

Doce

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula



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

Año 10 · 2012 · 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

Doce

2012, Santa Fe, República Argentina

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados
de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral

Directora

Adriana Cristina Crolla

Editor Responsable de este número

Oscar Vallejos

Comité Honorario

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

Comité Científico

Pampa Arán (Univ. Nac. de Córdoba)
María Isabel Barranco (Univ. Nac. de Rosario)
Lisa Bradford (Univ. Nac. de Mar del Plata)
Lila Bujaldón de Esteves (Univ. Nac. de Cuyo)
Assumpta Camps (Univ. de Barcelona, España)
Miguel Dalmaroni (Univ. Nac. de La Plata)
Françoise Dubor (Université de Poitiers, Francia)
Cristina Elgue de Martini (Univ. Nac. de Córdoba) †
Blanca Escudero de Arancibia (Univ. Nac. de Cuyo) †
Gloria Galli de Ortega (Univ. Nac. de Cuyo) †
Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Univ. de Córdoba, España)
María Rosa Lojo (Univ. del Salvador)
Zulma Palermo (Univ. Nac. de Salta)
Susanna Regazzoni (Univ. Ca'Foscari, Venezia, Italia)
María A. Semilla Durán (Université Lumière Lyon 2, Francia)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Antonella Cancellier (Università degli Studi di Padova, Italia)

Comité Editorial

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo y Oscar Vallejos



Autoridades Universidad Nacional del Litoral

Albor Cantard
Rector

Gustavo Menéndez
Secretario de Extensión

José Luis Volpogni
Director Centro de Publicaciones

Claudio Lizárraga
Decano Facultad Humanidades y Ciencias

Diseño interior

Analía Drago

Diseño de tapa

Tentitas

Revisión de textos en inglés, francés y portugués

Susana Ibáñez

Silvia Zenarruza de Clément

Celina Lagrutta

Corrección

Félix Omar Chávez

Coordinación editorial

Ivana Tosti

Dirección para enviar colaboraciones:

revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Suscripciones:

Ediciones UNL

9 de Julio 3563. (3000) Santa Fe. República Argentina.

Telefax: (0342) 4571194

E-mail: *editorial@unl.edu.ar*

Venta on line:

www.unl.edu.ar/editorial

Sumario

Presentación por Oscar Vallejos (UNL)	7
--	---

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

Alicia Naput (Universidad Nacional de Entre Ríos–Universidad Nacional del Litoral): <i>Cine, filosofía y tragedia. Reescritura de las conclusiones de una tesis</i>	13
Mariela Blanco (Universidad Nacional de Mar del Plata–CONICET): <i>Sujeto y dimensión social en la poética de Edgar Bayley</i>	23
Ornela Soledad Barisone (Universidad Nacional del Litoral–Universidad Autónoma de Entre Ríos–Universidad Nacional de Rosario–CONICET): <i>Contactos teórico–poéticos entre Brasil y Argentina: Edgar Bayley dice de Carlos Drummond de Andrade. Observaciones en torno a la tensión entre emocional/ racional en el contexto del invencionismo argentino desde mediados de los cuarenta</i>	39
Rita Terezinha Schmidt (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil): <i>Cãnone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção</i>	59

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

Daniel Balderston (University of Pittsburgh): <i>Filosofías de la composición</i>	75
Annick Louis (Universidad de Reims–Centre de Recherches pour les Arts et le Langage): <i>Borges en Penguin</i>	81
Rossana Nofal (Universidad Nacional de Tucumán–CONICET): <i>Cuando el testimonio cuenta una guerra: la complejidad de las cosas</i>	91
Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari, Venezia): <i>Más allá del reportaje de viaje: descolocación y alteridad en los cuentos de Hebe Uhart</i>	103
Silvia Zenarruza de Clément (Universidad Nacional del Litoral): <i>Escribir al femenino Colette y Annie Ernaux. El retorno a la madre</i>	117

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

Ana Fernández Valbuena (Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid): <i>Glosas a la experiencia de Migraciones internas</i>	129
--	-----

Ezequiel Gatto (Universidad de Buenos Aires–CONICET): *La palabra sensible: Herbert Marcuse, James Baldwin y Allen Ginsberg* _____ 143

Cuatro, memorias de la trastienda (la trastienda de la edición)

Fernando Colla (Université de Poitiers, Francia): *Los autores argentinos en la Colección Archivos* _____ 159

María Rosa Lojo (Universidad de Buenos Aires–USAL–CONICET): *¿“Páginas insulsas e imperfectas”? Edición crítica del Diario de viaje a Oriente (1850–1851) y otras crónicas del viaje oriental, de Lucio V. Mansilla* _____ 171

Cinco, escenas de la vida académica

Raúl A. Galoppe (Montclair State University): *Espacios queer: hacia una dinámica de visibilidad e integración* _____ 187

Seis, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

Encruzilhadas do comparatismo, entre renovação e tradição. Resenha de Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada de Daniel–Henri Pageaux (Organização de Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva, Rosani Ketzer Umbach). Frederico Westphalen: URI; Santa Maria: UFSM; São Paulo: Hucitec, 2011. Por Denise Almeida Silva (URI – Frederico Westphalen, RS, Brasil) _____ 201

Exercícios comparatistas sob o signo da intertextualidade e da interdisciplinaridade. Reseña de Literatura: crítica comparada. (João Luis Pereira Ourique, João Manuel dos Santos Cunha e Gerson Roberto Neumann, org.) Pelotas, RS: EDUPel, 2011. Por João Manuel dos Santos Cunha (Universidade Federal de Pelotas–UFPel) _____ 204

El espesor de la cultura en los trazos de la literatura continental. Reseña de *Estudios de cultura y literatura latinoamericana* de Claudia Caisso, UNR editora, Rosario, 2011. Por Daniela Gauna (Universidad Nacional del Litoral–CONICET) _____ 207

Recorridos y alternativas en literaturas comparadas. Reseña de *Lindes actuales de la Literatura Comparada* (Adriana Crolla, comp.). Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2011. Por María Estela Reviriego (Universidad Autónoma de Entre Ríos) _____ 209

Prólogo **Epistemológicas: notas de reclamo** **local de conocimiento**

por Oscar R. Vallejos
UNL

A nuestra generación le ha quedado la crítica

Edward Said (1995:418)

67

como feminista y experta en subalternidad, estoy habituada a observar las grietas en los textos producidos por las elites con objeto de extraer de ellos itinerarios excluidos.

Gayatri Chakravorty Spivak (16)

1.

Al presentarse siempre en un estado reflexivo, el saber literario con orientación a la formación de teoría o informado por ella elabora a la vez dos universos que terminan conformando archivos distintos: el complejo literario y las referencias a las condiciones epistemológicas que hacen posible, deseable y practicable el acceso a ese objeto. Las condiciones políticas y éticas suelen también referirse pero aparecen como parte de la tramitación de las oportunidades epistemológicas que ese saber explora o expresa.

2.

El que estos universos vayan a parar a archivos distintos disloca el saber literario. Gran cantidad de textos que exponen una lectura directa del complejo literario ofrece un momento ciego al espacio epistémico de legibilidad. Ello se hace más notable cuando ese complejo literario es ubicado en el marco de un estado-nación pero la Literatura Comparada tal como suele ser practicada por la periferia también se produce en ese punto ciego.

3.

De modo que el dislocamiento del saber literario se expresa con claridad en el tratamiento del complejo literario limitado por los márgenes de los estados nacionales en tanto opera sobre los supuestos de lo peculiar, la importación, la migración o el exilio pero no para mostrarlos como formas o modalidades de experiencia sólo posibles viviendo los límites que esos márgenes fabrican —es decir, en el contexto de un triunfo o una derrota epistémico-política— sino como aquello que debe explicarse ya sea en su singularidad o en sus interrelaciones. De todos modos, hay que explicitarlo, este nuevo ámbito de realidad para el que se reclama un trabajo teórico, un archivo unificado, se hace posible a partir de la posición que enuncia el epígrafe de Spivak y que Said expresa como sigue: “atenuar la insistencia formalista sobre el estudio de la literatura en favor de aproximaciones basadas en el restablecimiento de experiencias históricas o bien tergiversadas o bien en gran medida excluidas tanto del canon principal como de la crítica” (Said, 2005:29).

4.

Reclamar saber literario en una Universidad Nacional, en la Universidad Nacional del Litoral no implica trabajar ya dentro de esos márgenes aunque la propia definición de la universidad así lo indique. La localización del saber literario en el Litoral no conlleva asumir esos lindes sino que es una oportunidad epistemológica para dar cuenta de cómo allí emergen dominios de experiencias. El Litoral es un espacio de oportunidades no tanto para regímenes productivos sino para teorizar sobre las condiciones epistemológicas en las que es posible la emergencia de la, de una, cultura. Hay aquí, en el Litoral, un universo de asentamientos, de ocupación y de circulación de minorías étnicas y sexuales, de lenguas, de saberes, de relatos, de memorias, que conforman tanto el “canon principal” (Said, 2005) como el mundo de lo subalterno. Todavía ese universo espera ser puesto en visibilidad y legibilidad.

5.

Una de las novedades que ofrece la crítica actual —apelando a una marca temporal difusa y necesaria— es que está dirigida no ya a develar la trama que hace posible lo literario sino hacia cómo lo literario participa de matrices que dan forma a la experiencia de los colectivos humanos. En esa nueva orientación también lo epistemológico es puesto en conside-

ración. Como dice Foster: “Si Picasso y Saussure comparten una *episteme* semiótica, también Ernst y Freud, o Duchamp y Jacques Lacan, podrían compartir una *episteme* psicológica. De hecho, este rastreo de afinidades conceptuales en diversos campos —por el cual los contenidos contemporáneos son mutuamente leídos en términos cada uno del otro, relacionados retroactivamente de una manera que ellos no podían prever” (11). De modo que esa manera de leer rastreando afinidades conceptuales requiere que la propia Universidad (local) sea leída en términos de aquello que ella lee. Pero hay más de lo que Foster plantea: pensar la *episteme* como resistencia y controversia. Cuando se recupera a Fanon, en los noventa, para repensar la colonialidad y la subalternidad se reingresa al espacio del saber literario lo que este autor nombra como “resistencia ontológica” (Fanon). Abordar los universos como los del Litoral en esta doble clave —onto–epistémica— ofrece oportunidades para reunir los materiales que han ido a parar a archivos diferentes. Archivos de un saber dislocado que se rehacen a partir del interés por lo excluido.

89

6.

Gramuglio dice: “busco replantear el modo de estudiar y enseñar las literaturas, en particular la literatura argentina” (Gramuglio:22).

La cuestión pedagógica forma parte del universo de la Literatura Comparada y de lo que puede ofrecer como educación universitaria. Hay al menos dos posibilidades opuestas que trazan un espacio de alternativas. Por un lado, ofrecer la Literatura Comparada como una especialización, como un dominio disciplinar. Por otro, ofrecer la Literatura Comparada como un espacio para la movilización de la imaginación: “ese instrumento integrado de alterización.” (Spivak:44). Lo que se convoca cuando se moviliza la imaginación es lo que hay que interrogar. Spivak plantea:

Cualquier teoría sobre la imaginación que se sirva de la palabra inglesa ‘imaginación’ [*imagination*] está indudablemente conectada, en cierta medida, con las teorías alemanas de los siglos XVIII y XIX. Nuestro intento es, no obstante, tratar de reducir y enrarecer esta definición hasta llevarla a un mínimo convencional: la habilidad de pensar cosas ausentes. (13)

La Literatura Comparada puede pues reclamar un espacio de cultivo del conocimiento localizado en una clave que permita leer las ausencias para quienes transitan la Universidad del Litoral pero debe al mismo tiempo resolver cómo expresa ese saber para otros públicos y con qué modalidades de circulación.

7.

El Hilo de la Fábula es la apuesta que un colectivo de la Universidad del Litoral ensaya para expresar modos no convergentes en las que puede desenvolverse el saber literario en el espacio de la Literatura Comparada. Más allá de las presiones de la burocracia académica, la Revista es un trabajo que expresa un modo peculiar de habitar localmente el mundo académico. Así se ofrece.

Bibliografía

- FANON, F. (1952) *¡escucha, blanco!* (trad. del texto *Peu noire, masques blancs* de Angel Abad. Trad. de Los poemas “negros” (sic) por José María Valverde). Barcelona: Nova Terra, 1966.
- FOSTER, H. (2004) *Dioses prostéticos* (trad. de Alfredo Brotons). Madrid: Akal, 2008.
- GRAMUGLIO, M. (2008) “Interrelaciones entre literatura argentina y literaturas extranjeras. Debates actuales e hipótesis de trabajo”. *El Hilo de la Fábula*, (8-9) Año 7-8, 2008-2009, 17-23.
- SAID, E. (2001) *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales* (trad. de Ricardo García). Barcelona: Debate, 2005.
- SPIVAK, G. (2008) *Otras Asias* (trad. de Pablo Sánchez). Madrid: Akal, 2012.

Vallejos, Oscar

“Prólogo al número 12”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Doce. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2012, pp. 7-10.

Uno,

pasión intacta (un lugar para la teoría)

Cine, filosofía y tragedia. Reescritura de las conclusiones de una tesis

Alicia Naput *

Universidad Nacional de Entre Ríos

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Tentativa de pensar nuestra época desde unas producciones cinematográficas, asumiendo como clave interpretativa del presente lo que llamamos pensamiento o filosofía de lo trágico, para valorar al cine como parte del programa de la formación humana en su carácter de inherentemente autoreflexivo. Elegimos cuatro films, a saber: *Antes de lluvia* (Inglaterra-Macedonia, 1995), *El Odio* (Francia, 1995), *La caída de los ángeles* (Hong Kong, 1995) y *Viva el amor* (Taiwán, 1994). En la escritura se traman preocupaciones políticas, estéticas, poéticas (referidas a las poéticas cinematográficas) y educativas, articuladas con el propósito de aportar recorridos reflexivos al interés por la formación.

12 13

Palabras clave:

· cine · tragedia · temporalidad · política · educación

Abstract

This article intends to think our times from the perspective offered by a few film productions, selecting what we call thinking or philosophy of the tragic as interpretative key to the present; this is done with a view to valuing film as part of the program of human education in its inherently self-reflexive character. We chose four films: *Before the Rain* (United Kingdom-Macedonia, 1995), *The Hate* (France, 1995), *Fallen Angels* (Hong Kong, 1995) and *Vive l'amour* (Taiwan, 1994). In the article, political, aesthetic, poetic and educational dimensions are interwoven and articulated in order to give an account of education.

Key words

· Film · Tragedy · Temporality · Politics · Education

* Profesora de Política de la Educación, Teoría Política de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UNER; integrante del equipo de cátedra de la Ciencia, Tecnología y Sociedad de la FICH, UNL. Magister en Educación de la Facultad de Ciencias de la Educación de la UNER.

Cine, filosofía y tragedia. Reescritura de las conclusiones de una tesis ¹

El trabajo de investigación, del que comunicaremos unas conclusiones, constituyó la tentativa de pensar nuestra época desde algunas producciones cinematográficas que juzgamos significativas, asumiendo como clave interpretativa del presente lo que llamamos pensamiento o filosofía de lo trágico, para finalmente valorar al cine como parte del programa de la formación humana en su carácter de inherentemente autoreflexivo. Elegimos cuatro films, a saber: *Antes de la lluvia* (Inglaterra-Macedonia, 1995), *El odio* (Francia, 1995), *La caída de los ángeles* (Hong Kong, 1995) y *Viva el amor* (Taiwán, 1994).

En ese sentido, en la escritura se encarnaron preocupaciones políticas, estéticas, poéticas (referidas a las poéticas cinematográficas) y educativas, articuladas con el propósito de aportar algunos recorridos reflexivos al interés por la formación. Pretendemos poner en discusión aquello que hemos aprendido en el curso de esa escritura. Por una parte, visibilizar cómo ese tránsito escritural hizo posible un pensamiento del cine, orientado a mirar con insistencia nuestra época y a abrir horizontes educativos —en tiempos de perplejidad respecto del futuro— acerca del porvenir humano. Y, por otra, expresar los aportes que un pensamiento del cine puede realizar a una educación que —al tiempo que recupere la confianza en la experiencia personal y colectiva— nos vuelva sensibles y lúcidos respecto de lo que hace efecto en otros, en otras palabras, del mundo común.

Hemos asumido la filosofía de lo trágico en unos films que transitan entre el amor y la muerte, en un caso, y entre el amor y la desesperada huida del desamparo, en otro, para exponer cómo se mira una cultura que ve expirar sus sueños utópicos y no está dispuesta a abandonarse al entretenimiento. Una cultura que tiene el coraje de mirarse a la cara. Por ello afirmamos que estas producciones interesan como parte de un pensamiento crítico del presente, esto es, un pensamiento que es capaz de negar lo dado denunciando las condiciones de inhumanidad/deshumanización, allí donde aparecen agotadas las energías utópicas.

Nos preguntamos qué pone en escena ese cine y qué piensa y hace pensar. Comencemos por la primera dupla de films, a saber: *Antes de la lluvia*, de M. Manchevski,² y *El odio*, de M. Kassovitz.³ Nos auxilia un comentario de Godard: “Son personas que son reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida. Viven una historia simple, es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guión” (Deleuze:229).

La tragedia se desata cuando la salvación del otro es aniquilamiento.⁴ La muerte intolerable es la de la comunidad, la de un sentido común de lo humano; pero se hace presente una memoria común, un sentido comunitario en la acción de aquellos que son capaces de interrumpir el curso de una historia que los ha colocado en el lugar de espectadores o víctimas pasivas. Por ello sostenemos que se trata de una crítica póstuma en la que la promesa utópica se trastoca en tragedia que exhibe ese trastocamiento⁵ en las condiciones de un presente que se reconoce tan huérfano de utopías como de inscripción en una historicidad actuante en la memoria colectiva. Por ello, tanto la acción de Hubert (*El odio*) como la de Alexander (*Antes*

de la lluvia), a la vez que encarna una memoria comunitaria desata la tragedia; es que la “comunidad” ya no se reconoce en esa tradición... es sorda a sus voces. Allí donde estos personajes enfrentan su condición y se hacen responsables, se “pierden” presos de una “extraña vocación”, a los ojos de sus congéneres. El mundo “hace banda aparte”, como decía Godard, suspendido entre dos abismos: el que lo separa de un pasado en el que no se reconoce y el que lo mantiene fuera de un porvenir que es incapaz de imaginar.

El pensamiento trágico nos permite pensar también la desmesura, la vulnerabilidad y la compasión como constitutivas de lo humano. La tragedia se sitúa allí donde la desmesura de la acción, la imprudencia, pone en escena la vulnerabilidad humana y convoca a compadecerse de la suerte del otro. Hay un sentido común (frónesis) que invita a sopesar las condiciones del contexto para actuar, que es contrariado, paradójicamente en defensa de lo humano común. Pero la *hybris* conduce a la tragedia y ésta expone agudamente (en estos casos) en qué se convierte la vida social cuando somos insensibles, sordos, a la vulnerabilidad humana. Esa es la escena que Hobbes había imaginado como el “estado de naturaleza”, la guerra de todos contra todos, preocupado, claro está, por la propia vulnerabilidad. El *Leviatán* vendría a garantizar la seguridad, la paz, pero introduciendo la desigualdad. El autor era escéptico respecto de las posibilidades humanas de construir una convivencia igualitaria; no hay orden sin jerarquía.

14 15

Pero otros imaginaron esa posibilidad, la condición de la democracia como autogobierno —y, en ese sentido, como opuesta al *Leviatán*— como el régimen de autolimitación humana. En este caso, como sostiene Cornelius Castoriadis, la condición trágica es interna a la vida democrática y no una exterioridad amenazante a la que habría que conjurar construyendo un aparato protector sustentado en la desconfianza mutua y en la de sí.

Castoriadis sostiene que se enfrentan allí dos formas de superar los límites de *phronesis*: la de Creonte, que no está dispuesto a escuchar razones (empeinado en ser el único que tiene razón) en defensa de la ley del Estado, y la de Antígona, que hace lo propio en defensa de la ley de los dioses (ritos funerarios para el hermano que contraviene las leyes del Estado). Son diferentes: es claro que quien sacrifica su vida por el sublime valor del amor fraterno se sitúa por encima de quien defiende el orden estatal (las leyes de la polis). Sin embargo, sostiene Cornelius Castoriadis, lo que esta tragedia escenifica (y nosotros vemos reaparecer algunas de estas claves en los films mencionados) es la doble condición de lo humano: de ser a la vez sabio y hábil y, por otra parte, de dirigir esa sabiduría y habilidad a veces hacia el bien y otras hacia el mal. Lo que nos interesa aquí es que según Castoriadis, este bien y este mal están definidos por el poeta políticamente. Citamos: “El hombre camina hacia el bien cuando llega a tejer conjuntamente (*pareiron*) las leyes de sus ciudad (*nomos chthonos*; *chthon*, no significa aquí la Tierra en un sentido cósmico, se trata de la tierra de los padres, de la polis, de la comunidad política) con el juicio/justicia de los dioses, garantizado por los juramentos...” (Castoriadis:95).

Juzgamos legítimo inscribir *El odio y Antes de la lluvia* en esa herencia trágica, que lee Castoriadis en Antígona, en la que el problema clave del hombre autónomo es la autolimitación del individuo y la comunidad política.⁶ En el contexto moderno en el que no hay autoridad última que pueda brindar respuestas a toda cuestión, la tragedia de la desobediencia se yergue también como tragedia de la construcción de comunidad. Esto es, el desafío de producir comunidad, de auto-crearnos, enfrenta

nuestra condición de mortales, proclives tanto al mal como al bien —es decir, sin garantías de existencia de ningún progreso moral— así como, fundamentalmente, la sujeción de lo humano tanto a las leyes de su país (el Estado, el pueblo...) como a las leyes de los Dioses. Las leyes o la justicia de los dioses podrían encarnarse hoy en leyes de la cultura, de la humanidad... Y aquí podríamos preguntar: ¿cómo se establece esa justicia? ¿o quién y en qué condiciones estaría respetando esas leyes? Sabemos que no hay modo de responder estas preguntas sino cada vez, frente a cada situación, tejiendo (como dice Castoriadis) una leyes con otras. Hemos aprendido que no hay modo de “defender las singularidades y el derecho a la diferencia sin la consideración de lo humano universal tanto como sabemos que la consideración de las normas generales solo exige que éstas se consideren también como situadas” (Fraser:281).

En esa clave, los films actualizan —hacen presente— una memoria moderna (como crítica póstuma) que reconoce a lo humano en su condición de radical historicidad, aunque sin esperanza de horizonte utópico. En la tragedia, no en la utopía, es dónde lo humano se reconoce.⁷ Como si dijéramos: podemos producir humanidad a condición de reconocernos en aquella ácida caracterización kafkiana de “La muralla china”: “La naturaleza humana, esencialmente mutable, no puede soportar ninguna restricción; si se ata a sí misma, pronto empieza a desgarrar localmente sus lazos, hasta que hace pedazos todo, la muralla, los lazos y a sí misma” (Bloom:195). Podemos recrear lo humano en compañía si pensamos, con Kafka, que no es Yahvé quien nos confunde y se interpone en la obra de construir humanidad (como en Babel), sino nuestro propio abandono de la voluntad de inventar otras formas de vida, sin lengua única, más a la altura de la imaginación de humanidad. Y esa tarea, sostendrían nuestros films, no es una responsabilidad que podamos delegar en otros (el Estado, por ejemplo) sin poner en riesgo la humanidad. A la vez, esa responsabilidad se actualiza entre otros, personal y colectivamente, sin otras garantías que los lazos que los propios sujetos son capaces tramar y vivificar.

A la segunda dupla de films, *La caída de los ángeles*⁸ y *Viva el amor*,⁹ la inscribimos en la tradición de una forma que, según Gilles Deleuze, emerge en la segunda posguerra. En ese escenario existen dos rupturas de las cuales el cine da cuenta. En primer lugar, la del vínculo orgánico del hombre y el mundo; y en segundo lugar, la del vínculo entre conciencia y acción (teoría y práctica). “La ruptura sensorio motriz que hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo... no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste; al contrario, es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensar un mundo ni pensarse a sí mismo” (Deleuze:227). Lo intolerable no sería ya la injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. “El autómata espiritual se halla en la situación síquica de vidente, que ve tanto mejor y más lejos cuanto que no puede reaccionar” (227). En el cine, la expresión de esta situación espiritual es, para este autor, la producción de gran parte del neorrealismo italiano; pienso en

Alemania año cero de Rosellini, en ese niño condenado a la condición de espectador impotente de la barbarie.

Nuestros protagonistas¹⁰ viven en una suerte de presente permanente. Un presente que se percibe como duración que no remite a algún pasado, ni anuncia algún futuro como otro tiempo.¹¹ Se presentan signos de expiración de la filiación, en un mundo que parece estar dejando de ser mundo; podríamos decir que no se trata de un mundo sino de un espacio urbano, en el que los dispositivos disponen los cuerpos. Mundo sin huella, sin marcas, artefactual... Este mundo, a diferencia de la desgarradora visión que produce Rosellini en *Alemania año cero*, es un espacio que se ofrece, paradójicamente, deshumanizado pero comfortable. Es la realización completa de aquello que Benjamin advertía en *Experiencia y pobreza*.

¿Qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella? (...) Pues sí, admitámoslo; esta pobreza de experiencia es pobreza, pero lo es no sólo de experiencias privadas, sino de experiencias de la humanidad. Es, por tanto, una especie de nueva barbarie. (...) Un rasgo característico es la total falta de ilusiones sobre nuestra época y, junto a ello, su entera aceptación.

(Benjamin:218-219).

16 17

En el mundo de los films hay sufrimiento, pero no explosión sino implosión; un mundo en el que lo humano se silencia en retirada... Podríamos pensar en aquello que desde una sociología de la cultura sostenía Williams de un cierto teatro del siglo XX: tragedia de la incomunicación.

Se “comparte” la puesta en escena de los dispositivos de la vida urbana. Y nosotros tenemos la experiencia de la desnaturalización de ese mundo artefactual en tanto producto humano enfrentado a los humanos; consecuentemente, una forma de “lo humano” se produce en la expresión del malestar de la espera infructuosa, en el sufrimiento solitario (sólo para nosotros, espectadores), en la ausencia de encuentro. La interpelación de los que gritan en silencio sin palabras, de los que juegan y sufren, es a nosotros, videntes impotentes. Llamamiento a sentirse afectado, a no soslayar (a dejarse afectar por) el dolor de los demás. Los films parecen afirmar que la huida hacia adelante del sufrimiento de la pérdida, de la muerte, nos conduce a la inhumanidad. “¿Qué esperan?”, parecieran preguntar estas narrativas. La espera alimenta ese in-mundo¹².

Hay una magnífica imagen que produce el escritor David Foster Wallace intentando volver intuitivos, acercar, para sus alumnos universitarios los relatos de Kafka:

Se les puede pedir [a los alumnos] que imaginen que sus relatos [los de Kafka] tratan de una especie de puerta. Que nos imaginemos acercándonos y llamando y llamando a esa puerta, cada vez más fuerte, llamando y llamando, no sólo deseando que nos dejen entrar, sino también necesítandolo; no sabemos qué es pero lo sentimos, esa desesperación por entrar... Y que por fin esa puerta se abre... y se abre hacia fuera: que durante todo el tiempo ya estábamos dentro de lo que queríamos

(Foster Wallace, 2008:84).

