuno» [*tiene que llegar a todos*] por el mero hecho de existir, de haber nacido.<sup>13</sup> Puesto que no es cometido del presente estudio profundizar en ello, es oportuno reseñar, sin embargo, la poderosa sugestión que ejerció sobre Gadda esta luz, no sólo en cuanto vector con significación metafísica, sino como elemento de ejecución técnica, ya que es posible encontrarla en la construcción de numerosas escenas de la novela *Aprendizaje*, como se puede comprobar en algunos de los ejemplos referidos más adelante.

Si el luminismo y el nuevo sistema cromático tenían gran protagonismo en la recreación literaria de la *Vocación*, hay otro elemento que la sensibilidad del ojo de Gadda al fenómeno figurativo sabe detectar y reinterpretar magistralmente, a la vez que permanece en su sistema imaginativo; a saber, el espacio y la manera en la que los sujetos pintados se distribuyen relacionándose con él. A este propósito, el crítico de arte Walter Friedländer afirmaba que:

El nuevo sistema cromático de Caravaggio, que refuerza la pronunciada dirección de avance de la estructura compositiva, trae lo sobrenatural a la realidad del mundo cotidiano. Pero al mismo tiempo la luz milagrosa separa lo sagrado de lo mundano. Hay, pues, una especie de antinomia en las obras maduras de Caravaggio: por su disposición las figuras y objetos se

adelantan casi palpablemente a la percepción inmediata del espectador, en tanto que la luz intensa e inexplicable los inviste de una sublimidad (...) Aunque dotados de recia corporeidad, los objetos están al mismo tiempo encantados, como bajo un hechizo mágico. (46)

En el ensayo «Il pasticciaccio» (*Letteratura*, 1957) se halla otro fragmento fundamental para el presente análisis. Al hilo de las cavilaciones acerca de la adhesión del arte a la realidad sin menoscabo de su función heurística, Gadda evoca el cuadro de Caravaggio, *Conversión de San Pablo* (Figura 2), en cuanto ejemplo magistral de estilo representativo que logra vehicular la visión directa e inmediata de un acontecimiento real a la vez que su significación. Así se describe en términos figurativos el lienzo custodiado en la Iglesia de Santa Maria del Popolo:

Paolo atterrato dalla folgore: raccorciato, nanificato a terra dalle leggi inesorabili della prospettiva. Tutto il quadro occupato dalla Bestia (...) La Bestia immobile, insenziente, davanti al fulgurare della Luce: il negoziante di tappeti sbattuto a terra, sulla strada che lo dilungava dal Verbo: che lo portava all'emporio, a Damasco: richiamato nella direzione opposta, la giusta. (2008, 510) [*Pablo postrado por el rayo: acortado, empequeñecido contra el suelo por las leyes inexorables de la perspectiva. Todo el cuadro ocupado por la Bestia (...) La Bestia inmóvil, insensible, delante del resplandor de la Luz: el mercader de alfombras tirado al suelo, en la vía que lo alejaba del Verbo: que lo llevaba al emporio, a Damasco: llamado en la dirección opuesta, la correcta.*]

Con sagacidad, Gadda capta el punto de originalidad con el que se representa la llamada del apóstol. Caravaggio, pues, inmortaliza el suceso en el instante exacto en el que acaba de acontecer: el evangelista se halla en el suelo, recién caído de su montura, ciego y aterrado, casi aplastado entre la masa imponente del animal que se cierne sobre él y el espacio del espectador. El santo extiende hacia arriba los brazos para acoger la fe, aún cegado por la luz divina que irrumpe e incide sobre Saulo y el caballo que siguen dos trayectorias diferentes. Una vez más el efecto lumínico logrado por el pintor le permite separar, de forma casi antinómica, lo sacro de lo profano. El hombre, con su postura, deja patente su rendición a la llamada imperiosa de Dios mientras que el animal, la «bestia insenziente», no tiene conciencia de lo acontecido y parece representar una cotidianidad tan sólo rozada por lo sobrenatural. En su evocación del cuadro, el escritor milanés centra su atención una vez más en los medios pictóricos utilizados por Caravaggio, por un lado, la luz y, por otro, la racionalización casi geométrica en la disposición de las figuras, con el fin de poder transmitir el alto grado de intensidad expresiva alcanzado por el original pintado. En lo referente al peculiar efecto proxémico logrado por la composición de la escena y tan eficazmente comunicado por Gadda, aclara Raimondi: «a questo punto lo spazio non è più semplice contenitore, ma diventa soggetto attivo nel quadro, diventa una specie di forza, reagisce sui corpi. Pensino a certi gesti di Caravaggio: il gesto è dentro lo spazio e lo spazio esiste e dialoga con il gesto, quindi c'è una sorta di dinamicità del rapporto spaziale» (2003:93) [*en este punto el espacio ya no es un simple contenedor, sino que se convierte en un sujeto activo del cuadro, se convierte en una especie de fuerza, actúa sobre los cuerpos. Sólo hay que considerar ciertos gestos de Caravaggio: el gesto está dentro del espacio y el espacio existe y dialoga con el gesto, por lo que se crea una suerte de dinamismo en la relación espacial*].

Los textos estudiados en su cotejo con la obra representan a su vez un intertexto de la escritura de Gadda. Al estilo revolucionario de Caravaggio, pero también a su

personal lectura de la imagen, el autor parece remitirse o buscar inspiración en el proceso creativo e imaginativo. De ahí que el estímulo figurativo coagule en las páginas de su novela *Aprendizaje del dolor* al forjar unas secuencias. Como en los cuadros de Caravaggio, en estos pasajes parece como si toda acción se hubiera suspendido; sin embargo, los personajes inmóviles, fijos en sus posturas, elocuentes en sus gestos y facciones, despiertan en el lector la emoción intensa que domina su interioridad psíquica. No es casual, de hecho, que se trate justamente de fragmentos que forman parte de los principales núcleos de significado de las obras, como se verá en ellos se vislumbran significaciones profundas más allá de la apariencia, de la superficie de las cosas. En el análisis textual de una de las mayores novelas de Gadda se hará hincapié tanto en la presencia de medios de ejecución pictórica (los contrastes de luz y sombra, el uso de espacios limitados y el cuidado en la disposición de objetos y figuras humanas, las posturas de los personajes), como en el uso de elementos iconográficos en la construcción de escenas de las que se desprende un intenso *pathos*.

148 149

En esa dolorosa autobiografía ficcional que es *Aprendizaje del dolor*, los efectos lumínicos de luz y sombra afectan en gran medida las representaciones de los dos protagonistas. De esta forma se puede comprobar cómo Gadda construye una escena en términos figurativos con el fin de evocar las emociones intensas de su relación de amor y odio. Se trata, a su vez, de una variación sobre un motivo ya utilizado por el autor en *Racconto*. Aquí se había bosquejado el interior de una habitación según la técnica del cuadro en el cuadro, en el que el círculo de luz de un candil alumbraba la reproducción de la *Vocación de San Mateo*, mientras la oscuridad protege al protagonista, Grifonetto, identificado con uno de los compañeros de San Mateo, el que está sentado de espaldas y mira, sin entender la orden de Jesús. En la novela, en cambio, la reiteración icónica así como el claroscuro sirven para configurar el espacio cerrado de la cocina en la que la madre sirve la cena al hijo recién llegado de un viaje de trabajo. En *Aprendizaje*, además es la Madre la que se queda en la sombra, temblorosa en espera de un posible gesto de arrebato de su hijo. El cono de luz blanca, «lumignolo cosí stanco e dimesso», ilumina a duras penas la mesa en la que hay un tazón humeante. Los objetos contenidos en la casa se erigen como símbolo del cuidado maternal, con respecto a los cuales Gonzalo manifiesta un sordo resentimiento, causándole incluso arrebatos de ira («gli parve essere tutto quello che la madre concedeva» (1987:318) [*le pareció ser todo lo que la madre le concedía*]:

quando discese, con un libro, la zuppa sembró attenderlo in tavola, al suo posto, nel cerchio della lucernetta a petrolio: dal di cui tenue dominio il fumo della scodella vaporava a disperdersi nella oscurità (...) La mamma, ora, dopo essere uscita e rientrata più volte, attendeva ella pure all'impiedi, quasi tremando, le mani ricongiunte sul grembo, che il figliuolo si mettesse a tavola (...) dentro il buio della cucina. (318, 336)

[cuando bajó, con un libro, la sopa pareció esperarlo en la mesa, en su lugar, en el círculo del pequeño candil de aceite: desde cuyo dominio el humo del tazón evaporaba dispersándose en la oscuridad (...) Su madre, ahora, tras idas y venidas, esperaba también ella de pie, casi temblando, sus manos entrelazadas en el regazo, que su hijo se sentara a la mesa (...) dentro de la oscuridad de la cocina.]

Al presente concreto de esta escena, el hilo de la narración se reconecta al cabo de cada una de las analepsis referidas, mediante discurso indirecto, por la anciana o el hijo, casi para remarcar el nudo de dolor en su relación y en sus respectivas

vidas. El hijo, aquejado por el «mal de vivir», apartado de la «sana vida de los demás y de la luz» está condenado a la negatividad, a la oscuridad, mientras que sobre la Madre pesa un pasado lleno de penas. La casa se convierte en el traslado de la neurosis de Gonzalo, portadora de una violencia avasalladora, ciega hacia toda piedad humana, a la que sucumbirá la anciana, como se ve en una de las secuencias clave de la novela: la madre sola deambula por las habitaciones entablando un diálogo mudo con las sombras de su pasado. La luz, como medio técnico además de metafísico, juega un rol fundamental. La escena se recompone alrededor de la antítesis creada por la luz veraniega que inunda el exterior y se combina de forma sinestésica con el ruido emitido por las cigarras, para formar la isotopía de la vida, y con la sombra y el silencio que envuelven el espacio interior así como la figura de la madre casi acechándola con su carga de dolor y de muerte. Los cegadores rayos de sol inciden alumbrándolo el desaliñado y pobre vestido de la anciana, desvelando su exclusión de la luz, su lejanía de la plenitud de la vida:

Vagava nella casa: e talora dischiudeva le gelosie d'una finestra, che il sole entrasse, nella grande stanza. (...) Ma che cosa era il sole? Quale giorno portava? sopra i latrati del buio (...) la luce allora incontrava le sue vesti dimesse, quasi povere: i piccoli ripieghi di cui aveva dovuto mendicare, resistendo al pianto, l'abito umiliato della vecchiezza (...) vagava nella casa (...) dalla cucina senza più fuoco alle stanze senza più voci: occupate da poche mosche. E intorno alla casa vedeva ancora la campagna, il sole. (258)

*[Deambulaba en la casa: y a veces entreabría las celosías de una ventana, para que el sol entrara, en la habitación tan amplia (...) Pero, ¿qué era el sol? ¿Qué día era? por encima de los ladridos de la oscuridad (...) la luz encontraba su ropa descuidada, casi pobre: los pequeños expedientes con los que había tendido que mendigar, deteniendo el llanto, el vestido humillado de su vejez (...) deambulaba en la casa (...) desde la cocina ya sin fuego hasta los cuartos ya sin voces: ocupadas por pocas moscas. Y alrededor de la casa todavía veía el campo, el sol.]*

El medio pictórico de la luz se convierte en dispositivo retórico que contribuye a esbozar una imagen creada por la palabra vívida, dotada de inmediatez y de fuerza dramática, a la vez que sugiere al ojo del lector la acción psíquica que tiene lugar en la interioridad del personaje. Unas páginas más adelante, la madre protagoniza de nuevo una secuencia representada en términos figurativos, en la que, además, se traslucen unos nexos icónicos intertextuales con los cuadros de Caravaggio, comentados antes. Durante una tormenta nocturna, el estrépito de los truenos, el aullido del viento y el estruendo de la lluvia infunden en la madre un miedo incontrolado que la obliga a buscar refugio en el hueco oscuro de debajo de la escalera. Lejos de estar a salvo, la casa vuelve a revelarse como el contenedor de su dolor, de la ausencia de toda caridad humana. En la débil luz de una cerilla con la que intenta encender una vela, la mujer percibe la temible visión de un símbolo del mal, «nel giallore (...) ecco ulteriormente fuggitiva una scheggia di tenebra, orrenda (...) il nero dello scorpione» (264) *[en la luz amarillenta (...) aparece también fugitiva una esquirla de tinieblas, horrenda (...) lo negro del escorpión]*. El sentimiento de terror que le embarga las fuerzas, obligándola a quedarse inmóvil y a asumir una postura que parece recalcar la de Saulo de Caravaggio: «si raccolse allora, chiusi gli occhi, nella sua solitudine ultima: levando il capo, come chi conosce vana ogni implorazione di bontà» (264) *[entonces se encogió, con los ojos cerrados, en su soledad última: levantando la cabeza, como el que sabe que es vana*

*toda imploración de bondad*]. A continuación, como si de una rápida secuencia de fotogramas cinematográficos se tratara, la luz eléctrica de los relámpagos que filtra desde lo alto de las celosías cerradas, deja ver que «lo scorpione, risveglio, aveva proceduto, come di lato, come a raggirlarla, ed ella, tremando, aveva retroceduto dentro il suo solo essere, distendendo una mano diaccia e stanca, come a volerlo arrestare» (268) [*el escorpión, reactivado, había avanzado, como de lado, como para engañarla, y ella, temblando, había retrocedido dentro de su solitario ser, extendiendo una mano gélida y cansada, como si quisiera detenerlo*]. Pese a las modificaciones derivadas por el proceso de contextualización de la cita figurativa, es palpable la sugestión ejercida por la lección de perspectiva mediante la cual el pintor escorza de forma ortogonal el cuerpo de San Pablo, reduciéndolo y aplastándolo, la que no sólo sugiere a Gadda cómo disponer los objetos con la ayuda del claroscuro, sino que le indica además cómo explotar las relaciones establecidas entre estos elementos en el espacio cerrado para cargar la escena de fuerza dramática. Por otro lado, como se decía, algunos elementos figurativos parecen apuntar a la presencia de otra matriz figurativa. La ventana en alto, la estrechez del lugar, las alusiones a algo fuera del cuadro remiten a la *Vocación de San Mateo*; más bien a la lectura interpretativa del cuadro ofrecida por Gadda en su «Apología manzoniana». El fragmento descriptivo evoca el desencadenarse de la borrasca con una simultaneidad de datos sonoros, cinéticos y visivos de matriz futurista y se cierra con una similitud que pretende personificar un agente atmosférico y lo hace a la manera de Caravaggio: «tutto il cielo si disfrenava alle folgori, come nel guasto e nelle rapine un capitano dei lanzi a gozzovigliare tra sinistre luci e spari» (262) [*todo el cielo se desenfrenaba con los relámpagos, como en la destrucción y en el robo, un capitán de mercenarios monta su juerga entre luces siniestras y disparos*].<sup>14</sup> Lo que aquí emerge con más evidencia es la coincidencia temática con la identificación entre los jóvenes compañeros de Leví con los «bravi» del siglo diecisiete de la novela de Manzoni. El nexa intertextual interno queda corroborado también por la reiteración de la palabra «vento» y su transposición simbólica a la muerte o a instrumento de muerte. Se lee en el texto después del pasaje citado: «il vento che le aveva rapito il figlio verso smemorati cipressi, ad ogni finestra pareva cercare anche lei» (262) [*el viento que le había arrebatado a un hijo hacia los cipreses sin memoria, en cada ventana parecía que la estaba buscando a ella también*]. Para encontrar el término usado como traslado figurado hay que remontarse a la primera versión de la «Apología», es decir la nota compositiva del *Racconto*, en la que se lee: «il vento del caso trascina in un corso di miserie senza nome» (2008:590) [*el viento del azar arrastra a lo largo de miserias sin nombre*].

150 151

Pasado ya el temporal, durante la noche, unos improvisados vigilantes se percatan de algo raro en la casa y, al explorarla, encuentran a la madre en su cama moribunda a causa de un violento golpe en la cabeza. Pese a ser atendida por un médico, la mujer expira. La imagen de la difunta parece remitir a un cuadro tan conocido como polémico de Caravaggio, *La muerte de la Virgen* (Figura 3). El autor no hace mención directa a esta obra en sus escritos. Sin embargo, por su familiaridad con la producción del pintor lombardo, no pudo no sentirse fascinado por el lienzo que cerró el periodo romano de Caravaggio antes de su precipitada huida. Pintado para la Iglesia Santa Maria della Scala entre 1605 y 1606, el cuadro fue rechazado por su comitente y vendido al Duque de Mantua sin que antes despertase un interés muy vivo en los artistas de la época. Se puede plantear la hipótesis, por lo

tanto, de que el revolucionario e incomprendido maestro ofreciera una vez más un equivalente pictórico a la imaginación de Gadda. Así la relajación típica de los muertos retratada con tanto realismo por el pintor en *La muerte de la Virgen* le sugeriría al autor la asimilación de la muerte a un estado de extremo cansancio, de postración, pero en el que todavía el cuerpo y las facciones del rostro se muestran como el simulacro de un alma noble. Pese al ultraje infligido por el acto de violencia inaudita, la madre mantiene, casi renovada, la distinción y la magnanimidad que la caracterizaban de viva y, a quien la observa ya de difunta, también se lo recuerda. Tendida en la cama, como la virgen del Caravaggio, su rostro se presenta «nella stanchezza senza soccorso in cui il povero volto si dovette raccogliere tumefatto, come in un estremo ricupero della sua dignità, parve a tutti di leggere la parola terribile della morte e la sovrana coscienza della impossibilità di dire: Io» (472) [*en el cansancio sin socorro en el que el pobre rostro se encogía tumefacto, como en una extrema recuperación de su dignidad, les pareció a todos leer la palabra terrible de la muerte y la soberana conciencia de la imposibilidad de decir: Yo*]. Este motivo temático queda reiterado en términos figurativos similares en la descripción del rostro de otro personaje femenino asesinado a mano de desconocidos, la señora Liliana en el *Zafarrancho aquel de via Merulana*: «Oh, gli occhi! Dove, chi guardavano? Il volto!... Oh, era sgraffiata, poverina! Fin sotto un occhio, sur naso!... Oh, quel viso! Com'era stanco, stanco, povera Liliana, quel capo, nel limbo, che l'avvolgeva, dei capelli, fili tuttavia operosi della carità. Affilato nel pallore, il volto: sfinite, emaciato dalla situazione atroce della morte (2007:58). [*¡Oh, los ojos! ¿Dónde, a quién miraban? ¡El rostro!... ¡Oh, estaba arañada, la pobre! ¡Hasta debajo de un ojo, en la nariz!... ¡Oh, aquel rostro! ¡Qué cansada estaba, cansada, pobre Liliana, aquella cabeza, en el limbo, que la envolvía, del pelo, hilos aún activos de la caridad! Afilado y pálido, el rostro: exhausto, marcado por la situación atroz de la muerte*].

A modo de conclusión, y a tenor de lo dicho, ello dejaría patente la profundidad de la huella dejada por Caravaggio, así como la lectura única de sus cuadros, en el sistema imaginativo de Gadda. Se trata de una inspiración pictórica que actúa en la escritura creativa del autor y de la que el escritor tiene plena conciencia, como se ha podido comprobar en el análisis de las lúcidas manipulaciones verbales de los datos figurativos que se hallan en algunos de sus textos críticos. La sensibilidad del ojo gaddiano queda magistralmente reflejada tanto en la ductilidad del material verbal como en los recursos estilísticos mediante los cuales el escritor logra dar forma plástica a sus mundos literarios. En sus páginas los elementos iconográficos y escuetamente narrativos se mezclan con los medios pictóricos como la luz, la sombra, el cromatismo, la disposición de los elementos en el espacio con efectos de intenso dramatismo.



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.

## Notas

<sup>1</sup> A este respecto es oportuno señalar, por un lado, la contemporaneidad de la línea interpretativa de Roberto Longhi. En los primeros años del siglo XX, el crítico de arte investiga el repertorio iconológico sobre el que se plasma la escritura de Alessandro Manzoni: la pintura lombarda del siglo XVI. Algunos fragmentos significativos se pueden leer en sus primeros artículos publicados, ahora recogidos en Roberto Longhi (1980) *Scritti giovanili*. Firenze: Sansoni. Por otro lado, para profundizar en la lectura gaddiana de Manzoni al hilo del binomio del novelista con Caravaggio, se remite al magistral, y todavía válido, estudio de Gianfranco Contini «Premessa su Gadda manzonista» publicado en *L'Approdo Letterario* (1973).

<sup>2</sup> Sobre el concepto de *écfrasis* se remite al *excursus* esbozado por Tomás Monterrey en el que se enlazan las posturas que, actualmente, configuran el estado de la cuestión acerca del estudio de los engarces entre artes visuales y literatura. Entre los autores que ofrecen nuevos modelos teóricos el crítico recoge a Krieger, Plett, Pfister, Robillard, Weisstein, Yacobi (Monterrey).

<sup>3</sup> Las fechas a las que se hace referencia remiten a las primeras publicaciones en revista de la novela. *El aprendizaje del dolor* se publica en volumen en 1963, y le siguen las ediciones revisadas y ampliadas de 1970 y 1987.

<sup>4</sup> Es útil recordar que la peculiar concepción de la literatura en cuanto instrumento heurístico de lo real, que se delinea en las notas compositivas contenidas en el *Cahier d'études* del *Racconto*, arraiga en la tradición de la ilustración lombarda y sus epígonos decimonónicos (Carlo Cattaneo, entre otros), a la que se debe la ética del respeto por el dato derivado de la observación empírica (Raimondi:135-137).

<sup>5</sup> N. del A.: todas las traducciones del italiano son mías.

<sup>6</sup> El término Barroco es utilizado por Gadda en una acepción personal que difiere de la categoría historiográfica general. Sin embargo, se remite al repertorio iconológico manzoniano que, investigado por Roberto Longhi, está formado por la obra pictórica de autores del siglo XVI como Lorenzo Lotto.

<sup>7</sup> Se trata del pintor español José de Ribera, también conocido con su nombre italianizante Giuseppe Ribera y el mote «lo spagnoletto». Fue representante en Italia del estilo tenebrista y cercano a Caravaggio.

<sup>8</sup> Se lee en la «Apología», «Michelangiolo Amerighi veste da bravi i compagni di gioco di San Matteo» (Gadda, 2008:681) [*Michelangiolo Amerighi viste de pillos (bravi) a los compañeros de juegos de San Mateo*]. Explica Corrado Bologna (1998): «Proiettando con paradossale inversione cronologica i “bravi” manzoniani nel quadro caravaggesco essa penetrava, grazie a inattesi e inediti strumenti d'indagine, nel cuore di un libro troppo a lungo presentato come un classico della pacificazione provvidenzialistica e della classicità rappresentativa: e così riusciva a cogliere la vitalità del barocco (e del realismo o naturalismo barocco) di cui era profondamente intriso quell'immaginario iconologico» [*Proyctando con paradójica inversión cronológica los “bravi” de Manzoni en el cuadro de Caravaggio se penetraría, gracias a las inusuales e inéditas herramientas de investigación,*

en el corazón de un libro que durante demasiado tiempo fue presentado como un clásico de la pacificación providencial y del clasicismo canónico: y así se lograría singularizar la vitalidad del Barroco (y del realismo o naturalismo barroco) del que ese imaginario iconológico estaba impregnado].

<sup>9</sup> Representativo de esta etapa cultural fue el ensayo de Antonio Borgese, *Tempo di edificare* (1923), en el que el autor recopila un grupo canónico de representantes italianos de la narración realista.

<sup>10</sup> En lo que respecta a Caravaggio pesaba sobre su obra, desde hace dos siglos, el lastre de la valoración negativa formulada por sus mismos biógrafos, Bellori y Baglione.

<sup>11</sup> *Vocación de San Mateo* (Iglesia San Luigi dei Francesi, Capilla Contarelli, Roma, 1599–1600).

<sup>12</sup> *Conversión de San Pablo* (Iglesia Santa María del Popolo, Roma, 1601–1602).

<sup>13</sup> A este respecto Gadda desarrolla unas enredadas cavilaciones que forman parte de su visión de la humanidad y de la historia, y por las que la luz, contrapuesta a la oscuridad y a la penumbra, se convierte en un traslado figurado que remite tanto al ideal principio ético que debería regular la esfera de lo privado y de lo social, como a la incontenible fuerza vital inherente al perpetuarse biológico de la especie.

<sup>14</sup> Se trata de la clave de lectura ofrecida por Emilio Manzotti en la nota 83 de página 262 de la edición crítica y anotada del *Aprendizaje del dolor* de la que aquí se cita.

## Referencias bibliográficas

- BLOGNA, CORRADO (1998). «Il filo della storia. “Tessitura” della trama e “ritmica” del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda». *Critica del testo*, (1), 345–406. Consultado el 20 de febrero de 2014 en <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/influences/bolognifilo.php>.
- CALVESI, MAURIZIO (1990). *Nella realtà di Caravaggio*. Torino: Einaudi.
- Contini, Gianfranco** (1988). «Premessa su Gadda manzonista». *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968–1987)*. Torino: Einaudi, 151–153.
- FRIEDLÄNDER, WALTER (1955). *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid: Alianza, 1995.
- GADDA, CARLO EMILIO (1987). *La cognizione del dolore*. Manzotti, Emilio (ed.). Torino: Einaudi.
- (2007). Pinotti, Giorgio; Isella, Dante; Rodondi, Raffaella (eds.). *Romanzi e racconti II*. Milano: Garzanti.
- (2008). «Il pasticciaccio» y «Apologia manzoniana». Orlando, Liliana; Martignoni, Clelia; Isella, Dante (eds.). *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti I*. Milano: Garzanti, 506–511 y 679–687.
- (2009). *Racconto italiano di ignoto del Novecento (Cabier d'études)*. Silvestri, Andrea; Vella, Claudio; Isella, Dante; Italia, Paola; Pinotti, Giorgio (ed.). *Scritti vari e postumi*. Milano: Garzanti.

LIPPARINI, MICAELA (1994). *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*. Pisa: Pacini Editore.

LONGHI, ROBERTO (1980). *Scritti giovanili*. Firenze: Sansoni

——— (1982). *Caravaggio*. Roma: Editori Riuniti.

MONTERREY, TÓMAS (2000). «La esencia de la écfrasis». *El retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva: Universidad de Huelva, 515–522.

PACCIAROTTI, GIUSEPPE (2000). *La pittura barocca in Italia*. Madrid: Ismo.

RAIMONDI, EZIO (1990). «Nella luce di Caravaggio: fra Gadda e Longhi». *Barocco moderno: Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*. Milano: Mondadori, 133–168, 2003.

**Garosi, Linda**

«Visiones del Caravaggio romano entre las páginas de Carlo Emilio Gadda». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 141–156.

Fecha de recepción: 26 · 02 · 14

Fecha de aceptación: 10 · 04 · 14

## **Bordes, centros y periferias culturales. La enseñanza del español en tiempos de la globalización \***

Raquel Pina \*\*

Columbus State Community College  
(Estados Unidos)

### **Resumen**

Entre las consecuencias más obvias de la globalización se encuentra la emergencia del *español* como una de las lenguas dominantes en el mercado semiótico mundial. Esto se traduce en nuevas áreas de investigación y del ejercicio de la profesión docente no sólo en geografías varias sino también en todo el espectro educativo institucional. Hoy día se discute en las principales universidades del mundo angloparlante la enseñanza del español como lengua extranjera desde el jardín de infantes hasta el nivel universitario. Estudiantes de posgrado e investigadores asisten a congresos y seminarios sobre *la literatura, la cultura y la lengua española* en lugares tan insólitos como Japón, Alemania, y Canadá. Trascendiendo el júbilo celebratorio ante un reconocimiento largamente esperado por los profesionales del área y que parece haber llegado de la mano de la explosión multiculturalista de la autoproclamada *aldea global*, una mirada crítica desde el mundo hispanohablante se vuelve una necesidad imperiosa. Como *hablantes nativos* de la ahora denominada *lengua española*, corresponde reflexionar, no sólo sobre cuál es el lugar que nos depara el mercado globalizado sino, y por sobre todo, cuál es el lugar que nosotros deseamos y estamos dispuestos a ocupar.

156 157

### **Palabras clave:**

· español como lengua extranjera (ELE) · globalización · Latinoamérica · Estados Unidos · Estudios culturales latinoamericanos · consumitividad · internet · latinos

\* Agradezco especialmente a la Dra. Jennifer Gomez Menjivar (University of Minnesota, Duluth) y al Dr. Abril Trigo (Ohio State University, Ohio), cuyos oportunos comentarios lograron enriquecer y aclarar el tema aquí tratado.

\*\* Doctora en Filosofía con especialización en Estudios Culturales Latinoamericanos en The Ohio State University. Actualmente es profesora asistente en Columbus State Community College (Columbus, Ohio) y se encuentra revisando el manuscrito de El sujeto en escena. Huellas de la globalización en el cine argentino contemporáneo para su próxima publicación.

**Abstract**

One of the most obvious features of globalization is the emergence of Spanish as one of the dominant languages in the world semiotic market. This means that new research areas emerge and the teaching of Spanish consolidates not only in the most diverse geographic spaces but also a wide scope of teaching institutions. Today, the teaching of Spanish as a foreign language, from kindergarten to the higher education, is discussed at the most important universities of the English-speaking world. Graduate students and researchers attend conferences and seminars about Spanish literature, Spanish culture and Spanish language in places like Japan, Germany and Canada. Beyond the celebratory jubilee for a deserved acknowledgement that teachers of Spanish have long awaited, and which comes along with the multicultural boom of the so called *global village*, a critical analysis of the situation from the Spanish-speaking world is imperative. As native speakers of the now called *Spanish language*, we need to consider not only what is the place the globalized market has assigned for us but also, and most importantly, what is the place we desire to take.

**Key words:**

- Spanish as a foreign language · globalization · Latin America
- United States · Latin American Cultural Studies · consumitivity
- internet · Latinos

*No one who aspires to change the way we think about and understand the world can do so under circumstances of their own choosing. Everyone has to take advantage of the raw materials of the intellect at hand.*

DAVID HARVEY

La tendencia exacerbada a la aceleración de los tiempos de procesamiento —financieros, informáticos, mentales— es uno de los rasgos más evidentes de las nuevas formaciones culturales de lo que Fredrik Jameson, siguiendo a Ernest Mandel, denominó *capitalismo tardío* (1984, 1991). Sin embargo, esta compresión temporal no puede realizarse sin una apropiada organización del espacio en el que tales procesos tienen lugar (Lefebvre; Harvey, 1990). Lograr acortar los tiempos en que ocurre la renovación de existencias (*turnover time*) durante el proceso de producción y circulación de la mercancía se convierte en el objetivo determinante en pos de efectivizar y aumentar las ganancias. En este sentido, la revolución tecnológica de las últimas décadas ha coadyuvado a derribar los últimos vestigios de la barrera espacial que aún impedía la experiencia del mundo *en tiempo real* (Harvey, 1990). Por otra parte, a diferencia de las fases tempranas del capitalismo dedicadas a subsumir primero el ámbito del intercambio de mercancías y luego el ámbito laboral, el territorio a conquistar ahora son aquellos aspectos de la vida humana hasta hoy no considerados mercantilizables: el inconsciente y el tiempo de ocio (Trigo, 2003/2004). Como consecuencia de esta innovadora expansión del capitalismo, hoy los individuos son explotados por partida doble: como fuerza de trabajo (modo de producción) y como fuerza de deseo (modo de consumo). Según Abril Trigo, se ha pasado «de la producción de bienes a la producción de consumo, de la explotación de la productividad del trabajo a la explotación de la productividad del consumo» (287). Nos encontramos en un mundo en el que predomina lo que Baudrillard denominara consumitividad: «la inducción de nuevas necesidades, que estimulan el consumo —al punto de convertirse éste en una necesidad psicocultural en la cultura consumista— y producen al consumidor, explotando la capacidad productiva del deseo» (288). Es en este intrincado paisaje posmoderno que emerge y se consolida a nivel global *la enseñanza del español como lengua extranjera* (ELE, de aquí en adelante), es decir, el español como objeto de deseo esculpido por el mismo  *cuerpo sin órganos* que, con precisión de relojero, induce la necesidad de esta lengua en el mercado semiótico mundial al tiempo que (re)produce a sus consumidores por millares.

## Contextos

—*¡Qué país tan lento!*— dijo la Reina [a Alicia]—. *Aquí, como ves, tienes que correr todo lo que puedas, para mantenerte en el mismo lugar. Si quieres llegar a alguna parte, debes correr por lo menos el doble de rápido.*

LEWIS CARROLL. *A través del espejo*

A la hora de reflexionar sobre la emergencia de ELE en el mercado global, el caso norteamericano resulta paradigmático, no sólo por la relación asimétrica de los Estados Unidos con nuestros países y su histórica política intervencionista en Latinoamérica sino también, y por sobre todo, por la transformación demográfica que sufriera en los últimos años, a raíz de la cual, los latinos pasaron a ser la primera minoría en EE. UU. Según los números arrojados por el censo nacional de 2011, el número de hispanos<sup>1</sup> asciende a 51.927.158, de los cuales 33.138.858 han nacido en los EE. UU. (Motel). Es decir, la mayoría no son inmigrantes que puedan ser castigados con odiosas regulaciones burocráticas, criminalizados por su carácter de indocumentados, y manipulados por el terror a ser deportados, sino que se trata de ciudadanos estadounidenses por nacimiento, con legítimas aspiraciones a cumplir con el mítico sueño americano además, claro está, de que se les permita transitar libremente por el territorio sin tener que portar documentación probatoria de dicha nacionalidad. Irónicamente, un número importante de estos latinos han perdido la lengua de origen debido al proceso de estigmatización que se produjo en contra de los hispanohablantes en el sur de los EE. UU., luego de que la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848 anexara territorios anteriormente considerados mexicanos (National Research Council). Hoy día, estos latinos deben tomar clases de español en las universidades, en los programas de «Spanish for Heritage Speakers» (español para el hispanohablante), cursos que obviamente deben costearse ellos mismos y que se ofrecen a la par de los cursos de español como lengua extranjera en el menú de opciones universitarias.

En otras palabras, al devenir los latinos en una fuerza no sólo laboral y de consumo sino también electoral de proporciones importantes en los EE. UU., se produce un reacomodamiento en todos los aspectos del mercado para *ofrecer* los productos y servicios que cubran las *necesidades* de todos, latinos y no latinos, en el nuevo paisaje demográfico. Uno de estos *servicios* es la educación universitaria, un sector que anualmente mueve millones —el gasto anual en la educación terciaria en USA es de 2.6 del PBI, o sea un neto de \$ 400.000 millones— y cuyo costo real, pero sobre todo financiero, se ha incrementado exponencialmente en las últimas décadas. En un contexto social en el que la productividad no ha dejado de incrementarse (Pollin) pero en que la distribución del ingreso ha alcanzado su máximo nivel de desigualdad,<sup>2</sup> los préstamos a los consumidores del producto

universitario (*know-how* en formato de bachilleratos, *masters* y doctorados) se ha convertido en una polea más del traspaso de riqueza de los sectores medio y bajo al 10 % que juega sus cartas en el mercado financiero. No es de extrañar que la deuda estudiantil haya trepado al trillón de dólares —un promedio de 25.000 dólares por estudiante— (Chopra) mientras que en el último censo nacional, la Oficina de Censos de los Estados Unidos advierte que «el ingreso de los hogares promedio ha declinado, la tasa de pobreza se ha incrementado y el porcentaje de individuos sin seguro médico no ha sido estadísticamente diferente del año anterior».<sup>3</sup> Se estima que los jóvenes que se gradúan en este momento no sólo encontrarán serias dificultades para insertarse laboralmente sino que pasarán los próximos 30 años pagando la deuda que su educación les creó al tiempo que la lógica del denominado *historial de crédito* no les permitirá tener acceso al crédito hipotecario para acceder a la vivienda propia.

160 161

Esta figura del estudiante eternamente endeudado tiene su contraparte en la figura del docente universitario hiper-flexibilizado. A medida que las universidades norteamericanas fueron adoptando el modelo corporativo impuesto por el modo de (des)regulación neoliberal, la tendencia dentro de cada programa ha sido la de contratar docentes por fuera del sistema de *tenure-track* (docentes de planta permanente), al modo de los trabajadores contratados de la industria o de los «asociados» en las cadenas de hipermercados como Wal-Mart (Chomsky).<sup>4</sup> Es decir, trabajadores a los que no se les debe pagar ningún tipo de beneficios. Este proceso divide a la sociedad en lo que Chomsky denomina «plutonomy» —adoptando un vocablo que el discurso de la corporación financiera Citibank abiertamente propone a sus inversores— que refiere al sector concentrador de la riqueza y un «precariat», que refiere al resto de la sociedad, el cual lleva una vida precarizada (Chomsky). En el caso de la educación superior, cada vez se contrata más a profesores de tiempo parcial y ayudantes graduados (*adjuncts* y *graduate assistants* respectivamente en el sistema universitario norteamericano), que reciben una paga 3 y 4 veces inferior a la del docente de planta permanente y en el caso de los primeros, ni siquiera tienen beneficios sociales. A su vez, se produce en el sistema universitario un enorme aumento de la burocracia administrativa, lo que resulta oneroso pero sumamente útil a la hora de producir mecanismos de control y dominación eficientes en un sistema de trabajadores precarizados y clientes cautivos (Gingsberg, Chomsky). Ante tal adaptación a la nueva topografía económica e imposibilitada de autojustificar su existencia con el tradicional discurso de principios democráticos y cívicos, la universidad pasa a narrarse a sí misma en términos pragmáticos e instrumentalistas (Giroux:3-4). En «Neoliberalism and Higher Education», un sucinto artículo sobre el tema publicado en el *New York Times*, Stanley Fish concluye que esta narrativa se volvió necesaria cuando el Estado se retiró de sus obligaciones para con las denominadas «universidades públicas»: mientras la contribución estatal calló del 80 al 10 %, la demanda del producto educativo superior aumentó y el costo de proveer dicho producto se disparó (personal, sistema informático, mantenimiento edilicio, seguro, seguridad, materiales, etc.). La respuesta de las universidades a esta situación se redujo a aumentar el arancel universitario —con lo que el costo se traspasó a los estudiantes, ahora consumidores y deudores y ya no beneficiarios del sistema—; a asociarse con el sector industrial privado en las iniciativas de investigación —con la gravísima consecuencia de que el fin último es el beneficio económico—; y finalmente, a la precarización de la

planta docente, ahora fuerza laboral descartable —contratándose cada vez más profesores de tiempo parcial, y por semestre— con obvias consecuencias sobre la calidad de la educación y la imposibilidad de que se construya ningún tipo de resistencia a esta tendencia (Fish).<sup>5</sup>

## Espacios

*But what has happened is that capitalism has found itself able to attenuate (if not resolve) its internal contradictions for a century, and consequently, in the hundred years since the writing of Capital, it has succeeded in achieving «growth». We cannot calculate at what price, but we do know the means: by occupying space, by producing a space.*

HENRY LEFEBVRE (21)

La revolución tecnológica de la computadora y el internet han cambiado el modo en que vivimos. Esto parece haberse convertido en un axioma innegable en nuestra vida cotidiana. Sin embargo, es por lo menos preocupante que poco y nada se analice críticamente de qué tipo de cambios estamos hablando y cuáles son sus consecuencias a corto y largo plazo, sobre todo cuando nos introducimos en el terreno de la educación moderna y su espacio por definición: el ámbito áulico. En los últimos 10 años, las aulas de las instituciones educativas norteamericanas se han *vestido de gala* con las últimas innovaciones digitales: sistemas computarizados de proyección, pizarrones inteligentes, pantallas automáticas que aparecen y desaparecen con un *click*.<sup>6</sup> La tiza y la pizarra han pasado a ser artefactos del pasado; hoy se proyectan *PowerPoints* previamente preparados y si es necesario, se escribe con fibrones sobre pizarras magnéticas. La conexión constante a internet permite introducir *el mundo* en el aula, en el formato plano de imágenes y videos. La tradicional palabra que en inglés denomina al aula, *classroom*, ha pasado a ser *smartroom*, que se traduce literalmente como «aula inteligente». <sup>7</sup> A esto, se suma la posibilidad de procesar todo tipo de textos y (re)producir *ad infinitum* ejercicios y evaluaciones propios o ajenos, sobre todo si se trata de hablantes nativos de la lengua en cuestión. Las cátedras han recibido el cambio con júbilo justificado, ya que ha permitido al docente *audio-visualizar* las clases de manera cómoda, rápida y centralizada. Con la digitalización, aparentemente, la clase de lengua ha dejado atrás su formato pétreo y ahora *fluye*, conectada al hiperespacio global.

Sin embargo, en mi carácter de ayudante graduado primero, y luego de profesora asistente, la experiencia de *surfear* en el paisaje *líquido* del *smartroom* norteamericano me ha enfrentado con problemas no menores, algunos de los cuales bosquejo a continuación. Existe hoy una hiperproducción de material didáctico con mínima

o nula reflexión sobre lo producido, llegando a haber desde errores lingüísticos, conceptuales y ortográficos importantes hasta la (re)producción de textos que no suenan naturales para un hablante nativo. En el aula, la espectacularidad reemplaza a la calidad y lo visual se impone sobre lo textual de un modo acrítico y hasta cuestionable en cuanto a su contenido e impacto ideológico. La colaboración entre los docentes, debido al contexto de alta competitividad y nivel de espectacularización, sumado a la presión del tiempo (la cultura del *deadline*), se reduce en muchos casos a meros bancos de ejercicios *online* con lo que el material queda totalmente descontextualizado y por fuera de todo análisis crítico. Finalmente, hay una tendencia a *utilizar al hablante nativo* como «fuente de material» a la mano de los programas de lenguas en el momento de formatear y vender su *producto*, mientras que la selección del material, la decisión sobre el método y la elección de la perspectiva desde la cual se va a enseñar, continúan estando, en gran medida, en manos de personas no nativas, ya sea a cargo de la administración de los programas o bien, de las editoriales que producen los libros utilizados por las universidades.