La espacialidad claustrofóbica de esta imagen remite a nuestros films, pero lo más iluminador es pensar que nuestros personajes encuentran lo que buscan o están donde querían estar... Buscar fuera, querer salir, patear la puerta es una posición

subjetiva, claro está... Hay quienes en estos films ven abrirse hacia fuera la puerta (las protagonistas femeninas), hay allí un saber que llamamos de lo irremediable, un saber de lo acontecido (o, por lo menos, la puesta en escena de ese saber; que puede volverse tal, en la reflexividad de esa puesta en visibilidad), un saber inoperante. Doloroso saber del que se enfrenta al olvido de sí,¹³ y este encuentro o reencuentro carece de valor curativo/correctivo de la acción; se muestra tardío, ineficaz. (Saber del enfrentamiento con el insoportable sinsentido de la existencia).

Se ofrece en estos films las condiciones para la reflexividad de la experiencia del presente y la oportunidad de una educación estética, en el sentido schilleriano (si incorporamos lo sublime a lo bello, en el sentido del sentimiento de aquello que no acaba de representarse satisfactoriamente, pero puede pensarse en su condición de intolerable). Una educación que devuelva al pensar sus raíces sensibles, que reconozca a las imágenes (no tanto por lo que muestran como por lo que sugieren o eliden) el carácter de intensidades que se agolpan, irrumpen, inventan, predisponen la teatralización de fondo de toda teorización.¹⁴

Esta condición de las imágenes es valorada agudamente por el filósofo Stanley Cavell cuando advierte que el cine existe en estado filosófico, pues se tiene a sí mismo como testimonio y motivo de especulación. Sostendremos también, con este autor, el valor educativo del cine en relación con la convocatoria a la confianza en la experiencia. Dice Cavell:

Si es propio de la esencia del cine magnificar la sensación y significación de un momento, también le es propio ir en contra de esa tendencia y reconocer esa realidad trágica de la vida humana: la importancia de esos momentos no se evidencia cuando los vivimos; tanto es así que determinar los momentos cruciales de una existencia puede ser el trabajo de toda una vida. Todo sucede como si la inherente disimulación de la importancia formara parte, tanto como su revelación, de la fuerza mayor de aquello que queremos significar cuando hablamos de “actuación” de los actores en el cine, de “puesta en escena” del cine, y de “espectador” de cine. (Cavell:34-35).

Esta bella idea formulada con el rigor que caracteriza a este autor anuda con otra que nos parece central, también de Cavell. El cine democratiza el saber de la poesía de lo ordinario; esa percepción (nos dice) está tan abierta a todos como “la capacidad de apuntar la cámara sobre un sujeto”, pero sólo si estamos dispuestos a no dejar escapar lo evanescente del sujeto, a preguntar por lo no-visto en lo visto.

La propia poética cinematográfica convoca (por la condición doble que veíamos anteriormente) a la pregunta por lo visible y el modo como se vuelve tal, porque la disimulación es parte de la revelación. Las preguntas remiten al film desde la experiencia del visionado e involucran una autoilustración acerca de esa experiencia, ilustración acerca de nuestro saber del mundo a través del cine y de nosotros mismos en relación con ese mundo. Autoilustración, nos enseñamos a nosotros mismos de nuestro mundo a través del cine, entre otros, en conversación.

Hemos procurado mirar el mundo desde algunos films, mirarlo con insistencia, poniendo a prueba unas herramientas de análisis, unas hipótesis de lectura y unas caracterizaciones de la época. Pero todo ello para asumir la pregunta acerca de cómo puede participar el cine en una educación que se precie de tal. Aquellas inquietudes epistémicas, políticas y estéticas se revelaron, en la escritura, eminentemente pedagógicas; todo el trabajo de estos años ha sido un tránsito de formación

en el que nos hemos enseñado qué aprendimos con el cine y del cine con otros, amorosamente, en el disfrute del pensar compartido.¹⁵

Releyendo el último libro de Cavell nos reconocemos en algunas de sus preguntas, así como hace años reconocíamos en sus textos que la propia cinefilia echaba lazos con la práctica filosófica.

La pregunta, la inquietud que sólo podemos dejar aquí planteada, aclarada como pregunta, y que tal vez sea el fruto más estimado de este trabajo es: *cómo ha participado el cine en la formación de creencias políticas y cómo puede participar*. Entiéndase aquí por políticas las creencias que remiten a cómo se construye y se sostiene una buena vida, cómo es posible cambiar la sociedad y en ella nuestras vidas, y qué significa cambiar para mejor.

Sin dudas, esta pregunta involucra otras. Me detendré para mencionar una que Cavell formula con agudeza y que probablemente esté en la base de cómo pensar la política: “Si la cultura (en el sentido de las creaciones humanas, esto es, tanto el armamento, el poder tiránico, como el arte) actual tiene o no una continuidad con el pasado de la especie humana, y por tanto si el saber de la humanidad ha perdido o no toda vinculación con los problemas que ha creado” (Cavell:30). Es claro que la transmisión cultural está en el centro de la pregunta y más allá de preguntar por los lazos de la cultura actual con las tradiciones culturales, la pregunta por los lazos del saber con los problemas humanos remite a las consecuencias prácticas (esto es: morales) de tal ruptura o ligazón (anudamiento).

La idea de un saber trágico al que arribaríamos vía una educación estética se vincula con la presunción que se nos impone al final de este recorrido: en las condiciones culturales que la humanidad ha producido, el saber que puede volvernos sensibles y lúcidos respecto de nosotros mismos, es un saber de la ruptura de aquellos lazos y de sus consecuencias prácticas. Los films que analizamos colaboraron ofreciendo signos de esa condición cultural, y caminos para continuar pensándola.

Notas

¹ Nos referimos a la tesis del mismo nombre correspondiente a la Maestría en educación de la Facultad de Ciencias de la Educación presentada en 2009, fruto de una investigación comenzada hacia 2002.

² *Antes de la lluvia*, de Milcho Manchevski, narra los días finales de un fotógrafo que ha ganado el premio Pulitzer capturando instantáneas de la guerra de Bosnia. Nuestro protagonista, Alexander Kirkov, abandona Bosnia primero, y luego Londres, decidido a volver a su Macedonia natal en busca de... sí mismo, del compromiso con una historia que pueda sentir como propia. Hay en la decisión de este personaje la voluntad de abandonar el lugar de “observador”, con la convicción de que ese es también un lugar de complicidad con el horror. Se tematiza el vínculo conflictivo entre “el ver” y “el actuar”, entre la mirada y la acción humanas; entre el “dar a ver” (y sus límites), el ocultamiento y el compromiso.

³ *El odio* narra 24 horas en la vida de tres amigos, Vinz, Hubert y Said, habitantes de un suburbio de París. El film se presenta con la imágenes documentales del enfrentamiento callejero entre la policía y los jóvenes de *la banlieue* y el relato de un “chiste”: es la historia del hombre que se

tira de un rascacielos y mientras va cayendo se repite a sí mismo: “hasta aquí todo va bien, hasta aquí todo va bien, no importa la caída sino cómo se aterriza”. En ese cuento están las claves narrativas y temáticas del film: una *road movie* urbana en la que los tres amigos nunca llegan felizmente a destino... hasta el final; el “destino” que los aguarda es la *tragedia*.

⁴ Para Peter Szondi la relevancia del momento dialéctico salvación/aniquilamiento —que es constitutivo de lo trágico como forma-conflicto alrededor del cual se actualiza con diversas particularidades lo trágico en la historia y el drama humanos— se desprende del mismo hecho de que sea visible aun allí donde no se discute lo trágico (el corazón de las filosofías desde Schelling hasta Benjamin, pasando por Nietzsche), sino la tragedia como obra de arte, concretamente en la *Poética* de Aristóteles.

⁵ Habermas sostenía que “el espíritu moderno recibía impulso de dos movimientos intelectuales contrarios, interdependientes e interrelacionados: el espíritu de la época prende con la chispa del choque entre el pensamiento histórico y el utópico. (...) La peregrinación de las energías utópicas hacia la conciencia histórica caracteriza en todo caso el espíritu de la época que a su vez imprime sus rasgos a la opinión pública de los pueblos modernos desde la Revolución Francesa. El pensamiento político impregnado de la actualidad del espíritu de la época y que trata de resistir a un presente cargado de problemas, está penetrado de energías utópicas; pero al mismo tiempo, es conveniente que este exceso de esperanzas se someta al contrapeso de las experiencias históricas” (114).

⁶ “La autolimitación es indispensable justamente porque el hombre es terrible (*deinós*), y porque nada externo puede limitar esta facultad de ser terrible, ni siquiera la justicia de los dioses garantizada por los juramentos” (Castoriadis:27).

⁷ En el sufrimiento, sostenía en sus clases Nicolás Casullo, el hombre reconoce su vida, su estirpe humana. Es en la catástrofe, y no en la utopía, donde el mundo se hace definitivamente inteligible.

⁸ *La caída de los ángeles*, de Wong Kar Wai, narra las historias de un asesino a sueldo y su socia, y la de un estafador y una rubia; historias cruzadas signadas por el desencuentro, la soledad y el desamparo en el escenario del frenesí urbano. Se entretienen voces que comentan la angustia. El modo de dar visibilidad a las acciones pone en primer plano la percepción del tiempo antes que la de la acción, en tanto ésta parece no conducir a ningún fin. Hay la percepción de un tránsito que se hace circular. Si, como decía Godard, el cine vino a ofrecernos el sentimiento del río de la historia, podríamos decir que este film se demora en el sentimiento de los “remansos” de ese río.

⁹ *Viva el amor*, Tsai Ming Liang, Taiwan, 1994. “Un apartamento en una ciudad hacinada se convierte en un lugar de paso compartido a la fuerza por inquilinos esporádicos. Una agente inmobiliaria vive sin aliento del teléfono a sus asuntos. Su amante vende ropa en la calle. De Hsiao-Kang los demás no saben nada, utiliza el apartamento porque robó las llaves. Tiene cara de niño y vende nichos para guardar urnas con cenizas mortuorias, a veces se viste de mujer”. En el film, se explora la textura y la densidad de la cotidianeidad revelando un mundo que

presenta noticias de una posible humanidad esbozada en algún gesto. Pero ese mundo se cierra sobre sí y la promesa de humanidad se desvanece en la inconstancia de esos gestos.

¹⁰ Debemos decir que a los jóvenes protagonistas de los films de Wong Kar Wai y de Tsai Ming Lian no los podemos asimilar a videntes. Se nos ofrece la percepción de su sufrimiento, de su expectación, de su espera; pero nos está vedada la visibilidad de la afección que nos permitiera presumir que “ven”. Más bien, parecen andar a tientas en el mundo. Creemos que el lugar del vidente nos está reservado a nosotros (los espectadores).

¹¹ Una temporalidad que se expone como deshistorizada. Instantes que exhiben su densidad en una narrativa que los yuxtapone de tal modo que sentimos que aquello sigue ocurriendo, que nada interrumpirá ese tiempo para volverlo pasado.

¹² Jean Luc Nancy refiere a ese inmundo de modo elocuente: “El mundo ha perdido su capacidad de hacer mundo. Parece haber ganado solamente la de multiplicar a la medida de sus medios una proliferación de lo inmundo que, hasta aquí, a pesar de lo que se pueda pensar de las ilusiones retrospectivas, nunca antes en la historia había marcado de esa manera la totalidad del orbe. En definitiva, todo sucede como si el mundo estuviera trabajado y atravesado por una pulsión de muerte que pronto no tendrá otra cosa que destruir sino al propio mundo” (p.16)

¹³ Jacques Rancière, creemos, se refiere a ese saber de un modo que echa luz sobre nuestra formulación: “El problema no es saber lo que se hace, (...) el problema es pensar en lo que se hace, acordarse de uno mismo” (102).

¹⁴ La educación estética era para F. Schiller, a fines del siglo XVIII, el camino para superar las limitaciones de la cultura ilustrada como cultura teórica; constituirnos, por la vía del arte bello, en sujetos libres y felices (es decir, en sujetos que desean ser libres y no que se disponen a ello por deber).

¹⁵ Imprescindible mencionar a este respecto las conversaciones con mis maestros y amigos Nicolás Casullo y Oscar Vallejos.

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (2007) *Obras* (editores: R. Tiedemann y H. Schwepenhäuser; colab.: T. W. Adorno y G. Scholem; ed. española: J. Barja, F. Duque y F. Guerrero), libro II, v. 1. Madrid: Abada.
- BLOOM, H. (1995) *El libro de J.* Barcelona: Interzona.
- CASTORIADIS, C. (2005) “Antropogenia y autocreación”. *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CAVELL, S. (2008) “El pensamiento del cine” y “La filosofía pasado mañana”. *El cine, ¿puede hacernos mejores?*. Buenos Aires: Katz.
- DELEUZE, G. (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- FOSTER WALLACE, D. (2008) “Algunos comentarios sobre lo gracioso que es Kafka de los cuales probablemente no he quitado bastante”. *Hablemos de langostas*. Buenos Aires: Debolsillo.

- FRASER, N. (1997) "Una falsa antítesis". *Iustitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Bogotá: Facultad de Derechos Universidad de Los Andes, Siglo del Hombre Editores.
- HABERMAS, J. (1988) "La crisis del Estado de bienestar y el agotamiento de las energías utópicas". *Escritos políticos*. Barcelona: Península.
- NANCY, J.-L. (2003) "Urbi et orbi". *La creación del mundo o la mundialización*, Paidós, Barcelona.
- RANCIÈRE, J. (1991) "Un niño se mata". *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SCHILLER, F. (1990) "Cartas sobre la educación estética del hombre". *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- SZONDI, P. (1994) "Tentativa sobre lo trágico". *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.

Sujeto y dimensión social en la poética de Edgar Bayley

Mariela Blanco *

Universidad Nacional de Mar del Plata –
CONICET

Resumen

El objetivo del artículo es analizar las relaciones que la poesía de Edgar Bayley instaura con la dimensión social. Para eso, se supone que esta relación se presenta a través de la tensión entre sujeto y mundo como conflicto propio del género. Se precisan categorías de análisis como la de lo “real” y sus posibilidades para definir el espacio de lo poético, para lo cual se revisan conceptos teóricos; entre ellos, el de “autonomía”, “praxis vital” y “praxis artística”, desde las perspectivas de Adorno, Bürger y Enzensberger. Se aborda un corpus de poemas en donde esta problemática resulta evidente. También se estudian las modulaciones que el invencionismo y el objetivismo, como tendencias poéticas, adquieren a lo largo de su producción. Por último, se propone una mirada crítica que atiende a dimensionar la influencia del invencionismo en poéticas posteriores.

22 23

Palabras clave:

· poesía · autonomía · vanguardia · invencionismo

* Investigadora Asistente del CONICET y miembro de la cátedra de Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales de la especialidad. El libro elaborado a partir de su tesis doctoral sobre poéticas del '60, *El ángel y la mosca*, está a punto de ser publicado. En 2010, ha obtenido la beca posdoctoral Fulbright—CONICET, invitada por la Universidad de Pittsburgh.

Abstract

The aim of this work is to analyze the relationship between Edgar Bayley's poetry and its social dimension. This relationship is supposed to become self-evident through the tension between the subject and the world as a typical conflict of gender poetry. Several theoretical concepts, like the "real" and its possibilities to define poetry are precised; on the other hand, some categories, like "autonomy", "vital praxis" and "artistic praxis" are revised as from Adorno, Bürger and Enzensberger's perspectives. A corpus of poetry dealing with these issues is dealt with together with the ways in which inventionism and objectivism—as poetic tendencies— mould Bayley's production. Finally, a new critical look is proposed to measure the influence of inventionism in later poetry.

Key words:

· poetry · autonomy · modernism · inventionism

Cada obra es una apuesta, un salto mortal, la sombra del sueño y del deseo, de la lucidez y la solvencia. No es un abandono, una facilidad; es una conjugación de la alarma y la esperanza, del desencanto y la realidad resignificada. Es la plenitud de un instante.

EDGAR BAYLEY "Notas, citas y fragmentos"

Edgar Bayley pertenece a esa clase de poetas a los que el espacio del poema no parece bastarles para canalizar la fuerte pulsión por definir qué es el poema. Esta observación no implica una apreciación valorativa sobre la concreción o no de un proyecto poético, sino que intenta simplemente señalar la complementariedad entre el discurso poético y el ensayístico, tal como lo demuestra el tono del epígrafe. En este trabajo, me propongo por tanto analizar sus postulados estéticos, entre los que se destaca la búsqueda de transformación social y cultural presente en su apuesta. Conviene destacar que, si bien Bayley integró un movimiento de arte llamado concreto-invencción, surgido en Buenos Aires en 1947, cuya principal bandera era el ataque contra el concepto de representación, él fue el único poeta con una trayectoria sostenida en este grupo, de lo cual se deduce que una de las funciones principales de sus mani-

fiestos–ensayos es la de conjugar los lineamientos generales del concretismo con las particularidades del material, es decir, la palabra poética, sobre todo en el primer período de su producción.¹ No obstante, el afán por delinear los contornos de la función poética no decae a lo largo de toda su producción. Así, los libros en los cuales Bayley ha incursionado en este género resultan vertebrantes, pues allí se obstina en definir qué es la poesía, cuál es su función, cuál es la misión del poeta, entre otras cuestiones, desde distintas miradas pero con un mismo objetivo. Para ello, apela a un saber histórico que parte del análisis de distintas poéticas que han dado lugar y justifican el devenir de la poesía moderno–contemporánea, poniendo de manifiesto que, más allá del impulso rupturista inherente a la fuerte apuesta vanguardista, hay un conocimiento y respeto de la tradición poética previa.² Detrás de estos recorridos, subyace la autojustificación del propio proyecto poético.

24 25

1. Poesía y sociedad

El objetivo de este artículo es demostrar, pese a las sagaces observaciones de Bürger respecto del fracaso de las vanguardias históricas, que el propósito que alienta este proyecto poético no es erigir una poesía desvinculada de lo real.³ En efecto, la principal función asignada a la poesía es la de crear otras realidades, pero no en desmedro de una fuerte dimensión política, pues su finalidad es cambiar la realidad. Al respecto, parto de la lejana pero aún resonante voz de Francisco Urondo, amigo y compañero de travesía del poeta, quien ya por la década del '60 destacara estos rasgos enunciados en los manifiestos invencionistas escritos por Bayley:⁴

En suma, esta postulación estaría integrada, tiende a integrarse, en la concepción que rechaza la interpretación del mundo y procura su modificación. Suponer que esta modificación pueda darse, a través de la poesía, es adolecer de un candor excesivo; pero integrar a la poesía en este proceso de modificación, es convertirla en un elemento socialmente positivo, contemporáneo a su época, a su cultura. (1968:25–26)

Uno de los principales motivos por los que recorté la poética de Bayley como objeto de estudio es el espacio de importancia que los poetas del momento, interesados por los vínculos entre poesía y sociedad, le asignan; entre ellos se destacan César Fernández Moreno y el mencionado Urondo. A partir de sus comentarios, me pregunté qué habría en esta poesía, en su trasfondo ideológico, que avalara esta operación por parte de sus colegas–amigos y compañeros de grupos, dado que, en una primera aproximación, esta apreciación no parecería justificable, especialmente a la luz de los efectos y de las operaciones posteriores de la crítica. Al respecto, creo que el propio y pesado encasillamiento dentro del invencionismo erige una

barrera muy sólida para ensayar este tipo de lectura. En este trabajo, me propongo, no tanto analizar las operaciones que singularizan este movimiento de vanguardia, como profundizar las relaciones que la poesía de Bayley instaaura con dimensión social, tratando de recortar qué se entiende por ella en el momento de producción.

Uno de los espacios emblemáticos en donde la asociación entre poesía y comunicación tiene lugar es en el de las prácticas teóricas y poéticas emprendidas por los escritores del grupo *Zona de la poesía americana*, revista cuyos cuatro números se publicaron entre 1963 y 1964 y de alto impacto en el campo poético de la época.⁵ Allí, el punto de partida para las reflexiones en torno de la función de la poesía está dado por la provocativa pregunta que encabeza una extensa encuesta en el segundo número de la revista: “¿La poesía sirve para algo?” Indudablemente se trata de un eco del renombrado interrogante sartreano, “¿Para qué sirve la literatura?”, cuyo desplazamiento semántico en la enunciación del grupo *Zona* corre el eje de la pregunta del objeto (“para qué”) al sujeto (“La poesía”), poniéndolo de este modo en jaque más directamente, pues deja tácitamente implícita la posibilidad de la negativa, la cual no es contemplada en el enunciado sartreano. Además de la humorística respuesta de Miguel Brascó y de otros personajes que ocupan un amplio espectro que abarca desde el ambiente artístico hasta un carpintero, me interesa considerar especialmente la reflexión del propio Bayley respecto de este tema en “La poesía es el principal alimento de la realidad” (1963:9) y de Urondo en “La poesía argentina en los últimos años” (1963:12–14).⁶

Si el acuerdo generalizado, como ya señalé, es que la comunicación debe ser el principal objetivo de la poesía, Bayley se encarga de darle fundamento a esta afirmación; en efecto, el lema “Vivir es comunicarse” se repite de modo anafórico en el artículo. Y en ella se sustenta uno de los aspectos que para este poeta conforman el proceso poético. La comunicación es la acción que permite el contacto entre el hombre y el mundo, es decir, entre el hombre y lo otro distinto de él, abarcando con esto tanto lo interno como lo externo. A partir de este contacto, es que nace la poesía; de una actividad que desde el momento que implica un sujeto, no admite ser pasiva, y que desde el instante en que ese sujeto quiere entablar vínculos con lo que difiere de él, “propone una nueva experiencia, un conocimiento productivo” (1963, p.9). De este modo, en esta redefinición, lejos queda el poeta “revelador” del absoluto, de realidades sólo asequibles a sus dotes personales que caracterizan la línea trascendentalista de la poesía de la década anterior; Bayley opone a este modelo un poeta “creador”, cuya importancia transgrede los límites de la mera circunscripción a la teoría invencionista que él mismo elabora y representa.

La mirada de Urondo resulta central en cuanto al privilegio que este poeta otorga a los lazos con el contexto, y por ende, porque permite abordar uno de los centros reflexivos que caracterizará al período, el de las relaciones entre poesía y política. Para Urondo, la experiencia humana también conforma la materia poética, de modo que se refuerza el fundamento que permitiría el ingreso de la realidad al poema, objeto que a su vez, modifica la propia realidad; de modo que comparte con sus compañeros el ideologema del poeta como creador o modificador de lo real. Pero interesa subrayar que los parámetros de análisis que introduce, como el contexto social y político, son los que singularizan su perspectiva, pues el factor de divergencia se encuentra en lo que ambos poetas entienden por contexto o realidad, implicando para el caso de Bayley en el mencionado artículo, aquello perceptible por los sentidos —con un rescate de lo instintivo y lo inconsciente, aunque no lo

diga en esos términos—, mientras en el segundo, se dirige paulatinamente hacia un contexto social, una realidad “tangible” que se vuelve cada vez más intolerable, un entorno al que se hace cada vez más imperativo modificar. Precisamente, estos argumentos son los que orientan sus críticas contra los grupos surrealistas e invencionistas que dan vuelta la cara a la realidad social.

Luego del riguroso trazado del estado de la cuestión que realiza Urondo, como es de esperar, toma partido por la poesía social y le profetiza el mejor destino (1963:14); sin embargo, prueba de que su visión aún tiende a la integración más que al privilegio de la política por sobre la estética, es el rescate de la poesía de Bayley como ejemplo del equilibrio deseado. Así:

Hoy nuestra poesía a lo mejor sea menos pretenciosa o tenga menos validez metafísica, pero resulta más tangible, más concreta, más convincente y tal vez por su mayor solvencia. Pareciera que se alcanza o se tendiera a alcanzar, un equilibrio entre las posiciones estéticas e ideológicas; ambas no eran, no tenían por qué serlo, no suponían, posiciones excluyentes. (1963:14)

26 27

De modo que, si bien en algunas ocasiones eclosiona el tono belicoso de Urondo en artículos como “Contra los poetas” en donde arremete de lleno contra la figuración del poeta como vate (1963, contratapa), su forma de caracterizar la práctica poética se emparenta con una concepción amplia de las relaciones entre poesía y realidad, en donde se intenta comunicar las experiencias de los hombres (no de la “humanidad”, tantas veces preconizada en *Poesía Buenos Aires*), proponiendo así un modelo conciliatorio entre prácticas de vanguardia y dimensión social del discurso.

Dentro de la ensayística de César Fernández Moreno, ya es un clásico citar su característica distinción entre poesía esencial o hiperartística y existencial o hipervital. En el trazado de los rasgos de ambas corrientes, otorga un lugar preferencial a la poética de Bayley como ejemplo de la línea existencial, en la que detecta, en oposición a la esencial, un mayor apego a la expresión de la realidad (1967:400 y ss.).

Más allá de la amplitud de estas miradas, es importante destacar que una de las divergencias de la poética abordada con la línea social de la poesía del '60 es que esta politización no se evidencia en el nivel temático, sino en el del lenguaje. Por eso apelo a las reflexiones de Dalmaroni cuando sostiene que “puede ser preferible la tesis de que la ideología se relaciona sobre todo con la manera en que una obra se las ve con el lenguaje, con las estrategias de la sintaxis, con el poder de significar que arrastran las palabras.” (1993:15–16). Se trata de la misma precaución con la que Adorno aborda el problema en su célebre “Discurso sobre lírica y sociedad”, pues la dimensión social del poema no se vincula con su índole temática, sino que emerge del carácter social del lenguaje.

Pero esta exigencia puesta a la lírica, la exigencia de que sea la palabra virginal, es en sí misma una exigencia social. Ella implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresivo–depresiva, situación que se imprime negativamente en la formación lírica: cuando más duramente pesa la situación, tanto más inflexiblemente se le resiste la formación [lírica], negándose a inclinarse ante ninguna cosa heterónoma y constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio. Su distanciamiento de la mera existencia se convierte en criterio de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta

contra ella, el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo. (1962:56)

Hay un concepto clave que quiero extraer de este fragmento porque constituye el pilar sobre el que se erige el sistema poético de Bayley: el de autonomía, dado que en la poesía se construye un mundo-otro con otras reglas, que se opone al mundo cosificado que nos rodea. Desde estos dos pilares, esta poesía propone un espacio alternativo desde el cual transformar el mundo, tal como analizaré a continuación.