162 163

Los nuevos formatos de la *classroom* también presentan importantes limitaciones que la obnubilación por la nueva tecné digital, a veces, no permite visualizar. La computadora y sus elementos aleatorios —componente maquínico del sistema— no son garantes del proceso de aprendizaje, apenas si es un instrumento que facilita y agiliza la reorganización del material, aunque muchas veces acrítica, en función de las circunstancias. Creer que el denominado proceso de enseñanza–aprendizaje se llevará a cabo exitosamente tan sólo porque ahora poseemos un *smartroom* es tan ingenuo como creer que se hará justicia en un juzgado donde se hayan introducido computadoras y un sistema en red para almacenar los expedientes y consultar los códigos de procedimiento. En este contexto, el aprendizaje de una lengua extranjera deviene en un espectáculo y debe someterse a la exigencia del público demandante: tiene que ser *fun*; es decir, una fuente de placer y disfrute<sup>8</sup> para un sujeto–consumidor.<sup>9</sup> En el nuevo entorno digitalizado, los estudiantes pierden de vista el esfuerzo y la concentración que implica aprender una lengua extranjera y lo asimilan más a un espectáculo visual, plano y multicolor, por el que transitan en un estado de ensoñación. La imagen más cercana a esta actitud que se me ocurre es la escena de la famosa película *Matrix* en la que el protagonista Neo *aprende* artes marciales sentado en un sillón reclinable y *enchufado* en una computadora desde la que un operario *baja* a su cerebro las habilidades necesarias en el mundo virtual para su nueva función de ser *el elegido* en el mundo real. Así, el estudiante deviene un receptor, esta vez de un espectáculo, en el que poco ha tenido que ver como productor. Pareciera ser que, con el *boom* de lo digital, hemos olvidado que el ser humano no aprende al relacionarse con una máquina sino en situación dialógica y cuando hay interacción crítica con otros seres humanos. Como señala Sally Kuhlenschmidt, en su artículo «A Strengths Approach to Online Teaching», «[s]in el contacto humano, la enseñanza pierde todo propósito, ya que el objetivo de nuestra tarea como docentes es cultivar a otras personas» (Kuhlenschmidt:7) (mi traducción).

Otro aspecto a considerar es la tendencia cada vez más aguda a una cultura del acceso, un modo de vida en el que ya no hay vendedores y compradores sino proveedores de acceso y usuarios. El lugar físico, el mercado, es reemplazado por la red, un espacio virtual (aunque no por ello menos real) en el que se opera 24/7 en *tiempo real* (compresión espacio–temporal) y en que el producto está a un *click* de distancia. La mercancía ya no se intercambia sino que el proveedor la retiene

para rentarla, cobrar un *access fee*, una suscripción, o una membresía por su uso temporario (Rifkin). En el ámbito educativo, y especialmente en el área de las lenguas extranjeras, el acceso a rentar adquiere diversos formatos, entre ellos los libros de texto *online* y la creciente tendencia a convertir los cursos presenciales en cursos *online*,<sup>10</sup> con su mejor expresión para las lenguas extranjeras en el difundido sistema *Rosetta Stone*, el cual en algunos estados como Minnesota, ya es utilizado en las escuelas secundarias. El creciente reemplazo del tradicional libro de papel por el formato *online* del material para enseñar ha dado lugar a una puja sin tregua por el espacio virtual entre las editoriales y diferentes asociaciones que promulgan que el acceso a la información es un derecho y no debería tener costo, especialmente si se trata de objetivos educativos. Por otra parte, la promesa del abaratamiento del costo por parte de las editoriales nunca llegó a concretarse, ya que con el tiempo se ha hecho evidente una paulatina reducción de la cantidad y calidad del contenido. Por ejemplo, en el caso del español como lengua extranjera para nivel universitario se ha pasado de proporcionar un libro que cubría los tres primeros niveles de los cursos universitarios (*Beginners 1*, *Beginners 2* e *Intermediate 1*) a un libro para cada nivel (que obviamente abarca un tercio del contenido); a su vez, el manual de trabajo impreso pasó a ser reemplazado por un manual de trabajo *online*, con un código de acceso limitado a un periodo de tiempo específico (generalmente un año).<sup>11</sup>

## Desafíos

*Any system of representation, in fact, is a spatialization of sorts  
which automatically freezes the flow of experience  
and in so doing distorts what it strives to represent.*

DAVID HARVEY (206)

El discurso multiculturalista que se ha vuelto hegemónico en la *aldea global* también penetró la pedagogía de las lenguas extranjeras. Hoy, el docente no sólo debe enseñar la lengua en cuestión sino también *llevar* al aula la experiencia cultural. Vale aquí detenerse e interrogar estos mandatos de la sociedad globalizada. ¿Es posible *llevar* la experiencia cultural al aula? ¿Qué es lo que este discurso postula como *cultura*? ¿Es *ésa* la cultura que, como docentes y hablantes nativos del español, deseamos que nuestros estudiantes *experimenten*? ¿Existe una alternativa viable a esta postura hegemónica?

En el marco del neopopulismo multiculturalista, la cultura es entendida como pura diferencia, una operación que resulta tremendamente reduccionista y funcional al mercado global. El *español* y *lo latino* (término que en EE. UU. encapsula a todos los hablantes del *español* e incluso a los que proviniendo de familia *hispana*, no lo hablan) se consumen en la universidad, junto a otros *productos culturales* considerados igualmente exóticos: las lenguas andinas como el quechua y el aimara, las lenguas africanas como el zulú, lenguas mesoamericanas como el maya-quiché, etc. Esta oferta universitaria tiene su paralelo en las estanterías de las cadenas de supermercados que ostentan el cartel «International Foods», donde *lo latino* es uno

más de los términos negativos con respecto a la cultura norteamericana blanca.<sup>12</sup> El multiculturalismo que se profesa tiene, entonces, menos que ver con una real integración que con una nueva forma de administrar las diferencias y las identidades en función de extraer su valor en el mercado global y de garantizar el control de la heterogeneidad social. Como afirma Trigo, se trata de un nuevo modo de discurso hegemónico que permite creer que es posible adquirir ciudadanía a través del consumo (2012:177) y en palabras de Žižek, no es más que la manifestación ideológica del racismo bajo el capitalismo global, en la que «el multiculturalista» no opone sus valores culturales a los del «otro», pero sí preserva su posición como un lugar esencial de universalidad privilegiada desde la cual lo observa. No hay modo más eficiente de reafirmar la propia superioridad que este «respeto distante» que propone el multiculturalismo hacia *el otro* (Žižek). En esta mercantilización de la diferencia, *la otredad* es exotizada, fragmentada y descontextualizada (Hooks:31; Trigo, 2012:176), para así ser fagocitada mediante un proceso que Bell Hooks acertadamente denomina *canibalismo consumista* (31). El corolario necesariamente es la homogeneización *del otro* y su puesta al servicio de lo que Rossana Reguillo describe como «modelo “apocalíptico” de los acorazados que cierran fronteras, levantan murallas, endurecen políticas, lanzan el dedo acusador y predator sobre los otros (países, grupos, personas) a los que se piensa y se construye como operadores del caos y las violencias» (en Trigo, 2012:176).

164 165

Desde esta perspectiva, la forma en que la cultura es llevada al aula es el trabajo con *realia*, definida por el Merriam Webstern Dictionary como «objetos o actividades utilizadas para poner en relación la enseñanza con la vida real de los pueblos objeto de estudio».<sup>13</sup> Es así que diferentes textos en todos los formatos posibles (audios, imágenes, videos, e incluso cortometrajes) son utilizados en libros, clases y talleres con la ilusión de que estamos exponiendo a nuestros estudiantes a la *cultura* de la lengua en cuestión. Esta actitud deriva de confundir *la realidad*, ese complejo tejido textual sostenido por nuestros sistemas de representación y materializado a través de las manifestaciones simbólicas del ser humano, y la materialidad que sustenta las versiones de la realidad. Una vez que la *realia* fue *recortada*, es decir, descontextualizada para ser introducida en un libro o en una clase, los aspectos culturales remanentes en el fragmento se petrifican y pierden brillo, devienen opacos reflejos de una situación perdida, un objeto al que el contexto de una clase no puede devolver la existencia activa, dialógica y multifacética que pudo haber tenido. Creer que hemos aprehendido la *cultura* porque utilizamos *realia* en la clase equivale a pensar que experimentamos el paso tiempo mirando marchar las agujas de un reloj.

## Estrategias

*Si los inmigrantes son ustedes,  
no sé por qué nosotros tenemos que aprender español.*

ESTUDIANTE NORTEAMERICANO A LA PROFESORA LATINOAMERICANA  
A CARGO DE LA MESA DE CONVERSACIÓN DE ESPAÑOL (OSU, 2006)

*Mira, una araña. Cómetela.*

ESTUDIANTE NORTEAMERICANO A LA PROFESORA LATINA  
A CARGO DE LA CLASE DE ESPAÑOL 101 (OSU, 2010)

Si el (ab)uso de la *realia* en la clase de lengua extranjera no nos deja más que un fetiche cultural —sin mencionar el amargo sabor de sentir que nuestros mejores esfuerzos de insuflarle vida al *Pinocchio* lingüístico derrapan en el duro asfalto de la artificialidad del aula— la pregunta que se impone ronda en torno a la posibilidad de algún tipo de experiencia que ponga a los estudiantes en relación con la dimensión cultural materializada por el lenguaje. En este sentido, los Estudios Culturales Latinoamericanos<sup>14</sup> podrían brindar elementos claves para la construcción de una alternativa ya que, para esta área de estudio, la cultura refiere a la dimensión simbólico-performativa de la vida social. Abril Trigo define *lo cultural* como «un campo de lucha, histórica y geopolíticamente determinado, donde se dirime la producción, reproducción y disputa simbólica y performativa de la hegemonía política mediante la cual se configuran los sujetos y las identidades que garantizan la estabilidad de una formación social» (2012:18). Tomado desde esta perspectiva, todo texto cultural anuda la dimensión simbólica y la dimensión política de la vida social, ya que es en la esfera de lo político donde se dirime en última instancia el significado simbólico de la realidad social de la que el texto es sólo una parte (18).

Así, si la consigna es llevar *lo cultural* al aula, entonces el aula no puede sino transformarse en un territorio dialógico en el que por fuerza van a dirimirse significados y a elaborarse identidades. El caso de la enseñanza del español como lengua extranjera a estudiantes universitarios norteamericanos brinda una singular situación de trabajo si se tiene en cuenta la complejidad del contexto sociogeopolítico en el que se encuentra inscripta. En los casos en que el docente es latinoamericano/a o latino/a, por ejemplo, la clase no puede dejar de leerse también como un territorio de *frontería*, un espacio fluido y liminar donde predominaría la acción, «un permanente desplazamiento, la inscripción de senderos, múltiples y cambiantes» (Trigo, 1997:80) en el que terminan refractando los pliegues del entramado social del que estudiantes y docentes forman parte. En la topografía simbólica del aula vienen a confluír, a confrontar y a conflagrar los imaginarios culturales de múltiples cosmovisiones de las que docentes y estudiantes son, consciente o inconscientemente, embajadores. No mapear este territorio, no interrogar las profundas raíces que en él se hunden, no reflexionar sobre sus bordes, pliegues y líneas de fuga es perder una

oportunidad única y singular de establecer las pautas del diálogo cultural que pulsa en cada encuentro en el aula de español. Como *hablantes nativos* del *español*, pero sobre todo latinoamericanos, no podemos no enunciarnos respecto a las elecciones que se hacen sobre nuestra lengua y nuestra cultura (¿o deberíamos decir «lenguas y culturas» para hacer justicia a la vastedad del territorio latinoamericano y a su inmanente y tumultuosa heterogeneidad?). Desde la selección de los temas y el material (el texto que es *pretexto* para aprender la lengua) hasta el tono con el que vamos a tratarlo, desde los modos de audio–visualizar la clase hasta las experiencias que deseamos brindar en ese contexto, desde las modalidades de evaluación hasta las perspectivas críticas que no pueden ni deben estar ausentes en la praxis pedagógica, se trata en todos los casos de ponerle voz a nuestros deseos de cómo queremos que nuestra(s) lengua(s) y nuestra(s) cultura(s) transiten tanto por las aulas globalizadas como por los circuitos virtuales de la red.

166 167

La tarea no es en absoluto sencilla y los interrogantes son más que las respuestas, por lo que la situación es pura potencia. ¿Podemos dejar atrás los impulsos de subalternidad que nos sujetan, descolonizar nuestro territorio interior y, así, vocalizar nuestros deseos? ¿Cuáles son las formas y los móviles de esos deseos y con qué formaciones socio–geo–temporales se entrelazan (locales, nacionales, regionales, globales)? ¿Cómo negociar en el ámbito liminar del aula ese lugar de sujetos deseantes, frente a un *otro* al que le asignamos una *Otredad* con mayúsculas? ¿Somos capaces de trabajar a contrapelo de los estereotipos y en función de poner en evidencia las contradicciones sociales aun cuando esto implique contrariar la maquinaria mediática que nos habita? ¿Es posible postular la responsabilidad ética del discurso pedagógico en función de que se posibilite una discusión crítica dentro y fuera del aula? Es cierto que proponer el tratamiento de ciertos materiales y la modalidad de la discusión crítica puede generar, en el mejor de los casos, *incomodidades*, situaciones que no encajan en lo que el mundo anglosajón denomina *political correctness* y desafían el riguroso corsé de su etnocéntrica *politeness*.<sup>15</sup> Y sin embargo, ¿no sería cuestión de transformar esa incomodidad en un disparador del diálogo en la *otra* lengua? Como docentes de lenguas extranjeras, sabemos que la expresión escrita y, por sobre todo la oral, en la lengua *otra* es uno de los objetivos más preciados y a la vez más complicados de lograr. Estos años de indagar en un espacio áulico que a cada paso se me volvía pura liminaridad —años en que me dediqué a hacer aflorar el *inconsciente político* de una *realia* miscelánea y caótica impuesta por el *método comunicativo* desde libros diseñados por *non–native speakers*— me han demostrado que el deseo de expresar la propia postura respecto a un tema *espinoso* que nos toca el *ser*, en un contexto franco y dialógico, puede ser clave a la hora de atravesar esa barricada construida en nuestro interior por el miedo a expresarnos en la lengua del *otro*.

La propuesta, entonces, es enseñar (y en ese proceso, aprender) a construir *otros deseos* a partir del roce con el límite.

## Notas

<sup>1</sup> En este trabajo los términos «latino» e «hispano» se usarán de modo intercambiable, a pesar de que la controversia sobre uno y otro, en realidad, es extensa. El censo nacional de EE. UU. de 2010 establece que «hispano o latino» refiere a las personas de origen o cultura cubana, mexicana, puertorriqueña, sudamericana o centroamericana u otra cultura u origen hispánico y no se relaciona con la raza de dichas personas» (Ennis:2).

<sup>2</sup> Según el informe *Credit Suisse Global Wealth Databook*, en EE. UU., el 10 % concentra el 75 % de la riqueza.

<sup>3</sup> «Income, Poverty and Health Insurance Coverage in the United States, 2010».

<sup>4</sup> Conference by Chomsky via Skype on 4 February 2014 to a gathering of members and allies of the Adjunct Faculty Association of the United Steelworkers in Pittsburgh, PA.

<sup>5</sup> Como es bien sabido, la lógica propuesta por el discurso y las prácticas neoliberales, nacidas de las recetas economicistas más duras, permea la sociedad en su conjunto, incluyendo las prácticas culturales a tal punto que todas las instituciones, incluidas las educativas, terminan por emular sus principios: privatización, competencia salvaje, alejamiento de toda forma de intervención social, proliferación de mercados. Sin embargo, el costo que está pagando la universidad estadounidense por subsumirse a este giro en el modo de producir y distribuir el conocimiento es alto. Ha tenido que enfrentar en las últimas décadas una profunda crisis de rasgos ontológicos tanto en lo político como en lo que respecta a su legitimidad. Así describe Henry Giroux esta transformación: «Higher education in the United States appears to be suffering from both a crisis of politics and a crisis of legitimacy. Politically, higher education is now easily being influenced by larger economic, military, and ideological forces that consistently attempt to narrow its purview as a democratic public sphere. Public intellectuals are now replaced by privatized intellectuals often working in secrecy and engaged in research that serves either the warfare state, corporate state, or both. Intellectuals are no longer placed in a vibrant relationship to public life but now labor under the influence of managerial modes of governance and market values that mimic the logic of Wall Street. Consequently, higher education appears to be increasingly decoupling itself from its historical legacy as a crucial public sphere, responsible for both educating students for the workplace and providing them with the modes of critical discourse, interpretation, judgment, imagination, and experiences that deepen and expand democracy. Unable to legitimate its purpose and meaning according to such important democratic practices and principles, higher education now narrates itself in terms that are more instrumental, commercial, and practical. As universities adopt the ideology of the transnational corporation and become subordinated to the needs of capital, the war industries, and the Pentagon, they are less concerned about how they might educate students about the ideology and civic practices of democratic governance and the necessity of using knowledge to address the challenges of public life» (46–47).

<sup>6</sup> Incluso se ha desarrollado una nueva área de estudio, *Digital Pedagogy* (Pedagogía digital) y una revista académica al respecto *Jipt. The Journal of Interactive Technology and Pedagogy*.

<sup>7</sup> Siendo que los cambios en el terreno de lo lingüístico se corresponden con cambios en los aparatos conceptuales de las sociedades, sería ideal una extensa y profunda discusión sobre la batería de neologismos que han surgido en inglés para denominar el nuevo paisaje de estas aulas. Tal discusión escapa de los objetivos del presente trabajo, pero viene al caso señalar lo interesante que resulta que se atribuya al aula y su formato digitalizado un calificativo tradicionalmente utilizado para describir a alumnos o profesores, el componente humano del ámbito educativo.

<sup>8</sup> Definición extraída de *The American Heritage Dictionary of the English Language* (2009).

168 169

<sup>9</sup> No olvidemos aquí que la búsqueda *ad infinitum* de placer, incitada por la (re)producción y manipulación de los deseos, es lo que moviliza la maquinaria consumista propia del mercado globalizado en el que «la cultura, en su formato de información, know-how, software, patentes, etc., es una de las principales fuentes de capital y un decisivo medio de producción» (Trigo, 2003:19). En este sentido, los cursos de lengua extranjera y especialmente el español, son uno más de los formatos que adquiere la mercantilización de la cultura, a la par del turismo ecológico y las estanterías de comida internacional en los supermercados del primer mundo.

<sup>10</sup> Estos cursos son generalmente más baratos que los cursos presenciales y hasta ahora se han registrado 4,7 millones de cursantes en *Coursera*, compañía con fines de lucro en asociación con más de 80 universidades y 1 millón en *EdX*, colaboración sin fines de lucro de MIT-Harvard (Flannery).

<sup>11</sup> Otro ejemplo es lo que ocurre con los libros para el nivel secundario. En el caso de las editoriales Pearson y McGraw-Hill, dos de las más importantes de los Estados Unidos, para que los estudiantes tengan acceso *online*, la escuela aún debe comprar el libro impreso. «Reducir el precio de los libros digitales no es tan fácil como parece», afirma Brian Belardi, director de relaciones con los medios de comunicación de McGraw-Hill. «eliminar el costo de la impresión, el armado y el envío del libro de texto no necesariamente abarata la versión digital. (...) Proveer contenido educativo de alta calidad que esté cuidadosamente desarrollado e investigado no es barato» (en Baldrige). Por otro lado, las instituciones educativas intentan ofrecer alternativas a la concentración editorial pero con duras limitaciones. El proyecto *Open Campus Initiative* de California es una asociación sin fines de lucro que ofrece cursos en línea sin costo. El problema, sin embargo, es el acceso de los estudiantes a la computadora y el internet: «Hasta que no podamos proveer de dispositivos a todos y cada uno de los chicos, no podremos pasarnos a los libros digitales en las clases del secundario (...) pero [los chicos] están trabajando muy bien con los cursos online» (en Baldrige). Con respecto a esta situación, Donovan Mann, director de la escuela Conestoga Valley, señala: «Hace 10 ó 20 años, las escuelas manejaban el mercado de la información (...) Para aprender algo, uno iba a la biblioteca o al libro de texto. Esto ya no

es así. Si necesito arreglar un electrodoméstico, lo “gugleo” o miro un video. Lo que sí todavía monopolizamos es el entendimiento de cómo funciona el proceso de aprendizaje, cómo crear sentido en el aula». Sin embargo, no es seguro cuánto tiempo lograremos los docentes mantener este dominio, ya que los representantes de las editoriales no cesan en visitarnos con regularidad para indagar en nuestros métodos pedagógicos, solapando sus intenciones bajo la atractiva propuesta de que seamos parte activa en la creación del libro que usaremos en el aula. (La traducción de todas las citas me pertenece).

<sup>12</sup> A modo de ejemplo, visitar la página de la cadena de supermercados Kroger de EE. UU.: <http://grocery.kroger.com/pd/category/Grocery/International/583>

<sup>13</sup> Definición que da el Merriam-Webster Dictionary (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/realia>)

<sup>14</sup> «Los Estudios culturales latinoamericanos constituyen un campo de investigación históricamente configurado desde la tradición crítica Latinoamericana y en constante, a veces conflictivo diálogo, con las escuelas de pensamiento occidental, tales como el estructuralismo francés, el post estructuralismo y la lingüística posmodernista, la filosofía, la antropología y la sociología de la cultura, la escuela de Frankfurt y la teoría de la recepción; la semiótica y los feminismos; y más recientemente, los estudios culturales británicos y estadounidenses. El principal objeto de estudios de los Estudios culturales latinoamericanos son la producción simbólica y las experiencias vivas de la realidad social de Latino América. En síntesis, todo lo que pueda ser interpretado como un texto cultural, portador de un significado simbólico socio histórico y producto del entretrejo de diversas formaciones discursivas, bien puede devenir un objeto de estudio legítimo de los Estudios culturales latinoamericanos, desde el arte y la literatura, a los deportes, los medios masivos de comunicación, pasando por los estilos de vida, las creencias y los sentimientos.» (Trigo, 2004:3-4). (En inglés en el original, la traducción me pertenece).

<sup>15</sup> El tema de la ecología, por ejemplo, es uno de los favoritos en la metodología norteamericana a la hora de enseñar oraciones condicionales contra-factuales y el modo subjuntivo en español. Como cualquier otro tema, su tratamiento puede realizarse en múltiples y opuestas direcciones: se puede uno enfocar en la bondad de los eco-albergues centroamericanos para turistas del primer mundo o se puede tratar el controvertido tema de la ocupación de la isla de Vieques entre 1941 y 2010 y las graves consecuencias medioambientales y humanas que tuvo. En ambos casos los estudiantes aprenderán el correspondiente vocabulario y las estructuras gramaticales en cuestión. La discusión es qué dirección queremos darles nosotros, como docentes, al tema.

## Referencias bibliográficas

- BALDRIGE, SUSAN (diciembre de 2013). «Are Digital Textbooks The Future?». *Sunday News*. Lancaster, Pennsylvania, USA 1, 3 A-13.
- CARROL, LEWIS (1999). *Alicia en el país de las maravillas/ A través del espejo*. Barcelona: Edicomunicación. Traducción al español: Jorge A. Sánchez.
- CHOMSKY, NOAM (2014). «How America's Great University System Is Getting Destroyed» [en línea]. *www.aternet.org*. 28 de febrero de 2014 Consultado el 26 de marzo de 2014 en <http://www.alternet.org/print/corporate-accountability-and-workplace/chomsky-how-americas-great-university-system-getting>
- CHOPRA, ROHIT (2012). «Too Big to Fail: Student Debt Hits a Trillion» [en línea]. *www.consumerfinance.gov*. Consumer Financial Protection Bureau. 21 de marzo de 2012. Consultado el 26 de marzo de 2014 en <http://www.consumerfinance.gov/blog/too-big-to-fail-student-debt-hits-a-trillion/>
- CREDIT SUISSE GLOBAL WEALTH DATABOOK [en línea] (2013). Consultado el 26 de marzo de 2014 en <http://www.international-adviser.com/ia/media/Media/Credit-Suisse-Global-Wealth-Databook-2013.pdf>
- ENNIS, SHARON R. Y OTROS (2010). «The Hispanic Population: 2010» [en línea]. *www.census.gov*. United Census Bureau of the U.S. Department of Commerce, Economics and Statistics Administration. Consultado el 26 de marzo de 2014 en <http://www.census.gov/prod/cen2010/briefs/c2010br-04.pdf>
- FISH, STANLEY (2009). «Neoliberalism and Higher Education» [en línea]. 8 de marzo de 2009. *New York Times*. The Opinion Pages. Consultado el 26 de marzo de 2014 en [http://opinionator.blogs.nytimes.com/2009/03/08/neoliberalism-and-higher-education/?\\_php=true&\\_type=blogs&\\_r=1](http://opinionator.blogs.nytimes.com/2009/03/08/neoliberalism-and-higher-education/?_php=true&_type=blogs&_r=1)
- FLANNERY, MARY ELLEN (2013). «Here a Mook. There a Mook». *NEA Higher Education Advocate*, 30(5), 3-5.
- GINSBERG, BENJAMIN (2011). *The Fall of the Faculty and the Rise of the All-administrative University and Why it Matters*. New York: Oxford University Press.
- GIROUX, HENRI (2008-2009). «Academic Unfreedom in America: Rethinking the University as a Democratic Public Sphere». *Works and Days*, 26/27, 45-71. Indiana University of Pennsylvania Vol 26/27: 45-71.
- HARVEY, DAVID (1990). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. USA/UK: Blackwell, 1999.
- HARVEY, DAVID (2001). *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography*. New York: Routledge.
- HOOBS, BELL (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End.
- JAMESON, FREDRICK (1984). «Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism». *New Left Review*, (146), 59-92.
- (1991). *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- JiPT. *The Journal of Interactive Technology and Pedagogy* [en línea]. Consultado el 29 de marzo de 2014 en <http://jitp.commons.gc.cuny.edu/>
- KUHLENSCHMIDT, SALLY (2013). «A Strenths Approach to Online Teaching». *NEA Higher Education Advocate*, 30(5), 6-9.

- LEFEBVRE, HENRI (1973). *The Survival of Capitalism. Reproduction of the Relations of Production*. New York, St. Martin's Press, 1976.
- MOTEL, SETH Y EILEEN PATTEN (2013). «Statistical Portrait of Hispanics in the United States in 2011» [en línea]. *PewResearch Spanic Trend Project*. 15 de febrero de 2013. Consultado el 26 de marzo de 2014 en <http://www.pewhispanic.org/2013/02/15/statistical-portrait-of-hispanics-in-the-united-states-2011/>
- NATIONAL RESEARCH COUNCIL (2006). *Hispanics and the Future of America. Panel on Hispanics in the United States*. Tienda, Marta y Mitchell, Faith (eds.). Committee on Population, Division of Behavioral and Social Sciences and Education. Washington, DC: The Nat. Acad. Press.
- POLLIN, ROBERT (2005). *Contours of Descent*. New York: Verso.
- RIFKIN, JEREMY (2000). *The Age of Access. The New Culture of Hpercapitalism, where All Life Is a Paid for Experience*. New York: Pinguin/Putnam.
- THE AMERICAN HERITAGE DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE (2004). Cuarta edición (actualizada en 2009). Houghton Mifflin Company. [www.thefreedictionary.com](http://www.thefreedictionary.com). Consultado el 29 de marzo de 2014 en <http://www.thefreedictionary.com/fun>
- TRIGO, ABRIL (1997). «Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera». *Papeles de Montevideo*. Montevideo: Trilce, 71–89.
- (2003). «A Two Sided Coin? Globalization from the Cultural Perspective» [en línea]. 14 de octubre de 2003. [www.globalresearch.ca](http://www.globalresearch.ca). Consultado el 26 de abril de 2007 en [www.globalresearch.ca/articles/TRI310A.html](http://www.globalresearch.ca/articles/TRI310A.html)
- (2003/2004). «Apuntes para una crítica de la economía política de la cultura en la globalización». *Estudios. Revistas de Investigaciones Literarias y Culturales*, (22/23), 269–302.
- (2004). «General Introduction». Del Sarto, Ana; Trigo, Abril y Ríos, Alicia (ed.) *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham/London: Duke University Press.
- (2012). *Crisis y transfiguración de los Estudios Culturales*. Chile: Cuarto propio.
- U.S. CENSUS BUREAU, CURRENT POPULATION REPORTS (2011). De Navas-Walt, Carmen; Bernadette D. Proctor y Jessica C. Smith (comps. y org.). «Income, Poverty, and Health Insurance Coverage in the United States: 2010» [en línea]. Washington, DC: U.S. Government Printing Office. Consultado el 26 de marzo de 2014 en [http://www.census.gov/newsroom/releases/archives/income\\_wealth/cb11-157.html](http://www.census.gov/newsroom/releases/archives/income_wealth/cb11-157.html)
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1997). «Multiculturalism or the cultural logic of multinational capitalism?». *New Left Review* 1/225.

**Pina, Raquel**

«Bordes, centros y periferias culturales. La enseñanza del español en tiempos de la globalización». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 157–172.

Fecha de recepción: 02 · 04 · 14

Fecha de aceptación: 15 · 05 · 14

**Seis,**

**testimonios tangibles**

(un lugar para el convivio)



## Homenaje a Juan Gelman. Diálogos constantes más allá del dolor

María Semilla Durán •  
Université Lumière Lyon 2 (Francia)

174 175

Recordar la vida, la trayectoria y la obra de Juan Gelman es una tarea, como su poesía, paradójica, en la medida en que convoca inevitablemente la tensión de los contrarios: una alegría herida, o una pena luminosa, una ausencia presente, una desesperanzada esperanza. Dolor por la despedida, luz por su entrañable palabra poética, presencia por la memoria que él atizó, reconocimiento por su incansable búsqueda de justicia. Obra, vida e Historia se entrelazan y reflejan en una configuración existencial y lingüística en la cual el hombre, el padre, el poeta y el militante son variantes de un mismo, irrenunciable compromiso; de una misma, irrenunciable, coherencia.

Conocí primero a Juan por su poesía, que leo desde mis años de adolescencia. Poesía que ha dicho mi dolor en los años negros de la historia nacional, me ha acompañado en el desgarrar del exilio, ha sido objeto de estudio por parte de la académica y ha resonado en cada eco de la lengua castellana que he hablado en el extranjero. Conocí a Juan personalmente, gracias a la inestimable mediación de Jorge Bocanera, y porque algún lejano detalle de mi biografía se cruzaba con el de sus desaparecidos más cercanos. No tengo la pretensión de decir que fuimos amigos, aunque nos vimos varias veces en Europa y alguna en Argentina. Lo presenté ante un auditorio atentísimo en una lectura de poemas de *Mundar* en Lille, el 24 de junio de 2010, y asistí al día siguiente a la ceremonia en la que la Universidad de la misma ciudad le otorgó el título de Doctor *honoris causa*; intercambiamos algunos correos. Lo que sí puedo afirmar es que era tal como sus textos lo dejaban entender: irónico, modesto, radical, lúcido, dueño de una obstinada ternura y de una dignidad distante. Cuando me tocó leer en su presencia alguno de mis trabajos sobre su obra —circunstancia tan deseada y tan temida a la vez por todo crítico— su humildad y benevolencia me conmovieron: no sólo parecía apreciar lo que yo había escrito, sino que confesaba, con esa íntima perplejidad del que produce prodigios que no controla, que «los poetas no saben lo que escriben». Simplemente, cuando la Señora Poesía los visita, se dejan hablar por ella.

• Licenciada en Letras en la Universidad Nacional del Sur (Argentina), Doctora en Filología Hispánica de la Universidad Central de Barcelona (España), Doctora en Estudios Ibéricos de la Universidad de Provençe, Aix en Provençe (Francia), Habilitada a dirigir Investigación (HDR) por la Universidad de Burdeos, Francia. Profesora emérita de Literatura y Civilización Latinoamericana en la Universidad Lumière Lyon 2, Francia. Especialista en literatura latinoamericana y española del siglo XX, ha estudiado particularmente el género autobiográfico y las problemáticas de la memoria. Ha publicado numerosos artículos sobre autores latinoamericanos y españoles, ha dirigido y editado varias publicaciones colectivas. Es autora de *Le masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire* (2005).

El día en que fue homenajeado con el Doctorado *honoris causa* de la Universidad de Lille, al que lo presentara nuestra querida colega uruguaya Norah Giraldi Deicas, algo tieso en su toga amarillo rabioso, y divertido en el fondo por esas concesiones ceremoniales, pronunció un bellissimo discurso en francés. Y a pesar de ello se podían reconocer sus inflexiones cansinas y a la vez tan melodiosas, la intrusión de ese ritmo entrecortado que era el suyo en castellano.

Ritmo que se vertía naturalmente en sus versos, en los que encabalgamientos y barras diagonales imponían una respiración anómala, una cadencia de los márgenes que poco a poco nos envolvía y nos poseía. Entonación inconfundible y descolocada que, una vez absorbida por el lector, pasaba a impregnar toda tentativa de proferir su poesía y nos enajenaba de la que hasta entonces había podido ser la nuestra. ¿Quién no ha hecho la experiencia de leerlo en voz alta y darse cuenta de que era casi imposible no imitar sus ritmos, al tiempo que era imposible hacerlo, porque nunca conseguiríamos esa nítida convicción de sus silencios?

Al finalizar la ceremonia, y ya desembarazado del teatral hábito académico, Juan volvió al atrio de la Universidad a reunirse con el grupo que lo acompañaba, y recuerdo que me regaló un ejemplar de la preciosa edición de Monte Carmelo de *Carta a mi madre*, que ocupa hoy un lugar privilegiado en mi biblioteca.

La última vez que tuve oportunidad de verlo fue en Santa Fe, cuando hizo en agosto del 2012 una lectura de sus poemas de amor acompañado por el bandonéon entrañable de Rodolfo Mederos. Nos duraba la emoción todavía cuando, con Adriana Crolla, lo saludamos fugazmente, antes de que, una vez más, fuese tragado por los homenajes oficiales. No pude verlo, y me quedó por ello una pena rotunda, cuando presentó en Buenos Aires su último poemario, *Hoy*, y se despidió de sus amigos y compatriotas para siempre.

Entre esos encuentros hubo algunos mails que fueron y vinieron entre Francia y México, siempre muy breves, precisos y sentidos. Yo tenía la costumbre de escribirle cada vez que daba un paso adelante su causa contra el Estado uruguayo por el asesinato de María Claudia Irureta Goyena, su nuera, a la que conocí. Cuando detuvieron a dos de los responsables, cuando la Corte Interamericana de Justicia se pronunció a favor del derecho de los deudos a reclamar justicia. Una frase entre todas sigue resonando en mi memoria, y nunca dejará de hacerlo: aquella en la que Juan dice «Hoy, mirando la foto de mi hijo, le prometí que no me moriría sin enterrarla a su lado».

Lamentablemente, los infinitos mecanismos de ocultación y denegación de justicia que tan bien conocemos hicieron imposible que pudiera cumplir su promesa. El tiempo le ganó la partida, pero ahí está Macarena para tomar el relevo, y estoy segura de que llegará el día en el que ese gesto de piedad y reconocimiento filial pueda realizarse, no para cerrar el ciclo, sino para apaciguar el alma y consolidar la memoria.

También le hice alguna entrevista que fue luego publicada en Francia —aun sabiendo que no le gustaban las entrevistas— y le enviaba regularmente lo que he escrito sobre su obra. Esos pocos encuentros y esos mails muy breves dieron una suerte de espesor subjetivo a un diálogo, mucho más extenso, prolífico y entrañable, tejido entre sus textos y mi trabajo crítico, entre el misterio de su poesía y el deslumbramiento de mis lecturas.

En cada etapa de su obra Juan Gelman supo encontrar el ritmo, la respiración, el lenguaje necesario para resolver, según el momento y sus urgencias, esa constante tensión entre lo que se quiere decir y lo que queda sin decir, entre el redescubrimiento de la palabra y la tentación del silencio o, quizás y para ser más precisa, la

imposible aspiración a *decir el silencio*. Su poesía se mostraba en su hacerse continuo, cada etapa exhibía sus metamorfosis, deconstruía las anteriores y forjaba nuevas formas y ejercicios, desplazaba los límites y avanzaba en territorios inexplorados, al tiempo que iba consolidando su complicidad con un dolor hecho carne, con una memoria sin respiro. Sin renunciar nunca a su utopía de justicia ni a su sueño de revolución, enjugando a su manera las heridas de la ausencia, buscando horizontes de pensamiento y de contención en otros textos, en otras épocas y hasta en otras lenguas, vuelto hacia el interior de esa *pena que vale y se vale* para cercar el abismo de los males conocidos sin olvidar nunca los latidos cotidianos del mundo, Juan Gelman fue depurando su poesía hasta el límite del minimalismo. Más esencial, más densa, más apretada, más breve, más callada —si cabe infiltrarnos en sus territorios de la paradoja—, dice cada vez más con cada vez menos artificios, despojada y a veces hermética, tan misteriosa como desnuda.

176 177

Como una muy modesta contribución a la comprensión de esa poesía en perpetua gestación y a los múltiples homenajes que se le han rendido en el momento de la despedida, incluyo a continuación unos apuntes sobre uno de sus libros, quizás el más peculiar y uno de los menos estudiados, *Dibaxu*. Porque me parece la materialización misma de sus búsquedas entrecruzadas, una lección de humildad y de sabiduría, y una tentativa utópica —cómo podría ser de otra manera— de remontar a las fuentes de la lengua y al purificarla, purificar el mundo. O, como ha dicho recientemente su amigo fraterno, el poeta Jorge Boccanera, de «agarrarse el alma para limpiar la vida».

Agradezco muy sinceramente a Adriana Crolla por esta oportunidad de contribuir a mantener vivo el recuerdo del poeta, y ratificar así mi fidelidad a todos sus universos.

### **A la búsqueda del tiempo que tiembla: *Dibaxu*, de Juan Gelman**

Sabemos que Juan Gelman nace en Buenos Aires en 1930, en el seno de una familia de inmigrantes judíos ucranianos, que su hermano le leía poemas en ruso cuando era pequeño, y que ha escrito en el castellano particular del Río de la Plata; un castellano babélico atravesado por innumerables corrientes migratorias y que es ya, de por sí, un espacio de inextricable tejido cultural y lingüístico, de mestizaje. Ahora bien, el libro al que voy a referirme no está escrito en la lengua del *porteño*, heredera de esos cruces múltiples, sino en judeo-español, también llamado ladino o sefardita.<sup>1</sup>

El poemario es, pues, y ante todo, el resultado de una desterritorialización voluntaria, de la búsqueda de una lengua otra para decir y decirse. En principio ello no debería sorprendernos: Gelman fue, desde 1975, un exilado. Aún cuando los últimos años vivió en México, país de habla hispana, también hubo en su vida largas estadias en Italia y en Francia. Hubiera podido, como tantos otros, adoptar la lengua de uno de los países que lo acogieron para continuar su tarea de escritura, acompañando así la translación geográfica con la translación lingüística.

¿Acaso Jorge Semprún, caso ejemplar del escritor exilado que elige la lengua del otro como lengua de escritura —sin abandonar, no obstante, completamente el

castellano— no ha dicho que su única patria es la lengua, y que sólo en ella puede reconocer su propia identidad?

No es esa la elección de Gelman. Primero, porque nunca escogió la lengua de un país de adopción: el país en el cual se hablara actualmente sólo el sefardí no existe. Luego, porque *dibaxu* es el único libro que haya escrito en otra lengua que no sea la suya. En fin, porque para escribir este libro, tuvo que aprender esa lengua que de ninguna manera pertenece a su tradición, que él no hablaba, y que ha sido sobre todo un instrumento literario, una lengua casi inventada para rendir cuenta de un momento preciso de su itinerario personal y poético.

Es igualmente interesante señalar que esta desterritorialización lingüística que es la culminación de una desterritorialización geográfica se produce después de que se cumpla otra desterritorialización, temporal esta vez. En efecto, su búsqueda de una lengua capaz de traducir eficazmente su visión exiliar lo conduce primero a otros *mestizajes* que mezclan el presente y el pasado, la Argentina contemporánea y la España del Siglo de Oro, el sentimiento de ser expulsado de su lugar terrestre y el sentimiento de ser expulsado del lugar celeste: estoy pensando en la deslumbrante reescritura de los textos místicos de Santa Teresa de Jesús, de San Juan de la Cruz y de otros poetas europeos o argentinos que Gelman produce en libros tales como *Citas y Comentarios*.

Dará otro paso en ese sentido con sus *Composiciones*, poemario compuesto simultáneamente a *dibaxu*, en el que dialoga con poetas lejanos en el tiempo y en el espacio que se han expresado en árabe, en hebreo, en provenzal, traduciéndolos de manera deliberadamente infiel y sumando su propia voz a las suyas.

En el *Exergo* de ese libro, Gelman se explica:

llamo com/positions a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. Está claro que no pretendí mejorarlos. Me sacudió su visión exiliar y agregué —o cambié, caminé, ofrecí— aquello que yo mismo sentía. ¿como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición?

en todo caso, dialogué con ellos. como ellos lo hicieron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras. No sé qué celebrar más: si la belleza de sus versos o la boca vital con que la hicieron, pero ambas se confunden y me dan pasado, rodean mi presente, regalan porvenir. (1998:153)

*dibaxu* es, sin duda, la tentativa más extrema en ese sentido, el lugar poético que Gelman acaba por construirse —por apropiarse— al cabo de una serie de desplazamientos sucesivos: de la Argentina del presente a la España del pasado; de la España del pasado a la España de las tres culturas, primer territorio lingüístico y poético capaz de establecer el enlace entre el castellano contaminado de la patria (el *porteño*), la más pura tradición poética de la lengua madre (la poesía española del Siglo de Oro) y su judaísmo. La lengua sefardí es la que hablaban los judíos expulsados de España, lengua arrancada de su terruño como él, lengua que ha perdurado sin tierra, como él, *clavel del aire*. Lengua, además, que él no poseía y que conquista, no para instalarse en ella, sino para darse un significante que diga, *antes que el sentido*, la incurable condición de su exterioridad.

Toda búsqueda de una lengua otra plantea de una cierta manera la problemática de la identidad y la de la morada, en el sentido simbólico del término (tanto la casa

como el alma). Pasar del castellano argentino del presente al español del pasado hace ya visible una oscilación entre dos lenguas que *son y no son la misma*; mezclarlas deliberadamente, en la intención y en la tensión de una síntesis improbable y sin embargo legible, testimonia el traspaso de un umbral que amplía el espacio identitario inicial y desplaza las fronteras primitivas.

Igualmente, si el poeta, de tradición judía ashkenaze, se expresa en la lengua de los judíos sefardíes, sigue descolocando —desorientando— los códigos y los marcos, «pasa del otro lado», reasumiendo un judaísmo que es y no es el suyo. Pero además se expresa en judeo-español, es decir en una lengua que es y no es el español y que puede, entonces, funcionar como una metáfora de la lengua materna —que, en su caso, no es la lengua de la madre.

Ahora bien, al desplazar los marcos, Gelman derriba muros, agranda la casa, y modifica forzosamente la relación con la representación de sí. No es la primera vez que Juan Gelman se entrega a esos juegos. En los años 60, ya había adoptado una serie de heterónimos para firmar poemas que, en su puesta en escena poética, *eran y no eran suyos*.