2. Dimensiones de lo real

Considero que el punto de partida para indagar estas cuestiones debe partir de la pregunta sobre cómo se concibe lo real dentro de esta propuesta. El título de uno de sus libros de ensayo más célebres brinda una clave de aproximación: *Realidad interna y función de la poesía* (1966), pues ya el adjetivo introduce una restricción al amplio concepto de realidad. Puede colegirse entonces, desde una primera mirada, que la realidad de la poesía difiere o es, cuanto menos, más específica respecto de otra mayor. Pero antes de arribar a este importante volumen, propongo centrarnos en los manifiestos invencionistas publicados en la década del '40 por el valor que tienen estos textos breves como actas de nacimiento de un movimiento estético con su propia declaración de principios. En este sentido, resulta especialmente explicativo “La batalla por la invención” (*Invención 2*, cuadernillo dedicado a Edgar Bayley por Buenos Aires, Invención, 1945), dado que allí se presenta la dicotomía entre el arte representativo y el invencionista en función de las diferencias entre ambos por la distinta relación entre el sujeto y el mundo. Así, el poeta sostiene que “La distancia que media entre la expresión y la invención es la misma que existe entre la separación y la comunión” (1999:737), dada la cualidad inherente al signo de separar la cosa de su representación.⁷ El invencionismo propone abolir esta barrera y por eso su principal objetivo es el de “RECONSTRUIR EL MUNDO”, presuponiendo la participación del sujeto en la “realidad común” (1999:737). De este modo, se advierte la importancia en estos postulados del concepto de comunión, que no sólo significa unión de los hombres, sino una aspiración a una relación del sujeto creador con “la totalidad del mundo” (1999:740), en las antípodas de la enajenación del individuo, inherente a un arte representativo o figurativo que emana de la sociedad de consumo. Más allá del uso de las oposiciones como estrategia expositiva, se advierte que el pensamiento de Bayley es dialéctico, pues la realidad poética es producto de una síntesis entre lo real y lo imaginario, en cuyo proceso interviene el sujeto creador.

A lo largo del amplio recorrido que proponen sus ensayos, no habla en términos de oposición, sino de “superación”. No se trata, como podría suponerse en una primera aproximación, de crear “realidades extrañas” (1999:737), sino precisamente de reencontrar el vínculo prístino entre la poesía y el mundo, de construir esa realidad superadora. Y es precisamente acá en donde se puede retomar la matriz teórica adorniana, pues adquieren significación práctica los conceptos de autonomía y de lo nuevo, no desde una concepción ingenua, sino con toda la complejidad que estos términos acarrearán. No resulta casual que al intentar caracterizar la “filosofía de lo nuevo”, Adorno aluda a un cambio de perspectiva en el arte nuevo muy similar al que alude Bayley en cuanto a caída de la importancia de lo “empírico” y emergencia de un “sentimiento negativo de la realidad” (1970:34).

Sin embargo, a la hora de explicar este concepto de autonomía que intenta sustentar Bayley en sus ensayos, emergen varias paradojas. En primer término, la alusión a un arte que se declara autónomo respecto de cualquier imposición externa, pero que se propone, al mismo tiempo, modificar el mundo; desde esta perspectiva, se violentaría al menos el principio del arte autónomo de no tener una función preestablecida. En segundo, la del intento por caracterizar las particularidades del lenguaje poético, pero subrayando constantemente sus vínculos con el lenguaje cotidiano, con lo cual tampoco el invencionismo puede concretar el ideal de ser totalmente ajeno a la condición representativa del signo. Por último, en su poesía, y más allá de toda enunciación de principios, la emergencia de una dimensión social que, desde mi punto de vista, es inherente a cualquier manifestación literaria por ser un hecho de cultura, que atentaría contra el afán de captar o aprehender la esencia de la poesía en estado puro.⁸ De este modo, se advierte la aporía que emana de la concepción de un arte que pudiera erigir sus propias reglas. Desde la perspectiva de la sociología del arte, Bürger explica esta paradoja del concepto de autonomía, al que otorga el carácter de ideología en el sentido crítico que le adjudicara el joven Marx:

28 29

La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto de la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una “esencia” del arte) (1974:99-100).

Desde esta perspectiva, se advierte claramente la impronta vanguardista de las proclamas de Bayley, en cuanto a lo que éstas acarrearán de ataque contra la institución arte en su concepción burguesa, es decir, a la separación de la praxis vital de los hombres emblemáticamente representada por la ideología del arte por el arte.⁹ Es por eso que Bayley invoca las categorías de comunión y de humanidad, en busca de religar praxis vital y praxis artística, volviendo, de ese modo, a propugnar un fin para el arte. La dimensión social de esta poesía está enunciada en su voluntad de incidir en la vida. Arriesgo así que ningún proyecto individual es tan asimilable, en la literatura argentina y en un sentido tan ortodoxo y desde el punto de vista de lo explícito de sus enunciados, a las teorizaciones de Adorno y Bürger sobre la vanguardia europea.¹⁰ Baste esta declaración de “Introducción al arte concreto” (1946) como muestra de lo que sostengo: “no hay que olvidar que la nueva estética no puede resultar durante mucho tiempo valedera sino se

asienta sobre la lucha diaria del hombre, si no se integra en el esfuerzo social por cambiar la vida” (1999:746).

Podemos preguntarnos ahora a qué praxis vital se pretende religar con la praxis poética en este caso. Pues bien, creo que en este punto sí conviene hacer algunas precisiones en cuanto a la evolución de este programa, pues si en una primera etapa de su producción se evidencia la ponderación de valores de tipo abstracto, entre los que se destaca el de hermandad (sustentada en comunión y comunicación entre los hombres), en esa segunda etapa que Arancet Ruda (2006) da en llamar “objetivista” (con las reservas del caso por las connotaciones que este movimiento tiene unas décadas después en la poesía argentina), el centro de atención se desplaza hacia los objetos del mundo más cotidiano.

En un trabajo anterior (cfr. nota 1) remarqué la diferencia entre una imagen autónoma y un arte autónomo, pues la poética de Bayley busca la primera al proponer la creación de imágenes nuevas que generen un extrañamiento para poner de manifiesto la convencionalidad del orden vigente, siguiendo un razonamiento que demuestra que la imagen desconocida es tan válida como aquéllas más convencionales, más comunes, aceptadas, legitimadas. De ese modo, el orden convencional resulta cuestionado, pues es tan arbitrario como cualquier otro que pretenda erigirse. En los ensayos, en reiteradas ocasiones se encuentra la referencia al funcionamiento de otra lógica dentro del ámbito de la poesía. Se trataría de la disyuntiva que propone en “La poesía como realidad y comunicación” entre la poesía que dice lo real (fundada en un acuerdo arbitrario) y la poesía real, que no se basa en “un conocimiento meramente lógico o racional” (1999:656), sino que presupone la intervención de la conciencia poética como agente de un “conocimiento activo, experiencial” (1999:656), cuya función es religar al hombre y el mundo, en una primera instancia, y difundir la experiencia a otras conciencias, contribuyendo a cumplir el objetivo comunicacional, como segunda instancia.

Pero la misión del poeta no es tan sencilla como parece; no se reduce simplemente a subvertir las relaciones lógicas (una de las formas posibles de ligar poesía-mundo). La complejidad de su misión radica, según el camino propuesto por Bayley, en que debe emprender una búsqueda de la epifanía poética a través de la indagación de otras vías alternativas de religazón, más allá de la lógica y a las que no se llega por vía analítica. Así, en el mismo ensayo sostiene:

En esta actividad, el conocimiento llega mediante descubrimientos; se debe descubrir, en efecto, entre sus partes constituyentes, entre sus estructuras parciales, vínculos, aproximaciones repentinas, inesperadas o imposibles de alcanzar por el desarrollo lógico, pero que nos dan, solas y de una vez, “una significación global” y simultánea. (1999:660)

Vale decir que es precisamente el programa que concreta en su poesía a partir de la constante experimentación con el lenguaje que realiza a través de la acumulación y la yuxtaposición.

Más adelante, en *Estado de alerta y estado de inocencia* (1989), da a esta antinomia el nombre de oposición entre función lógica (“signos”) y función analógica (“poesía”). El pasaje entre una lógica y otra sólo se logra a partir de un “onirismo en estado de vigilia” (1999:693 y 714), único modo de acceder al “qué de las cosas”, que es lo mismo que decir a su esencia o a una “realidad otra”, como la

llama en “Presencia de la poesía”. Y en este punto se puede hallar una respuesta a la pregunta inicial de este apartado; en efecto, respecto de qué o cómo se define lo real, esta travesía nos muestra que ese qué, al que sólo se accede a través del camino poético, constituye una realidad más profunda, contenida dentro de ese mundo real que se pretende transformar, con la que sólo se toma contacto por un instante, propiciando un contacto efímero con la verdad, con la esencia de las cosas. Y esa es también la “praxis vital” que se pretende recuperar, la del contacto hombre-mundo en un estado de pureza, sin mediaciones. La construcción de la imagen invencionista se presenta como la vía apta para realizar estos postulados.

3. Tensiones entre poesía-sociedad

El máximo acierto del libro de Arancet Ruda sobre el poeta radica en enunciar la posibilidad de una dimensión social de su poesía a partir del uso de signos de interrogación: “¿Bayley socio-político?” (248). En efecto, se trata de una cuestión muy difícil de abordar y difícil de responder, como ya vengo advirtiendo, por el carácter paradójico que suelen presentar estas categorías en relación con el género poético. De modo que disiento con su enfoque determinista a la hora de explicar ciertos fenómenos, como el pasaje de un invencionismo más ortodoxo a una modalidad más objetivista, en relación con los cambios histórico-culturales que sufrió el país en la década del '70.¹¹ Considero, por el contrario, que la mayor inclinación al objetivismo obedece a otra forma de dar respuesta a la indagación sobre lo real, sobre las esencias, sobre la materia poetizable, a un viraje, en este sentido, de la mirada, inclinando la balanza desde la búsqueda de las esencias más abstractas hacia el afán de nombrar las cosas de este mundo.

3031

Pienso, como Bayley, que la actividad poética está íntimamente ligada a la ensayística. Es por eso que en este apartado me propongo abordar cómo emergen en su producción poética las huellas del conflicto hombre-mundo y cómo el poeta se propone resolverlo. Así, uno de los principales vasos comunicantes entre ambos géneros está dado por el imperativo comunicacional como pilar de la escritura, en la misma línea programática que distingue a la revista *Zona*. Tal dimensión se expresa en “Estado de alerta y estado de inocencia”:

Y quien empezó hablándonos o hablándose de sí mismo; quien empezó en un lamento, en una efusión de amor; quien comenzó buscando un nombre, un sentido, a su deseo, a su pena o a su odio; quien era al comenzar un mero yo —o más— va a ser un nosotros, y sin perder su impulso de origen, su impronta de origen, transformará los días de un hombre en el sentido de los días de otros hombres. (1999:683-684)

En el primer poemario, *En común* (1946-1949), en función de la idea de comunión ya analizada, se observa de manera excluyente ese devenir de una subjetividad en una intersubjetividad por el protagonismo que adquiere el uso de la primera persona del plural por sobre la del singular. En consonancia, emerge un

canto celebratorio del porvenir, en donde el protagonista a veces es el “pueblo” o la “multitud” y el espacio privilegiado de emplazamiento del sujeto, la calle. Cito apenas unos versos de un poema programático para dar cuenta de que, aun en su faceta más invencionista, la mirada recorta las cosas de este mundo para dotarlas, sí, de una atmósfera de ensañación, pero no desprovista de una dimensión social en el sentido que se está analizando:

hablo de los vidrios lentos a la madrugada/ de la parturienta amenazando a la
medianoche/ con sus gritos y sus cadenas puras/ hablo de los fusiles y de la carne
fluyente/ herida/ descompuesta/ de las horas por llegar/ de los frutos de la ternura/
de los ojos digitales/ mezclados a la multitud en las manifestaciones/ (...)/ hablo de
cosas simples/ de las manos extendidas/ gratuitas/ es necesario inventar el mundo/
iluminar los ojos... (1999:46-47)

Se trata no sólo de iluminar las cosas de este mundo y transformarlas en una nueva realidad, sino también de enfocar un “objeto” y ver todas las dimensiones que integra, como en “La mano”, en donde la alusión al pasado emerge del recorrido por las funciones que históricamente ha podido desarrollar esa sinécdoque del sujeto y de la humanidad, así como también se advierte su proyección al porvenir: “Ha de llegar la señal/ poco a poco/ algún saludo/ y la mano hablará por fin/ hará surgir el fuego de las sombras/ cantar/ sencillamente cantará” (1999:87). Retomando las reflexiones del apartado anterior, se observa que en esta poesía acumulativa, esa realidad-otra generada en y a través de la escritura, surge como producto de una síntesis de varios elementos: valores (hermandad, comunión), objetos, espacios, sujetos individuales y colectivos, dimensiones temporales.

Si en *Ni razón ni palabra* (1955-1960) se sostiene la fe en el poder transformador de la poesía a través del sentimiento de fraternidad, en *El día* (1960-1963) se enfatiza aún más la declaración principios poéticos a través del contraste entre un presente signado discursivamente por la negación (“No he de volver a la playa...”, “Rechazo de los otros, sangre del desamor”, “nadie se compadece en las arenas del desprecio” 119) y un futuro en donde anida la esperanza de cambio (“Va a nacer del asco un rostro”, “Los ojos abiertos mirarán por fin”) a partir de una idea de comunión. Aquí, la poesía se convierte en un puente, un camino que constituye la vía de acceso a un más allá deseable, un ámbito de lo posible, que trasvasa los límites del presente, lo real (“la destrucción”, “la ausencia de dioses”). La fragilidad por la violencia subyacente en el entorno social se retoma en “El hombre moderno”, del mismo poemario. En este caso, la voz del sujeto es cedida a un estereotipo o especie de voz anónima con matices colectivos por su generalidad (“el hombre moderno dice”) que denuncia, sin énfasis, este estado de indefensión del hombre frente a los hechos que conmueven el orden social:

y digo nombro al mundo entero/ a los millones que a esa hora/ morían de verdad
nacían/ esperaban/ volvían a sus casas/ o podían morir como estaban/ si Pompeya
(otra vez) el mundo entero/ se borrasen por razón de guerra y de locura/ o por una
información equivocada. (1999:123)

En *Celebraciones* (1968-1976) hay una serie de poemas sobre la violencia que dan cuenta de la continua búsqueda del sujeto de un espacio de salvación, de una

alternativa para construir el cambio. Así, en “La evidencia triunfa” el sueño emerge como salvaguarda de las amenazas externas: “sueño panoplia estrella en erupción/ que nos devuelve el mundo y los hermanos/ y nos enseñará a sonreír más allá del fuego/ sueño brecha en la violencia y el desprecio” (1999:172). Otros poemas refuerzan esta mirada y amplían el marco desde el que se va nutriendo esa realidad autónoma enunciada en los ensayos; en efecto, la libertad, el amor, el deseo y la hermandad se erigen en pilares desde los cuales resisten la fuerza de la violencia exterior y constituyen el cambio posible. Una de las vías para lograrlo, como decía, es la unión entre los hombres, por lo cual, la búsqueda de la voz del poeta y la del prójimo también intensifica ese protagonismo del nosotros que marqué en el primer poemario. Además, esa voz también da cuenta de la proyección hacia el futuro, pues trasvasa los límites del sujeto (su finitud) y se proyecta al porvenir: “y al desasirte/ al cuestionar el mundo/ al apagar tu voz/ otra voz habrá nacido/ en forma innumerable” (1999:187). El mismo tono celebratorio y esperanzado se advierte en el poema dedicado a “Juanele” Ortiz (“Descenso y ascenso de Juanele en su mundo de intemperie”), poniendo de manifiesto que ese espacio utópico que va delimitando la enunciación de la “realidad otra”, en oposición al “mundo de intemperie” que Juanele quiso cambiar, trasciende las voces de los poetas que fueron y que son, es decir que la poesía encarna más allá del nombre propio y de los vaivenes del tiempo, dinamismo que aparece simbolizado en varios poemas por los movimientos del viento.

32 33

Decía más arriba que encuentro otra explicación, que introduce otras variables al cambio del contexto social, para explicar el viraje objetivista en Bayley. Es claro que se intensifica el afán nominativo de esta poesía en su última etapa, pero creo que este desplazamiento puede explicarse observando una continuidad en cuanto a la concepción de este imperativo de la poesía de construir una realidad interna y alternativa, que surge como síntesis de la mezcla de elementos del mundo externo, el que se quiere cambiar, y el interno. Pues bien, si en una primera etapa se observó que el modo excluyente para nombrar esa “realidad otra” era a través de la invención de nuevas realidades (palabras o metáforas), en la última etapa, ese cometido se resuelve nombrando enfáticamente los “objetos” (en cuanto a diferentes del sujeto) que, acumulados, constituyen ese otro mundo que conjuga lo real y lo imaginario. Por eso en otro trabajo subrayé que el invencionismo no decae a lo largo de toda su producción, pues para nombrar lo que proviene del mundo imaginario, necesita seguir valiéndose de las estrategias que ese ideograma estético le facilita. Y esta lectura me permite asimilar otro de los motivos reiterados de su poética, como es el del viaje. Me interesa, en este sentido, el poema “Amigos” debido a que sintetiza el viaje metafórico del sujeto en esta búsqueda por describir ese “onirismo en estado de vigilia” que implica un estado de constante indagación por parte del sujeto:

perderás la cabeza en la calle desierta/ en la calle del triángulo rojo/ vuelvan todos a sus asientos: es un sueño común/ (...)/ te he encontrado en las primeras horas de la mañana/ y pasamos por sobre los tejados y las grandes pilas de bacalao/ por este túnel por este túnel/ que me estoy yendo y te dejo mi gorra de colores/ que me pierdo en otro sueño/ en este bosque en este vals/ pianobarrioniña/ un zaguán estrecho muñeco piano crepuscular/ fina lluvia al borde de la mesa/ a las siete de la tarde (1999:193)

La creación que implica el neologismo “pianobarrioniña” da cuenta precisamente de que cuando el lenguaje común se interna por zonas inexploradas, resulta insuficiente, por lo que sigue siendo necesario crear nuevos signos para nombrar cuando se trascienden los estrechos límites que propone lo real. Me interesa destacar también el final que instala una contraexpectativa por cuanto introduce precisas coordenadas temporales que cortan abruptamente el viaje, lo cual permite afirmar que ese lugar-otro se construye y está ligado siempre a los parámetros que rigen dentro del mundo cotidiano. El final insta un corte abrupto puesto que no se trata del tiempo del sueño, que obedece a otra lógica, como sabemos, sino el de la vigilia, mostrando precisamente que en el espacio del poema confluyen ambos órdenes.

Por último, quiero recapitular sobre lo anteriormente expuesto a través de los versos de uno de los últimos poemarios, *Nuevos poemas* (1977-1981): “los desiertos reales/ los mares imaginarios:/ no hay palabras para elogiar a esta magnolia/ tampoco hay forma de destruir las palabras/ ni el oficio de florista” (1999:220). Síntesis de lo real y lo imaginario, la magnolia sólo germina en el espacio del poema; es la realidad-nueva que sólo la poesía puede engendrar.

Quizás el invencionismo no se haya desarrollado sostenidamente como movimiento en la literatura argentina. Quizás no haya logrado superar el impulso inicial de sus fulgurantes enunciados. Quizás podamos concluir que Bayley es su único representante y esto conduzca a encasillarlo como un movimiento un tanto flaco, estéril desde el punto de vista de la continuidad de sus postulados estéticos. Creo que estas afirmaciones apriorísticas pueden ser rápidamente rebatidas al considerar que este movimiento no prosperó en un sentido clásico asimilable al esquema maestro-epígonos, por ejemplo, o de grupo homogéneo más en consonancia con el espíritu vanguardista; en efecto, sus implicancias no pueden analizarse desde las coordenadas de un desarrollo lineal, sino rizomático. Así lo evidencian ciertas poéticas posteriores en las que el influjo invencionista es innegable. Estoy pensando en proyectos poéticos como el de César Fernández Moreno o el de Joaquín Giannuzzi; este último, especialmente significativo en cuanto muestra un desarrollo similar en su trayectoria que va de una ideología estética signada por la búsqueda de un más allá alternativo como espacio de trascendencia y salvación para lo poético, hacia un aterrizaje en los objetos que conforman una realidad más inmediata. Propongo que, para analizar la influencia de este movimiento en poéticas posteriores, se hable de usos invencionistas, es decir, modos de construir imágenes poéticas tal como Bayley se esmeró en concebir y poner en práctica. En este sentido, rescato las palabras de Martín Prieto cuando destaca la importancia de esta corriente en el campo poético argentino a partir de su legado más significativo:

el invencionismo introduce un giro retórico en la poesía argentina, proponiendo la imagen como figura privilegiada en reemplazo de la metáfora, que en algún punto es siempre referencial, en tanto remite a dos realidades exteriores al poema que éste viene a juntar. Una imagen, en cambio, no reclama ninguna razón externa y es, entonces, en poesía, la figura propiciatoria de la libertad absoluta. (373)

Ese uso singularísimo de la imagen es el que le permite resistir la subordinación a cualquier fin político explícito, concretando, no obstante, la condición inherente al género que Enzensberger describe: “Su cometido político es precisamente el de rehusar todo cometido político y hablar para todos, incluso cuando no habla de nadie, cuando habla de un árbol, de una piedra o de lo inexistente.” (215). La dimensión crítica y al mismo tiempo, utópica del género respecto de lo social, analizada por Adorno y Enzensberger, la encontramos en el constante afán de esta poética por trascender los límites del mundo cotidiano para, a partir de la materia poética que éste proporciona, crear un espacio alternativo desde el cual atender contra el orden convencional vigente. Esta postura aspira a lograr una síntesis entre lo real y lo imaginario, a que la poesía cumpla la función de tender un puente, fundando un nuevo orden, diferente al conocido y, por lo tanto, autónomo, en el que ambas realidades estén integradas. De ahí la importancia de los procedimientos de adición llevados al extremo por esta poética: la acumulación y las asociaciones múltiples. Así, podemos afirmar que, en este proyecto, lo político es introducido a partir del contraste que instaura esta otra lógica alternativa, subversiva, que se constituye en una vía para alcanzar la síntesis, la hermandad, la comunicación, la comunión o, en otras palabras, el espacio de lo poético.

34 35

Notas

¹ Los propulsores de las revistas *Arturo* (1944) e *Invencción* (1945) son: Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Edgar Bayley y Tomás Maldonado (hermano de Bayley). El propio poeta se encarga de señalar su atomización en el escrito “Poesía concreta: un testimonio y un manifiesto”, desde una mirada distanciada en el tiempo y distendida, pues el artículo se publica en 1980. Resulta de interés señalar que ya en 1945 Maldonado crea la Asociación Arte Concreto-Invencción, junto con otros artistas plásticos, mientras que, al año siguiente, Arden Quin y Kosice fundan el movimiento *Madí*. Además, en Brasil hubo dos movimientos de Poesía Concreta, uno en Río de Janeiro y otro en San Pablo, con respecto a los cuales Bayley remarca sus diferencias. En el ámbito argentino, el poeta apunta el surgimiento de un grupo con lineamientos similares a los de los brasileños en La Plata (con los poetas Vigo y Pazos a la cabeza), con proyecciones hacia el vanguardista albergado en el Instituto Di Tella en los '60 (1999:768). Este dato es fundamental para nuestra hipótesis de que el invencionismo se siguió transformando desde sus inicios, lo cual importa si consideramos que innovó en ciertos procedimientos de asociación que llevarían a la poesía a indagar nuevas zonas discursivas. De este modo, pueden haber no prosperado ciertos ideogramas fuertes del primer invencionismo, como el objetivo de abolir

todo indicio de representación, pero su huella se filtra y se advierte en algunas poéticas posteriores que pudieron, aún más libremente, hacer uso de la imagen invencionista. Para profundizar en este concepto, cfr. mi artículo aún inédito “Edgar Bayley: una aproximación a su poética”. Sobre la génesis del grupo de arte concreto, es exhaustivo el artículo de Del Gizzo, L. “*Arturo*, terreno de prueba. Acerca del origen conjunto del invencionismo y del arte concreto en Argentina”, Revista *Laboratorio*.

² A lo largo de sus ensayos, estos adjetivos son utilizados como sinónimos, con bastante imprecisión, por eso decidí marcar la amplitud con la que son usados. Cabe aclarar que la noción de poesía “contemporánea” aparece sólo para ser contrapuesta a la de “moderna” cuando se afirma que esta vertiente heredera del romanticismo está perimida. Si no aparece esta oposición, la denominación “moderna” hace referencia a la poesía producida en los últimos años.

³ Es importante recordar que su tesis se sustenta en el análisis de los movimientos de vanguardia europeos, que lo lleva a sostener, básicamente, que la institución social del arte ha asimilado las obras producidas por este movimiento, por lo cual sus formaciones han fracasado en su objetivo de unir praxis vital y praxis artística en pos de producir un cambio en el nivel social. No obstante, el crítico reconoce sagazmente la absorción de los procedimientos innovadores por parte de las manifestaciones artísticas posvanguardistas (113–114).

⁴ Ambos poetas integraron el comité editorial de la revista *Zona* y formaron parte del grupo *Poesía Buenos Aires*.

⁵ Los miembros que integraron esta agrupación son: Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Casasbellas, César Fernández Moreno, Julio E. Lareu, Noé Jitrik, Jorge Souza, Francisco Urondo y Alberto Vanasco. Para un análisis detallado de las características de este revista, cfr. Blanco, M. “*Zona*: un espacio para la poesía en los ’60”. Revista *CELEHIS* “Revistas sobre revistas”.

⁶ Este artículo luego formará parte de su libro *Veinte años de poesía argentina*.

⁷ Se cita a partir del volumen que reúne sus *Obras*. También se sigue el criterio de esa edición de citar los años de los poemarios en el período que se extiende entre su escritura y su publicación.

⁸ En estudios anteriores sobre las poéticas de Giannuzzi y Veiravé ya me he enfrentado a este problema; en efecto, se observa en estas escrituras un afán por captar lo eterno, lo imperecedero que hace que la poesía sea concebida como una esencia intemporal. En todos los casos relevados hasta el momento, noto que, luego de una primera etapa, este intento naufraga y la mirada poética se reorienta; en general hacia el entorno más inmediato y tangible. Podría arriesgar que es por eso que este problema emerge con mayor claridad y virulencia en este género, debido a su ligazón con la idea de esencia.

⁹ “Los vanguardistas ven como rasgo dominante del arte en la sociedad burguesa su separación de la praxis vital. Este juicio lo había facilitado, entre otras cosas, el esteticismo, al convertir este momento de la institución arte en contenido esencial de la obra” (Bürger:103). En el caso

argentino, el viraje en el modo de poetizar evidenciado en los '50 surge en clara reacción contra la vertiente neorromántica de la década anterior.

¹⁰ Digo “individual” porque, como proyecto grupal, los manifiestos de *Poesía Buenos Aires* presentan un tono similar y son analizables en el mismo sentido.

¹¹ “El pasaje de lo fenoménico a primer plano es, también, la mejor respuesta que tiene este ‘decidor’ frente a un mundo violento, más específicamente, frente a la violencia de la década del '70 en nuestro país.” (Arancet Ruda:249).

Bibliografía

36 37

ADORNO, T. (1962) *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.

——— (1970) *Teoría estética*. Barcelona: Hyspamérica, 1983.