Vemos pues cómo la identidad y la lengua son, no solamente espacios fracturados por el exilio, sino también territorios de errancia, en los que el yo efectúa viajes que lo llevan a una suerte de desdoblamiento, a *ser donde no está y a estar y escribir donde no es*.

Eso implica que la noción de frontera tal como la manejamos habitualmente pierde sentido. O bien que toma otro sentido, que se *reconfigura*.

Raúl Antelo, reflexionando sobre lo que él llama la «situación de modernidad» provee algunos elementos teóricos que pueden esclarecer nuestro razonamiento:

*Uno de los nombres que podríamos atribuir a esta situación de modernidad que venimos analizando es el de reconfiguración de fronteras. (...) Esta situación, además de ser una situación clásica del comparatismo, nos coloca ante un nuevo problema teórico que es, simultáneamente, una nueva situación política, la de una cultura leída entre culturas, i.e. una contestación del comparatismo convencional. Diríamos, en principio, que hay dos formas de concebir la frontera. Podemos imaginarla como un *límes* inequívoco: el límite, el contorno que circunda una forma ideal; o como una instancia liminar, el *limen*, es decir, el umbral, el pasaje, lo penúltimo, aquello que nos permite reabrir la serie. Si en la primera nos movemos en la clausura, en el encierro de una disciplina, en la segunda circulamos en el interior de un espacio teórico interdisciplinario que nos comunica. (Antelo:39)*

Pienso que esta definición podría ser aplicada a ese desplazamiento en el *limen* (el umbral, el pasaje) de la lengua, desplazamiento al que Juan Gelman nos invita. Transgresión cultural y poética, la reconfiguración de las fronteras es, en su obra, a la vez reparación y búsqueda. Cuando, exilado —de la patria, de la lengua— va a buscar en Santa Teresa y San Juan de la Cruz las «raíces de la lengua», halla también el gesto que le permite transmutar el exilio terrestre en exilio celeste; es decir, como lo ha señalado con tanta pertinencia Enrique Foffani, sacralizar el exilio personal (149–167). Cuando escribe *dibaxu* alcanza, sirviéndose de un desvío, las raíces de otra identidad relegada: la identidad judía, a la cual no vuelve sino cuando la otra, la Argentina, le ha sido prohibida (cuando lo han desposeído de ella). Pero lo hace marcándola con el sello de la marginalidad, puesto que asume una forma del judaísmo que se reconoce por la lengua española y en la cual él se reconoce justamente por lo que tiene de española.

Recobrar lo perdido o lo que nos quieren hacer perder, es un acto de resistencia. La elección de una lengua —el sefardí— que ha resistido durante siglos a una desaparición anunciada, es otro. Escribir sin cesar los nombres de los desaparecidos bajo la dictadura militar (como lo hace en una buena parte de su obra precedente) significa resucitarlos en el lenguaje. Escribir el amor de la patria lejana en una lengua casi desaparecida significa resucitarlos a ambos. Hablar como si fuera un judío español expulsado fuera de las fronteras es la figura escogida por el argentino revolucionario expulsado de las suyas para decirse. El sefardí deviene así metáfora y espejo de su profesión de fe poética: crear una lengua que se encuentre en el momento de perderla, que *desaparece* y sin embargo perdura, que es la misma siendo otra.

En el libro no hay sólo poemas en judeo-español. Hay también, frente a frente, como en un espejo ligeramente deformante, su traducción al español. Traducción casi superflua, tan comprensible resulta el sefardí gelmaniano para el lector de español, pero traducción necesaria para ilustrar el desplazamiento, que es así espacial, lingüístico —la mirada *va* de una lengua a otra, el lector recorre el mismo camino y accede a la misma experiencia de franqueamiento de los límites— pero también morfológico y fónico. Los dos poemas se miran y son mirados. Dicen quizás lo mismo, pero lo dicen de otra manera.

A cada palabra, a cada verso, la diferencia es vector de extrañeza y de reconocimiento, de alejamiento y de connivencia. No sabemos cómo suena el judeo-español. Se ha señalado que la ortografía de Gelman no es totalmente ortodoxa. Pero, en tanto que argentinos, no podemos evitar escuchar, en esa proliferación de «x» y de «y», ese sonido intruso de palatalización que le hemos impuesto al castellano, que nos designa, nos identifica y nos diferencia en el interior de la lengua, y que constituye la marca registrada de cierto acento porteño, tanguero, popular. Hemos hablado de espejos; podemos hablar también de ecos, de des-figuraciones en las que se dice —se lee, se oye— la condición de la alteridad.

En ese laberinto de imágenes deformantes y de ecos deformados, el poeta sigue un itinerario iniciático que se despliega a través de varias etapas: aprendizaje, restitución, escritura, traducción; y acaba por asemejarse a una «arqueología» del yo. Juan Gelman «toma» la lengua del otro que ha sido (el judío expulsado de España) para hacerle decir de manera desviada lo que él mismo ha sido.

Uno y otro se encuentran en un destino común. De hecho, Gelman construye un territorio lingüístico a su medida, territorio en el que hace converger todas las líneas directrices de su universo poético, todos los ejes de la subjetividad personal en el presente.

El poemario está precedido por un *Escolio* en el que Gelman intenta explicar su proceder: «Es como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiladas de la lengua» (Gelman, 2000:423). El poeta no oculta, por otra parte, su propia perplejidad sobre las eventuales motivaciones ocultas de esta búsqueda, pero sí tiene una certidumbre: «sé que la sintaxis sefardí me devolvió un candor perdido y sus diminutivos, una ternura de otros tiempos que está viva, y por ello, llena de consuelo» (243). Los dos aspectos centrales de esta empresa poética están ya enunciados: por una parte, el retorno a la infancia de la lengua, a una lengua todavía capaz de inocencia —lengua que es, para él, literalmente *nueva*—; por otra parte, la apropiación de un modelo de continuidad vital, necesaria para paliar la serie de *interrupciones*<sup>2</sup> dramáticas sobrevenidas en su vida. Recordemos que dos de sus poemarios más significativos llevan el título de *Interrupciones 1* e *Interrupciones 2*.

Más allá de lo que podríamos considerar como estrategias de compensación simbólica relacionadas con la biografía, *dibaxu* constituye también un territorio de experimentación y de reflexión sobre la lengua, «a partir de su lugar más calcinado, la poesía» (Gelman, 2005:423). Vemos así dibujarse una tensión entre dos polos extremos: la lengua de los orígenes —¿de la creación?—, aquella en la que la vida y la palabra parecen no haberse separado todavía, y la poesía, lengua calcinada porque obligada a buscar siempre, en un mundo en el que el sentido está cada vez más ausente, las palabras que puedan convocarlo.

El poeta mexicano Felipe Vázquez no está lejos de esta idea cuando dice:

El lenguaje puro cuestiona sin piedad su propia condición de ser, está *desasido*, puesto que sólo así puede ser resignificado y recobrar el antiguo valor cuya resonancia se proyecte hacia el futuro (ese espacio ya casi abolido). La pureza consiste en hacer un vacío disponible, una carencia que pueda ser habitada por un río de palabras. Es abrir un espacio que pueda sintetizar, según un cierto nombre de parámetros críticos, una tradición lírica en una palabra propia e híbrida, proponer una poesía de alta combustión.

180 181

Esta esperanza de resignificación de una tradición es la que lleva a Gelman a buscar, en el intersticio que la disposición especular de los poemas abre en la página, pero también en el instante de silencio que media entre la lectura en voz alta del uno y del otro, la huella del «*tiempo que tiembla*».

Ese verbo, temblar, está por otra parte muy presente a lo largo de todo el poemario: el tiempo tiembla, la boca tiembla al besar, pero también al hablar; y es ese temblor el que abre la «casa del tiempo» y hace vibrar el instante presente en un pasado siempre vivo:

I

il batideru di mis bezus/ quero dizer: il batideru di mis bezus si sentirá in tu pasadu cun mí in tu vinu	el temblor de mis labios. quiero decir: el temblor de mis besos se oirá en tu pasado conmigo en tu vino/
avrindo la puarta dil tiempo (Gelman, 2001:309)	abriendo la puerta del tiempo/

Desde la boca, el temblor de los labios, que es beso y será luego palabra, se atraviesa el tiempo (se vuelve a la infancia, de la lengua, del poeta) para hallarse finalmente en casa (vientre de la madre, lengua materna): «nila caza dil tiempo/ sta il pasadu»//en la casa del tiempo/está el pasado».

Tendríamos que señalar también otros efectos ligados a la morfología de ciertas palabras utilizadas en sefardí, que se leen como homónimos de otras palabras del castellano actual cuyo sentido no es el mismo pero que, evidentemente, juegan en el momento de la lectura y la hacen plurívoca, más allá de la simplicidad exhibida en los textos. Tomo como ejemplo la palabra sefardí *caza* que es traducida en el poema en castellano *casa*. Pero la palabra *caza* existe en la lengua española actual, y su sentido difiere considerablemente del de *casa*. Alcanzar la casa del tiempo, la infancia, significa también partir a la caza (¿a la búsqueda?) del tiempo perdido.

La palabra es, en todo caso, la gran mediadora y la pieza maestra de la combinatoria poética:

II

lu qui a mi dates	lo que me diste
es avla qui tembla	es palabra que tiembla
nila manu dil tiempo	en la mano del tiempo
aviarta para beber	abierta para beber

cayada	callada
sta la caza	está la casa
ondi nus bezamus	donde nos besamos
adientru dil sol	adentro del sol

(317)

Podemos ver claramente cómo se desplazan las palabras, cambian las atribuciones y evolucionan las funciones. En este caso, la casa es el lugar del silencio, probablemente el de antes del nacimiento, pero también y sobre todo el del engendramiento. Nuestra hipótesis podría apoyarse en la evocación de un verso del poema «La mesa», (*Hacia el Sur*) en el cual, para figurar la vida de antes de la tragedia histórica, Gelman utiliza la imagen: «como si una mujer y un hombre se abrazaran en un huevo de luz» (1998:48–49), que está muy cerca de ese beso en el interior del sol: (donde nos besamos dentro del sol). Retórica en la que se alían pues el amor, la palabra y la vida para desandar los caminos del tiempo, para retornar a la era del balbuceo, cuando no había discontinuidad alguna entre decir y ser, entre madre e hijo.

Aunque, como lo recuerda Enrique Foffani, en el caso de la pasión amorosa, «hay siempre una distancia que el sujeto que ama no puede salvar a menos que la lengua —fuera de su territorio, en su lugar de “abajo” (dibaxu), extrañada de sí, vuelta pura otredad— sea el lugar de lo imposible» (164).

En el interior de la confrontación entre una lengua del arriba y una lengua del abajo —Gelman habla de «sustrato»— esta tensión es constante, como lo muestra la oposición recurrente palabra/silencio, que define por otra parte el sentido del itinerario regresivo por la vía de la metáfora:

III

dizis avlas cun árvulis	dices palabras con árboles/
tenin folyas que cantan	tienen hojas que cantan
y páxarus	y pájaros
qui djuntan sol/	que juntan sol

tu silenziu	tu silencio
disparta	despierta
los gritus	los gritos
dil mundo	del mundo

(2001:431)

Si aceptamos que la amada a quien se dirige la voz poética es, en ese contexto de poesía exiliar, la patria, esas palabras/árboles, esas palabras/hojas, esas palabras/pájaros —las tres atribuciones son, en el conjunto de la poesía de Gelman, símbolos recurrentes de vida, de libertad y de poesía— que «juntan sol» podrían remitir a la mañana del mundo, a los orígenes, a ese pasado no tan lejano en el que la unidad sagrada de la madre y del hijo aún no había sido quebrada.

Esas hojas y esos pájaros evocan también las figuras utilizadas en poemarios como *Hacia el Sur y los poemas de José Galván*, entre otros, para poner en escena la resurrección mítica de los combatientes, lo que deja la posibilidad de interpretarlas como una celebración de sus voces. El espacio entre las dos estrofas puede ser leído como un corte temporal que separa un «antes» y un «después», un «entonces» de un «ahora», pero también como el desgarramiento de una expulsión, que ha arrojado al poeta lejos de la patria y al hijo lejos de la madre. En el presente de la enunciación, las voces han sido reducidas al silencio en una tierra que mata sus *hojas* y sus *pájaros* —sus hijos y sus poetas—, y es justamente este horror el que «despierta los gritos del mundo».

182 183

El silencio de la madre —la patria sacrificada, las palabras silenciadas— es primero expresado por otra lengua—madre (el judeo-español, variante del español antiguo) que atenúa el dolor del hoy con la dulzura de sus sonoridades, pero al mismo tiempo hace resonar en ellas la otra historia de exilio, de silencio y de expulsión, la de los Judíos. Allí también, el espacio de página blanca que separa un poema del otro es una travesía a través del tiempo, y si ese tiempo «tiembla» es porque, enterradas —*dibaxu*— las voces de los perseguidos siguen hablando.

Un último desplazamiento, un último refugio (el que, para Enrique Foffani *salva* la lengua):

## IV

lu qui avlas	lo que hablas
dexa cayer	deja caer
un páxaru	un pájaro
qui li soy nido/	que le soy nido/

il páxaru caya	el pájaro calla
adientru dí mí/	en mí/
veyi	mira
lu qui faze de mo/	lo que hace de mí.

(2001:433)

El poeta deviene alternativamente nido, casa, patria de la lengua. Si el pájaro, el que viene de la patria, esa voz que sobrevive, se calla, siempre se puede decir la resistencia en la lengua del Otro, aquella que resiste desde siempre. Al cabo del camino, las dos lenguas confluyen en una sola voz, una voz que espera, en los dos sentidos del término:

V

amarti es istu	amarte es esto
un avla qui va a dizer	una palabra que está por decir
un arvolicu sin folyas	un arbolito sin hojas
qui da solombra	que da sombra.

(2005:423)

Lo que queda por decir es, como en toda exterioridad, la paradoja. Una poética de la incongruencia que oscila entre el *temblor* de una palabra inminente que no llega a pronunciarse pero a la que tampoco se renuncia, que sobrevive en ese umbral de la extrañeza, y la contradicción barroca que presta una acción y una función a la ausencia, tan intensa en su privación que los efectos de la pérdida prolongan lo perdido. Si la palabra que no se puede decir y el árbol sin hojas son metáforas de la impotencia y del despojo, esos huecos o averías del lenguaje dicen a su vez el amor y el refugio que ninguna *desaparición* puede expulsar. Como la lengua sefardí que, condenada por la Historia, sigue hablando, y vuelve a la boca del poeta para transparentar el tiempo, enjugar la herida y ayudarlo a resistir.

### Notas

<sup>1</sup> No podemos detallar aquí las precisiones provistas por los lingüistas con respecto a esas apelaciones y sus diferencias, que tienen que ver con las condiciones de la práctica de la lengua y también con el hecho de ser o no la lengua hablada por los judíos de la diáspora. Para ello, nos referimos a la bibliografía especializada. Lo que es necesario decir, por el contrario, es que el judeo-español en el que Gelman compone sus poemas es aquel al que ha tenido acceso gracias a su encuentro con la poetisa Clarisse Nicoïdski, y que, luego de la pertinente verificación, no responde verdaderamente a las normas que se han podido establecer para esa lengua. De cierta manera, el judeo-español de Gelman es una lengua inventada o, para señalar como se debe una forma de coherencia profunda, desviada.

<sup>2</sup> Evidentemente hacemos referencia no solamente a la *interrupción* de sus vínculos con la patria, como consecuencia del exilio, sino también y sobre todo, a la interrupción de la vida de tantos seres queridos que fueron asesinados o «desaparecidos» por la dictadura militar argentina, entre ellos, su hijo Marcelo y su nuera, María Claudia Irureta Goyena, embarazada de siete meses.

## Referencias bibliográficas

ANTELO, RAÚL (2005). «Los confines como reconfiguración de la frontera». *Pensamiento de los confines*, (17), 39.

FOFFANI, ENRIQUE (2002). «La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman». *Orbis Tertius*, (8), 149–167.

GELMAN, JUAN (1998). «Composiciones». *Interrupciones 2*. Buenos Aires: Seix-Barral/ Biblioteca Breve/ Planeta Editores, 153.

——— (2001). «*dibaxu*», 1. *Pesar todo*. Eduardo Milán (antología, compilación y prólogo). México: Fondo de Cultura Económica, 309.

——— (2005). «*dibaxu*». *Oficio ardiente*. María Ángeles Pérez López (antología, edición, introducción y selección). Salamanca: Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 423

VÁZQUEZ, FELIPE (2003). «Contra la poesía» [en línea]. *México volitivo*. 184 185  
Consultado en septiembre de 2003 en <http://mexicovolitivo.com/2003/Septiembre/index.html>

**Semilla Durán, María**

«Homenaje a Juan Gelman. Diálogos constantes más allá del dolor». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 175–185.



**Siete,**

**glosas(s)**

(un lugar para el comentario y la información)



**Culturas literarias  
del Caribe**

CLAUDIA CAISSO (COORD.)  
Alción/UNR, Córdoba,  
2013.

**Culturas literarias del Caribe**

Claudio Sguro \*  
Universidad Nacional de Rosario

188 189

*Culturas literarias del Caribe* recopila ensayos de trece autores (académicos universitarios en su mayoría) de Argentina y del exterior: Florencia Bonfiglio, Margarita Mateo Palmer, Emilia Deffis, Yolanda Wood Pujols, María del Carmen Sillato, Nancy Calomarde, Susana Cella, Claudia Caisso, Mariano Acosta, Mirian Pino, Yolanda Martínez–San Miguel, Alejandro de Oto y Keith Ellis. El volumen, encabezado por un prólogo de Claudia Caisso, coordinadora y autora de uno de los escritos que lo componen, posee una ordenación tripartita, con múltiples interrelaciones internas: «Imaginaris caribeños: integración y proyección», «Memorias del descentramiento» y «Teratología, decolonialidad, traducción».

La colección, ya desde su título, posiciona al lector frente a dos unidades cardinales de significación. Por un lado, el término «culturas», nada azarosamente pluralizado, a la vez que alude a las numerosas manifestaciones de orden material y simbólico de una sociedad, se arracima esencialmente en torno de la creación literaria. Por otro, el término «Caribe» circunscribe aquella última a un área geográfica específica: región singularmente pequeña —una miríada de islas—, cohesionada por un pasado colonial, por su heterogénea composición étnica y por procesos independentistas no equiparables a los de las naciones territoriales de las Américas.

Aquí, los textos proponen la lectura en filigrana de las estructuras profundas que han determinado y siguen determinando una porción de la producción literaria de una zona que ha sufrido históricamente los embates de la conquista y del colonialismo. Las obras examinadas, por ello, escenifican la pugna entre aquiescencia a la cultura del conquistador, anhelo de identidad y libertad.

Entre la insularidad y el meta–archipiélago en que emergen las voces de George Lamming (Barbados), Jean Rhys (Dominica), Derek Walcott (Santa Lucía), Jamaica Kincaid (Antigua), Dany Laferrière (Haití), Édouard Glissant (Martinica), Frantz Fanon (Martinica), Nancy Morejón (Cuba), entre otros, en un contexto en que el inglés, el francés y el español coexisten con las lenguas vernáculas, la diglosia actúa como verdadera matriz productiva: inaugura, en varios de los ensayos, la irrupción de productivos interrogantes sobre los modos en que las culturas y las literaturas antillanas tramitan tanto las vías de transformación como las de simbolización de su riqueza. En ese marco, la lengua es concebida como órgano primordial,

\* Es licenciado en Letras egresado de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Ha publicado diversos artículos sobre literatura argentina, latinoamericana y española, que analizan la relación entre Barroco y Neobarroco. Ha participado en proyectos de investigación y en cursos de especialización. Estuvo a cargo de la edición de la «Antología poética» de Héctor A. Piccoli (Editorial Serapis, Rosario, 2006), con quien actualmente colabora en el proyecto ciberpoético «Transgrama — Una poesía y una poética de la contemporaneidad».

materia prima que se convierte en el primer elemento conflictivo: ¿cómo asumir, con la conciencia de una escisión constitutiva, la lengua del opresor como propia, cómo elaborarla con esta íntima convicción y proyectarla consecuentemente? ¿Cómo fundar la propia literatura, aceptando y trascendiendo la imposibilidad de desligarse de los modelos europeos, radicados férreamente en el imaginario de todos los creadores y de los pueblos que integran este espacio? En esa búsqueda, *el créole* se instaura como uno de los expedientes de contra-conquista: el lenguaje imperial se descubre permeable; como imitando la diáspora del isleño a la metrópolis colonizadora, puede, por ende, ser alterado, taraceado por la singularidad del hablante, con toda su correspondiente carga simbólica. Los arquetipos literarios europeos, asimismo, son susceptibles de análisis, internalización, transmutación y posterior devolución. Tiene validez, por lo tanto, la aseveración de José Lezama Lima presente en *La curiosidad barroca*: «Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación».

En una realidad en la que se problematiza con descarnada lucidez el fenómeno lingüístico, y con ella la relación determinante entre lengua e identidad, frente al principal instrumento de creación, índice de total alteridad, los efectos de sentido destacados por las diversas lecturas se nutren y manan de la napa histórico-mítica más profunda. Sólo a través de la memoria, muchas veces débil y lacerada —ya que sistemáticamente atacada—, sólo a través de la gestación de una memoria colectiva aún en ciernes, es posible restablecer los lazos necesarios con la ficción del origen, y desde allí poetizar, relatar o testimoniar la marcha de los pueblos.