ARANCET RUDA, M. A. (2006) “Innumerable fluir” *La poesía de Edgar Bayley*. Buenos Aires: Corregidor.

BAYLEY, E. (1963) “La poesía es el principal alimento de la realidad”. *Zona de la poesía americana*, (2), Año I, 9.

——— (1999) *Obras* (Edición a cargo de Julia Saltzmann y estudio preliminar por Daniel Freidemberg). Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.

BLANCO, M. (2008) “Zona: un espacio para la poesía en los '60”. *Revista CELEHIS* “Revistas sobre revistas”, 2 (18), 153–178.

——— (2010) “Edgar Bayley: una aproximación a su poética”, inédito.

BÜRGER, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

CALBI, M. (1999) “Prolongaciones de la vanguardia”. N. Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. X: S. Cella, Susana (dir. del volumen). *La irrupción de la crítica*. (235–255). Buenos Aires: Emecé.

DEL GIZZO, L. (2010) “Arturo, terreno de prueba. Acerca del origen conjunto del invencionismo y del arte concreto en Argentina”. *Laboratorio*, (3). Escuela de Literatura Creativa, Universidad Diego Portales. Consultada: 4 de marzo de 2011 en <[<http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/arturo-terreno-de-prueba-acerca-del-origen-conjunto-del-invencionismo-y-del-arte-concreto-en-argentina>]>

ENZENSBERGER, H. (1987) “Poesía y política”. *Detalles*. Barcelona: Anagrama.

FERNÁNDEZ MORENO, C. (1967) *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar.

PRIETO, M. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

URONDO, F. (1963) “La poesía argentina en los últimos años”. *Zona de la poesía americana*, (2), Año I, 12–14.

——— (1968). *Veinte años de poesía argentina. 1940–1960*. Buenos Aires: Mansalva.

Contactos teórico–poéticos entre Brasil y Argentina: Edgar Bayley dice de Carlos Drummond de Andrade. Observaciones en torno a la tensión entre emocional/racional en el contexto del invencionismo argentino desde mediados de los cuarenta¹

Ornela Soledad Barisone •
Universidad Nacional del Litoral
Universidad Autónoma de Entre Ríos
Universidad Nacional de Rosario –
CONICET

38 39

Resumen

En esta oportunidad se propone un contacto: Edgar Bayley (figura poética desde mediados de los cuarenta en el contexto argentino) y Carlos Drummond de Andrade (en adelante CDA). El contacto parte de dos datos iniciales y escoge un abordaje particular. En primer lugar, la presencia de CDA en diversos pasajes de un texto ensayístico de Edgar Bayley titulado *Realidad interna y función de la poesía*. El mismo, publicado inicialmente en 1952, contiene fragmentos traducidos de poemas de Drummond para ejemplificar una perspectiva teórico–poética. En *Estado de alerta y estado de inocencia* (1989) se presenta un recorrido poético–cronológico en un apartado titulado “Carlos Drummond de Andrade”. El abordaje consiste en atender a aquellos momentos de citación (leídos como contactos) de Bayley para con Drummond (sumado a la anecdótica amistad y admiración que evidenció el argentino sobre el brasileño) y justificar el argumento que sostiene que Bayley recupera elementos de la poética drummondiana para exponer sus concepciones teórico–poéticas.

Palabras clave:

- Edgar Bayley · Invencionismo · Carlos Drummond de Andrade
- concepciones teórico–poéticas

¹ *Becaria Postgrado Tipo I de CONICET. Desarrolla sus actividades en ILH (UBA). Es doctoranda en Humanidades y Artes (UNR) y Prof. y Lic. en Letras por la UNL (tesis de licenciatura sobre invencionismo argentino y poesía concreta). Integra el CAI+D De migraciones, confluencias y nuevos géneros artísticos. Una aproximación a la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI (ISM–UNL). Se especializa en literatura y artes (Artes Mediales, UNC, 2010), modalidades de escritura plástica, poesía concreta/visual/experimental. Imparte clases como JTP por concurso en la Universidad Autónoma de Entre Ríos.*

Abstract

This time a contact is proposed: Edgar Bayley (a well-known poet since the mid forties in Argentina's context) and Carlos Drummond de Andrade (hereinafter CDA).

The contact starts at two initial data and a particular approach. First, the presence of CDA in several passages of an essay entitled Realidad interna y function de la poesía which was published in 1952. It includes fragments of poems from Drummond translated by Bayley in order to illustrate theoretical and poetic perspective.

Estado de alerta y estado de inocencia (1989) presents a poetic route in chronological order in a section entitled "Carlos Drummond de Andrade". The approach is to join those moments of citation (read as contacts) from Bayley to Drummond (added to the anecdotal friendship and admiration which showed the Argentinian on the Brazilian) and justify the argument who says that Bayley appropriates some elements from the Drummond's poetry due to expose his theoretical and poetic conceptions.

Key words:

- Edgar Bayley · Invencionism · Carlos Drummond de Andrade
- Theoretical and Poetic conceptions

Besarás bocas, rasgarás papeles, / harás viajes y tantas celebraciones (...)/ El cuerpo gastado se renueva en la espuma. / Todos los sentidos alertas funcionan. / La boca está comiendo vida. / La boca está llena de vida. / La vida se escurre de la boca, / moja las manos, la calzada. / La vida es gorda, oleosa, mortal, subrepticia.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE,
"Pasaje del año", de *A Rosa do Povo*

*con el mismo fuego/ hemos llegado y partido/ ningún camino/
podrá hacernos diferentes*

EDGAR BAYLEY, "7" de *En común*

*En medio del camino había una piedra/ había una piedra en
el medio del camino/ había una piedra/ en medio del camino
había una piedra*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE,
“En medio del camino”, de *Alguma poesía*

cuál
palabra
será
cuál
camino??

40 41

EDGAR BAYLEY de *Celebraciones*

En “Drummond, maestro de las cosas”, Haroldo de Campos prefiere hablar de *confluencias*, más que de “posibles áreas de influencia o contagio” (10) entre poéticas, aunque en este punto explícitamente se refiera a las relaciones de la poesía concreta con líneas trazadas por Drummond de Andrade.

En este trabajo, me interesa abordar un contacto: entre Edgar Bayley y Carlos Drummond de Andrade (en adelante CDA) desde mediados de los cuarenta y los cincuenta, aunque recuperará aportes de poemarios pertenecientes a otros períodos de ambos poetas. Este hecho se continúa dada la amistad y admiración que evidenció el primero sobre el segundo.

El contacto parte de dos datos iniciales y escoge un abordaje particular. En primer lugar, la presencia de CDA en diversos pasajes de un texto ensayístico de Edgar Bayley titulado *Realidad interna y función de la poesía*. El mismo, publicado inicialmente en 1952, contiene fragmentos traducidos de poemas de Drummond para ejemplificar una perspectiva teórico-poética. En *Estado de alerta y estado de inocencia* (1989) se presenta un recorrido poético-cronológico en un apartado titulado “Carlos Drummond de Andrade”.

El abordaje consiste en atender a aquellos momentos de citación (leídos como contactos) de Bayley para con CDA y justificar el argumento que sostiene que Bayley recupera elementos de la poética drummondiana con el objetivo de exponer sus concepciones teórico-poéticas.

El poeta argentino es una figura activa de la intelectualidad argentina desde mediados de los '40 por su participación en el único número de la revista *Arturo* (de artes abstractas) de 1944 junto con artistas plásticos, escultores y poetas que integraron luego la *Asociación Arte Concreto Invención* y por su colaboración, en algunos casos en la edición de la revista argentina *Poesía Buenos Aires*.

Figura activa dados los resultados que arroja un estudio (Barisone, 2011) realizado acerca del lugar del invencionismo argentino en relación con los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina. Allí se partió del análisis de las producciones teóricas y poéticas de Bayley del período, en conjunción con el espacio otorgado por la crítica de arte a la poesía en exposiciones sobre arte concreto realizadas desde el año 2000 —en las que se observa un *revival* de dicha manifestación— y las vacilaciones en torno a otras poéticas, así como su “revisita” de los caracteres concretos en poesía (en 1968). Estos elementos permiten considerar a este poeta a fin de contribuir a un nuevo punto de vista en el estudio del concretismo en el país que se ha visto exiguamente desde el ámbito literario y ampliamente desde el de la crítica de arte.

Con referencia a las relaciones preexistentes entre intelectuales argentinos y brasileños, es posible mencionar *Mario Andrade e a Argentina* de Patricia Artundo en el que la autora propone diversas líneas de contacto entre el escritor modernista y revistas literarias y *Vanguardia* y *cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y *Oswald de Andrade* de Jorge Schwartz, en el que se destacan diálogos intertextuales a partir del cosmopolitismo característico de las vanguardias; un estudio que gira en torno del eje diacrónico (los años '20) y desde allí observa las contingencias y divergencias.

Un dato relevante es la publicación de CDA en el diario carioca *Correio da manhã* de un artículo en el que reseña las intenciones del concretismo argentino (1 de diciembre de 1946) que da cuenta del conocimiento de éste para con los postulados argentinos.² “En la página contigua al artículo de Drummond, Joaquim publica el ‘Manifiesto invencionista’ de la AACI³ en español” (García, 2008:146).

Asimismo, desde mediados de los '40, se evidencia la afirmación de un proyecto colectivo en CDA con relación a su compromiso con la ideología revolucionaria y la esperanza socialista. Un ejemplo de ello es la publicación en el '45 de *Rosa do Povo* y desde su primer libro de poesías: “la construcción del poeta como personaje de *gauche* comprometido con los sucesos mundiales. Las dos palabras elegidas para el título encarnan la expectativa de cambio de la transformación vital en la comunión social” (144).

Maricela Terán, profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, observa en Drummond de Andrade cierta tensión que permite enlazar algunos postulados de la primera fase (como el lenguaje coloquial) y la depuración de las formas poéticas (característica de la segunda fase). No obstante, destaca la tendencia hacia una “búsqueda consciente de mayor dimensión universal” que lo distinguiría de las búsquedas regionalistas de la década del '20 respecto de lo brasileño (Terán:4).

Esta apertura se corresponde con la iniciada por la revista *Arturo* y las ideas de comunión promovidas por Bayley tanto teórica como poéticamente en *En común* del mismo período.

La investigadora María Amalia García, en su tesis doctoral, sostiene que el arte concreto argentino involucró un “postulado internacionalista que implicó contactos culturales, regionales e internacionales” venciendo los obstáculos que imponían los esquemas nacionales a partir del borramiento de las fronteras geopolíticas (2008:41).

Los integrantes del grupo *Arturo* —entre ellos Edgar Bayley— en los '40, en época de guerra, reformularon estrategias de movilidad y Europa no se constituyó en un tópico, sino que el propio continente americano fue explorado.

Me interesa particularmente el apartado de dicha tesis en el que se reconstruyen los vínculos de la AACI con el panorama cultural brasileño a través del análisis de las relaciones que mantenían los integrantes (entre ellos Edgar Bayley y Tomás Maldonado —hermanos—) con CDA y la revista *Joaquim* de Curitiba en la medida en que consolidaron estrategias internacionalistas en función de la idea de arte abstracto (53 y ss.).

García (93) aporta un corpus inédito de dos cartas enviadas por Carmelo Arden Quin (integrante del sello editorial *Arturo*) al matrimonio Szenes–da Silva (Buenos Aires, noviembre de 1943) y al poeta Murilo Mendes (Santa Ana do Livramento, abril de 1944) del *Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes–Vieira Da Silva* (Lisboa, Portugal).

A raíz de dicho corpus se comprueba el viaje de Arden Quin a Río de Janeiro alrededor de 1942–1943 y su contacto con estos artistas y poetas. Asimismo, en un diario de la familia Bayley⁴ se fija la presencia del poeta argentino en Río como periodista durante seis meses desde mediados de 1942 (92–109).

42 43

Si bien la autora decide explicar las razones de la colaboración de Murilo Mendes y de María Helena Vieira da Silva, en la revista argentina *Arturo* los aportes mencionados son útiles para establecer marcos referenciales de los contactos producidos por viajes, cartas, colaboraciones y redacción de artículos.

Teniendo en cuenta que las obras de Murilo Mendes y las de Drummond de Andrade son caracterizadas como parte de la *segunda etapa del Movimiento Modernista* pese a su participación en la *Revista de Antropofagia* (103), la investigadora se interroga por el corrimiento del lugar de referencia, es decir, qué razón motiva a los editores de la revista *Arturo* a realizar este giro “si desde la década del '20 y con mayor intensidad durante los '40 los personajes del modernismo del '22, como Oswald de Andrade y fundamentalmente Mario de Andrade habían sido puntos clave en la articulación de vínculos artístico–intelectuales entre Argentina y Brasil” (107).

El modernismo brasileño tiene como acontecimiento fundamental a la llamada *Semana de Arte Moderna*, realizada en San Pablo, en 1922. Según Bella Jozef se produce en un contexto indefinido, revolucionario (por las revoluciones de 1924 y 1930) y de producción de manifiestos literarios (*Pau Brasil, Antropofágico*):

O afã de renovação duvida entre vários caminhos: repúdio ao passado enquanto forma de vida e de cultura, mas busca e intento de reencontro das raízes; quebra de todas as regras estanques da linguagem mas ousadia do retorno à rigidez semântica da palavra comum, da palavra desnudada de artifício que expressa com violenta objetividade as mudanças ideológicas de um tempo em crise. Era a fatal dilaceração do artista em um tempo também dilacerado, de múltiplas opções e múltiplos compromissos com a história e a sociedade, a responsabilidade ética, mas também com a própria individualidade e, sobretudo, com uma estética nova e libertária. (103)

Los principios de la *Semana* pueden resumirse en “el derecho permanente a la investigación estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una actitud creadora nacional” (Terán:4). Es decir, se comenzaba a discutir más sólidamente acerca de los caminos a transitar de la literatura en Brasil, la tensión entre los términos nacional, regional, internacional, así como las formas que debía adoptar el lenguaje literario oral, coloquial, estándar, etc. (contenida en

la cita de Jozef y, concretamente, en los artículos “El movimiento modernista” de Mário de Andrade, “Escritos antropófagos” de Oswald de Andrade).

Como señala Terán (4) de modo escueto, el modernismo brasileño —aún en sus variantes— se proponía en términos generales innovar en materia de lenguaje poético y romper con las estructuras arcaizantes que regían la “mentalidad” de los poetas del siglo XIX y principios del XX (como los parnasianos-simbolistas).

Estas divisiones (etapas) no hacen más que organizar las producciones literarias bajo criterios comunes y, pese a retomarlas para su ubicación temporo-espacial, me detendré en las particularidades de la poética drummondiana que Edgar Bayley observa con atención.

Esto trazará lazos entre ambas poéticas y justificará aquello que Bayley revisa para sí a propósito de Drummond. El supuesto anterior que guía este trabajo podría formularlo más concretamente en los siguientes términos: Bayley en *Realidad interna y función de la poesía* (1952) y en *Estado de alerta y estado de inocencia* (1989) destaca en Drummond determinados aspectos que se corresponden con sus formulaciones teórico-poéticas desde mediados de los '40.

La lectura de esas confluencias me permitirá i) observar no sólo cierta coherencia en el proyecto de Bayley, sino también ii) reforzar el argumento de la investigadora García respecto de la *apertura internacionalista* que ensayan estos intelectuales desde la publicación de *Arturo*.

La hipótesis que aquí sostengo señala que la tensión entre lo emocional y lo racional se traduce en la posición “abierta” que Bayley declara tiene la poesía y en las influencias de las poéticas surrealistas. Esta tensión es observada por el poeta argentino como gesto positivo y ejemplar en la poética drummondiana.

Edgar Bayley y la derivación invencionista en poesía argentina: ampliación y consideración de “lo emocional”⁵

En septiembre de 1980, Edgar Bayley publica en el número 45 de la revista *Brasil/Cultura* “Poesía concreta: un testimonio y un manifiesto”. Allí menciona dos movimientos de poesía concreta en Brasil (el de San Pablo y el de Río de Janeiro) y dos en Argentina (en Buenos Aires y posteriormente, en La Plata). Respecto del grupo *Arte Concreto-Invencción* en 1946-1947 explicita la “rigurosa observancia” en diferentes modalidades artísticas del principio de respeto de elementos adscribibles a cada género y el desecho de los factores representativos “hasta los que podían configurar una ilusión óptica en las artes visuales o una asociación de índole afectiva o emocional en la música (...) en (...) la poesía en cambio, o al menos quienes como yo defendían esa actitud estética nos colocábamos en una posición más abierta que nos aproximaba en mucho al surrealismo” (1999:768-769).

La cita anterior remite directamente a aquello que a criterio de Santana y de Rivero no resulta válido para considerar a las modalidades locales como concretistas: la desestimación del sesgo representativo y la no remisión subjetiva (según Bayley

“emocional”). Sin embargo, el poeta diferencia claramente estos criterios en relación con la plástica y la música; no así con la poesía, a la que le cabe una posición “más abierta”. Dicho estado es explicado por Bayley en términos de aceptación de los elementos dominantes en el concretismo paulista, pero también, de ampliación de los mismos.

Las características que presentaba la palabra no podían reducirse exclusivamente al ámbito sonoro, visual, espacial ni descriptivo de estados anímicos (Bayley, 1999:769), el poeta va más allá: considera la asociación de las palabras en el poema (atendiendo a sus diversas proyecciones).

En primer lugar, en torno a *Arturo* se nuclean diversos artistas en el '44, entre ellos Bayley, que luego integran la AACI. Si bien se edita un único número, éste se constituye a criterio de García en “momento embrionario y aglutinador de ideas heterogéneas que decantaron en la formación de diversos grupos cuyas disputas evidenciaban divergencias estéticas respecto del amplio universo abstracto” (2008:45).

44 45

En segundo lugar, dicha revista supone una inflexión en tanto retoma las especulaciones que había iniciado la vanguardia del '20 argentina (Girondo, entre otros) luego del letargo de poesía “tradicional” (Generación del '40) caracterizada por Giordano como *neorromántica*.

Al respecto, el crítico concluye, en relación con la lectura del ejemplar que “la poesía es concebida ahora como todo lo contrario a lo que sostuvieron los poetas del '40: a la melancolía se opone el júbilo, a la expresión la construcción, a la soledad la comunión (precisada esta última con referencia a lo social” (Giordano:790). La oposición a la “melancolía” sería un rasgo común a la poética drummondiana, definida contra el sentimentalismo.⁶

Las ideas trazadas por la *Asociación* remiten directamente a una crítica a la tradición idealista–representativa, a la noción de ficción, a revisar los modos en los que se entiende el realismo y en consecuencia a definir los términos en que el arte que se promueve es concreto/abstracto.

De las críticas señaladas, me centraré en particular en la referente a la noción de invención, ya que permite contextualizar las ideas de Edgar Bayley sobre el proceso poético que luego observa en Drummond de Andrade.

Invención versus Ficción. Cronología conceptual a partir de artículos publicados por integrantes de la AACI

En abril de 1945, Tomás Maldonado afirma que “el arte concreto tiende a una estética objetiva, esto es, a una estética basada en la INVENCION,⁷ y no en la copia o la abstracción”. De acuerdo con esta cita, la idea de “estética objetiva” (en el sentido de inventar nuevos objetos, nuevas realidades) se relaciona con la noción de “invención” (opuesta a copia y abstracción).

Asimismo, Edgar Bayley en marzo de 1944 dice en relación con el tipo de imagen que el arte concreto promueve: “pero nunca una obra ha valido por su capacidad de acuerdo con una realidad cualquiera, exterior a ella, sino por su capacidad de novedad, vale decir, desplazamiento de valores de sensibilidad ejercido por una

imagen” (1999:735). En ese caso, el tema de la representación se destaca en relación con su valor de novedad.⁸

Al año siguiente (1945), en el manifiesto titulado “La batalla por la invención” el poeta afirma la necesidad de inventar nuevas realidades, fusionar el arte con la vida, aunque el artista no sea como lo pensó Huidobro un “poeta-dios”.⁹

De igual modo, en el “Manifiesto invencionista” del ’46, se enfatiza nuevamente la idea de la relación con las cosas, una relación directa sin mediación: “El arte concreto habitúa a la relación directa de las cosas y no con las ficciones de las cosas” (Maldonado, 1997:39).

La mención anterior expone un modo de acercamiento al objeto y se distancia de la representación (aquí como sinónimo de ficción) que sería menos real por tratarse de un efecto “ilusorio”.

El sentido de invención adquiere una fuerza ideológica particular en el texto de Maldonado titulado “Los artistas concretos, el realismo y la realidad”. En él se observan dos contrastes: por un lado, el del arte como práctica (concepción marxista) y, por otro, el de arte como invención (operar sobre el mundo) (49).¹⁰

La misma modalidad puede encontrarse en el artículo de Bayley “Sobre invención poética” (1999:740), en el que se exponen las ideas esbozadas simultáneamente por Maldonado, aunque orientadas a la poesía: “el concepto inventado, que es la base de la nueva poesía, constituye una de las formas de la praxis revolucionaria. A través de su invención, el poeta se integra en el mundo; es decir, que participa activamente en la tarea teórico-práctica de transformarlo” (740).

A partir del fragmento previo, se observa que el concepto de invención sitúa al poeta en la sociedad con un compromiso transformador específico. Bayley asocia directamente invención con práctica (arte como praxis marxista) y con la idea de transformación del mundo; en este sentido es que se considera la “práctica revolucionaria”.

La tensión entre lo emocional y lo racional, la invención y el automatismo en la revista *Arturo* (1944)

Las oscilaciones en torno al surrealismo se visualizan particularmente en el interior de la tapa de la revista “INVENCION contra AUTOMATISMO”. Paraphraseando a García (2008:61) el invencionismo se concibe como un nuevo modo conceptual de abordaje del hecho estético en el que predominan la autonomía, los valores inventivos y se prescinde de cualidades descriptivas.

El automatismo, aparentemente contrario a las ideas de la publicación y “asociado técnica y estéticamente al surrealismo, proponía libertad y el fluir del inconsciente como elemento creativo central” (61). También en el interior de la tapa, se presentan las definiciones del diccionario de *inventar* e *invención*, que, a criterio de Pérez Barreiro —citado por García (63)— era una estrategia difundida entre los surrealistas.

En relación con ello, en el texto “Buenos Aires: rompiendo el marco” publicado a propósito del encuentro titulado *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, sugiere una diferencia entre invención y automatismo (232), en la medida en que el segundo insistiría en una técnica que supere las limitaciones conscientes, mientras que el primero pudiese considerar libremente qué técnicas utilizar. Dicha diferencia la aportarían los agregados a la definición del diccionario del término inventar: “a fuerza de ingenio o meditación o por mero acaso”.

Advierte García (2008:71) teniendo en cuenta los aportes de Nadeau (326–328) y Dubatti que “la utilización de una fórmula base que, repetida, es el engarce de diversas imágenes (...) es una estrategia típica de la poesía surrealista”. Pese a las vacilaciones señaladas que muestran el “carácter ecléctico” de la revista del que era consciente uno de los editores (Arden Quin), como se justificara a partir de las cartas provenientes de las investigaciones realizadas por la investigadora, concluyo —junto con ella— en la importancia que adquiere el automatismo en tanto estrategia surrealista en cuanto a la liberación de procedimientos expresivos. En este orden de ideas, el invencionismo sería una instancia complementaria y necesaria que ajuste “las inquietudes de la imaginación depurándola de representación y de simbolismo” (72).

46 47

La apertura en el diálogo con las poéticas surrealistas¹¹

La tensión entre lo emocional y lo racional que explicité en la hipótesis inicial, no sólo se observa a partir de las nociones de invención y automatismo, sino también a raíz del diálogo que Bayley promueve con las poéticas surrealistas dado que lo ubican en una “posición más abierta”.

Por tal motivo, en este apartado exploraré los supuestos sobre el surrealismo como técnica descriptiva en Bayley.

En su tesis doctoral, García (2008) señala las diversas significaciones que adquirió el concepto de abstracción desde los '40 a los '60. Un punto central para el presente trabajo es la afirmación de que en el '44 “el concepto de abstracción implicaba una amplitud que involucraba tanto a las propuestas surrealistas como a la invención constructiva” (37) y que hacia fines de la década el término abstracto comenzó a oponerse a concreto: “mientras la noción de arte abstracto indicaba un proceso de síntesis de lo real, arte concreto era la creación que surgía por sus propios medios y leyes sin deducirlos ni tomarlos de la apariencia de los fenómenos naturales exteriores” (37).

Dicha diferenciación en un período temporal y en otro, resulta útil, dado que permite pensar que la propuesta concretista “abierto” y cercana al surrealismo, tal como lo destacara Bayley en la cita inicial de fines de los '70 (a diferencia de los paulistas) se relacionaba directamente con la concepción heterogénea de abstracción que se evidenciaba en las tensiones entre surrealismo y abstracción que una revista como *Arturo* exponía.

En un texto de 1946 titulado “Sobre invención poética” publicado en el *Boletín de la Asociación Arte Concreto–Invención*, Bayley explica la insuficiencia de considerar

la significación lógica en la relación de un poema con objetos (acordes a la “antigua estética”): “la técnica surrealista, en virtud de su carácter descriptivo, coloca con frecuencia el poema en función de realidades que le son extrañas. No procede a construir una realidad poética (combinación de conceptos inventados), sino que toma el hecho surrealista y se limita a describirlo” (1999:740).

En *Realidad interna y función de la poesía*, ensayo de Edgar escrito en el '52 y publicado en 1966, leemos la diferenciación entre Apollinaire y Baudelaire: “el surrealismo sigue a Apollinaire, pero sólo en pequeña medida (...) Los surrealistas no han creado una rueda para imitar la marcha; han dado una versión deformada de la pierna. (...) es romántico, más baudelaireano que apollinairiano”, luego señala la búsqueda de lo nuevo y sus caracteres descriptivos y románticos, pese a que reconoce el aporte “que desde el punto de vista de la tendencia general de la nueva poesía, constituyen sus imágenes (...) he aquí algunos ejemplos, donde la invención poética reside, más que en la relación verbal, en el carácter de las situaciones descriptas” (1999:633).

Del fragmento anterior, extraigo los siguientes ejes significativos: a) Bayley conecta el invencionismo con el surrealismo en tanto poéticas que aspiran a la búsqueda de *lo nuevo*, aunque con variantes; b) no rechaza de lleno a las poéticas surrealistas, sino que reconoce la calidad de algunas producciones. En esta oportunidad, Bayley incluye como ejemplo de su argumentación un fragmento traducido de Carlos Drummond de Andrade.

Consideraciones respecto del surrealismo y del proceso poético en *Realidad interna y función de la poesía* de Edgar Bayley. La inclusión de Drummond

En *Realidad Interna y Función de la Poesía*, el poeta afirma que en el lenguaje poético “la palabra entra en relaciones que, en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una coherencia nueva, inventiva. Es en este acto de liberación creadora de la energía emocional de las palabras donde parece residir el proceso interno de la poesía” (1999:621). El mencionado proceso remite directamente a la “combinación inventiva de las palabras” (621), es decir, la invención se asume como relación verbal.

Para justificar dicha afirmación, cita ejemplos tomados de poetas de distintas épocas y señala el pasaje hacia “esa realidad interna o inventiva de la poesía”.

En este punto (1999:635) Bayley refiere a la tendencia —en su poesía contemporánea— hacia la depuración de referencias descriptivas, y hacia la exigencia inventiva (pese a que no todos los poetas tengan plena conciencia de ello). Estas características mencionadas se explicitan en términos de “logro de imágenes autónomas”.

De allí que el poeta reseñe al creacionismo¹² de Huidobro y Pierre Reverdy como aquellos que manifiestan una “conciencia de la autonomía inventiva de la imagen”: “para los creacionistas existe ya un problema de relaciones de palabra a palabra y no de mera descripción” (1999:635), sostiene Bayley. Claramente, el aspecto descriptivo es lo que incomoda a éste de la técnica surrealista.

La limitación que Bayley observa en la manifestación mencionada es la persistencia de la descripción, dado que “el proceso inventivo se limita a una transposición de atributos” (636). La diferencia radica en que en la caracterización de situaciones y objetos éstos “adquieren un carácter fantástico o extraordinario” que mantiene a la imagen dentro de la “mecánica imitativa”. El “logro de relaciones verbales puras” es observado en versos de Paul Eluard, Cummings, René Char y Drummond de Andrade.

El proceso de invención es explicado por Bayley en términos de “estructura verbal asentada en la combinación de los valores emocionales de las palabras” (1999:637), como “forma más alta y depurada de lirismo”.

A partir de los datos presentados, sostengo que la mención de CDA permite a Bayley ejemplificar una perspectiva más amplia de invención aplicable a diversas poéticas (no sólo a las consideradas en ese momento de vanguardia), en la historización de la tendencia hacia la depuración de las imágenes.

48 49

Bayley dice de Drummond¹³

En el artículo titulado “Carlos Drummond de Andrade” publicado en 1989 en *Estado de alerta*, Bayley expone las características que observa a lo largo de la producción del poeta.

En primer lugar, destaca lo cotidiano, lo inmediato a partir del fragmento del poema “*Confidencia do itabirano*”. Podría agregarse “Consideración del poema”, de *A rosa do povo* (1943–1945) —contemporáneo a *Arturo*—: “Una piedra en medio del camino/ o sólo un rastro, no importa./ Estos poetas son míos (...)/ Es cualquier hombre/ al mediodía en cualquier plaza”. El elemento señalado se explicita teóricamente en el poema–prosa de Edgar Bayley titulado “La poesía” en el que ésta es definida como un “reto cotidiano”.¹⁴

En estas frases resuena la idea de lo nuevo como lo desconocido que Bayley mencionara en el “Manifiesto invencionista” publicado en el ’44 a propósito del despojamiento del referente, de la anécdota en arte. Asimismo, es un llamado vanguardista de fusionar el arte con la vida.¹⁵

En segundo lugar, el humor y la repetición vinculado a una trascendencia, a una realidad otra. Según Bayley la ironía está dada por el recurso de la repetición¹⁶ y lo absurdo del tema (1999:704). Por ejemplo en el poema “En medio del camino” de CDA “en medio del camino había una piedra/ había una piedra en el medio del camino/ había una piedra/ en medio del camino había una piedra” (*Alguna Poesía*, 1925–1930).

En el período que va del ’68 al ’76 el poeta argentino escribe un poema (*Celebraciones*, 1999:164) —que contiene una serie de rasgos concretistas en cuanto al diseño visual— en el que sorprenden dos agrupaciones que vuelven sobre el gesto drummondiano y la figura del camino.

La primera (164) presenta el recurso del paralelismo sintáctico entre los versos, los nombres propios se escogen en su modalidad femenina y masculina; por momentos se reemplazan por pronombres (juana–ella; juan–él).

La segunda de ellas, contiene el primer verso fragmentado (“muchos van vie”) que se completa en el quinto “muchos vienen vanvie”. Se dispone una pregunta en forma escalonada en la que se duplica el signo de interrogación (utilizado sólo al final):

muchos van vie
equivocas tu vida
el camino
lo desandas
muchos vienen vanvie
muchos
cuál
 palabra
 será
cuál
 camino??
(164)

Como decía, la estructura de repetición también puede observarse en poemas del autor argentino.

En “Estreno Escurre”, publicado en la revista *Arturo*, el poema remite a insi- stencias en el comprender, en el ver, en la negación-afirmación: “Hoy discurso hoy poeta hoy un salto/ Hoy yo lo comprendo bien hoyado/ Yo hoyo este día con su noche incluso hasta luego” (1944:s/p).

Se produce una incomodidad a partir de la combinación de las letras que compo- nen la palabra “hoy” y “yo” por unión, por separación, por alteración del orden. Se apoya en balbuceos, neologismos, se inventan vocablos asociados por el hilo de la repetición “Que bien bien bien/ Había en la vejiga material de conversación/ Pero el pan migaba y cuic/ Hoy estreno hoy Edgar/ Loturcamonudolantianamente”.

En “Amiga” (177) se evidencia el acto enunciativo; dos modos de “decir” que se contrastan por la insistencia en el “no digo que sentido busqué”. Finalmente la versión que elige el yo lírico es “digo claramente un momento una presencia”.

Asimismo, se observa la composición de elementos que se nombran sin rela- ción alguna a partir de la ausencia de conectores y marcas gráficas. Ello produce el efecto de nebulosa en el que los términos pueden ser asociados libremente; se encuentran suspendidos.

En el título de dos poemas se anticipa un recurso periódico de composición de palabras sin demarcación que fuera mencionado en el ejemplo anterior: “Mi amada estanque azul huerto cabellos” (199) y en “Amiga que descubres que revelas” (201). De igual modo, se focaliza en la elección de verbos que denotan acciones sin contextualizarlos en oraciones; el poema se concentra en unidades mínimas. Tal es el caso de “Es distinto” (212) o “Recomienzo” (204).

Las operaciones experimentales que mencioné en el caso de Bayley, sobre todo en relación con la tendencia de condensación del lenguaje, aparecen a lo largo de la escritura de Drummond.

En “Drummond, maestro de las cosas” (1962), Haroldo de Campos señala respec- to del poeta que “es ante todo un maker, un ‘inventor’ (en él ‘todo es palabra’, observó ya Décio Pignatari)” (9). Esta idea refuerza la construcción de relaciones verbales que Bayley destacara.

A propósito de *Lección de cosas* de CDA, aclara de Campos que en el poemario aparece la “consideración de poema como objeto de palabras, la resolución última de todo —emoción, paisaje, ser, revuelta— en la suprema instancia de la cosa-palabra (...) se abre a todos los estudios que constituyen el inventario de la nueva poesía:

(...) incorporando lo visual, fragmentando la sintaxis, montando o desarticulando vocablos, practicando el lenguaje reducido” (13). Un ejemplo de práctica de lenguaje por composición de elementos mínimos es “Canto esponjoso” (*Novos poemas*, 1946–1947): “*Valvas, curvos pensamientos, matices da luz/ azul/ completa/ sobre formas constituídas*”.

A criterio de Bayley, el poema “Amar” (*Claro enigma* tiene un “valor paradigmático” en la poesía drummondiana) no es casual teniendo en cuenta la combinación de palabras a nivel fónico, la unificación del campo semántico y el proceso de derivación amar-mar:¹⁷ “¿Qué puede una criatura salvo, entre criaturas,/ amar?/ ¿amar y malamar,/ amar, desamar, amar?/ (...) ¿Qué puede, pregunto, el ser amoroso,/ solo en rotación universal, salvo,/ rosar también y amar?”.

En tercer lugar, es posible señalar en la poética drummondiana —a criterio de Bayley— el cambio de sentido con que las cosas y los seres se presentan o revisten.

50 51

El artículo versa que: “es una actitud honda, verdadera, de donde brotan sus palabras, sus formas de expresión, y que se asienta sobre su propia experiencia poética” (1999:705). Para ello cita los poemas “Poesía” del poemario *Alguna poesia* y “Búsqueda de la poesía” de *A rosa do povo* (1943–1945) que se relacionan con el proceso poético que describe Bayley a partir de la tematización del trayecto escriturario y la no forzosidad.

Con este ejemplo ¿remite Bayley a la “estructura verbal asentada en los valores emocionales de las palabras”? Intuyo que sí, sobre todo si se considera que la idea de experiencia poética aparece en la introducción de 1966 de *Realidad interna...* despojada de todo sentimentalismo e integrada en una estructura particular: “la poesía no es discurso, no es confidencia, no es lamento o efusión. Todo eso tiene que (...) transmutarse en el proceso poético (...) posibilitar que el sueño, los hombres, las cosas (...) y su acaecer individual se hagan presentes, con voz y autonomía, en el poema, integrándose allí en una estructura nueva” (1999:615).

Bayley observa la trasmutación en el proceso poético de Drummond en términos de “cambio de sentido con que las cosas o seres revisten”. La “actitud verdadera” con la que el poeta argentino observa la producción drummondiana se relaciona con la concepción de poesía como “ejercicio de la posibilidad propia”, ya que “lo que importa en el oficio del poeta es ser verdadero. O sea reconocer los propios límites, la forma o la condición personal” (616).

Asimismo, en el poema de CDA “No te mates” (*Brejo das almas*, 1931–1934) Bayley observa una tensión en el modo de decir que no llega al sentimentalismo aunque destaque su “calidez emotiva” ya que a criterio del poeta se establece una intimidad objetivada, donde la palabra poética “se vuelve la voz de otro” (1999:706).

Dicha tensión es observada en la producción poética de Edgar desde los inicios de la revista *Arturo*. Subtitulada “revista de artes abstractas”, la abstracción se tensa allí con una concepción particular de surrealismo que deviene en una configuración específica en el contexto argentino en lo que al concretismo se refiere. El invencionismo poético en Argentina, si pienso en los derroteros del argentino, se nutrió de diversas poéticas que constituirían algunas razones para pensar el carácter efímero de la propuesta y la reinención del concretismo en un poemario de 1968 titulado *Celebraciones* (Barisone, 2011).

Posteriormente destaca Bayley en la poética drummondiana que “a través de sus peculiares asociaciones verbales y de imágenes, no sólo elude el riesgo de cualquier trivialidad emotiva o conceptual, sino que, al afirmar la autonomía del poema (...)

nos introduce en un ámbito donde la temática queda sublimada mediante un acto de poesía” (1999:706). Reitera entonces la relación con las asociaciones verbales con respecto al despojo emocional y temático. Según Jozef, “por Oswald e posteriormente Drummond de Andrade (...) se prepara a linguagem do despojamento sentimental” (1982:110). Del mismo modo, Bayley sostuvo en una entrevista que le hiciera Daniel Freidemberg en diciembre de 1987 que el invencionismo “era una reacción contra la poesía que predominaba en ese momento (...) me molestaba ver la poesía reducida a una mera efusión de estados personales” (1999:807).

Hasta aquí, he intentado trazar líneas de contacto a través de viajes efectivamente realizados, colaboraciones y escrituras de Bayley y Drummond respectivamente.

Entre diversos aspectos señalados a lo largo de este escrito, es importante destacar que en esta instancia no accedí a amplios materiales bibliográficos referidos al trayecto de CDA en Brasil, sino sobre todo de Bayley en Argentina. Este hecho dificulta la comprensión en el trayecto investigativo, aunque se constituya en un motivo de ampliación y revisión futura.

Las confluencias evidenciaron de modo efectivo i) la coherencia en el proyecto teórico-poético de Bayley — pese a la dislocación que suponía respecto de los parámetros establecidos por la ortodoxia paulista— en cuanto a complementar lo emocional (automatismo) con lo racional (invencionismo) en una propuesta que posteriormente incluiría un concepto más abarcativo de invención a partir de los años cincuenta (como en *Realidad interna...*) y ii) la apertura internacionalista ejemplificada con la inclusión y traducción de Drummond de Andrade como corrimiento del eje referencial que fueron los modernistas brasileños de la primera etapa.

Específicamente, en *Estado de alerta y estado de inocencia* (1989), la inclusión de Drummond refuerza los parámetros con los que Bayley venía pensando o escribiendo poesía, sobre todo en lo relativo a la experimentación (por repetición, por condensación de elementos mínimos, juego fónico-visual), a la inclusión de lo cotidiano, a la conversión en el proceso poético.

Resulta transversal a este escrito la tensión observada en Bayley entre lo emocional y lo racional, para hacer evidente esa apertura poética y para considerar el diálogo con una variante del surrealismo. El poeta argentino destaca particularmente los momentos en los que Drummond se acerca al sentimentalismo pero transforma el lugar común en otra cosa, en objeto poético. La imagen del camino, tematizada por ambos, resuena.

Notas

¹ Este contacto es una derivación del proyecto de doctorado titulado “Modalidades de escritura plástica en la Argentina a mediados del siglo XX: la poesía concreta y su relación con la lírica contemporánea” dirigida por el Dr. Gonzalo Aguilar (UBA-CONICET) y co-dirigida por la Dra. Ana Lía Gabrieloni (UNRN-CONICET). Dicho proyecto se lleva a cabo en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA) a partir de una beca postgrado Tipo I otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) desde

abril de 2011. Asimismo, se articula con la tesina de Licenciatura en Letras (FHUC-UNL) titulada “Edgar Bayley y el invencionismo. Los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina”.

² No será desarrollada esta perspectiva aquí. Algunos lineamientos se encuentran en García (2008:136-138).

³ Siglas de la *Asociación Arte Concreto Invención*.

⁴ “Diario de Margarita Bayley”, Archivo Susana Maldonado en García (2008:93. N. de la A. número 22).

⁵ Este subtítulo y los dos siguientes constituyen una especificación del capítulo titulado “La consideración de Bayley en el estudio de los inicios de la poesía concreta en Argentina” de la tesina de Licenciatura mencionada (Barisone, 2011).

⁶ Más específicamente Gauna señala “el rechazo de la generación o promoción del ’40 que se vuelca a una recuperación de formas y metros convencionales o clásicos sin cuestionar los principios y el lenguaje en el que estas formas se basaban, sin interrogarse si en ese momento eran las más acordes para dar cuenta de la situacionalidad de la poesía y del poeta” (2008:s/p).

⁷ Destacado de este modo en el original.

⁸ “Toda preocupación re-presentativa (...) falsea la imagen y la despoja de todo valor estético. La novedad no puede radicar más que en la imagen-invencción (...) La imagen-invencción es intérprete de lo desconocido, acostumbra al hombre a la libertad (...) Al defender una imagen librada de la necesidad de referirse a objetos ya existentes y proyectarla sobre el porvenir, lo desconocido adquiere un sentido nuevo; nos volvemos familiares con lo más lejano y distinto de nosotros” (1999:736).

⁹ “Inventar objetos de arte que participen de la vida cotidiana de los hombres, que coadyuven en la tarea de establecer relaciones directas con las cosas que deseamos modificar: esa es la finalidad perseguida por el INVENCIONISMO (...) Es preciso inventar nuevas realidades (...) el artista no tiene un reino aparte de la realidad común” (735-739).

¹⁰ “El arte concreto es práctica. La conciencia proviene del mundo pero también opera sobre él, INVENTA. Inventar no en el sentido de Bergson, sino en el de Marx, es decir, práctica, TRABAJO” (50).

¹¹ Las relaciones con el surrealismo forman parte de “Filiación del invencionismo con una versión de la poética surrealista. ¿El abandono del concretismo?” presentada en Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Literatura española, latinoamericana y argentina. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata, Buenos Aires, noviembre de 2011.

¹² Para Crispiani “en lo que hace a la ideación misma de la categoría de invención, una figura que resulta insoslayable es la de Vicente Huidobro” (40); por ello dedica un capítulo de su libro a trabajar esta relación. El punto número 2 del primer capítulo del mismo está dedicado a “Creacionismo e invencionismo” (54-69).

¹³ El diálogo con Drummond surge a raíz del cursado del seminario de posgrado “Modernidad y poesía” a cargo de la Dra. Susana Scramim organizado por el Centro de Estudios Comparados (FHUC-UNL) hacia fines del año 2010.

¹⁴ “En lucha abierta o secreta, la poesía mantiene su combate contra las curvas untuosas de la adaptación. Y en la sonrisa de los niños, de los jóvenes amantes, de los olvidados, sigue alimentando su reto cotidiano, su familiaridad con lo desconocido (...) / Y somos millones: hombres, cosas, palabras/ (...) Nada impide nuestra exploración diaria. Nuestro cuerpo se prolonga, llega a vuestro lado, está entre vosotros. / La poesía es un reto cotidiano” (*En Común*, “La poesía”, 1999:49).

¹⁵ “Toda preocupación re-presentativa (...) falsea la imagen y la despoja de todo valor estético. La novedad no puede radicar más que en la imagen-invencción (...) La imagen-invencción es intérprete de lo desconocido, acostumbra al hombre a la libertad (...) Al defender una imagen librada de la necesidad de referirse a objetos ya existentes y proyectarla sobre el porvenir, lo desconocido adquiere un sentido nuevo; nos volvemos familiares con lo más lejano y distinto de nosotros” (Bayley, 1999:736).

¹⁶ Al respecto, Haroldo de Campos —observando las proyecciones de la poesía concreta y la relación tautológica justificada por Max Bense— sostiene que se trata de una “composición que se volvió emblemática no sólo de su poesía sino de toda una fase heroica de nuestro modernismo, puede ser visto—y es así como lo ven los poetas concretos— como una verdadera ‘concreción’ lingüística pues se vale de una escandalosa técnica de repeticiones (y una extrema redundancia)” (10).

¹⁷ O en “Amar-amargo” de *Lección de cosas*, 1965: “¿por qué amó/ por que la ¡mó/ si sabía/ prohibido pasar sentimientos/ tiernos o desesperados/ en este museo de lo pardo indiferente?”.

Bibliografía

- ANDRADE, C. D. (1925–1930) “En medio del camino”, “Poesía”, “No te mates” en “Carlos Drummond de Andrade”. E. Bayley (trad. al español). *Estado de alerta y estado de inocencia* en *Obras completas* (704–706). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1940) “Confidencia do itabirano” en “Carlos Drummond de Andrade”. E. Bayley (trad. al español). *Estado de alerta y estado de inocencia* en *Obras completas* (704). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1943–1945) “Búsqueda de la poesía”, “Consideración del poema”, “Pasaje del año” en “Carlos Drummond de Andrade”. E. Bayley (trad. al español). *Estado de alerta y estado de inocencia* en *Obras completas* (705 y ss., 676, 707 respectivamente). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1945) *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- (1946) “Inencionismo” en *Correio da Manhã* (1). 1 de diciembre, sección 2. R. Antelo (reed., trad. y org.). *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Brasileiros. Buenos Aires, 1982.
- (1946–1947) “Canto esponjoso” en H. de Campos, (1962) “Drummond, maestro de las cosas”. *Brasil transamericano* (13). Buenos Aires: Cuenco del Plata, 2004.

- (1951) “Amar” en “Carlos Drummond de Andrade”. E. Bayley (trad. al español). *Estado de alerta y estado de inocencia en Obras completas* (707-708). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1965) “Amar-amargo” en “Carlos Drummond de Andrade”. E. Bayley (trad. al español). *Estado de alerta y estado de inocencia en Obras completas* (709). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- ANDRADE, M. DE (1942) “El movimiento modernista”. A. Amaral. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)* (191). Caracas: Ayacucho, 1978.
- (1924) “Manifiesto de la poesía Pau Brasil”. J. Schwartz. (1991); E. Dos Santos (trad. al español). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (165-171). México: FCE, 2002.
- (1928) “Escritos antropófagos”. J. Schwartz. (1991); E. Dos Santos (trad. al español). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (171-180). México: FCE, 2002.
- ARDEN QUIN, C. *Carta a Maria Helena Vieira da Silva y Arpad Szenes*, 6 de noviembre de 1943, Buenos Aires. Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Lisboa. M. A. García. *Abs-tracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)* (60-61). Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008.
- ARTUNDO, P. (2004) *Mario Andrade e a Argentina* (trad. al español: G. Andrade). São Paulo: Edusp.
- BARISONE, O. (2011) “Modalidades de escritura plástica a mediados del siglo XX: la poesía concreta y su relación con la lírica contemporánea”. Plan de Tesis Doctoral. Dir. Dr. Gonzalo Aguilar y co-Dir. Dra. Ana Lía Gabrieloni. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- (2011) *Edgar Bayley y el invencionismo. Los primeros pasos de la poesía concreta en Argentina*. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Tesina de Licenciatura en Letras.
- BAYLEY, E. (1945) “La batalla por la invención”. *Invencción 2 en Obras Completas* (737-739). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1946) “Introducción al arte concreto”. *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención* (2) en *Obras completas*, (742-749). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1946a) “Sobre invención poética”. *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención* (1) en *Obras Completas*, (740-741). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1949) *En común en Obras Completas* (27-52). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1944) “Estreno escurre”. Revista *Arturo*, n. único, s/p. Año de edición 1944.
- (1949) “7”, “La poesía”. *En común en Obras completas* (36, 49 resp.). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1966) “Introducción”. *Realidad interna y función de la poesía en Obras Completas* (615-617). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1968-1976): *Celebraciones en Obra poética en Obras completas* (155-216). Buenos Aires: Mondadori, 1999.

- (1968) “Mi amada estanque azul huerto cabellos”, “Amiga que descubres que revelas”, “Es distinto”, “Amiga”, “Me doy cuenta”, “Recomienzo”, “s/n”. *Celebraciones en Obras completas* (199, 201, 212, 177, 174, 204 y 164 resp.). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1980) “Poesía concreta: un testimonio y un manifiesto”. *Brasil/ Cultura en Obras completas* (45) (768-771). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1989) “Carlos Drummond de Andrade”. *Estado de alerta y estado de inocencia* (704-710). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (1989) *Estado de alerta y estado de inocencia* (675-731). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- (2008) s/d “Poesía concreta en Argentina y en Brasil”. Inédito. Archivo Susana Maldonado en M. A. García. *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)* (414). Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- CAMPOS, H. DE (1962) “Drummond, maestro de las cosas”. A. Sato (trad. al español). *Brasil transamericano* (9-16). Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2004.
- CRISPIANI, A. (2011) *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del Arte Concreto Invención, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- DUBATTI, J. (2001) “El surrealismo, de París a Buenos Aires”. M. Pacheco (cur.). *El caso Roberto Aizenberg*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- FREIDEMBERG, D. (1987) “Edgar Bayley: una conversación”. *Diario de poesía*, (7), Año VII en *Obras Completas* (803-809). Buenos Aires: Mondadori, 1999.
- GARCÍA, M. A. (2008) *Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- (2009) “Arte concreto entre Argentina, Brasil y Suiza. Max Bill y sus conexiones latinoamericanas”. *Crítica Cultural*, 4 (1). Consultado el 15 de julio de 2010 en <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0401/040113.pdf>>
- (2011) *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GAUNA, D. “La invención como principio: estrategias disímiles en Argentina y Brasil”. *Expoesia*, Coloquio 2008. Consultado el 10 de marzo de 2010 en <http://www.expoesia.com/p08_gauna.html>
- GIORDANO, C. “Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina”. *Revista Iberoamericana*, 49 (125), 1983, (783-796). Consultado el 5 de abril de 2010 en <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/166/showToc>>
- JOZEF, B. “Modernismo brasileiro: vanguarda, carnavalização e modernidade”. *Revista Iberoamericana, Movimientos literarios del siglo XX en Iberoamérica: teoría y práctica dedicado a Alfredo Roggiano* (118-119), XLVIII enero-junio de 1982. Consultado el 10 de junio de 2011 en <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3686>>

MALDONADO, T. (1945) “¿A dónde va la pintura?” Méndez Mosquera y Perazzo (comps.). *Contrapunto. Tomás Maldonado. Escritos Preulmianos*, (3), Año I, (35–36). Buenos Aires: Infinito, 1997.

——— (1946) “Manifiesto Invencionista”. Méndez Mosquera y Perazzo (comps.). *Arte Concreto Invención en Tomás Maldonado. Escritos Preulmianos* (39–40). Buenos Aires: Infinito, 1997.

——— (1946b) “Los artistas concretos, el realismo y la realidad”. Méndez Mosquera y Perazzo (comps.). *Arte Concreto Invención en Tomás Maldonado. Escritos Preulmianos* (49–50). Buenos Aires: Infinito, 1997.

NADEAU, M. (1948) *Historia del surrealismo* (trad. al español y prólogo: R. Navarro). Buenos Aires: Santiago Rueda.

PÉREZ BARREIRO, G. (2007) “Buenos Aires: rompiendo el marco”. *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (230–236). Austin: The Blanton Museum University of Texas at Austin.

56 57

RIVERO, Á. (1981) “Poesía concreta: una introducción”. *Xul*, (2), (33–46). Consultado el 11 de abril de 2011 en <<http://translate.google.com.ar/translate?hl=es&langpair=en|es&u=http://www.bc.edu/research/xul/>>

SANTANA, N. (1982) “Aportes renovadores en la poesía brasileña”. *Xul*, (4), (19–21). Consultado el 10 de abril de 2011 en <http://www.bc.edu/research/xul/xul_04/xul_04_19.htm>

SCHWARTZ, J. (2002) *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.

TERÁN, M. (2009) “Nota introductoria” [Selección, traducción y nota]. *Carlos Drummond de Andrade* (4–6). Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, México: Dirección de literatura. Consultado el 5 de julio de 2011 en <<http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20PDF%20de%20trabajo%20UMSNH/POESIA/poesia%20UNESCO/carlos-drommund-de-andrade-45.pdf>>

Revistas

Arturo, 1944.

Poesía Buenos Aires. N° antológicos 13–14. Primavera de 1953–Verano de 1954. Dir. Espiro y Aguirre.

AA. VV. “Manifiesto invencionista”, *Joaquim*, (9), (12), Curitiba, marzo de 1947.

Archivos

Hemeroteca Congreso de la Nación Argentina, Buenos Aires.

Fundación Espigas, Buenos Aires.

Cânone, valor e a história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção

Rita Terezinha Schmidt*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Brasil

58 59

Resumo

A partir de considerações sobre a territorialização da literatura na cultura no cenário das transformações teóricas do presente, teço reflexões sobre o debate em torno do cânone literário, valor estético e processos de institucionalização que disciplinam o campo da literatura, incluindo-se os construtos das histórias de literatura nacionais à luz dos quais situo o trabalho de recuperação de textos de autoria feminina produzidos no passado. Coloco em discussão as implicações do impasse dualista subjacente à política de resgate e faço algumas especulações em direção a um novo modelo de história da literatura.

Palabras—chave:

· política · cânone · valor · identidade · alteridade

Abstract

On considering the territorialization of literature in culture in the cenario of theoretical transformations of the present, I draw some thoughts on the debate around the literary canon, aesthetic value and processes of institutionalization that discipline the literary field, including the constructs of national literary histories, in the light of which I situate the effort of recovering female authored texts produced in the past. I also discuss the implications of the dualistic impasse underlying the politics of recovery and make some speculations towards a new model of literary history.