A la vez que se erige en motivo inspirador, sustrato fecundo para la nueva creación, el pasado figura una de las más poderosas e inquebrantables herramientas decolonizadoras y revela, nada imprevisiblemente, la inmutabilidad de la cosmovisión colonialista: ninguno de los mecanismos que en ella han operado desde antiguo han cambiado hasta la contemporaneidad —la ocupación territorial y la sumisión física típicos del imperialismo de otrora, bajo distintos disfraces, equivalen a la moderna táctica de globalización con formas de esclavitud alternativas, todas dependientes del sistema y de las lógicas de la colonialidad—. En efecto, desde el Renacimiento el conquistador ha ejecutado hábilmente su estrategia en dos planos inseparables: el uno simbólico, el otro económico, acuñados ambos por una ideología política perversa. Ha volcado sobre el conquistado todo un imaginario heredero del bestiario medieval con la finalidad de degradarlo, de subsumirlo, sin más, en un esquema teratológico: el sometido es un monstruo. De este modo, lo reifica, y, al despojarlo de su condición humana, no sólo lo convierte en simple objeto de explotación sino de toda vejación concebible. Consecuencia de la perpetuación de tal práctica, el colonizado naturaliza la imagen que el otro le ha trazado: se contempla, sin más, con los ojos del amo. Es entonces en el espacio liberador de la(s) memoria(s) creativa(s) donde el sujeto subalterno puede descubrirse en su verdadera dimensión, recobrar toda la riqueza de su mundo y, seguidamente, oponer resistencia. En este sentido, todo acto creador capaz de desgranar y patentizar los dispositivos subyacentes a estos procesos se traduce en un paso insoslayable hacia nuevos paradigmas de auto-conciencia. El libro expone, por lo consiguiente, algunas de las más fértiles labores de religación que la palabra literaria abre y seguirá abriendo entre los países antillanos y el mundo que, más allá del archipiélago, lo continúa.

**Angelo Beolco  
(a) Ruzante.  
Un dramaturgo  
provocador  
en la Italia del  
Renacimiento**

NORA HEBE SFORZA  
Miño y Dávila,  
Buenos Aires, 2012.

## Un dramaturgo provocador

Elena Acevedo de Bomba \*  
Universidad Nacional de Tucumán

*Un dramaturgo provocador en la Italia del Renacimiento*, tal el subtítulo de este libro de Nora Sforza referido a Angelo Beolco(a) *il Ruzante*, basado en su tesis doctoral defendida en la Universidad de Buenos Aires en 2008.

190 191

¿El escenario?, un territorio casi periférico entre los ríos Brenta y Adigio. ¿Un personaje?, el campesino abandonado a su suerte, hambriento de comida y de sexo. ¿Un momento?, la primera mitad del siglo XVI.

El libro se inicia haciendo alusión a una parodia en el jueves gordo de 1435, se trata de la proclamación del maestro cocinero Zanino, obra del parmesano Ugolino Pisani, una parodia justamente de la ceremonia de graduación. Con esta introducción, Nora Sforza explicita los motivos que la llevaron a escribir este libro, así como a detallar el estado actual de la cuestión en torno a la obra ruzantiana. Aborda, por lo tanto, las relaciones entre el teatro producido en la protohistoria del teatro profesional italiano y el poder político en Venecia y su extenso y variable *hinterland*, centrado éste, fundamentalmente, en Padua. El corte cronológico elegido por su autora ha sido el de los años que van de 1502, discutida fecha del nacimiento del dramaturgo paduano Angelo Beolco, hasta el momento de su muerte, ocurrida en 1542. Beolco, hombre de teatro en su sentido más pleno y moderno —como autor, actor y director teatral, conocido por su sobrenombre actoral Ruzante—, logró presentar a la élite «intelectual» véneta, de la que él mismo era parte, sus textos dramáticos, especialmente la comedia.

Afirma Nora Sforza que Beolco deseaba participar en los debates en torno a la cuestión de la lengua, contribuir a la definición de cuál *volgare* habría de preferirse. Beolco es sobre todo autor teatral y, observando las características de la representación de la comedia erudita —clásica o contemporánea— puede comprenderse con mayor exactitud un caso tan único como lo fuera el de este autor, quien logra mediante sus textos dramáticos penetrar dialécticamente en la sociedad de la época haciendo conocer a la élite dirigente, y gracias a la representación escénica y a la comedia, ciertos fenómenos constitutivos de la cultura campesina y a sus más descarnados protagonistas.

\* Profesora, licenciada y doctora en Letras. Se ha doctorado con una tesis sobre los lenguajes sectoriales que ha sido publicada en la Serie Tesis de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), con el título Lenguajes sectoriales. El discurso de los urbanistas italianos y su recepción en hispanófonos (2007). Es profesora de Lengua Extranjera Italiano I y Literatura Italiana Medieval. Directora del proyecto de investigación sobre Glotodidáctica de lenguas extranjeras de la Secretaría de Ciencia y técnica de la UNT.

¿Ruzante o Ruzzante? Los autores no logran ponerse de acuerdo a la hora de escribir el seudónimo artístico y de vida adoptado por Beolco. Nora Sforza se pregunta ¿cuál es el posible origen del desacuerdo y cuál será el criterio al nombrarlo de aquí en más? y nos responde: salvo en el caso de la transcripción directa de alguna fuente donde este sobrenombre de Beolco esté escrito con dos zetas «Ruz-zante» (que, por otra parte, sería el producto de un cultismo gráfico), él mismo firma «Ruzante» la carta dirigida a Alfonso d'Este, el 23 de enero de 1532, lo cual corresponde además, al dialecto paduano.

Nora Sforza ha señalado que la literatura italiana, ya a partir de fines del siglo XIII, mostrará de manera casi permanente las relaciones ora abiertas, ora manifiestamente hostiles entre la ciudad y el campo, entre el campo y la ciudad y, por supuesto, entre sus habitantes. La autora se centra en los principales elementos que caracterizan a la literatura del área véneto-paduana entre mediados del siglo XV y los primeros decenios de la centuria siguiente, caracterizada por variadísimos temas, géneros discursivos, autores y obras. Dos ejes relacionan a todos ellos: la elección de la lengua utilizada, en muchos casos el dialecto y consecuentemente una clara posición anticlasicista y por otro lado, a la llamada «sátira contra el villano». Es así que la autora analiza la literatura rústica paduana y la presencia del campesino, ya sea desde la mirada bucólica o desde el descarnado realismo.

Una de las obras analizadas en el libro es *La Moscheta*, comedia en cinco actos en dialecto paduano y bergamasco, escrita probablemente en 1529, y publicada póstuma en Venecia por el editor Alessi en 1551 y en 1554. Esta comedia, cuya acción se desarrolla en un viejo suburbio de la ciudad, nos permite entrar en el mundo psicológico de los campesinos y en el de sus necesidades exaltadas y violentas, características de la sociedad en la que ellos mismos vivían. En ese mundo de trampas, cada uno quiere mostrarse más astuto que el otro.

Nora Sforza nos acerca un magnífico estudio, un aporte de excelencia para conocer el teatro del Renacimiento italiano, sus matices, sus actores, sus temas y motivos. Una obra, que sin dudas, permitirá la comparación con las producciones teatrales europeas de ese mismo período.

**Maquiavelo y la  
contradicción. Un estudio  
sobre fortuna, virtud  
y teoría de la acción**

MIGUEL SARALEGUI BENITO  
Colección de pensamiento  
Medieval y Renacentista.  
Pamplona: EUNSA, 2012.

**Machiavelli al encuentro  
de la lengua buscada**

Nora Sforza \*  
Universidad de Buenos Aires

El libro de Miguel Saralegui Benito, *Maquiavelo y la contradicción. Un estudio sobre fortuna, virtud y teoría de la acción* (EUNSA, 2012), nos obliga a reflexionar acerca de la «labor» que emprendemos como lectores, cada vez que nos enfrentamos, no ya solamente a un texto en particular, sino al complejo entramado que representa la escritura de un ensayo basado en el estudio de un *corpus* textual tan complejo y extenso como el de la obra de Maquiavelo, el cual, como sabemos, no sólo abarca sus conocidísimas obras políticas, sino también cuentos, poesías y maravillosas obras teatrales. En su libro, Saralegui Benito pasa revista a prácticamente toda la obra del Secretario Florentino, construyendo una lectura verdaderamente poliédrica en la que logra conjugar con sabiduría de estudioso y perspicacia de gran lector las facetas más variadas de la obra de Maquiavelo y de la inconmensurable bibliografía crítica que a lo largo de los siglos fue reconstruyendo un Maquiavelo a veces tal vez alejado de sí mismo. Se crea aquí un diálogo que bien puede recordarnos aquél que los «Modernos» decidieron establecer con los «Antiguos», en los albores de la Modernidad Clásica, vale decir, un diálogo en el que hay respeto por la palabra del otro, pero también la fuerza heurística y expresiva de quien sabe que tiene las herramientas para superar el punto de partida.

En una breve reseña como ésta resulta prácticamente imposible referirse a este libro sin pecar de ser brutalmente reduccionistas, y esto también porque tal vez se podría hablar de al menos dos libros, dado que hay en este extenso ensayo al menos dos recorridos de lectura posibles: uno, el del texto en sí y otro, el de las riquísimas notas que no sólo aclaran sino que dialogan permanentemente con el *corpus* central del libro, a la vez que nos llevan a pensar en una multiplicidad de nuevas cuestiones que a su vez se van abriendo permanentemente.

\* Doctora en Letras por la UBA. Master en Ciencias Sociales (FLACSO, Argentina), y Licenciada en Lengua y Cultura Italianas (Universidad del Museo Social Argentino y Università di Pisa). JTP regular de «Literatura Europea del Renacimiento», Adjunta de «Literatura Italiana» (FFyL – UBA) y profesora titular de «Storia della Civiltà Italiana Moderna e Contemporanea» (Inst. Sup. del Profesorado «Joaquín V. González») y de «Letteratura Italiana del Rinascimento e del Barocco» (ISDA). Especialista en teatro italiano del Renacimiento italiano, ha publicado, entre otros, *La cassaria de Ludovico Ariosto; el Candelaio de Giordano Bruno (1582), (vencedores del Premio «Teatro del Mundo») y las obras literarias completas de Nicolás Maquiavelo. Sus ensayos Teatro y poder en el Renacimiento italiano, 1480–1542. Entre la corte y la república, y Angelo Beolco (Ruzante). Un dramaturgo provocador en la Italia del Renacimiento obtuvieron también el Premio «Teatro del Mondo» en la categoría «Ensayo».*

A lo largo de su ensayo, Miguel va explicando la idea de la contradicción en la historia de las ideas, la historiografía y la filosofía, trazando un completo panorama de los autores que hablaron del asunto (y en este sentido, no puedo dejar de recordar sus elogiosas palabras al ensayo del insigne maestro de varias generaciones de argentinos, Rodolfo Mondolfo), para luego ir adentrándose de manera cada vez más precisa en las contradicciones macro y micro textuales que pueden encontrarse en las obras de Maquiavelo, que se transforma entonces, finalmente, por obra de la labor heurística de Miguel, en un autor verdaderamente poliédrico, a quien hay que analizar en cada caso con una meticulosidad y una precisión que muchas veces han sido soslayadas, favoreciendo a lo largo de los siglos, más el desarrollo de «lugares comunes» que una comprensión cabal del Secretario.

Ahora bien, en su pequeño ensayo «Por qué la traducción importa» (2010), decía hace no mucho Edith Grossman, gran traductora de Cervantes al inglés (entre muchos otros autores), recordando a su vez a James Wood que

los traductores literarios tienden a dividirse entre lo que podría llamarse originalistas y activistas. Los activistas honran las sutilezas del texto original, y se esfuerzan por reproducirlas lo más precisamente posible en el idioma traducido; los segundos se preocupan menos por la precisión literal que por el atractivo musical que se ha trasladado a la nueva obra.

Traducir a Maquiavelo, implica un esfuerzo titánico, realmente inconmensurable, y aquí, aunque trillada, la emblemática frase *traduttore, traditore*, puede hacerse presente con inusual fuerza, si en esta labor dejamos de lado la comprensión de las múltiples variedades de una escritura tan proteica, como puede resultar la de Maquiavelo. Me parece que hay aquí una cuestión que podría girar tangencialmente alrededor de otro gran problema al que hace referencia Miguel en su extenso capítulo II «Las cuatro fortunas de Maquiavelo», en especial cuando, al referirse a los *Ghiribizzi* aborda el tema de la fortuna y explica la utilización de ciertos términos como *ordine* y *tempo* que (cito):

aparecen en el resto del corpus maquiaveliano mucho menos que la favorita fortuna. Por lo general, estos términos se utilizan de manera intercambiable y, como se ve por ejemplo en el caso de la fortuna, con un amplio registro semántico. (...) En cada caso, habrá que ir al texto y ver si hay una gran similitud léxica o alguna variación más pronunciada. Tales variaciones, por otro lado, no son excepcionales y se pueden dar dentro de un mismo término en un mismo texto. (161)

Ahora bien, ¿a qué segunda reflexión puede llevarnos este análisis de Miguel? ¿Acaso es posible olvidar el hecho de que Maquiavelo está escribiendo justamente en los años más álgidos de uno de los debates más extensos y productivos de toda la cultura italiana, a saber, aquél relacionado con «la cuestión de la lengua», iniciado por Dante Alighieri a principios del siglo XIV con su inconcluso ensayo *De vulgari eloquentia* (conocido en la época de Maquiavelo como *De vulgari eloquio*) y culminado bien entrado el siglo XIX, vale decir casi seis siglos después, con la consolidación de una lengua «nacional» (término que, en verdad, creo que aún hoy podríamos discutir, frente al enorme policentrismo y campanilismo italianos) de la mano de Alessandro Manzoni y de Graziadio Isaia Ascoli, con quienes puede decirse cerrado el debate? (aunque, ciertamente, también esta idea podríamos discutirla *in*

*extenso*). En este contexto, entonces, ¿podemos pensar que esa escritura proteica de Maquiavelo tuviera sólo que ver con un pensador profundamente contradictorio —cosa que el estudio de Miguel ha dejado ya fuera de toda duda—, o podríamos agregar a esto el hecho de que Maquiavelo está buscando (así como lo había hecho Dante antes —y no olvidemos que en su *Diálogo...* el interlocutor de Maquiavelo será, justamente, el autor de la *Commedia*— y lo harían luego tantos otros, desde Castiglione a Galileo a Manzoni) la construcción de una lengua, permítaseme llamar con un término demasiado moderno para mi gusto, «sectorial», en diálogo con los Antiguos pero también en apertura hacia el futuro y hacia la especialización? ¿Son las contradicciones micro y macrotextuales permanentes en su obra un resultado de orden filosófico o político, o se juega allí también un componente de orden lingüístico, una suerte de *language in progress*, de búsqueda frenética y por tanto contradictoria, de un nuevo orden, que desde la construcción lingüística operase la construcción no sólo de un determinado pensamiento, sino sobre todo de los modos de hacerlo manifiesto? Agradecemos al autor de este ensayo que haya abierto el camino hacia esta nueva reflexión.

**Los Motores  
de la Memoria.  
Las Piemontesas  
en Argentina**

MADDALENA TIRABASSI  
Dictum Ediciones,  
Paraná (Argentina),  
2013.

**Los Motores de la Memoria:  
indagaciones sobre la identidad  
en el universo femenino  
de la inmigración**

María Luisa Ferraris \*  
Universidad Nacional del Litoral

Este libro, que es la versión en español del original en italiano, presenta algunas variaciones formales con respecto a la versión primigenia. La tapa, por ejemplo, es el resultado de un arduo trabajo de búsqueda material y de intercambio de opiniones. La imagen del barco, como expresión simbólica de un elemento común a todas las historias del libro, es una foto de la nave Conte Grande, en la que muchas piemontesas llegaron a América. Además, esta edición agrega un apartado de agradecimientos a quienes colaboraron con el proyecto de AMPRA, una introducción a la edición española y la nota del editor, todos textos que reconstruyen el recorrido de realización del emprendimiento.

Esta obra, que nace entre la nostalgia y la memoria, se introduce en el campo de los estudios migratorios para rescatar el tema de la mujer en la inmigración en la Argentina desde una óptica más individualizante y no sólo como experiencia colectiva, en la línea de los estudios posgermanianos y posdictadura. Es un texto que trata de encontrar el significado de una identidad étnica regional, a través de una lectura de género que se inscribe histórica y antropológicamente.

El libro habla de mujeres e intenta postular una serie de cuestiones que refieren al significado del universo femenino en cuanto a su pertenencia étnica actual:

quiénes son, dónde están, qué hacen hoy las mujeres piemontesas y de descendencia piemontesa que viven en Argentina; qué relaciones mantuvieron con el país de origen, cómo y qué se transmite de la memoria de los orígenes a través de las generaciones; qué es lo que influencia los lazos con el país de proveniencia de los antecesores; cuáles son los factores que desencadenan la conciencia étnica; qué influencia tiene la imagen de Italia en el mundo; qué rol tiene la situación política y económica del país de residencia y las políticas del estado italiano referidas a los italianos en el mundo y de las regiones italianas. (20)

\* Profesora en Letras y Docente de Lengua Italiana. Especialista en la enseñanza de la Lengua Italiana y la Didáctica de las Lenguas Extranjeras. Se desempeñó también como profesora de Literatura Italiana en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Católica de Santa Fe. Fue becada por el Gobierno Italiano en las universidades de Perugia y Siena (Italia). Fue Corresponsal Consular Honorario de Italia en Monte Caseros (Corrientes), miembro fundador y Presidente de la Asociación Dante Alighieri de la misma ciudad. Es Responsable Didáctico de la Certificación Internacional del Italiano como Lengua Extranjera (PLIDA) del Centro Certificador de Monte Caseros. Distinguida por su trayectoria por la Comisión Pari Opportunità del COM.IT.ES en 2007. Integra el equipo del Portal de la Memoria Gringa (FHUC-UNL), la Comisión Directiva del Centro Piemontés de Santa Fe y es Secretaria de AMPRA (Asociación Mujeres Piemontesas de la República Argentina).

La Primera Parte se propone «contextualizar e introducir históricamente el proceso migratorio piemontés en Argentina» a través de un soporte histórico que abarca el arco temporal que va desde fines del 800 hasta la segunda posguerra, profundizando en las principales fases de la inmigración italiana y piemontesa y encarando la temática de las mujeres en la historia y la historiografía argentina.

La Segunda Parte presenta el análisis de las respuestas a los cuestionarios para la investigación de Maddalena Tirabassi, encuadrando los testimonios a través de la memoria directa o transmitida de generación en generación en un gran texto polifónico que se construye con las voces de las protagonistas. Así, los momentos de la partida desde los puertos italianos, el viaje y las primeras impresiones del país se suman a la problemática de la inserción y la negociación entre la cultura de origen y la del nuevo país, hasta la elaboración de las nuevas identidades que se fueron derivando.

196 197

El texto presenta además un «inserto iconográfico compuesto de fotos y documentos suministrados» por las entrevistadas, que ilustran ricamente los testimonios y las vivencias de la emigración-inmigración.

En líneas generales, la obra da «una atención muy particular (...) al rol de las mujeres en el proceso de inserción a través de las generaciones. Las historias personales y “la gran historia” se entrelazan continuamente en los relatos: guerras, persecuciones raciales, dictadura y crisis económica». La autora analiza además el momento de la toma de conciencia de la herencia étnica, el descubrimiento de las raíces que, al contrario de lo que pueden mostrar las apariencias, no es un dato de hecho y que recibe el aporte de factores endógenos y exógenos, según los relatos de las mujeres: políticas públicas, toma de conciencia personal, búsqueda de la propia identidad a través del psicoanálisis. El texto concluye con las cuestiones ligadas a la contemporaneidad de las comunidades italianas en el mundo: ciudadanía, voto, asociacionismo.

Los temas que aparecen recurrentemente en los testimonios de las mujeres entrevistadas refieren al proceso de inserción del inmigrante en la sociedad argentina y la conservación de la cultura de origen, la cuestión del idioma, el rol de la mujer en la familia y en la sociedad, las distintas vías que producen el descubrimiento de las raíces, la vuelta a Italia, la condición de la mujer en la Argentina y en la Italia de hoy.

Este es un libro que cumple con el objetivo de recuperar las experiencias e historias de vida de las mujeres piemontesas en la Argentina. Es «*un affettuoso sguardo*» al pasado que profundiza en los pliegues de la memoria de las inmigrantes piemontesas y en el valioso patrimonio cultural que ellas han custodiado y vienen transmitiendo de generación en generación. Pero es también un libro que habla de identidades, y que pone de manifiesto los estrechos lazos entre Italia y Argentina, desde el punto de vista de lo femenino. Es una obra que convoca a otros motores a ponerse en marcha y por ello abre puertas y tiende puentes a nuevas búsquedas y a nuevos proyectos de investigación.

**¿Qué es la  
literatura comparada?  
Impresiones actuales.**

IRLANDA VILLEGAS *ET AL.*  
Biblioteca Digital de  
Humanidades, Universidad  
Veracruzana, México, 2014.