Key words:

· Policy · Canon · Value · Identity · Alterity

* PHD em Literatura pela Universidade de Pittsburgh, EUA. Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil) e pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Além da publicação de capítulos de livros e artigos em periódicos no país e no exterior nas áreas de literatura comparada, estudos de gênero e crítica da cultura, organizou vários livros e coletâneas, incluindo reedições de várias obras de escritoras brasileiras do século XIX.

Uma das mais significativas decorrências dos novos aportes teóricos e seus trânsitos nos estudos literários hoje, diz respeito ao deslocamento substancial da definição de literatura como arte para a noção de literatura como produção estético–escritural, matéria significativa situada no domínio da cultura. Vale lembrar que a divisão entre os domínios da arte e da cultura nasceu do sistema de diferenciação e classificação dos objetos culturais no âmbito da cultura ocidental moderna, sistema esse que se consolidou a partir do século XVIII. Enquanto o termo “cultura” se referia a práticas tradicionais de caráter coletivo, o termo “arte” foi associado ao objeto singularizado pelos processos de criação e sensibilidade individual. Nesse contexto, se estabeleceu–se o critério do belo para constituir o elenco dos textos designados como grandes obras, o que decretou a sua pertença a um campo de valor sustentado por noções de forma ideal e genuína, uma concreção estética de natureza ontológica e de validade universal, que veio a autorizar a própria possibilidade de sua valoração.¹ A formação de um sistema binário em termos do estético em oposição ao cultural, resultou na cisão entre valor estético (com sua culminância no conceito formalista de literariedade) e valor cultural, definições que traduzem, *grosso modo*, uma distinção hierárquica entre cultura erudita e cultura popular e, mais recentemente, entre alta cultura e cultura de massa ou midiática, no campo que genericamente denominamos “cultura”. Essa distinção entre objetos encontrou guarida na clivagem disciplinar entre as áreas que compõem as Ciências Humanas, uma vez que as Ciências Sociais e a Antropologia passaram a se ocupar de objetos culturais, enquanto os Estudos Literários foram institucionalizados como o campo das belas letras, da arte literária.

A territorialização do literário na cultura que temos testemunhado nas últimas décadas, diferentemente da chamada “contextualização” vigente na prática de historiadores e críticos do século XIX, foi desencadeada, inicialmente, pelos movimentos interdisciplinares da própria teoria nos últimos trinta anos. Jonathan Culler, em seu *Sobre a desconstrução* (1997), ao discorrer sobre as transformações no campo teórico, afirma que o termo “teoria” designa um gênero heterogêneo composto por uma variedade de textos atrelados a discursos e atividades distintas que, em suas palavras, “extrapolam a moldura disciplinar dentro da qual seriam normalmente avaliados e que ajudariam a identificar suas sólidas contribuições ao conhecimento” (15). Segundo Culler, esse *corpus* teórico já não diz respeito a um domínio específico e o que hoje ainda se insiste em nomear como teoria da literatura inclui uma diversidade crescente de pensadores e práticas, o que significa dizer que a teoria não trata especificamente da natureza do literário ou de critérios específicos de julgamento de valor, ou mesmo de questões relacionadas com a crítica literária *strictu sensu*. As consequências dessa abertura, na medida em que possibilitam conjugar saberes antes apartados por molduras epistemológicas diferenciadas e critérios normativos em relação à definição de seus campos e ob-

jetos, têm fomentado uma avalanche de reflexões sobre o campo literário e seus contextos culturais e institucionais e, de modo especial, sobre as determinações que operam nos discursos referenciados em paradigmas até pouco tempo não questionados —de tradição, de cânone, de crítica e de valor—. Pode-se dizer, que, do ponto de vista da teoria contemporânea, a doxa de um pensamento crítico pressuposto no valor intrínseco de textos definidos sob a rubrica “alta literatura” perde a hegemonia que detinha no passado na medida em que o literário passa a ser considerado uma categoria transitiva, fenômeno histórico contextualizado no campo das formas culturais, inserida, portanto, nos modos de produção material e práticas sociais historicamente específicas.

Por esse viés, aprofundam-se questões sobre a relação da literatura com representações culturais, com modos de subjetivação e com a constituição de identidades, particularmente à luz do reconhecimento das relações saber/poder inscritos nos mecanismos de controle e legitimação do processo de construção das tradições literárias do passado. Parte das referidas questões emergem nos debates sobre o caráter idealizado ou essencialista do conceito de literatura que ainda vigora em muitos discursos em defesa das tradições canônicas e nos modelos tradicionais de histórias da literatura e de compêndios que circulam no meio acadêmico, os quais sustentam uma certa figura do literário muito cara à centralidade que a construção de histórias da literatura ocupou no período de consolidação dos Estados nacionais, particularmente no século XIX.² Evidentemente que ao referirmos a história da literatura, não podemos deixar de mencionar que a sua chamada “crise” enquanto disciplina vem sendo anunciada desde que os princípios historicista e causalista que lhe deram sustentação entraram em descrédito em razão dos abalos epistemológicos sofridos pela ciência da história, os quais alteraram, irreversivelmente, o velho paradigma linear-evolutivo, calcado na possibilidade de uma totalização objetiva direcionada por um telos.³ Contudo, longe de sinalizar o fim da história da literatura, a referida crise tem fomentado a necessidade de reconfigurar seus modelos e métodos considerando os novos conhecimentos que emergem da articulação entre teoria e pesquisa empírica sobre o passado, e que exigem uma investigação dos buracos negros historiográficos relacionados com a supressão institucional de textos relegados à invisibilidade. Muitas das recentes reflexões sobre a história da literatura⁴ passam, necessariamente, pela compreensão da instituição literária e de seu papel histórico como instância reguladora, não só da definição do literário, mas também dos procedimentos de seleção e ordenamento de seus objetos na narrativa daquela história e dos discursos de valoração e interpretação que deram legitimidade à formação dos cânones literários nacionais. Para se pensar a institucionalização do literário, entretanto, não se pode prescindir de uma contextualização da questão do valor, sobretudo no contexto das chamadas “guerras culturais”, as quais certamente não se esgotam no âmbito da crítica literária, mas é nessa área que as discussões convocam uma reflexão mais ampla da relação da literatura com interpretações de ordem social, cultural, política e econômica do nosso tempo. Dessa forma, proponho levantar alguns pontos sobre os grandes eixos desse debate apontando, de forma sucinta, como a questão do valor estético emerge na leitura do presente para então, abordar a questão do resgate de textos de autoria feminina, os impasses valorativos implicados na questão e uma possível estratégia para se pensar em um novo modelo de história da literatura.

Polos de um debate

As discussões contemporâneas sobre valor emergem, via de regra, no contexto de certas premissas sobre os processos da modernidade e, particularmente, sobre a importância do campo literário, historicamente construído como espaço autônomo de saberes específicos e que hoje, sob a pressão de variáveis teóricas, mudanças conceituais e disciplinares e processos histórico-político, passa a ser considerado como espaço de simbolização dialeticamente integrado à cultura e, portanto, permeado pela historicidade do mundo social. Embora reconhecendo a complexidade desse panorama e sua repercussão no que se entende por estudos literários na sua interface com os chamados estudos culturais, pode-se dizer, sem receio de simplismos reducionistas, que o debate sobre valor se situa, mais especificamente, no horizonte de posicionamentos teórico-críticos divergentes. Tais divergências tomam corpo a partir de interpretações diferenciadas das práticas culturais contemporâneas e de tomadas de posição sobre a erosão das fronteiras entre arte e cultura, entendida aqui no sentido antropológico, amplo e valorativamente neutro. Como pano de fundo desses posicionamentos, pode-se pontuar transformações de duas ordens no cenário contemporâneo, uma cultural e outra teórica. A primeira diz respeito à chamada globalização, processos associados à reorganização econômica e social das sociedades em razão da internacionalização do mercado de consumo, sob cujas leis é favorecido o fenômeno identificado como homogeneização cultural, decorrente da força de infiltração e incorporação do mediático nos modos de vida locais, alterando significativamente o sistema de valores dos modos culturais. A globalização aqui é vista como resultado do capitalismo avançado⁵ e da penetração do capital na demanda de novos mercados cujos produtos, regulados pela implantação de políticas neoliberais no âmbito dos estados nacionais, enfraquecem as culturas locais, esvaziam qualquer resistência ao avanço da indústria cultural e provocam a perda de referenciais, dando lugar ao que tem sido chamado de a nova barbárie: a sociedade do espetáculo, em que a arte é simulacro, espetáculo, mercadoria. A segunda transformação diz respeito aos abalos sísmicos provocados pela expansão da teoria,⁶ inovações radicais nos modos de pensar a constituição de saberes e poderes, de pensar o funcionamento do discurso e dos regimes de verdade que operam através do aparato conceitual e representacional dos grandes metarrelatos do legado moderno e que têm pautado novos horizontes de reflexão sobre as relações da literatura com a sociedade e a cultura, a partir do eixo histórico da formação de tradições artísticas e intelectuais e de seus processos de legitimação. Impulsionada pelo fascínio da diferença e da alteridade, a teoria vai provocar

deslocamentos importantes do ponto de vista da produção de conhecimento sobre o literário, questionando modelos e conceitos referenciais da cultura ocidental produzidos pelo pensamento eurocêntrico/etnocêntrico/patriarcal e expando a pretensa universalidade de seu estatuto quando confrontado com novas formas de pensamento, de escritura e de subjetividade situados às margens das referidas tradições. Isso significa dizer que a teoria contemporânea inscreve uma mudança epistemológica/hermenêutica intimamente imbricada com a consciência da natureza sócio-histórica da literatura e seus cânones, do poder disciplinar na produção do conhecimento sobre ela e na constituição de limites e hierarquias que demarcam o seu privilégio. É nesse cenário de mutações culturais e teóricas que emerge o problema do valor da literatura, mais particularmente, do valor estético, tido como elemento de valor fundamental na geração dos sentidos do literário.

De um lado do debate sobre valor, identificam-se alinhamentos teórico-críticos que articulam uma visão mais otimista com relação às mudanças das formas culturais contemporâneas, pois o momento possibilita abrir para o questionamento as *hierarquias centrais da razão universal dominante*,⁷ nas quais se fundamentavam os compromissos estéticos e morais do conceito restrito de arte da tradição moderna e que vai culminar na sensibilidade vanguardista da estética modernista. Nesse quadro, o literário é considerado, não mais como campo de idealização, universalidade e intransitividade, mas enquanto uma forma de produção cultural inserida nos conflitos e contradições inerentes ao processo histórico e, conseqüentemente, partícipe de práticas sociais e discursivas alinhadas com interesses específicos. Na perspectiva do enfraquecimento da distinção de esferas postuladas como autônomas pelo pensamento moderno —a arte e a cultura— articulam-se resistências aos discursos normativos de valor e correspondentes formações canônicas, com suas narrativas centralizadoras do sujeito, da raça, do gênero, da classe, e suas margens invisíveis. Essa nova postura crítica, por sua vez, possibilita a democratização de mapeamentos e distribuições convencionais de valor e poder no passado, por um lado, e por outro, o redimensionamento positivo do impacto dos produtos da indústria cultural na atualização e adequação de formas estéticas geradas em momentos históricos outros que não o do presente.⁸

No outro polo do debate, identifica-se um alinhamento com os valores modernos de acordo com os quais a cena contemporânea, incluindo aqui muitos desenvolvimentos da teoria, particularmente as que articulam prática teórica com política cultural, sinalizam a capitulação do valor da arte ao valor de mercado, o que é visto como perda da relevância social do campo literário e, de forma mais generalizada, do estético, para formas culturais tidas como empobrecedoras, porque destituídas da *dimensão utópica, crítica e transcendente*,⁹ qualidades associadas à concepção de arte como território de produção simbólica cuja intensidade formal e temática exige o alto desempenho de capacidades reflexivo-analíticas. Apostando na homologia estrutural entre modo econômico e modo cultural, na esteira da projeção sombria vaticinada por Frederic Jameson em sua análise da lógica cultural do capitalismo tardio, tal posicionamento se alimenta de uma atitude nostálgica em relação à perda da arte como campo privilegiado de exercício do gosto apurado e da capacidade de

discriminar e discernir valores estéticos e éticos para uma cultura mercantilizada, caracterizada pela proliferação de objetos e pela disseminação de sentidos cujo consumo obscurece o discernimento entre o que é mais e o que é menos, entre aqueles objetos estéticos que são mais objetos que outros. Na impossibilidade de sustentar a antiga demarcação entre os vários níveis de cultura, a erudita, a popular, a de massas, e de hierarquizar seus produtos, os críticos identificados com essa leitura da contemporaneidade em que os grandes vilões são o mercado e a teoria que a ele estaria acumpliciado — o pós-moderno — lamentam a perda de relevância da crítica literária em sua função substantiva como guardiã do juízo crítico, função que lhe coube desempenhar na modernidade e que consolidou a instituição literária e os limites da cidade das letras. Destituída dessa função, não restaria à crítica literária senão testemunhar a implosão de seu objeto e a derrocada da modernidade estética que consolidou a instituição literária e garantiu-lhe *o lugar hegemônico na ordem dos discursos*.¹⁰ Na objeção veemente ao pós-moderno, reduzido preconceituosa e falaciosamente à descrição da catástrofe da arte sob o signo do consumo, evidente em muitos discursos saudosistas que circulam na academia brasileira, subsiste a lógica opositiva e excludente do pensamento binário. A clássica oposição centro *versus* X margens é reconfigurada em alta cultura *versus* X cultura de mercado. Assim, no rastro da refutação ao pós-moderno, registra-se a crítica aos estudos culturais, ao multiculturalismo e ao feminismo, vistos basicamente como *áreas de mercado* (Perrone-Moisés:12) e responsáveis, também, pela contaminação ou pelo abandono puro e simples do literário.¹¹ Cabe salientar que o argumento em defesa da literatura, pressuposta no conceito de pura literariedade, depurada do político, do histórico e do social, portanto da ideologia, apresenta-se revestido de um profundo antagonismo à teoria contemporânea, desacreditando sua voltagem crítica e suas contribuições com noções de descentramento, de diferença e de alteridade, sem as quais teria sido impossível o movimento de recuperação de tradições silenciadas, de culturas subalternas e minorizadas. Com efeito, na ótica neoconservadora, as produções subalternas — provenientes de minorias raciais ou sexuais — são convertidas em um contravalor,¹² origem de pleitos *particularistas* que ameaçam o horizonte consensual do valor produzido na esfera das camadas médias e das elites patriarcais das sociedades nacionais modernas.¹³ Na verdade, a conveniência de manter um pensamento único, segundo o qual o relativismo de valor promovido pela teoria contemporânea “em moda” e acumpliciada com o mercado cultural significa o esvaziamento axiológico do estético e a erosão do literário, se traduz em seu efeito político, que é de obscurecer as contradições que participaram, historicamente, da construção do estético de modo que sua defesa, configura-se também, como uma defesa do cânone.

Interrogando identidades

Se a formação canônica pode ser considerada como um modelo da narrativa do passado de uma nação, na qual o gênero — investimentos em construções específicas de masculinidade e feminilidade — constitui um dos meios de fortalecimento do poder patriarcal, é de suma importância histórica que se examinem as narrativas que foram suprimidas e jogadas às

margens da nação e, conseqüentemente, excluídas do campo da investigação histórica e literária. Tratar dessa questão no presente significa a possibilidade de uma intervenção transformadora nos discursos nacionais da cultura com implicações sobre as maneiras pelas quais entendemos como os imaginários sociais foram produzidos e como as identidades e tradições nacionais foram estabelecidas. Neste contexto, a interdependência crítica das categorias de gênero e nação certamente constitui um aporte que contribui na direção de novas histórias literárias e outras histórias da identidade. Não há dúvidas de que investigar inclusões e exclusões históricas é uma forma de dar visibilidade à ideologia subjacente às estruturas que definem a natureza do literário e a função da história literária como uma grande narrativa gerada em função de escolhas que não são simplesmente escolhas desinteressadas ou neutras.

64 65

O estudo da autoria de mulheres e a visibilidade de produções ignoradas pelo *establishment crítico* em diversos contextos nacionais, particularmente aquelas produzidas no século XIX, tem colocado em pauta a questão da institucionalização do literário e a inseparabilidade do estético e do político na constituição de parâmetros de referência em relação aos quais os textos de autoria de mulheres não se qualificam para integrar o legado da tradição literária de seus países. No Brasil, o descobrimento de um acervo significativo de obras esquecidas em bibliotecas públicas e particulares tem gerado discussões acirradas sobre os mecanismos de controle da instituição literária e a violência simbólica do sistema de representações processada pela narrativa das histórias da literatura que manteve e mantém a invisibilidade dessa produção, como se a autoria feminina não tivesse existido. No âmbito das discussões sobre a legitimidade de pesquisas envolvidas com o resgate de textos do passado, a questão do valor estético não raro é invocada como uma estratégia a serviço de uma definição de literatura cujo contexto institucional pressupõe uma homogeneidade de meio, de classe, de formação, de pertença, de competência, de conhecimento e de tradição, inscrita com valor de “verdade”, em cujo horizonte a pretensão de resgate de textos do século XIX constitui uma suposta barbárie, um gesto contra a literatura. Se valor estético se define em termos de composição artística cujo reconhecimento depende de um gosto formado *a priori*, pode se perguntar sobre o processo de formação do gosto para se apreender as condições sociais de possibilidade que permitem a sua naturalização como consenso e norma.

É nesse sentido que a recuperação e a busca de inserção da autoria feminina na narrativa histórica de construção da literatura brasileira do século XIX têm levantado uma série de questões de fundo sobre a constituição do nosso passado literário e sobre como esse passado, seus valores e regimes de representação, são reproduzidos no rastro de heranças do poder patriarcal que se desdobra em poder cultural, institucional, teórico e interpretativo. Não se trata simplesmente da exclusão de uma ou outra obra pelo fato de levar a assinatura de uma mulher, mas sim da negação a todas as escritoras do período, de acesso ao poder simbólico investido no estatuto da autoria. A autoria significa a inscrição de um sujeito no espaço sócio-histórico dos discursos que circulam em uma dada sociedade. A valorização da função autoral nas sociedades modernas patriarcais nasceu de um processo de territorialização masculina do poder de representar, de significar e de interpretar, poder que exerceu

um papel regulador em todas as instâncias da vida social e cultural, incluindo-se aqui, a circulação, a recepção e a legitimação de textos literários. Isso quer dizer que há uma estreita relação entre a genealogia dos cânones literários e o exercício de poder autoral na constituição de um discurso crítico que, entre outras coisas, controla o tráfego de textos de modo a desautorizar aqueles textos considerados ilegítimos pela lógica da oposição binária verdadeiro/falso.

A crescente visibilidade de textos do século XIX de autoria de mulheres em decorrência de pesquisas e publicações, com destaque para os três volumes de *Escritoras brasileiras do século XIX*, publicados em 1999, 2004 e 2009 respectivamente, totalizando 3 288 páginas,¹⁴ tem sido considerada, de parte da cultura letrada conservadora, como uma ameaça à sobrevivência da literatura. Tal reação defensiva contra o que é visto como a patologia revisionista evidencia o quanto juízos valorativos responsáveis pelo estabelecimento do que conta como literatura para o nosso capital simbólico processam em seu interior, explícita ou implicitamente, definições do literário cuja função é manter o princípio excludente pelo qual o sistema se autoconfirma e se autopreserva no *constructo* projetado por ele, ou seja, o cânone. Cabe frisar que o princípio de exclusão a partir do qual os cânones são constituídos é instrumentalizado através do princípio de valoração e que o valor é gerado precisamente por definições do literário formadas *a priori* e a partir das quais certos objetos são literariamente e culturalmente referendados e validados. No caso de textos de escritoras brasileiras do passado, sua invisibilidade no sistema é uma decorrência do uso político do princípio de valoração estética, político no sentido de que o conceito do literário foi historicamente “naturalizado” como um enclave de discursos atravessado por um número de índices sociais como posição social e privilégio de classe, de gênero e de raça, portanto um discurso implicado no estabelecimento de limites, interdições e silenciamentos, de um lado, e na construção de vozes e subjetividades autorizadas ou legítimas, de outro.¹⁵

Releituras das histórias das culturas ocidentais modernas acumulam evidências sobre as formas sutis, mas não menos violentas, de cerceamento das mulheres na esfera pública e privada, mostrando o quanto suas incursões na *cidade letrada*¹⁶ dos homens eram consideradas impróprias ou ilegítimas. A literatura “verdadeira” e as “verdades” da literatura em sua função civilizatória, de engrandecimento espiritual e de elevação moral, não comportavam a mulher como sujeito-autora, e as histórias das literaturas, em seus formatos tradicionais, constituem o registro contundente dessa exclusão. Os efeitos das tecnologias de gênero no sistema de controle dos contratos sociais e intelectuais que organizaram hierárquica e assimetricamente as práticas cotidianas e institucionais, os discursos e epistemologias, produziram um sem número de estereótipos sobre as faculdades intelectuais das mulheres, entre as quais, a de que a mente feminina, marcada pela irracionalidade, não era capaz de abstrair, condição *sine qua non* para o desenvolvimento do raciocínio, discernimento e crítica.¹⁷ Nesse sentido, pode-se dizer que o não valor do texto de autoria feminina foi consequência direta da marca engendrada na estrutura profunda da valoração e de seus discursos, entendendo-se esses como lugares da prerrogativa e monopólio masculino na esfera da intelectualidade, da razão imaginativa e criadora, fulcro da ideologia de gênero no século XIX.

Se hoje a pesquisa de resgate acende fricções e alimenta hesitações quanto a sua própria razão de ser, mesmo entre as pesquisadoras nela envolvida, é porque suscita o debate em torno da questão de valor e mais ainda, porque a valoração,

sob o signo do estético, está profunda e inevitavelmente enraizada no conceito de literatura que circula em nossos discursos nos quais precisamente nos constituímos como sujeitos leitoras. No nosso caso particular de leitoras situadas em um contexto geocultural em que os processos de formação e consolidação do Estado-nação e da nacionalidade foram condicionadas pelas circunstâncias históricas de colonização e de dependência econômica e cultural, não há como ignorar o fato de que o conceito de literatura a partir do qual se constituiu o *corpus* literário nacional, foi partícipe de um aparato institucional colonial referenciado na tradição política e intelectual importada do colonizador europeu. Investida com missão civilizatória, a tradição transplantada balizou o estabelecimento do campo letrado, nutriz e regulador do imaginário coletivo de sistemas simbólicos de representação que alicerçaram a *comunidade imaginada*.¹⁸ Na esteira desse legado, cristalizaram-se processos de recepção e canonização de acordo com premissas da tradição recebida, reproduzida, assimilada e compartilhada, e da qual foram excluídas as mulheres e seus textos. As especulações teóricas em torno da questão da autoria feminina, nos mais diversos contextos nacionais, bem como as análises dos deslocamentos e subversões identificáveis na literatura escrita por mulheres em relação aos ideologemas da “grande família nacional” têm levantado interrogações pertinentes em relação ao paradigma da historiografia literária, configurado sob o viés de uma cultura escrita exclusivamente masculina em sua função interpelativa na produção de subjetividades hegemônicas. Nesse contexto, as narrativas de autoria feminina, situadas como o *outro* da cultura, constituem pedra de toque para a reinterpretção do passado uma vez que, na condição de suplemento, colocam em cena outras vozes, outras representações e outras interpretações dos signos de pertencimento que, em maior ou menor grau, desestabilizam a lógica da totalização pressuposta na ficção de uma tradição literária única.

66 67

No clássico ensaio intitulado “What is a nation?”¹⁹ de 1882, o pensador francês Ernest Renan apresenta uma reflexão em torno da memória e do esquecimento consensual subjacente a toda ideia de nação, afirmando que ela é tanto o resultado do fato dos indivíduos terem muitas coisas em comum quanto do fato de terem esquecido muitas outras coisas. Em síntese, o esquecimento é um elemento crucial na gestação de uma nação e na construção da nacionalidade. Trazendo a posição de Renan para as discussões em torno da história e do cânone literário, poderíamos articular a seguinte hipótese. Se a produção literária, desde o período romântico, desempenhou um papel decisivo na constituição da concepção de nacionalidade, fixando protocolos de imagens e valores, a história literária se torna um lugar privilegiado de referências para uma análise dos nexos da nacionalidade uma vez que narrativiza a memória através do reconhecimento e legitimação de uma tradição de escrita produzida precisamente pela dialética da lembrança e do esquecimento. Gostaria, entretanto, de apontar os limites dessa hipótese. Primeiramente, a memória coletiva não se reduz simplesmente àquilo que é definido como tradição, ainda mais no caso da tradição literária nacional que está acumpliciada, institucionalmente, com relações de poder de gênero, de raça e de classe social. Segundo, o modelo da memória do corpo simbólico da nação, referenciado na formação canônica, não se constrói de modo aleatório, mas pressupõe uma certa organização como efeito de estratégias de seleção, inclusão e exclusão, ou seja, implica um esquecimento necessário, uma forma de contenção estrutural que, por sua vez, não tem nada de neutro ou inocente. No caso da exclusão de escritoras

e de seus textos dessa narrativa, trata-se de um esquecimento imposto, portanto, uma violência simbólica que opera como poder regulador e normatizador da forma como a nacionalidade é imaginada, se produz e se reproduz no imaginário coletivo.

A função crítica do trabalho de resgate de textos de autoria feminina do século XIX no Brasil tem sido a de contestar os contornos estabelecidos da identidade da literatura brasileira em seu período de consolidação, expondo seu fechamento à alteridade e à diferença, portanto se inscreve no campo das lutas sociais que são as lutas pelo reconhecimento. Considerando que as práticas acadêmicas que envolvem o resgate remetem ao passado constituído, mas sempre inacabado, pois reconstruído incessantemente no presente por decisões de reinterpretção, a questão que se impõe é a visualização de seus objetivos. Na medida em que buscamos o reconhecimento institucional dos textos de autoria feminina, em que termos se pleiteia esse reconhecimento? Se referendamos o chamado valor estético tal e qual, até que ponto nosso próprio conceito de literatura e nossos referenciais são incompatíveis com o nosso objeto? Por que se deveria ratificar um valor em nome do qual as escritoras foram excluídas das historiografias literárias?

Saída para um impasse

Penso que a partir das práticas observadas na academia brasileira, pode-se abstrair duas políticas de resgate aparentemente antagônicas. Uma está apoiada na lógica da inclusão, ou seja, alguns textos de autoria feminina foram injustamente esquecidos em razão do trabalho da ideologia patriarcal e seus mecanismos de exclusão mas, recuperados e considerados sob o ponto de vista de sua concretização, merecem ser integrados ao cânone existente. A outra posição está apoiada na lógica do contracânone, isto é, considerada a exclusão como fato consumado, deve-se estabelecer um cânone paralelo em direção a uma história literária de mulheres. Considero que as duas posições se assemelham na medida em que reforçam a autoridade do cânone, pois em ambas o estético permanece de forma subjacente, como instância reguladora de valor. Explico. Pela lógica da inclusão não se questiona o princípio da formação canônica, o poder de uma tradição crítica e seus critérios para determinar o valor literário, bem como não se estabelecem relações entre esse e as estruturas hegemônicas que o alicerçam, ou seja, não se desessencializa seu *constructo* identitário, mas se reconhece sua autoridade através do discernimento de um valor “canonizável” dos textos a serem incluídos, o que significa uma assimilação da diferença ao mesmo. Por outro lado, pela lógica da exclusão, há uma internalização do valor canônico no pleito de um cânone paralelo, menor porque estará sempre à sombra do cânone oficial, um lugar guetizado que ratifica a exclusão e, portanto, sem força de intervenção crítica, pois nele o valor não é tensionado mas absolutizado na essencialização da diferença.