**Comparar  
la literatura en América:  
anatomía contemporánea  
de una disciplina**

Carlos Rojas Ramírez •  
Universidad Veracruzana (México)

Desvarió laborioso el de imaginar una obra que resuma más de 200 años de comparaciones literarias fraguadas en la cultura occidental, que haga manifiestas sus peculiaridades estilísticas para cada una de sus latitudes; mejor artificio es imaginar su actualidad como punto de partida y diseccionar las dimensiones que la definen: su enseñanza, su producción ensayística y la figura de aquellos escritores que han propiciado una manera bifurcada de percibir la ficción. Las páginas de *¿Qué es la literatura comparada? Impresiones actuales* pretenden allegarle una herramienta al estudiante o especialista que le permita descifrar el enigma de la literatura comparada hoy en día, que lo provea con una metodología de ejercicios logrados y ceda ante la voz de quienes han guiado su práctica.

Esta obra cruza el continente americano analizando los cuestionamientos académicos de Argentina, México y Estados Unidos, donde la disciplina es reformulada para su enseñanza. A manera de cartografía, la «Introducción» a la obra, de Irlanda Villegas, David Reyes y Carlos Rojas, los artículos «Teoría literaria: una mirada al pasado» y «¡Por fin, literatura comparada!», de Richard Rorty y Jonathan Culler, y la revisión exhaustiva llevada a cabo por la académica argentina Adriana Crolla en «De funciones, transformaciones y refundiciones del paradigma comparatista para leer la localidad en las prácticas académicas», renuevan el quehacer comparatista por medio de una lectura de sus propias tradiciones, en ciertos puntos estrechamente ligadas entre sí.

Dos artículos anglosajones tienen cabida por primera vez en el ámbito hispánico. Redactados para el último informe que cada década emite la ACLA y traducidos por Irlanda Villegas y Carlos Rojas, «Looking Back at “Literary Theory”» y «Comparative literature: at last!», de Richard Rorty y Jonathan Culler, presentan el panorama contemporáneo de los estudios comparativos; revisan, basados en su experiencia, lo que la literatura comparada representa hoy en día y el perfil que el futuro comparatista habrá de perseguir.

• Editor y lexicógrafo. Estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Veracruzana (México) y realizó estudios de Filología Hispánica en la Universidad de León (España).

En un ensayo sobre fotografía y literatura, la investigadora mexicana Irene Artigas sortea los límites de la representación verbal y pictórica en dos poemas del poeta irlandés Thom Gunn, basados en instantáneas hechas por su hermano, el fotógrafo Ander Gunn, comparados con el famoso cuento de Julio Cortázar, «Las babas del diablo». El interesado por la relación intermedial de la literatura con otros discursos estéticos hallará una muestra magistral de lo que diversos estudios comparativos han tenido como fin: la idea de una comparación inicial que permite ahondar en la forma especial de proceder que en un tropo no resulta visible sino hasta ser contrastado en más de una producción textual.

En cuanto a la cuestión de los autores fundacionales, los estudios comparados han tenido en George Steiner un referente que sin miramientos podría caracterizarse como icónico. Adolfo Castañón discurre sobre la producción que este autor ha entregado a la cultura occidental y traza el perfil de un autor erigido actualmente como crítico de la cultura y reformulador del sentido. Son sucedáneos de este apartado dos revisiones innovadoras que examinan la obra de María Zambrano y Gayatri Spivak. El filósofo David Reyes realiza un acercamiento innovador a la obra de la ensayista española que la sitúa entre la ficción y la especulación, en un punto imbricado por la poesía y la filosofía. En «Otras Spivaks», Claudia Lucotti analiza uno de los libros recientes de la teórica postcolonial, *Other Asias*, publicado en 2008, para hacer un recuento de su producción temprana.

La confección de este volumen implica a dos elementos que en muy contados casos se ligan en común acuerdo y que representan paradójicamente la dinámica universal de la tradición y la transmisión literaria: el maestro y el alumno. Como una semilla consciente de sí misma, este volumen surge de la necesidad de nuevas estructuras, de formulaciones que irradian a los textos que van inventado y desarrollando tradiciones, al mismo tiempo que derriban cánones o los desnaturalizan. En cierta manera, *¿Qué es literatura comparada?* representa un quiebre entre el docente abocado a su soledad en la enseñanza y los nuevos estudiantes que van requiriendo del fogeo que conlleva la investigación y, sobre todo, la inestimable labor del trabajo en equipo. Si la literatura comparada es la conciencia de que la ficción se sostiene mediante la conjura entre textos, este volumen da cuenta de las manifestaciones que en el orbe americano permiten la práctica de este particular dialogismo.

**Leer y enseñar la  
italianidad. Sesenta  
años y una historia en  
la Universidad Nacional  
del Litoral**

ADRIANA CROLLA

Ediciones UNL, Santa Fe, 2013.

## **Acerca de leer y enseñar la italianidad: una novela de formación**

Griselda Tessio, Claudio Lizárraga \*

Universidad Nacional del Litoral

Susana Romano Sued \*\*

Universidad Nacional de Córdoba

¿Desde dónde pensar la italianidad? Desde el «leer» y el «enseñar». Desde la palabra escrita u oral, pero siempre desde la palabra mediadora de lo real.

El libro de Adriana Crolla nos habla de la Facultad de Humanidades de la UNL en su larga historia de senderos que se bifurcan y en los rumbos de la historia argentina de estos últimos 60 años. Pero también es el relato del testigo lúcido que da testimonio de ese recorrido. Ella piensa «lo italiano» a partir de su propia experiencia de vida, pero refuerza la italianidad gracias al torrente de ideas, debates, clases, autores, que filtraron la interpretación de ese mundo.

Lilia Ana Bertoni en su importante obra *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas* describe la construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX desde el proceso de búsqueda identitaria a partir de las grandes oleadas inmigratorias. Y es la Escuela (entre 1884 y 1890), aún con maestros indiferentes y alumnos que ignoraban el idioma, que empieza la formación de esa identidad. Para ello era necesario la obligatoriedad escolar, el relato mítico fundacional de la patria construida por todos, nativos y extranjeros. Y por supuesto que hubo discriminaciones, movilizaciones de los gringos y criollos enfrentados, colonos en armas en Santa Fe en contra del impuesto agrícola que realizaban concesionarios particulares y las peticiones por el «voto municipal» para los extranjeros.

Pero es claro que la academia recoge el desafío del texto, de repensar lo pensado, de interpretar la interpretación del mundo del autor y de aprender a leer el hipertexto, ese texto que dialoga con otros textos y con el lector. Y en ese derrotero no puede obviarse el enorme aporte del pensamiento italiano a la cultura argentina, a la ciencia y a la universidad.

\* Griselda Tessio es profesora en Ciencias de la Educación y Abogada. Ambos título por la UNL. Docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias y de la Facultad Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Nacional del Litoral. Vicegobernadora de la Provincia de Santa Fe durante el período 2007–2011. Diputada Provincial 2011–2015.

Claudio Horacio Lizárraga es profesor de Historia (UNL). Docente e investigador. Actualmente Decano por segundo período de la FHUC–UNL. Profesor Adjunto ordinario en las cátedras de Sociedades Mediterráneas y Antropología. En la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER) docente por concurso de la asignatura Espacio y Civilización II.

\*\* Susana Romano Sued es profesora Titular de Estética y Crítica Literaria Moderna (UNCórdoba). Investigadora Principal de CONICET. Poeta, Narradora, Dramaturga, Psicoanalista, Traductora. Premio Lucien Freud de Ensayos (mayo de 2007) y Bernardo Houssay al Investigador Consolidado (noviembre de 2007). Libros recientes: Consuelo de Lenguaje, Problemáticas de Traducción, El Meridiano (poemario), Procedimiento, Memoria de la Perla y la Ribera.

Algunos vinieron escapando de las leyes raciales de Mussolini, otros del hambre o la sinrazón de las guerras. Gino Germani, —un perpetuo exiliado— fundó la Sociología Científica argentina y marcó a mi generación en los estudios de las Ciencias Sociales; Renato Treves inaugura en La Plata el fecundo territorio de la Sociología del Derecho, y Eugenia Sacerdote de Lurig lleva a un primer plano los estudios sobre el cáncer. Rodolfo Mondolfo, prohijado por Cossio desde sus cátedras de Filosofía en Córdoba y Tucumán, organiza institutos de investigación nuevos para la época. Aldo Mieli, especialista en Historia de las Ciencias, organiza en la UNL un instituto al cual dona su más que nutrida biblioteca, perseguido y cesanteado por el fascista Giordano Bruno Genta, interventor en la UNL por el golpe nacionalista-católico-integrista de 1943. Y aquí tengo un recuerdo especial para Furio Lilli, mi profesor de Filosofía Moderna en la Facultad de Ciencias de la Educación de Paraná-UNL y por el cual entré de lleno al estudio del Renacimiento Italiano enamorándome para siempre del Arte y la Cultura de Italia.

200 201

¿Como se leía «la italianidad» en la Facultad de Humanidades? Por supuesto, a partir de Pavese, tal vez el primero de todos, Pasolini, Montale, Ungaretti y el cine, todo el cine italiano. Con Gola y Saer como chamanes introductores de ese pensamiento de rigor y estética. Se leía a esos autores buscando la belleza y la lengua, pero además como una clara afirmación libertaria.

¿Pero cómo leer la italianidad no filtrada por el texto y la academia? ¿Aquella otra de los inmigrantes pobres, campesinos analfabetos, esos que llegaban al puerto de Buenos Aires puro ojos grandes y valijas de cartón? Todavía debemos bucear en esas raíces, paisajes, manos en la tierra, en la máquina de coser, en los dulces primordiales, en los frutos de la tierra, esa deuda que aún espera ser saldada y que se está trabajando: el relato de esos gringos en estas pampas.

Primo Levi escribe en su libro *Si esto es un hombre*, al triunfar sobre la barbarie del campo, el hambre, la humillación, la mugre, el temor constante de la muerte, enseñando el italiano a un compañero a través del *Canto de Ulises* del Dante. En el acto creativo de enseñar, entonces, «considérate se questo é un uomo». Y sí. Lo es.

Griselda Tessio

Mi primera palabra aquí es Gratitude a la autora y a la UNL por el gesto siempre hospitalario desde un encuentro, contingente y necesario a la vez, que nos enlazó hace casi dos décadas en Córdoba. Una vinculación constante que hoy nos reúne aquí, para celebrar leer y enseñar la italianidad, obra, *ópera* en sus varios sentidos, cuya peripezia he acompañado desde el comienzo de su investigación de Maestría, inscripta y escrita en los acervos disciplinares del comparatismo.

La obra semeja un *Bildungsroman*, una novela de formación, en la cual se pueden seguir los intrincados derroteros del protagonista: en este caso *La italianidad* (en la institución académica nacional, regional, cultural, literaria, cinematográfica y teatral), su génesis y crecimiento, cuyos orígenes se rastrean y recomponen en una arqueología multidimensional, remontándose desde la voz presente de la autora/ novelista, hasta Madame de Staël y sus salones, su condición de anfitriona de sujetos interlocutores, (como Sismondi), idearios y discursos, derroteros fundantes del comparatismo decimonónico. Y en ese derrotero y anfitriónazgo reconocemos la

figura de Adriana, fundadora del Centro de Estudios Comparados, y de la revista *El Hilo de la Fábula*, germen e impulso de tantas producciones y transferencias. La perspectiva multidimensional, el minucioso trabajo de documentación, se manifiesta en la inclusión de la consideración conceptual de la literatura traducida como género, así como la adopción de la perspectiva de la teoría y la práctica de la traducción en el marco de los estudios comparados. Aquí la figura emblemática del poeta, ensayista, traductor y crítico, Cesare Pavese y su impronta en el decurso de la italianidad, constituyen una de las contribuciones relevantes de esta obra.

Explorar esta dimensión ha significado un desafío epistemológico y metodológico a la institución disciplinar y crítica, y toma el riesgo de la creación de categorías, e invita a la revisión y resignificación de las preexistentes. En ello habilita un espacio para reflexionar sobre las vinculaciones que las obras tienen con la historia, la cultura, la política, la sociedad, las instituciones, así como con las subjetividades de productores y receptores, todo lo cual podría caber en el significante «etnográfico». Al conjuntar la labor de investigación histórica e historiográfica, la tarea teórica de articulación de paradigmas diversos que esclarecen la comprensión —y que se refleja en la actualizada reunión de fuentes bibliográficas— se extiende a la de los estudios bibliométricos pertinentes para la reconstrucción metódica y comparativa de los programas y currículas institucionales, lo cual ilumina los alcances de transferencias educativas en todos los niveles de formación. La práctica etnográfica en el registro de testimonios que recogen la memoria viviente, es también un recurso de alto valor reconstructivo y constructivo en la obra, tal como puede apreciarse en las entrevistas realizadas a lo largo de su trabajo.

Impactada por los reflejos de la luz lunar y por el calor de las fogatas que iluminan el libro, expreso mis augurios por esta obra: ella constituye un trabajo audaz, una piedra angular para la recuperación de la memoria histórica de una parte gravitante de la cultura argentina. Y ha de ser un ejemplo que merece proyectarse en las instituciones académicas del país y del extranjero. La Editorial de la UNL reafirma una vez más su tradición de excelencia académica, científica y cultural, al concretar esta publicación.

Susana Romano Sued

En el ámbito universitario tenemos incorporados diversos momentos muy significativos del orden académico y en ellos el del lanzamiento de una nueva publicación resulta de los más interesantes. Es el momento en el que la producción intelectual toma la forma de un libro, los resultados se hacen públicos, comienzan a circular y se derraman, son leídos y comentados. Es por tanto un momento central en la vida universitaria.

Y también vale la pena celebrar el hecho de que se trate en este caso de un libro editado por la universidad, porque es justo señalar también que en forma paralela al esfuerzo de producción de cada docente, de cada investigador, hay también un esfuerzo de la universidad pública. Y particularmente desde la FHUC hemos trabajado mucho en la misma línea muy atentos a las necesidades de nuestros docentes, de nuestros investigadores y de nuestros estudiantes.

Éste que presentamos hoy es un libro especial. He procurado, tras una lectura atenta, hacer el esfuerzo por encuadrarlo en algún tipo, en algún género y debo

confesar que aún lo sigo pensando. Pero sí puedo decir con certeza que se trata de un libro capaz de abrir muchas puertas al mismo tiempo, de plantear no sólo una lectura y una enseñanza, sino varias al mismo tiempo, no sólo una historia, sino muchas historias a través de sesenta años y no sólo de una universidad, sino de las relaciones de ésta con todo un complejo entramado de vínculos intelectuales, académicos y políticos que por momentos conectan las universidades argentinas entre sí, el mundo académico con la vida nacional y todo eso junto con la historia europea y mundial a través de Italia y de sus referentes intelectuales más destacados.

La ilación de los capítulos propone un recorrido que va más allá de sesenta años de historia. De hecho los tres factores que la autora indica para reconocer la presencia de lo italiano nos llevan a pensar en diferentes momentos del proceso histórico nacional, desde los procesos inmigratorios de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, las décadas del esplendor académico de la universidad argentina y receptora de la intelectualidad italiana exiliada por el fascismo, hasta los años de la recuperación de la democracia en nuestro país a partir de los 80 y que dieron lugar a las importantes transformaciones institucionales de la actual facultad.

Pero todo ello no deja de articular, creo yo de un modo muy ingenioso, el repaso de los grandes procesos con la irrupción en la escena de los personajes de carne y hueso, los verdaderos protagonistas de la historia, los que dejaron las huellas. Así, la consideración del aporte de grandes personalidades como Gino Germani en el campo de la sociología, Vanni Blengino en el de la literatura de inmigración italiana en la argentina, Cesare Civita en el desarrollo editorial, entre otros, nos permiten acercarnos a una verdadera trama de relaciones entre la época, la sociedad y la producción intelectual.

Del mismo modo la incursión que la autora hace por el recuerdo del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral y la mención obligada de exponentes tan representativos de nuestra ciudad como Hugo Gola y Juan José Saer, nos acerca a vivencias muy nítidas de una producción cultural que proyectó a nuestra ciudad y a nuestra universidad a un lugar destacado en el país y hacia otras latitudes.

Finalmente, el detalle tan prolijo y minucioso acerca del origen y recorrido de la enseñanza de las letras y particularmente de la literatura italiana en el ámbito académico, nos lleva a sumergirnos en la rica historia de nuestra propia institución. Un largo derrotero, como bien logra ilustrar Adriana Crolla, que supuso desmembramientos de la universidad, rupturas del orden institucional en el país y consecuentemente pérdida de la autonomía y del ejercicio del cogobierno en la universidad, cesantías y persecución de docentes y estudiantes, volver a comenzar con la reapertura democrática, nuevos cambios de estructuras, cambios de nombres..., pero al final de cuentas una comunidad que se fue construyendo y creciendo gracias al esfuerzo y el compromiso de aquellos que hicieron una fuerte apuesta por ella.

Afortunadamente, muchos de esos hombres y mujeres hoy nos acompañan a celebrar, porque como la propia autora afirma, este libro da a luz en un momento que nos permite conectar entre sí un conjunto de significaciones que se reúnen en un presente de celebración de sesenta años de historia institucional que incluyen la creación en 1952 del primer Instituto de formación docente de la UNL y los 25 años de la misma institución transformada en facultad.

De modo que ha sido una muy grata experiencia para mí recorrer las páginas de este libro que hoy presentamos públicamente, porque se trata de un texto especial al que aún sigo sin poder ubicar en una tipología, porque se propone hablarnos

de la enseñanza sin ser un texto de didáctica, porque nos conecta con la historia sin ser estrictamente un texto de historia, porque nos vincula con el mundo de la producción intelectual, de las letras y de la literatura italiana pero sin ser estrictamente un texto de literatura. Pero al propio tiempo es de todo eso un poco.

Es en cierto modo un texto que estrecha relación, como dice Carlo Guinzburg, entre el «Hilo y las huellas», las huellas dejadas por cada individuo, por cada ser de carne y hueso, y el hilo, el de Ariadna, el que Teseo utilizó para sortear los meandros del laberinto y que en este caso, a través del relato y la concatenación ordenada de los capítulos, permite hilvanar la trama compleja de una historia que también puede ser pensada a partir de «leer y enseñar la italianidad».

**Claudio Lizárraga**

P.D.: Extracto de los textos de los responsables de la presentación del libro el 26/08/2013.

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



## **Lengua, memoria, identidad. Roberto Raschella y Luigi Meneghello: una mirada comparada \***

Marco Franzoso \*\*  
Università Ca' Foscari (Italia) –  
Universidad Nacional del Litoral

### **Resumen**

El trabajo pone en relación las novelas *Diálogos en los patios rojos* de Roberto Raschella y *Libera nos a malo* de Luigi Meneghello, focalizando la atención en la manera con la que los autores tratan su materia lingüística peculiar. El planteamiento de esta investigación surge al constatar la presencia de algunos mecanismos narrativos comunes en los dos escritores, sobre todo en el uso de una lengua literaria (o lenguas literarias) nueva y personal. El lenguaje se convierte en el centro de las obras; en el núcleo de donde surgen los recuerdos que conforman la memoria. Los términos «memoria» y «lengua» remiten al tercer eje —«identidad»—, que, con los dos anteriores, constituyen la columna vertebral conceptual del trabajo.

### **Palabras clave:**

· lengua · memoria · identidad

\* Este trabajo es una síntesis de mi tesis, elaborada y defendida en 2014, como cierre del programa de doble titulación en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos entre la Università Ca' Foscari de Venezia y la Universidad Nacional del Litoral. El presente escrito, que aborda las temáticas de la lengua, la memoria y la identidad a través de dos obras de Luigi Meneghello y Roberto Raschella, no constituye un análisis exhaustivo de dichas temáticas o de las obras en cuestión, sino que intenta introducir una problemática y plantear algunas posibles vías para resolverla.

\*\* Licenciado en la carrera de Letras de la Universidad Nacional del Litoral y en la carrera de Lingue e Letterature Europee Americane e Postcoloniali de la Università Ca' Foscari de Venezia. Sus temas de investigación versan sobre la literatura de inmigración italiana en Argentina y sobre las interrelaciones culturales entre los dos países. En el año 2013/2014 colaboró en el Portal de la memoria gringa.

### Abstrac

This paper relates the two novels *Diálogos en los patios rojos* by Roberto Raschella and *Libera nos a malo* by Luigi Meneghello, focusing on the way in which the two authors deal with their particular language materials. The idea of this research stems from the discovery of some common narrative mechanisms between the two writers, mainly in the use of a new and personalized literary language (or languages). Language becomes the central part of their works; the core from which recollections and memory come from. The terms «memory» and «language» lead to a third one: «identity». These three points make up the conceptual centrepiece of the paper.

### Key words:

· language · memory · identity

*Ci sono due strati nella personalità di un uomo: sopra,  
le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino;  
sotto, le ferite antiche che rimarginandosi  
hanno fatto queste croste delle parole in dialetto.  
Quando se ne tocca una si sente sprigionarsi una reazione a catena,  
che è difficile spiegare a chi non ha il dialetto.  
C'è un nocciolo indistruttibile di materia apprehended,  
presa coi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto  
è sempre incavocchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa,  
appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata  
in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua.  
Questo vale soprattutto per i nomi delle cose.*  
MENEGHELLO, 2006:37

*Pero los relatos son cárceles, y cada carcelado que escucha y que habla  
quiere alcanzar también la luz, el límite real o imaginario entre todo  
lo que fue y todo lo que se recuerda, entre todo lo escrito  
y todo lo que no ha sido romanizado. Muchas cosas, muchas cosas  
me quedarían por decir, muchas cosas me quedarían por saber.*  
RASCHELLA:191

Los escritores abordados en este trabajo parecen tener muy poco en común: Roberto Raschella (Buenos Aires, 1930) transcurrió toda su vida en Argentina, con las vicisitudes típicas de un hijo de una familia inmigrante que, como muchas otras, cruzó el océano para vivir el sueño americano; Luigi Meneghello (Malo, 1922) creció en un pueblo de provincia de Italia, en un periodo —entre las dos guerras y la posguerra— caracterizado por cambios sociales y políticos muy profundos, para después mudarse a Inglaterra.