Na impossibilidade de sustentar uma posição fora de qualquer valor, pois toda escolha é valorativa, seja estética, política ou cultural, uma política de resgate consistente e viável, do ponto de vista conceitual e pedagógico, deve pressupor um deslocamento do binarismo cânone/contracânone, um deslocamento necessário para se projetar as bases de uma nova historiografia literária. Nessa projeção, o critério de valor estético ou formal não seria o critério único a definir a importância dos textos que integram a cultura literária, mas um critério redimensionado pela suplementação tensional de outros valores como o político e o cultural, também valores constitutivos da arte, que interagiriam num patamar de transvalorização, uma estratégia produtiva contrassistêmica de experimentação e mobilidade na reconfiguração contra-hegemônica do cânone. A relativização absoluta de valor não resolve os impasses entre a universalidade e as particularidades e pode recair no indiferentismo politicamente ineficaz que ratifica as estruturas tradicionais do aparato cultural e silencia as novas demandas de legitimidade. A transvalorização, por sua vez, pode desenvolver uma lógica que contempla a interação da historicidade dos textos, as tensões e rejeições existentes neles e entre eles, apreendidas não somente em termos da relação entre forma e conteúdo, mas principalmente, da relação entre passado e presente, lugar onde se ressignifica e se rasura os discursos hegemônicos que teceram a política de identidades e a colonização do imaginário nacional.

68 69

Critérios de valor são sempre históricos e suas mudanças não se reduzem a uma questão de mercado mas resultam sim, da emergência de novas identidades interpretativas que emergem em razão de mudanças sociais, políticas, econômicas e institucionais e que vão operar novas formas de pensar e configurar as tensões e negociações²⁰ das comunidades imaginadas. Se pudéssemos imaginar um novo modelo de historiografia para dar conta da realidade plural e heterogênea dos múltiplos processos de significação do corpo nacional, diríamos que ela seria pautada por mediações valorativas que colocariam em evidência os vetores identitários que se entrecruzam na gênese e na função de textos literários como parte de um sistema inserido no campo sócio-histórico-cultural. Tal modelo reciclaria a própria ideia de cultura, projetando-a como processo histórico aberto de produção e transformação de textualidades e subjetividades, nem sempre afiliativas, consensuais e contíguas ao legado da tradição histórica em dominância, mas conflitivas, contraditórias e descontínuas. Em um novo modelo historiográfico, os signos de uma cultura nacional se articulariam pelas suas fronteiras móveis e, nas palavras de Stuart Hall, “com um deslize inevitável do significado na semiose aberta da cultura enquanto aquilo que parece fixo continua(ria) a ser dialogicamente reapropriado” (33).

¹ Nesse sentido, são relevantes as reflexões pontuais de Terry Eagleton em seu *A ideologia da estética* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993) sobre a persistência do estético no pensamento europeu.

² Importante referência para se compreender o papel da literatura e sua relação com os nacionalismos é a obra de Benedict Anderson *Imagined Communities* (1983).

³ Para uma visão geral das transformações do conceito de história da literatura e sua relação com a identidade nacional no século XIX, ver o texto de Maria Eunice Moreira “História da literatura e identidade nacional brasileira”, 2003, pp. 59–71.

⁴ Destaco aqui o texto elucidativo de Eduardo de Faria Coutinho “Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina”, 2011.

⁵ Ver, nesse sentido, os argumentos de Fredric Jameson em seu *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, 1996.

⁶ Uso o termo teoria não como um conceito monolítico, mas como um termo guarda-chuva para contemplar desenvolvimentos teóricos da desconstrução derrideana e de correntes do pós-estruturalismo bem como aqueles gerados no rastro dos movimentos de lutas sociais e de direitos civis dos anos ’60, como o feminismo.

⁷ Segundo termos utilizados por Nelly Richard em “Cultural alterity and decentering”, 1996, p. 5.

⁸ Nessa direção, situam-se os textos de Silviano Santiago: “Democratização no Brasil – 1979–1981 (cultura versus arte)”, 1998; e “Alfabetização, leitura e sociedade de massa”, 1991; e mais, o texto de Ítalo Moriconi, “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie)”, 1999.

⁹ Segundo o pensamento de Eduardo Subirats em *Da vanguarda ao pós-moderno*, 1991, p. 106.

¹⁰ Segundo Wander Melo Miranda em seu artigo “Latino-americanismos”, 2002, p. 57.

¹¹ Um dos mais vocais críticos nessa linha de recuperação do literário é o crítico Harold Bloom, autor de *O cânone ocidental*, 1995.

¹² Segundo George Yúdice em “Pós-modernidade e valores”, 1999, p. 317.

¹³ Trata-se aqui, do embate entre universalismo e particularismo. Para Alberto Moreiras, o literário é um discurso da universidade sobre a literatura, portanto é uma ficção teórica que teve no passado uma função poderosa, ou seja, ofereceu uma alegoria nacional e “a possibilidade de manter uma formação hegemônica. Em sua visão, o literário foi uma licitação para o poder de Estado no passado. Agora, ressuscitado como neoliterário, é um conceito fatal: uma máquina neolibidinal, a especificidade irreconhecível de um desejo de Estado menor ou subalterno, em um mundo em que o desejo de Estado foi colocado à morte para depois renascer como algo diferente. (...) é uma tentativa fantasmática de recuperar uma ideologia construída em relação à tradição nacional” (290–291).

¹⁴ Organizado por Zahidé Muzart, docente da Universidade Federal de

Santa Catarina e proprietária da Editora Mulheres, a elaboração dos volumes foi possível graças ao trabalho coletivo de um grupo de docentes pesquisadoras de várias universidades do país.

¹⁵ Em minha Instituição, somente nos anos '80, algumas escritoras brasileiras do século XX, como Clarice Lispector, Lya Luft e Lygia Fagundes Telles começaram a integrar programas de disciplinas de literatura no nível da graduação. Em 1987, ofereceu-se a primeira disciplina, no programa de pós-graduação, sobre Clarice Lispector. Até então, nenhuma escritora havia sido tratada em qualquer disciplina nesse nível.

¹⁶ Tomo aqui a expressão criada por Angel Rama em seu *A cidade das letras*, 1984.

¹⁷ Ver, nesse sentido, as colocações de Virgínia Woolf em seu *A room of one's own*, 1929, p. 142.

¹⁸ Tomo de empréstimo a expressão de Benedict Anderson em seu *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, 1990, p. 182. Com relação a esse tema, ver o ensaio de Luiz Werneck Vianna e Maria Alice Rezende de Carvalho “República e civilização brasileira”, 2000. Também o capítulo “Brasil: nações imaginadas” do livro *Pontos e bordados: escritos de história e política*, de José Murilo de Carvalho, 1999.

¹⁹ Trata-se de uma palestra “Qu'est-ce qu'une nation?” proferida na Universidade de Sorbonne e posteriormente publicada nas *Obras Completas* do filósofo. O texto referido no presente trabalho é a tradução em língua inglesa, publicada em *Nation and narration*, 1990.

²⁰ Negociação tem aqui o sentido de uma temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios, na acepção de Homi Bhabha em seu *The location of culture*, 1994. Segundo ele, seria “a dialectic without the emergence of a teleological or transcendent History” (25).

Bibliografia

- ANDERSON, B. (1983) *Imagined Communities*. Londres: Verso.
- BHABHA, H. (1945) *The location of culture*. Londres: Routledge.
- BLOOM, H. (1995) *O cânone ocidental* (trad. ao português: Marcos Santarrita). Rio de Janeiro: Objetiva.
- CARVALHO, J. M. DE (1999) “Brasil: nações imaginadas”. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COUTINHO, E. DE F. (2011) “Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina”. C. A. Baumgarten (org). *Histórias da literatura: itinerários e perspectivas*. Rio Grande: Editora FURG.
- EAGLETON, T. (1993) *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- HALL, S. (2003) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- JAMESON, F. (1996) *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (trad. ao português: M. E. Cevalco). São Paulo: Ática.
- MIRANDA, W. M. (2002) “Latino-americanismos”. *Revista margens/*

márgenes, (1), 57.

MOREIRA, M. E. (2003) “História da literatura e identidade nacional brasileira”. *Revista de Letras*, 43 (2), 59–71.

MOREIRAS, A. (1999) “Ficções teóricas e conceitos fatais: o neolibidinal na cultura e no Estado”. *Narrativas da modernidade* (290–291). São Paulo: Autêntica.

MORICONI, Í. (1999) “Qualquer coisa fora do tempo e do espaço (poesia, literatura, pedagogia da barbárie)”. A. L. Andrade, M. L. Camargo, e R. Antelo (orgs.). *Leituras do ciclo*. ABRALIC e Chapecó: Grifos.

PERRONE-MOISÉS, L. (2000, 18 de junho) “Em defesa da literatura”. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 12.

RAMA, A. (1984) *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense.

RENAN, E. (1990) “Qu’est-ce qu’une nation?”. *Nation and narration*. H. Bhabha (org.). Londres: Routledge.

RICHARD, N. (1995) “Cultural alterity and decentering”. C. Ferman (org.). *The postmodern in Latin and Latino American cultural narratives* (5). New York: Garland.

SANTIAGO, S. (1991) “Alfabetização, leitura e sociedade de massa”. A. Novaes (org.). *Rede imaginária – televisão e democracia*. São Paulo: Cia das Letras.

——— (1998) “Democratização no Brasil – 1979–1981 (cultura versus arte)”. R. Antelo, M. L. Camargo, A. L. Andrade e T. de Almeida (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC e Letras Contemporâneas.

SUBIRATS, E. (1991) *Da vanguarda ao pós-moderno* (trad. ao português: A. B. De Menezes). São Paulo: Nobel.

VIANNA, L. W. E REZENDE, M. A. DE C. (2000) “República e civilização brasileira”. N. Bignoto (org.). *Pensar a República*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

WOOLF, V. (1929) *A room of one’s own*. Londres: Hogarth Press.

Dos,

paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Filosofías de la composición

Daniel Balderston*
University of Pittsburgh

7475

Resumen

Este artículo considera dos casos de textos narrativos sobre la escritura de un poema, el relato “Sombras sobre un vidrio esmerilado” (1966) del argentino Juan José Saer y la novela *Sin remedio* (1984) del colombiano Antonio Caballero. En ambos textos la tensión entre el fluir de la conciencia del poeta y la concreción de versos del poema resulta en una escritura epifánica marcada por tensiones entre el tiempo narrado y la naturaleza extática del poema.

Palabras clave:

· Juan José Saer · “Sombras sobre un vidrio esmerilado” · Antonio Caballero · *Sin remedio* · narrativa · composición poética

Abstract

This article focuses on two cases of narrative texts about the writing of a poem, the story “Shadows on Bevelled Glass” (1966) by the Argentine writer Juan José Saer and *Hopeless* (1984) by the Colombian writer Antonio Caballero. In both texts a tension between the stream of consciousness of the poet and the composition of the poem results in an epiphanic writing marked by tensions between the time of the events and the ecstatic nature of the poem.

Key words:

· Juan José Saer · “Sombras sobre un vidrio esmerilado” · Antonio Caballero · *Sin remedio* · narrativa · poetic composition

* Daniel Balderston es Andrew W. Mellon Professor of Modern Languages en la Universidad de Pittsburgh, donde también dirige el Centro Borges y su revista Variaciones Borges. Sus libros más recientes son: Innumerables relaciones: cómo leer con Borges (UNL, 2010) y (con Arturo Matute Castro) Cartografías queer: sexualidades y activismo LGBT en América Latina (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2011). Está trabajando en un libro sobre los procesos composicionales de Borges.

Es fácil pensar en obras narrativas latinoamericanas donde la poesía juega un papel central: *Paradiso y Oppiano Licario* del cubano José Lezama Lima, “Sombras sobre vidrio esmerilado” y *La grande* del argentino Juan José Saer, *Carnaval en Sodoma* del dominicano Pedro Antonio Valdez, *Sin remedio* del colombiano Antonio Caballero. En todas ellas uno o varios protagonistas son poetas, y se alude a su poesía en la obra, aunque a veces sin citarla. En la última novela de Saer, por ejemplo, nunca se citan más de unas palabras de la poesía precisionista, en torno a la cual hay debates álgidos a lo largo de la novela, pero el lector se entera de toda la estética de Brando y sus discípulos (y la situación en las novelas de Lezama es semejante). En *Carnaval de Sodoma* se incluyen los poemas que escribe uno de los personajes en un apéndice a la novela, pero los poemas no se integran a la trama. “Sombras sobre vidrio esmerilado” de Saer es un caso interesante, como contrapunto a la novela de Caballero: la protagonista va escribiendo un poema a lo largo del relato, y sus doce versos aparecen en él, en sus sucesivas versiones, pero nunca se nos da el poema como totalidad. En este artículo voy a comentar estos dos casos.

Comienzo con el texto argentino: “Sombras sobre vidrio esmerilado” es el primer relato del libro *Unidad de lugar*, de 1966. En él, tenemos el monólogo interior de un personaje que se presenta en el segundo párrafo de esta manera: “Soy la poetisa Adelina Flores. ¿Soy la poetisa Adelina Flores?” (216). Autora de tres poemarios, de títulos que ya la retratan —*El camino perdido*, *Luz a lo lejos* y *La dura oscuridad*—, ella está sentada en un zaguán de la casa que comparte con la hermana y el cuñado, palpando el seno falso de algodón que reemplaza el que le cortaron y contemplando la imagen del cuñado que está en el baño, mientras éste se desviste, se baña, se afeita. Ese cuñado estuvo de novio con ella décadas antes pero acabó casándose con la hermana. Mientras contempla la imagen a través del vidrio esmerilado, la poetisa (porque se define así) va componiendo un poema de tres cuartetos, doce versos en total. Ese poema será más o menos así:

*Veo una sombra sobre un vidrio. Veo
algo que amé becho sombra y proyectado
sobre la transparencia del deseo
como sobre un cristal esmerilado.*

*En confusión, súbitamente, apenas
vi la explosión de un cuerpo y de su sombra.
Ahora el silencio teje cantilenas
que duran más que el cuerpo y de su sombra.*

*Y que por ese olor reconocemos
cuál es el sitio de la casa humana
como reconocemos por los ramos
de luz solar la piel de la mañana.*

Digo “más o menos así” porque el poema final nunca se nos da: el relato consiste en las ideas que van pasando por el cerebro de Adelina, sus recuerdos, sus impresiones, los titubeos y fragmentos del poema que se va componiendo mentalmente. Para dar idea de la textura del relato citaré un trozo cualquiera:

Papá estaba sentado en la cabecera y no le dirigíamos la palabra porque nos dábamos cuenta de que estaba muy nervioso (“que duran más”). No nos hablaba cuando estaba irritado. Siempre me había llamado la atención la piel de su cara por lo blanca que la tenía y cómo sin embargo, en la parte alta de las mejillas, cerca de los pómulos, se le habían ido formando unas redes tenues, complicadas, de venillas rojas. Papá tomó su segunda taza de café y después se recostó sobre el respaldar de la silla y empezó a roncar. Eran unos ronquidos silbantes, secos, recónditos y cavernosos (“que duran más que el cuerpo” “y que la sombra” “que duran más que el cuerpo y la sombra”). (224)

7677

Es decir, estos renglones a la vez hablan de una memoria de la infancia y ocupan el tiempo durante el que Adelina va componiendo el octavo verso de su poema.

A veces el proceso es muchísimo más largo e incierto, como cuando mira la sombra del cuñado desvistándose y va recordando un momento traumático cuando los sorprendió a él y a la hermana casi desnudos, haciéndose el amor unas horas antes de que el ahora cuñado le pidiera la mano a la hermana y no a ella, y en el recuerdo campestre de esa tarde hubo un ruido y el entonces novio se paró y “se volvió en la dirección en que yo estaba, por pudor, ya que el ruido se había oído en dirección contraria al lugar donde yo estaba. *Vi eso*, enorme, sacudiéndose pesadamente, desde un matorral de pelo oscuro; lo he visto otras veces en caballos, pero no balanceándose en dirección a mí” (221): todo esto terminará una página más adelante en los dos versos “En confusión, súbitamente, apenas/ vi la explosión de un cuerpo y de su sombra”, es decir que el trauma recordado (que se evocará también más adelante, en la página 225) sirve para justificar el poema. Y en el relato hay otro recuerdo, además de los de la infancia y los del día del noviazgo con la hermana: hace poco Adelina participó en una mesa redonda sobre la poesía con el escritor local Carlos Tomatis, uno de los personajes habituales de Saer, mucho más joven que ella, quien le dice después en la cena, ya borracho: “yo la respeto a usted (...) hay un par de poemas suyos que funcionan a las mil maravillas (...) Hágame caso, Adelina: fornique más, aunque en eso vaya contra las normas de toda una generación (...) Usted es la única artífice de sus sonetos y de sus mutilaciones” (226). Es decir, la discusión con el joven escritor gira en torno a la relación entre vida y obra, y su comentario —cruel pero revelador— también funciona para incitar la escritura del poema. El relato termina con Adelina pensando en su última estrofa, mirando al cuñado que tal vez se esté masturbando en el baño, y describiéndose mientras tanto:

Mis huesos crujen como la madera del sillón, pulida y gastada por el tiempo, mientras me inclino hacia adelante y vuelvo hacia atrás, hamacándome lentamente, rodeada por la luz gris del atardecer que se condensa alrededor de mi cabeza como el resplandor de una llama ya muerta (“Y que por ese olor reconozcamos” “cuál es el sitio de la casa humana” “como reconocemos por los ramos” “de luz solar la piel de la mañana”). (228)

La angustia de la poetisa se expresa físicamente, mientras se hamaca en la perezosa, hacia adelante y hacia atrás, y ese movimiento tiene que ver también con su actividad mental —sus recuerdos, sus percepciones, sus temores y sus proyectos— y termina en su poema.

Sin duda es extravagante comparar las trece páginas del relato de Saer con las casi seiscientas de la novela de Caballero (publicada inicialmente en 1984), pero ésta también nos da una vida, unos incidentes, unos recuerdos, que sirven como trasfondo para la escritura de unos poemas. La poesía de Ignacio Escobar y las infinitas dificultades que tiene éste para componerla le importan más que sus relaciones con sus amantes, con su mamá, con su tío, con sus amigos revolucionarios, con los poetas borrachos del bar. O mejor dicho, la larga novela —interrumpida de vez en cuando por los poemas de Escobar, y con más frecuencia de pedazos de sus poemas futuros, de canciones populares, de estrofas de Bécquer y Lorca y Neruda y Barba Jacob— consiste en el conflicto entre la escritura frustrada del poema y la situación histórico-social de su ciudad y su país. Se podría pensar en esas breves instantáneas en la película mexicana *Y tu mamá también* en que al borde de la carretera, mientras viajan los dos amigos con la esposa del primo de uno de ellos, hay escenas de protestas, noticias espantosas locales y nacionales, escenas de la vida de los otros en que los tres amigos casi no se fijan. Pero en el caso de la novela de Caballero los momentos de iluminación, de interrupción —a veces muy breves, a veces más sostenidos— son sus poemas. A lo largo de la novela se nos dan varios poemas muy breves (especies de haikus), dos sonetos, un sexteto, fragmentos de una “Bogoteida” (algunos en octavas reales, otros en formas vanguardistas), y un poema largo “Cuaderno de hacer cuentas”, de once páginas (462–473), la culminación de la carrera del poeta frustrado. Me voy a fijar en este último, porque es el que tiene más que ver con el proyecto de la novela como una totalidad.

En la página 119, se describe a Escobar, como de costumbre vagando en su departamento:

La inercia siempre vence. *Inertia onmia doblegat*. No más poemas, no más reproducciones de las cosas, no más. Reproducir reflejos, reiterar con espejos los espejos —había escrito en alguna parte, en algún poema—. Ciego afán de simetría, o alguna cosa así. Se miró en la pared, y de rebote le llegaron palabras:

*Las cosas son iguales a las cosas:
luz en la luz, memoria en la memoria.*

Pero tampoco puede consistir la vida en eso, en fabricar pedazos de poema de pedazos de vida. Sin hablar de que siempre le salía el mismo poema. Claro: era la misma vida. Es natural: las cosas son iguales a las cosas. No, no, no, no: tiene que haber otra cosa, en otra parte. Otra vida. (119)

Trescientas cincuenta páginas más adelante, el poema largo comenzará, con una obvia cita de Wittgenstein:

*Las cosas son iguales a las cosas
Aquello que no puede ser dicho, hay que callarlo.* (462)

Y su tercera sección, diez páginas más adelante, terminará con la siguiente estrofa:

*Las cosas, que antes fueron iguales a las cosas
—luz en la luz, memoria en la memoria—
ya no lo son: aquí no habrá más luz,
aquí se acaba la memoria. (472–473)*

Hay toda una serie de etapas intermedias entre los dos versos de la iluminación inicial y el poema final. Es decir, se podría considerar que por lo menos la mitad de la novela es sobre la composición de este poema, que, a pesar de ser mucho más largo que los otros poemas de Escobar, ocupa menos del dos por ciento de la novela. Y el poema sigue teniendo un protagonismo muy grande en las últimas cien páginas, primero cuando Escobar recita trozos durante las manifestaciones en la calle (474–482), después cuando tira el manuscrito a la alcantarilla (497), y finalmente cuando un portavoz militar anuncia en el noticiero televisivo que se ha encontrado “material subversivo” y lee trozos del poema a la ciudadanía, incluyendo el primer verso “Las cosas son iguales a las cosas” (522) y algunos trozos más (523), y lo interpreta como mensajes secretos de los subversivos.

7879

La idea de que un texto se pudiera leer de maneras muy diferentes ya había ocurrido en la novela cuando el grupo maoísta propone leer un poema de Escobar:

Sobre la tierra de gente
cruzan pájaros de hierro.
Dejan caer una lluvia
de sangre en mitad del vuelo.
La lluvia cae como lluvia.
Los muertos están ya muertos. (223)

como una representación del sufrimiento del pueblo vietnamita. Escobar escucha a sus amigos y piensa:

Hubo un silencio de admiración, que halagó a Escobar. Sí, eran versos suyos. No tenían nada qué [sic] ver con el Vietnam, pero eran versos suyos. En fin: de Lorca, pero suyos. De cualquiera. Todos los poetas son iguales. Probablemente habían coincidido con algún bombardeo de la guerra de Vietnam, pero no tenían más relación con ella que eso: la coincidencia. De eso se trataba, precisamente: de mostrar que las cosas suceden al mismo tiempo, pero por lo general no tienen nada qué [sic] ver entre sí. La lluvia cae como lluvia. Punto. Los muertos están ya muertos. Punto. Porque la lluvia cae siempre como lluvia: es su manera natural, habitual de caer. Y lo que define a los muertos es precisamente que están ya muertos. Lo halagaba muchísimo que alguien se supiera de memoria sus versos —aunque claro, eran fáciles: el runruno pegadizo del octosílabo. (223)

Es decir, mucho antes de las lecturas múltiples, para no decir antagónicas, de “Cuaderno de hacer cuentas”, Escobar ya ha descubierto con sorpresa y deleite que un poema sobre la percepción individual y personal se puede leer de modo político, que es imposible controlar la circulación del texto. En el caso de su poema largo esa circulación se vinculará con el secuestro y asesinato de su tío Foción, con la

muerte del poeta Edén, y llevará a su propia muerte: es decir, la literatura tendrá efectos políticos inesperados.

Los textos discutidos aquí de Saer y de Caballero invitan a una reflexión sobre la relación entre poesía y narrativa. Esa relación es explícita en Saer, ya que su libro de poemas se llama *El arte de narrar* y que su cultivo de una prosa extremadamente poética implica también una aproximación a la poesía desde la prosa. Una relación entre la narrativa y sus aledaños también es sugerida en el caso de Caballero por el hecho de que escoge un verso del poema largo de Escobar como título de sus ensayos de crítica de arte, *Paisajes con figuras* (1997). La tensión entre la narrativa, que estamos acostumbrados como lectores a ver como trama y movimiento, y la relativa fijeza de la poesía (o de las artes plásticas) es lo que parece interesarles a estos dos escritores. No en vano los dos cultivan una narrativa epifánica que se fija en pequeños fragmentos que los protagonistas ven, los cuales después se representan como imágenes. La escena del colibrí hacia el final de *La grande*, la pelota flotando en el lago al final de *Glosa*, las estrellas que aparecen durante el eclipse al final de *El entonado*: la narrativa de Saer suele culminar en cosas vislumbradas, que no se explican. (De hecho, una frase crucial para su poética es la que aparece hacia el principio de *El entonado*: “Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”.) En el caso de Caballero, su única y gran novela culmina cien páginas antes de concluir cuando Escobar termina su poema: un milagro secreto, que no publicará y que le acarreará desastres inesperados, un poema que late en la memoria del lector, luminoso y misterioso.

Bibliografía

- CABALLERO, A. (2004) *Sin remedio*. Bogotá: Alfaguara.
SAER, J. J. (2001) *Cuentos completos (1957–2000)*. Buenos Aires: Seix Barral.

Borges en Penguin

Annick Louis*

Universidad de Reims-CRIMEL
Centre de Recherches pour les Arts
et le Langage (EHESS—CNRS)

Resumen

Borges propuso frecuentemente versiones diferentes de su obra recurriendo a operaciones de *selección* y de reorganización de sus textos, casi todos editados primero en diarios y revistas, argentinos o extranjeros y en el momento de reunirlos en volumen, una parte de ellos era invariablemente excluida y/o retrabajada. De este modo, se fue constituyendo una *obra oculta*, que fue objeto de recuperaciones parciales durante su vida, y de un vasto proceso editorial a partir de 1986.

Las ediciones de Borges en otros idiomas, sin embargo no siguieron este modelo, sino que fueron sometidas a lógicas propias, que dependieron de políticas editoriales locales y de la historia de la recepción de Borges de cada país. En 2010, Penguin propone una reedición (parcial) de la obra de Borges en una serie de volúmenes organizados a partir de criterios diferentes, que ponen en valor zonas de la producción del escritor a las que hasta ahora no se les había otorgado autonomía editorial. El presente trabajo analiza y pone de relieve los perfiles de esta nueva propuesta.

80 81

Palabras clave:

· Borges · ediciones/reediciones · políticas editoriales

* Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo su doctorado en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, en París, en 1995 por su trabajo Jorge Luis Borges: La construction d'une oeuvre. Autour de la création du recueil Historia Universal de la Infamia, publicado en 1997 bajo el título de Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres. Fue Visiting Profesor de la Universidad de Yale (1999–2000) y becaria de la Fundación Alexander von Humboldt (2000–2002). Actualmente es profesora en la Universidad de Reims, y miembro del equipo pedagógico de la EHESS. Ejerce la crítica literaria en diversos medios internacionales. Ha publicado también: Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura, Enrique Pezzoni, lector de Borges. Borges ante el fascismo, Oxford, Peter Lang, 2007. Actualmente prepara un libro cuyo título es Homo explorator. Las escrituras 'no literarias' de Arthur Rimbaud, Lucio V. Mansilla y Heinrich Schliemann.