Sin embargo, la lectura comparatista puede poner en contacto lo que parece lejano y disociado, atendiendo a los intersticios que posibilitan esta relación.<sup>1</sup> La literatura es un medio para unir mundos —geográficamente y culturalmente— distintos y distantes. Según las ideas planteadas por Bajtín, el texto literario se puede configurar como un espacio abierto, en diálogo continuo, no sólo con otras disciplinas sino con cualquier actividad del pensamiento.<sup>2</sup>

La elección de estas obras en particular —*Diálogos en los patios rojos*, de R. Raschella (1994) y *Libera nos a malo*, de L. Meneghello (1963)— se debe a sus características lingüísticas y estructurales, que las configuran como creaciones literarias *de borde, fronterizas*, al límite de lo que se considera la cultura oficial.

208 209

### Lengua

La lengua ocupa una posición central en estos textos, no sólo por el uso revolucionario que se hace de ella, sino, y sobre todo, porque es el núcleo de la narración; es al mismo tiempo el objeto de los relatos y el medio para construirlos. Los autores en cuestión utilizan en sus trabajos un lenguaje literario único —consistente en la hibridación entre diferentes variedades, dialectos o idiomas— que les permite abordar de manera auténtica la materia para la creación de la obra: la experiencia personal.<sup>3</sup> La importancia de la centralidad de la lengua se debe, indudablemente, a la formación intelectual de los escritores,<sup>4</sup> pero también a la voluntad de los dos de escapar de esa jaula que puede representar la lengua nacional u oficial.<sup>5</sup>

Según la teoría de la *semiosfera* de Lotman, la lengua se configura como el núcleo alrededor del cual se distribuyen todos los aspectos de una cultura —entre ellos la memoria y la identidad— (Lotman, 2006). La lengua cumple una función *creadora*, tiene la capacidad de generar sentidos. Un texto no es sólo portador pasivo de un mensaje, sino que es un proceso dinámico y activo, que produce un cambio en la mente de los receptores.<sup>6</sup> A cada lengua corresponde una *visión del mundo*, como destaca Steiner:

Ninguna lengua divide el tiempo o el espacio exactamente en la forma en que lo hace otra [...] ninguna lengua comparte idénticos tabúes con otra [...] ninguna lengua sueña de la misma forma que otra. La extinción de una lengua, por remota o inmune que haya sido al éxito histórico y material, o a la difusión, es la muerte de una visión del mundo de carácter único, de un género de memoria, de una forma de vivir el presente y el futuro. (Steiner:133)

A partir de estas consideraciones, se puede suponer cuáles fueron las motivaciones que empujaron a los dos autores a una indagación lingüística tan profunda. Los textos nacen de la experiencia personal, registrada y elaborada a través de una lengua específica, esto es, una peculiar *visión del mundo*.

Roberto Raschella utiliza una lengua híbrida entre el español, el italiano y el calabrés, cuya matriz principal es castellana, pero con un importante aporte léxico, fonético y sintáctico de los otras dos componentes. El resultado es la invención de un artificio lingüístico; una lengua ficcional, que Ilaria Magnani define como

un *pastiche* literario (Magnani:308). La crítica italiana subraya que la lengua inventada por este autor no se puede comparar con su antecedente literario, el *cocoliche*, porque no pretende imitar ni parodiar el habla de los primeros inmigrantes; al contrario y por ello, el trabajo de Raschella surge de la voluntad de recuperar, valorar y referir los propios orígenes, empezando, precisamente, por la consideración de la lengua que escuchaba en su casa, hablada por su familia y que refleja en su escritura. En una de las innumerables intervenciones meta-textuales presentes en *Diálogos en los patios rojos* destaca: «De todos modos, me parece que es mejor escribir así, como me hablaba la madre, como se gritaba y se murmuraba en la paisanada, una lengua miscitada a otra lengua —y algunas perdían la batalla, o todas perdían la pureza, la virtud de nacimiento» (Raschella:189).

De manera similar al autor porteño, Luigi Meneghello nació y creció en un entorno social marcado por el bilingüismo. En Malo, como en todas las realidades de provincia en aquel entonces, el dialecto —véneto, en este caso— era la única lengua hablada, mientras que el italiano era la lengua de las instituciones políticas y religiosas, aprendida en la escuela. Este dualismo se refleja en la escritura del autor, que utiliza un italiano culto enriquecido de expresiones en inglés, en francés, en latín, citas literarias y otras varias referencias artísticas. Esta base de lengua literaria, sin embargo, se alterna con un italiano más coloquial o popular (caracterizado por formas de la lengua familiar y oral) y al dialecto véneto, o, más precisamente, *alto-vicentino*, como lo define el autor. El dialecto está menos presente que el italiano, pero tiene un carácter fundamental; la impresión del lector es la de encontrarse frente a un texto en dialecto, aunque sería más apropiado hablar de un texto sobre el dialecto.

La peculiaridad de los dos casos analizados, sin embargo, consiste en el hecho de que las lenguas que se recuperan no tienen forma escrita. Se evidencia, en ambos autores, la voluntad de acercarse a un pasado mítico y a un sabiduría perpetuada a través de la oralidad.

### Memoria

En *Diálogos en los patios rojos* el vínculo con el pasado se desarrolla a través del aporte léxico de variedades lingüísticas ajenas al castellano (calabrés e italiano). De la misma forma, en *Libera nos a malo* son las palabras en dialecto véneto las que constituyen el núcleo de la narración, es decir que representan el puente hacia la experiencia pasada.

La recuperación del recuerdo pasa inevitablemente por una cuestión lingüística: hay que recuperar el sonido de la lengua con que se registraron los hechos y las experiencias. Sin embargo, hay sensaciones que no se pueden reproducir con las palabras, como expresa Meneghello en el *incipit* de *Libera nos a malo*: «La forma dei rumori e di questi pensieri (ma erano poi la stessa cosa) mi è parsa per un momento più vera del vero, però non si può più rifare con le parole» (1963:5).

Cada palabra en dialecto —para Meneghello— o en italiano y calabrés —para Raschella— se conecta de manera directa y verdadera con la sensación vivida o la experiencia pasada. Ernestina Pellegrini, parafraseando una declaración de Meneghello, acuña el neologismo *parole-amo* (palabras-anzuelo), útil para ejemplificar los mecanismos narrativos comunes en los dos autores. Las palabras-anzuelo son las palabras

en dialecto que funcionan como «*sonde psicologica*» (Pellegrini:30), que recuperan un mundo y una situación ya organizados para ser narrados. Dice Meneghello: «Mi bastava una parola, era come gettare un amo: salvano la linguistica, la sociologia, la cronaca familiare, la religione e la critica della religione» (en Pellegrini:30).

A esta estrategia se debe el hecho de que la narración, en las dos obras, se organiza alrededor de anécdotas que nacen de las palabras originales. Las novelas, ambas polifónicas, reflejan los mecanismos con que la mente humana registra y recupera los recuerdos, organizados en manera fragmentaria y no-cronológica. De hecho, los mecanismos de selección que crean la memoria —individual o colectiva— no se alejan mucho de los que sirven para construir una obra literaria. La memoria se constituye a través de una selección sensible de recuerdos, filtrados a través de las emociones y las sensaciones subjetivas.

Para Raschella y Meneghello, la experiencia personal constituye el centro de la narración. La vida de los autores se une a las obras, abriendo un diálogo en el que es difícil distinguir lo real de lo ficticio, lo vivido de lo inventado. Destaca Meneghello:

210211

L'esperienza è un flusso, attorno a noi tutto scorre, siamo immersi in un fiume, c'è il fluire del tempo, il fluire della vita biologica e quello della vita sociale, la società cambia attorno a noi con ritmi che a volte paiono addirittura più rapidi dei ritmi biologici... Scrivendo si sottrae qualcosa a questo flusso, è come attingere acqua da un fiume con una scodella, e sembra di aver preservato almeno qualcosa del senso delle nostre esperienze. (2006:1029)

La memoria, en cuanto conjunto de recuerdos, está hecha de relatos: individuales, grupales, orales, escritos, con testimonios o sin ellos. Tratar este tema desde un punto de vista literario, como lo hacen los autores analizados, supone inevitablemente un trabajo a nivel metatextual, filosófico y social. Meneghello y Raschella ofrecen una versión documentada de los hechos contados —y el minucioso trabajo que hacen con la lengua lo testimonia—; pero, al mismo tiempo, marcan, a través de varias estrategias, que lo que construyen es una o más versiones de la realidad. Los dos parecen intentar poner en orden sus vidas a través de la rememoración que realizan en sus obras. Sin embargo, se dan cuenta de que el material de la propia experiencia es inagotable y existen tantas versiones de un hecho como posibilidades de contarlas.

## Identidad

Un individuo cuenta la propia vida, no sólo para atrapar un evento en la telaraña de la historia, sino también, y sobre todo, para definir la propia identidad. Por eso, se puede concebir la identidad como un proceso en continuo desarrollo; una construcción abierta a la temporalidad, a través de la cual se representa una imagen de nosotros. Como destaca Leonor Arfuch:

No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización —necesariamente ficcional— del sí mismo, individual o colectivo [...] Esa dimensión narrativa, simbólica, de la identidad, el hecho de que ésta se construya en el discurso y no por fuera de él, en algún universo de propiedades ya dadas, coloca la cuestión de la interdiscursividad social, de las prácticas y estrategias enunciativas, en un primer plano. (24)

Los dos escritores en cuestión asimilan una visión pirandelliana de la existencia<sup>7</sup> y configuran los textos en una dimensión meta-literaria: las obras cuentan historias, pero, al mismo tiempo, ejemplifican la relación del *yo* con el mundo. El texto, que recoge experiencias de vida, se convierte, justamente, en metáfora de la vida.

En el *incipit* de *Libera nos a malo*, el autor compara la existencia humana a un teatro: «Tutto quello che abbiamo qui è movimentato, vivido, forse perchè le distanze sono piccole e fisse come in un teatro» (2007:5). Malo se conforma como un mundo en miniatura; una representación reducida de la experiencia humana, en la que cada sujeto juega su papel, que cambia con el paso del tiempo y con las situaciones.

También para Raschella el espacio del patio se configura como un teatro, desde el cual se representa un mundo. Los personajes juegan el propio papel en las relaciones familiares y, al mismo tiempo, la familia forma un grupo social específico y caracterizado: los inmigrantes. En uno de los diálogos que componen la novela, el hijo menor le pregunta a la madre: «—¿Es mundo el patio?»; y ella contesta: «—Si tienes la voluntad de vivir, es mundo todo. Es mundo la palabra de tu padre, es mundo el misterio del cuerpo enfermo» (159).

En las obras, la problemática de la identidad está abordada desde dos puntos de análisis diferentes: hay un plan del discurso, en el que la identidad se configura como tema y fuente narrativa, conectado de manera imprescindible con la memoria; y hay otro nivel, el meta-discursivo, en que los autores reflejan la imposibilidad —o la falta de necesidad— de encontrar una identidad personal unívoca.

El sentido de indefinición que sufren los autores se debe también a la condición de migrantes, que contribuye a ampliar su mirada y mantener una visión del mundo doble: interna y externa, íntima y destacada, crítica y afectiva. Para definir la peculiar condición de los sujetos que se desplazan de una cultura a otra, Adriana Crolla acuña la categoría de «estrabismo»:

Y si el hombre no hubiera superado su condición de *homo sedente* y no se hubiera lanzado al camino, ninguna evolución ni contacto hubiera sido posible. En el extravío, se potencializa el «estrabismo», esa disposición viciosa de los ojos por el cual los dos ejes visuales no se dirigen a la vez al mismo objeto. Así la mirada del migrante, del hombre in *statu viae*, es como la del estrábico que ve doble y des-centrado. En el viaje estrábico, el mismo objeto se duplica, esfumándose los contornos y emergiendo otras angulaturas, otros contornos. (Crolla, 2008:22)

En *Libera nos a malo* se refleja la voluntad del autor de utilizar esa visión del mundo para recuperar y trabajar, desde distintas posiciones, el material de su vida. Esta operación, que puede ser clasificada como *auto-análisis*, una indagación introspectiva, es, sin embargo, una estrategia que permite infinitas posibilidades de producción literaria.

También Roberto Raschella se posiciona en una zona fronteriza entre dos, o más, visiones del mundo. El autor porteño se forma en una situación bilingüe, que contribuye a crear en el joven un espíritu de observación y una visión diferente de los sujetos que crecen con una lengua única.

## A modo de cierre

Para concluir, cabe señalar que la mayor productividad de los textos analizados, en función del análisis realizado, se encuentra en la dimensión del meta–discurso: las obras se posicionan en una zona de borde entre culturas diversas y entre disciplinas distintas, dialogan con el externo del texto, rompen las barreras que encierran la literatura y la ponen en contacto con el mundo. Las tensiones que surgen de esta apertura, el sentido de indefinición que se manifiesta en el lector —y en el autor— al no poder distinguir la ficción novelesca de la ficción del mundo, representan el alcance común de los escritores. De esta forma los textos, que se prefiguraban como un espacio de indagación y búsqueda de la identidad, se constituyen también

212 213

La identidad, como el texto literario, no es algo estático y dado por acabado, sino que es un estado *in fieri*, construido a través de la lectura que el sujeto hace del mundo y que el mundo hace de él.

## Notas

<sup>1</sup> Como subraya Adriana Crolla: «Creemos firmemente que si hay algo que define al comparatismo es el afán, el deseo y la voluntad de superar lo cerrado, lo inmóvil, lo individual, para descubrir las tensiones y metamorfosis que se producen cada vez que las culturas, los textos, los saberes, las lenguas u otros dominios de la expresión y el conocimiento se ponen en contacto entre sí» (2001:5).

<sup>2</sup> «no se trata aquí de un análisis lingüístico, o filosófico, o histórico–literario, o de algún otro tipo especializado (...) nuestra investigación se desenvuelve en zonas fronterizas, es decir, sobre los límites entre todas las disciplinas mencionadas, en sus empalmes y cruces. El texto (escrito y oral) como dato primario de todas las disciplinas mencionadas y de todo pensamiento humanístico y filológico en general (...) El texto es la única realidad inmediata (realidad del pensamiento y de la vivencia) que viene a ser punto de partida para todas estas disciplinas y este tipo de pensamiento» (Bajtín, 2005:294).

<sup>3</sup> En *Diálogos en los patios rojos* se narra la historia de una familia de inmigrantes calabreses en Buenos Aires, narrada desde la perspectiva del hijo menor, el «Minoreño», como se le define en la novela. La narración se desarrolla a través de anécdotas, de pequeños acontecimientos y episodios contados siempre desde el mismo lugar: el «patio rojo» al cual hace referencia el título.

*Libera nos a malo* es una novela–tratado sobre Malo, pueblo en la provincia de Vicenza, en donde nació el autor, entre los años 30 y 70 del siglo XX. La focalización se desplaza desde la perspectiva del narrador–niño, a la del narrador–adulto. El texto está estructurado en pequeños cuentos los que al principio parecen tener un orden cronológico (tratan sobre

la infancia del autor), pero, con el avanzar de la narración, se organizan alrededor de temas precisos: las autos, las bicis, el adulterio, los curas, la religión etcétera.

<sup>4</sup> Roberto Raschella es escritor, guionista y crítico cinematográfico, también ha sido maestro y traductor de italiano. En 1964 Raschella viajó a Italia para visitar el pueblo de origen de sus padres (Mammola) y aprovechó para estudiar los dialectos del sur de Italia. En una entrevista señaló: «Estudiaba algunos dialectos y cuestiones lingüísticas. De algún modo siempre buscando a mis padres».

Luigi Meneghello —además de escritor y periodista— fue lingüista y dialectólogo, profesor de Filología Italiana en la universidad de Reading (Inglaterra), dónde fundó y dirigió el Departamento de Estudios Italianos.

<sup>5</sup> Señala Barthes: «Toda lengua es una clasificación, toda clasificación es opresiva [...] la lengua no se agota en el mensaje que engendra [...] la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria, ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino obligar a decir [...]» (Barthes, 1977:118–119)

<sup>6</sup> «Podemos distinguir otra función de los sistemas semióticos y, correspondientemente, de los textos. Además de la función comunicativa, el texto cumple también una función formadora de sentido, interviniendo en este caso no en calidad de embalaje pasivo de un sentido dado de antemano, sino como generador de sentidos [...] Como resultado, en el proceso de avance del texto del destinatario al destinatario se produce un cambio del sentido y un crecimiento de éste. Por eso, a esa función podemos llamarla creadora» (Lotman, 2006:60).

<sup>7</sup> Luigi Pirandello habla de la *máscara* para intentar explicar la relación social entre el hombre y sus varias proyecciones. El autor utiliza el teatro como metáfora de la experiencia humana, en la que los sujetos—actores interpretan varios papeles, que cambian con relación a los otros personajes. El sujeto se encuentra a menudo encerrado en un papel que no quería interpretar, pero lo hace porque la sociedad o la imagen que él mismo se construyó se lo imponen. La solución a este conflicto —o *crisis*— se encuentra en la *folia*, cuya receta es, para el autor, decir siempre la verdad, abolir las convenciones sociales y las barreras, quitarse la máscara. Como se lee en la novela «Uno, nessuno, centomila»: «Di ciò che posso essere io per me, non solo non potete saper nulla voi, ma nulla neppure io stesso» (Pirandello:28).

## Referencias bibliográficas

- ARFUCH, LEONOR (2005). «Problemáticas de la identidad». *Identidad, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 21–44.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1982). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Traducción al español: Tatiana Bubnova.
- BARTHES, ROLAND (1972–1977). *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1986.
- BLANCHE–BENVENISTE, CLAIRE (1998). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- CANDAU, JÖEL (2001). *Antropología de la Memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- CROLLA, ADRIANA (2001). «Prólogo». *El hilo de la fábula*, (1) [en línea]. Consultado en enero de 2013. en <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/handle/11185/7127>
- (COMP.) (2011). *Lindes Actuales de la literatura comparada*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- DÍAZ VIANA, LUIS (2008). *Narración y memoria. Anotaciones para una antropología de la catástrofe*. Madrid: UNED.
- LOTMAN, YURI (1984). *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 2006. Traducción al español: Desiderio Navarro.
- MAGNANI, ILARIA (2004). *Conflitti e ibridazioni nei dialoghi della memoria di Roberto Raschella*. Actas del XXI Congreso Aispi. Catania–Ragusa, 307–316.
- MENEGHELLO, LUIGI (1963). *Libera nos a malo*. Milano: RCS Libri/Edizione BUR, 2007.
- (2006). *Opere scelte*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore/Edizione I Meridiani.
- PELLEGRINI, ERNESTINA (2002). *Luigi Meneghello*. Fiesole/Firenze: Cadmo.
- PIRANDELLO, LUIGI (1994). *Uno, nessuno e centomila*. Torino: Einaudi.
- RASCHELLA, ROBERTO (1994). *Diálogos en los patios rojos*. Buenos Aires: Paradiso.
- SEGRE, CESARE (2007). «Libera nos a malo. l'ora del dialetto». Meneghello, Luigi. *Libera nos a malo*. Milano: RCS Libri/Edizione BUR, I–XII.
- STEINER, GEORGE (1997). *Pasión intacta. Ensayos 1978–1995*. Madrid: Siruelas. Traducción al español: Manchu Gutiérrez y Encarna Castejón.

214 215

## Franzoso, Marco

«Lengua, memoria, identidad. Roberto Raschella y Luigi Meneghello: una mirada comparada». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 207–215.

Fecha de recepción: 30 · 04 · 14

Fecha de aceptación: 22 · 05 · 14



## 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> 216217

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 Onega. 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.

218219

Siempre que se omita parte del texto citado, se escribirán, y sin variaciones, tres puntos entre paréntesis: (...). No usar: ... o [...].

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 2014.

Zonas, lindes y desafíos del comparatismo:  
una apuesta al sentido

Adriana Crolla ·

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

Daniel Link · Ottmar Ette (entrevistado  
por Ana Copes y Guillermo Canteros) ·

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

Axel Gasquet · Judith Podlubne ·  
Maria Rosa Duarte de Oliveira ·  
Victoria Famin · María Eugenia Rasic ·

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

Ana María Hernando ·

**Cuatro, después de Babel**  
(un lugar para la traducción y la tra-dicción)

Lisa Bradford ·  
Marcelo Cohen (entrevistado por Santiago Venturini) ·

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

Linda Garosi · Raquel Pina ·

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

María Semilla Durán ·

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

Claudia Caisso (por Claudio Sguro) · Nora Sforza  
(por Elena Acevedo de Bomba) · Miguel Saralegui Benito  
(por Nora Sforza) · Maddalena Tirabassi (por María Luisa Ferraris) ·  
Irlanda Villegas *et al.* (por Carlos Rojas Ramírez) · Adriana Crolla  
(por Griselda Tessio, Claudio Lizárraga y Susana Romano Sued) ·

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

Marco Franzoso ·

## Sumario