Abstract

Most of Jorge Luis Borges' writings were first published in reviews or newspapers before being included in an edited volume. For this publication Borges submitted his writings to a selection process which finished by excluding an important part of it. Apparently he perceived his oeuvre as a conscious act of production which aims at the transmission of literary concepts. During the past 20 years however much of the material which had been considered lost has been rediscovered, and has been edited under different forms until a complete publication of his work was achieved.

Borges editions in other languages than spanish however did not follow this model; the texts were collected and edited following other logics, that would answer to the specific history of Borges reception in other countries and languages. In 2010, Penguin proposed a parcial reedition of Borges in english, in a serie of volumes based on a variety of criteria, giving autonomy to new aspects of Borges work. This paper analyses the goals and effects of this editions.

Key Words:

· Borges · editions/reeditions · editorial policies

Como es sabido, desde muy temprano Borges propuso versiones diferentes de su obra mediante el recurso a operaciones de *selección* y de reorganización de sus textos, casi todos editados primero en diarios y revistas, argentinos o extranjeros (el porcentaje de unos y otros varía de acuerdo a las épocas); en el momento de reunirlos en volumen, una parte de ellos era invariablemente excluida y/o retrabajada. De este modo, se fue constituyendo una *obra oculta*, que fue objeto de recuperaciones parciales durante su vida, y de un vasto proceso editorial a partir de 1986 (Louis, 1999a:63-70; 1999b:41-64). En español, este movimiento de reedición permitió ir completando las canónicas obras completas, al sumarles los volúmenes *Textos recobrados 1931-1955*, *Textos recobrados 1956-1986*. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar. (1936-1939)* (Borges 1986), *El tamaño de mi esperanza* (Borges 1993); *Inquisiciones* (Borges 1994a) y *El idioma de los argentinos* (Borges 1994b), *Borges en Revista Multicolor* (Borges 1995), *Borges en Sur*, (Borges: 1999a)¹, *Textos recobrados 1919-1929* (Borges 1997), *Textos recobrados 1931-1955* (Borges 2001), *Textos recobrados 1956-1986* (Borges 2004). Las ediciones de Borges en otros idiomas, sin embargo no siguieron este modelo, sino que fueron sometidas a lógicas propias, que dependieron de políticas editoriales locales y de la historia de la recepción de

Borges de cada país. El año 1999, centenario del nacimiento de Borges, marcó un gesto común de publicación de zonas inéditas de la obra en varias áreas culturales: en francés, La Pléiade editó el segundo tomo de sus obras completas;² en inglés, Viking publicó tres tomos, *Selected fiction*,³ *Collected poems* (Borges: 1999b), y *Selected non fictions* (Borges: 1999c).⁴ Diez años después, Penguin (grupo al cual pertenece hoy *The Viking Press*) propone una reedición (parcial) de la obra de Borges en una serie de volúmenes organizados a partir de criterios diferentes, que ponen en valor zonas de la producción del escritor a las que hasta ahora no se les había otorgado autonomía editorial.

- *On writing*, Penguin/Classics, 2010. Editor Suzanne Jill Levine, Introduction and notes by Suzanne Jill Levine. Translations by Suzanne Jill Levine, Esther Allen, Eliot Weinberger.
- *On Mysticism*, Penguin/Classics, 2010. Editor Suzanne Jill Levine, Introduction by Maria Kodama, notes by Suzanne Jill Levine. Translations by Andrew Hurley, Suzanne Jill Levine, Esther Allen, Eliot Weinberger, Alastair Reid, Kenneth Krabbenhoft, Anthony Kerrigan, Robert S. Fitzgerald, Jessica Powell.
- *On Argentina*, Penguin/Classics, 2010. Editor Suzanne Jill Levine, Introduction and notes by Alfred Mc Adam. Translations by Andrew Hurley, Eliot Weinberger, Adam, Suzanne Jill Levine, Esther Allen, Alastair Reid.
- *Poems of the Night*, Penguin/Classics, 2010. Editor Suzanne Jill Levine, Introduction and notes by Efraín Kristal. A Dual-language edition with parallel text. Translations by Robert S. Fitzgerald, Kenneth Krabbenhoft, Anthony Kerrigan, Eric McHenry, Hoyt Rogers, Charles Tonlinson, Alan S. Trueblood, Alexander Colemann, John Updike, W. S. Merwin, Alastair Reid, Stephen Kessler, Suzanne Jill Levine, Christopher Maurer, John King.
- *The Sonnets*, Penguin/Classics, 2010. Editor Suzanne Jill Levine, Introduction and notes by Stephen Kessler. A Dual-language edition with parallel text. Translations by Willis Barnstone, Robert S. Fitzgerald, Edith Grossman, Stephen Kessler, Eric McHenry, W. S. Merwin, Alastair Reid, Hoyt Rogers, Mark Strand, Charles Tonlinson, Alan S. Trueblood, John Updike.

82 83

Suzanne Jill Levine, la editora general de este conjunto, que lo describe como un *spin-off*,⁵ ha recordado que los editores de lengua inglesa embarcados en la causa de publicar y difundir la literatura latinoamericana tardaron en interesarse en Borges (Levine: 297–317); en repetidas ocasiones, el editor Alfred A. Knopf rechazó los cuentos de Borges que le fueron propuestos por Harriet de Onís considerando que su literatura no podía interesar a un público inglés.⁶ Sin embargo, una serie de poemas había sido publicada en inglés en antologías consagradas a la poesía latinoamericana⁷ y varios cuentos aparecieron en revistas de orientación diferente.⁸ Esta primera recepción parcial no tuvo continuidad sino que fue ocultada con el verdadero lanzamiento de Borges, cuando recibe el premio Formentor en 1961, y se publica *Labyrinths* en 1964.⁹

La recepción de los tres géneros frecuentados por Borges —la poesía, el ensayo, el cuento— también difiere según el ámbito cultural; en Argentina, y Latinoamérica, el poeta y el ensayista precedieron al narrador; en cambio, la fama internacional de

Borges se construyó a partir de sus relatos, mientras que la poesía y la ensayística conocían una recepción limitada, en parte porque aparecían como zonas de su producción estrechamente vinculadas al contexto argentino. El conjunto editado por Penguin en el 2010, a la vez cuestiona y completa las elecciones realizadas hasta ahora. Ya no se trata de crear una nueva relación entre la obra oculta y la obra visible, sino de repensar la obra conocida, en español, puesto que los editores han operado una selección a partir del corpus disponible en el idioma original. El interés de este conjunto no es el acceso masivo a textos inéditos en inglés —aunque los hay en número significativo—¹⁰, sino la posibilidad de construir una imagen original de la obra de Borges, mediante la recuperación de una práctica muy borgeana, la antología. En este sentido, el operativo y la concepción editorial difieren de los de Viking en el 2000, que, aunque los volúmenes se presentaran como selecciones, buscaban aportar al público anglófono lo esencial del Borges inédito.

El gesto esencial de este nuevo conjunto es la recuperación de la concepción borgeana de la literatura mediante la práctica de la antología y de la traducción como instancias creativas y autoriales. Borges ejerció la tarea de antólogo sobre su propia producción, y también editó numerosas antologías de otros autores (entre las cuales la más célebre es probablemente la *Antología de la literatura fantástica*, compilada con Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940), y colecciones de libros (como la Biblioteca Personal publicada por Hispamérica a partir de 1984). Como lo recuerda Efraín Kristal en su introducción a *Poems of the Night*, su práctica de la antología ha tenido un fuerte impacto en la literatura hispanoamericana contemporánea y ha modificado radicalmente los hábitos de lectura y de escritura en el continente, y fuera de él. Kristal recuerda también hasta qué punto Borges consideraba la relación entre los títulos de los libros y sus componentes como aleatorio, y creador de sentido, así como el vínculo que une, en la concepción borgeana, la práctica de la antología y la traducción.

Organizar antologías significa, para Borges, dotar a la obra de un nuevo significado: crear otra obra. En este caso, y a pesar de que los antólogos utilizan a veces argumentos contrarios a esta lógica borgeana (la idea que Borges es ante todo un poeta en *The Sonnets*; la edición de textos de juventud para aprehender mejor al Borges maduro en *On Writing*) las antologías permiten poner de relieve la concepción de la escritura borgeana en *On writing*; sus reflexiones sobre su país, y sobre los argentinos en *On Argentina*; la impronta de la mística en su escritura en *On mysticism*; su vasta práctica del soneto en *The Sonnets*; la presencia de la noche, a partir de una concepción a la vez filosófica y literaria de ésta, en *Poems of the Night*. Los tres volúmenes temáticos (*On writing*, *On Mysticism*, *On Argentina*) son *transgenéricos*: los ejes elegidos ignoran las clasificaciones por género, poniendo en evidencia la productividad que puede alcanzar la organización temática así entendida. Uno de los modelos más evidentes es aquí la *Antología Personal*, realizada por Borges y publicada en 1961 por Sur, que ignora el montaje de los volúmenes, la cronología, y las divisiones genéricas.¹¹ Un elemento paratextual, sin embargo, parece sugerido por el género: las tapas, realizadas por Ben Wiseman. Los tres volúmenes que no clasifican los textos por géneros, sino según un rigor temático meditado (*On writing*, *On Mysticism*, *On Argentina*) presentan variaciones de una misma foto de Borges en los veinte, superpuesta a una foto de la ciudad, a las líneas de un cuaderno, a un esquema geométrico; los tomos de poesía (*The Sonnets*, *Poems of the Night*), muestran variaciones de un mismo retrato de Borges ya maduro. La

conceptualización visual corresponde aquí también a la cronología, puesto que los dos libros de poemas proponen un recorrido de la totalidad de su obra, mientras los otros están centrados en su producción de juventud.

La elección de *On writing* expone las diferentes facetas de la concepción de la escritura en Borges —su formación, el arte verbal, la traducción, el significado de la lectura, la práctica crítica, las reflexiones sobre el policial y sobre el arte narrativo—, a partir de una selección operada tanto sobre los ensayos como sobre biografías y notas, desafiando toda noción de jerarquía entre los textos. *On Mysticism* y *On Argentina* proponen una selección de cuentos, poemas, ensayos, notas, textos polémicos, entrevistas, biografías elegidos a partir de criterios no necesariamente temáticos, sino de una interpretación de la obra: en *On Mysticism*, el Borges metafísico de los cuentos se expande a la totalidad de la producción borgeana; *On Argentina* recupera esencialmente al Borges apasionado por la cultura argentina de los años 1920 y 1930, y su concepción de la historia nacional, mostrando una faceta menos conocida del público inglés;¹² la intención de darla a conocer explica tal vez que la edición no comprenda textos y entrevistas posteriores al año 1951.

84 85

En cuanto a *The Sonnets*, se trata del único organizado según los volúmenes originales, con el agregado de algunos poemas aparecidos únicamente en revistas; la importancia de la práctica de esta forma es puesta de relieve, así como los vaivenes de ésta en la concepción de Borges, explicitados por Stephen Kessler en su introducción.

Poems of the Night, dividido en tres partes —“A Poet Dreams”, “The Gift of Blindness”, “Waiting from the Night”— parte de una lectura que considera la noche, las sombras, el crepúsculo, como un mundo de visiones y sueños, vinculados a la ceguera, y a los modos de producción que implicó para el escritor, así como a la muerte; una zona que atraviesa la producción del escritor, y vuelve bajo variantes y encarnaciones diferentes. Aquí el recorrido propuesto es cronológico, pero no sigue el orden de los volúmenes; el perfil analítico propuesto por Efraín Kristal en su introducción presenta el vínculo de Borges a la poesía, así como la historia de su recepción, señalando varias cuestiones esenciales, como la ausencia de una edición crítica de la poesía.

El ideal borgiano de un libro con un número infinito de páginas y de traducciones es imposible, como lo recuerda Stephen Kessler en su introducción a *The Sonnets*; sin embargo, los editores han aprovechado la oportunidad de transmitir el concepto mediante varios recursos: la inclusión de algunos textos en dos de los volúmenes (“El general Quiroga va en coche al muere” en *On Argentina* y *Poems of the Night*); la edición de un mismo poema publicado bajo dos títulos diferentes en dos volúmenes distintos, traducido por dos autores en *The Sonnets* (“No eres los otros” —241— y “El ápice” —259—).

En cuanto a las traducciones, de calidad e interés variado, presentan la ventaja de haber sido realizadas por una pluralidad de autores, entre los cuales figuran poetas como W. S. Merwin, Charles Tomlinson, Mark Strand, y escritores como John Updike, Robert Fitzgerald, Willis Barnstone; a los traductores de la edición Viking de 1999, vienen a sumarse otros que ponen en evidencia la historia de las traducciones y ediciones inglesas de Borges. Voluntariamente se eligen en varias ocasiones versiones que rinden homenaje a quienes fueron pioneros de la traducción de Borges al inglés (“The Labyrinth” por John Updike en *Poems of the Night*). La variedad de posiciones transmite una imagen fiel de la concepción de la traducción

de Borges, para quien esta práctica no constituía una tarea unificadora, sino que estaba destinada a multiplicar el número de textos literarios (resulta, en efecto, imposible imaginar una posición menos borgeana que aquella que consistiría en unificar la obra haciéndola traducir por un único y mismo traductor). Como lo rememora Efraín Kristal, esta práctica permite volver a los textos en idioma original para modificarlos y, eventualmente, mejorarlos.¹³

Entre los textos de presentación de cada volumen, realizados por especialistas reconocidos en el ámbito crítico de lengua inglesa, y las notas y referencias de los textos se produce un movimiento interesante. En efecto, salvo en el caso de *Poems of the Night*, las introducciones presentan de modo sintético a Borges en tanto escritor, su recorrido, la historia de su recepción en el mundo inglés; en ellas se constata cierta tendencia a usar los comentarios autobiográficos del propio Borges en vez de las investigaciones más recientes (y en particular a “Autobiographical Notes”¹⁴ de 1970, cuyo carácter ficcional ha sido establecido por la crítica de las últimas décadas); del mismo modo, se reenvía casi exclusivamente a la bibliografía especializada producida en la academia de lengua inglesa, sin un registro suficiente de la producción crítica a que ha dado lugar, entre los especialistas, la recuperación en español de la llamada “obra secreta” de Borges.¹⁵ Por estas razones, se puede decir que estas presentaciones muestran la persistencia del “mito Borges”: si, tanto en su obra como en sus intervenciones orales, Borges cuestionó radicalmente el concepto mismo de autor, se convirtió, sin embargo, en uno de los monumentos autoriales más persistentes del siglo XX.¹⁶ Las notas finales recuperan con rigor minucioso los aportes editoriales y críticos de los últimos años: además de dar al lector una serie de elementos que facilitan la lectura, contienen las referencias a la publicación original, contextualizan los textos, y permiten reconstruir la historia editorial de los textos.

Las ediciones de Borges propuestas por Penguin en el 2010 confirman la idea borgeana que la obra (de Borges) no existe sino en versiones.

Notas

¹ Buenos Aires: Emecé, 1999. La editorial presentó estos libros como: “Obras completas de Jorge Luis Borges, volúmenes individuales”.

² *Œuvres Complètes*, Tome 1, Paris: Gallimard/NRF/La Pléiade, 1993b, Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès. Tome II, Paris: Gallimard/NRF/La Pléiade, 1999, Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès. Sobre el caso francés ver “Borges visible et invisible. Les *Œuvres Complètes* de Borges dans La Pléiade”, *Critique*, 635, abril 2000, pp. 335–345, y “Borges: Mode d’emploi français”, in *Borges face au fascisme. Les fictions du contemporain*, Montreuil, Aux lieux d’être, 2007, pp. 307–323.

³ New York, Viking, 1999, traducción de Andrew Hurley.

⁴ New York, Viking, 1999, con Eliot Weinberger como Editor, Esther Allen, Suzanne Jill Levine y Eliot Weinberger como traductores.

⁵ Un *spin-off* es una nueva empresa creada a partir de la escisión de una organización más grande. Se designa así también una serie derivada, una serie de televisión que se desarrolla en un mismo universo de ficción que una serie precedente, pero con nuevos personajes. La expresión también

se usa en la industria de los juegos de videos, así como en todo otro ámbito que expresa un universo de ficción (libros, juegos de sociedad, experiencias audio).

⁶ Según los archivos del *Harry Ramson Humanities Research Center*, de la Universidad de Texas, no menos de cuatro veces Harriet de Onís propuso cuentos de Borges para publicación (en 1949, 1952, 1956, 1957) a Alfred A. Knopf, que fueron rechazados. El lector fue el editor Herbert Weinstock; sus informes y la correspondencia intercambiada con Harriet de Onís muestran cierta ambivalencia en cuanto a las razones, aunque el juicio sobre la estética borgeana es tan negativo como el de muchos contemporáneos argentinos de Borges (como lo mostró el episodio del Premio Nacional de Literatura de 1942); las razones evocadas por Weinstock resultan una mezcla de su propio gusto, de la idea que los cuentos de Borges no pueden interesar a un lector americano, y de una preocupación por las ventas. Es de notar que la lectura es inteligente pero el juicio de valor es negativo. He aquí algunos ejemplos de sus informes, provenientes del *Harry Ramson Humanities Research Center*, Folder 1118.5. Rejection Sheets 1948–1959. Boo–Bor: “For extreme erudition, fantasticalness, and general obliquity I have never read a collection of stories (are they stories, most of them?) to equal this. In reality these are moral parables, theological discussions, nightmares, and pure displays of the most recondite information, larded only two or three times with real stories. If you could combine the early Aldous Huxley, the H.G. Wells of the Time Machine and The Crystal Egg, and the most arcane efforts of Corvo you might get something like this. I’m afraid that they are utterly untranslatable, at least into anything that could be expected to sell more than 750 copies in the United States. That they are remarkable is beyond argument, but their peculiar variety of remarkableness seems to me to legislate against them as anything but \$50–a–pound caviar to the general [public] (including me). I’d decline with appropriate expressions of astonishment. H. W.”, El Aleph submitted by Harriet de Onís, received 11/23/49; “Jorge Luis Borges continues to be a special pet of Argentine intellectuals and of their correspondents and aids here. He writes magnificently —about almost nothing whatever. I have just read those stories in the present book (‘Death and the Compass’) which are not included in El Aleph— which I read and reported on in 1949a — and I can only repeat now what I wrote then: ‘If you combine the early Aldous Huxley (...) expressions of astonishment’, H.W. 2/12/1952; “I have not changed my [mind] since I reported on the Spanish book (LA MUERTE Y LA BRÚJULA) in 1952. Borges is still the darling of the Argentine intellectuals (and is, perhaps, happier since the fall of Peron). His stories are very remarkable in the most arcane of possible ways— and a translated volume of them would have some enthusiasts [sic] and almost no sales”, H.W. 12/29/1955 Folder 1118.5. Debo este material a Trudy Balch, a quien agradezco por su generosidad (*in memoriam*). Ver también el artículo de Trudy Balch, “Construyendo Puentes del lenguaje”, *Américas*, Vol. 50, n. 6, nov–dic 1998, pp. 47–51.

⁷ “Inscripción sepulcral”/ “Sepulcral Inscription”; “A Rafael Cansinos

Assens”/ “To Rafael Cassinos Asséns”; “Antelación de amor”/ “Love’s Priority”; “Casas com ángeles”/ “Houses like Angels”; “Un patio”/ “Patio”; “La noche que en el Sur lo velaron”/ “The Night They kept Vigil in the South”, en *Anthology of Contemporary Latin-american Poetry*, London, Norfolk, 1942, Edited by Dudley Fitts, pp. 64–73, traducidos por Robert Stuart Fitzgerald; “El General Quiroga va en coche al muere”/ “General Quiroga Rides to the Death in a Carriage”, traducido por Patricio Gannon; “Un patio”/ “A patio”, traducido por Hugo Manning, in *Argentine Anthology of Modern Verse*, Buenos Aires, 1942, edited by Patricio Gannon y Hugo Manning, pp. 66–71; “A Patio” (“Un patio”); “Butcher Shop” (“Carnicería”); “Benares” (“Benares”); “The Recoleta” (“Recoleta”); “A Day’s Run” (“Singladura”); “General Quiroga Rides to the Death in a Carriage” (“El General Quiroga va en coche al muere”); “July Avenue” (“El Paseo de Julio”); “Natural Flow of Memory” (“Fluencia natural del recuerdo”), in *12 Spanish American Poets. An Anthology*, New Haven, Yale University Press, 1943, Edited by H. R. Hays, pp. 118–133, traducidos por H. R. Hays; “El General Quiroga va en coche al muere”, bajo el título de “General Quiroga Goes to Death in a Coach”, traducido por Harriet de Onís, in *The Golden Land. An Anthology of Latin American Folklore in Literature*, New York, Alfred A. Knopf, 1948, Selected, Edited and Translated by Harriet de Onís, pp. 222–223.

⁸ Una traducción de “The Garden of Forking Paths” aparece en el *Ellery Queen’s Mystery Magazine*, Vol. 12, n. 57, agosto 1948, pp. 102–110; “Emma Zunz” en la *Partisan Review*, Vol. XVI, n. 9, septiembre de 1949b, pp. 937–941; “The Zahir”, *Partisan Review*, Vol. XVII, n. 2, febrero de 1950, pp.143–151; “The Secret Miracle”, en *Spanish stories and Tales*, Alfred A. Knopf, 1954, pp. 18–24, Edited by Harriet de Onís; “Deutsches Requiem”, *New World Writing*, The New American Library, 1958, pp. 156–162; “Waiting”, *Américas*, junio 1959, Vol. 11, n. 6, pp. 26–27; “Lottery in Babylon”, *Prairie Schooner*, Vol. XXXIII, n. 3, Fall 1959, pp. 203–207; “Investigations of the Writings of Herbert Quain”, “The Circular Ruins”, *New Directions in Prose and Poetry*, number eleven, New York, James Laughlin, 1949, pp. 449–459; “Shape of the Sword”, *New World Writing*, New York, The American Library, 1953, p. 244–248; Theme of the Traitor and the Hero”, “The Two Kings an the Two Labyrinths”, *Best Detective Stories of the Year*, New York, E. P. Dutton, 1963, Edited by Anthony Boucher, pp. 53–58; “The Dead Man”, *Best Detective Stories of the Year. 23 rd Annual Collection*, New York, E. P. Dutton, 1968a, Edited by Anthony Boucher, pp. 111–117; “The two Kings and the two Labyrinths”, *Boucher’s Choicest. A Collection of Anthony Boucher’s Favorites from Best Detective Stories of the Year*, New York, E. P. Dutton & Co., 1969, Selected by Jeanne F. Bernkoff, pp. 201–202.

⁹ New York: New Directions Publishing, 1964. Edited by Donald A. Yates & James E. Irby.

¹⁰ En *The Sonnets*, 79 poemas sobre 137 son inéditos; en *Poems of the Night*, 22 sobre más de 50 poemas; 5 textos, en la segunda parte de *On Mysticism*; 10 sobre 38 en *On Writing*; 16 sobre 22 en *On Argentina*.

¹¹ La historia editorial muestra que la edición de las primeras *Obras Completas*, publicadas por Emecé entre 1953 y 1960, está estrechamente vinculada a la concepción de la *Antología Personal. La Nueva Antología Personal*, de 1968b, propone en cambio una clasificación —original— por géneros: Poesía, Prosas, Relatos, Ensayos.

¹² Según Eliot Weinberger, los ensayos sobre literatura argentina resultaban demasiado específicos y lejanos para un lector americano, razón por la cual fueron casi enteramente excluidos en la edición de Viking de 1999 (entrevista del 28/04/2000). Aunque se trata de argumentos editoriales comprensibles, es necesario señalar el hecho que esta mirada ignora el alcance teórico de dichos textos.

¹³ Sobre la concepción borgeana de la traducción, ver Efraín Kristal, *Invisible Work. Borges and Translation*, Vanderbilt University Press, 2002.

¹⁴ *The New Yorker*, 19/09/1970, pp.40–99.

¹⁵ Este funcionamiento a *huis clos* no es una exclusividad de la academia inglesa; la circulación de la bibliografía por áreas críticas, y en respuesta a alianzas personales e institucionales se observa en todos los ámbitos. No se puede excluir, en el caso de estas ediciones Penguin, una decisión editorial: los volúmenes están destinados a un público no necesariamente especializado, por lo cual se reduce la bibliografía que no es de lengua inglesa.

¹⁶ Annick Louis, “Monument Borges ou qu’est-ce qu’un auteur?” *Québec français*, 159, automne 2010, pp. 33–36.

Bibliografía

BORGES, J. L. (1948) “The Garden of Forking Paths”. *Elery Queen’s Mystery Magazine*, 12 (57), 102–110.

——— (1949a) “Investigations of the Writings of Herbert Quain”, “The Circular Ruins”. *New Directions in Prose and Poetry*, (11), 449–459.

——— (1949b) “Emma Zunz” en la *Partisan Review*, XVI (9), 937–941.

——— (1950) “The Zahir”, *Partisan Review*, XVII (2), 143–151.

——— (1953) “Shape of the Sword”. *New World Writing* (244–248).

New York: The American Library.

——— (1954) “The Secret Miracle”. H. de Onís (ed.). *Spanish stories and Tales*. Alfred (18–24). New York: A. Knopf.

——— (1958) “Deutsches Requiem”. *New World Writing* (156–162).

New York: The New American Library.

——— (1959) “Waiting”. *Américas*, 11 (6), 26–27.

——— (Fall 1959) “Lottery in Babylon”. *Prairie Schooner*, XXXIII, (3), 203–220.

——— (1960) *Antología Personal*. Buenos Aires: Sur.

——— (1963) “Theme of the Traitor and the Hero”, “The Two Kings and the Two Labyrinths” A. Boucher (ed.). *Best Detective Stories of the Year* (53–58). New York: E. P. Dutton.

——— (1968a) “The Dead Man”. A. Boucher (ed.). *Best Detective Stories of the Year. 23 rd Annual Collection* (111–117). New York: E. P. Dutton.

——— (1968b) *Nueva Antología Personal*. Buenos Aires: Sur.

- (1969) “The two Kings and the two Labyrinths”. J. F. Bernkoff (sel.) *Boucher’s Choicest. A Collection of Anthony Boucher’s Favorites from Best Detective Stories of the Year* (201–202). New York: E. P. Dutton.
- (1970) “Autobiographical Notes”. *The New Yorker*, 40–99.
- (1986) *Textos cautivos* (eds. E. Saceiro-Garí y E. Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Marginales/Tusquets.
- (1993a) *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve.
- (1993b) *Œuvres Complètes* (ed. J.-P. Bernès). Paris: Gallimard/NRF/La Pléiade.
- (1994a) *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve.
- (1994b) *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve.
- (1995) *Borges en Revista Multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas* (Inv. y rec. I. Zangara). Buenos Aires: Atlántida.
- (1997) *Textos recobrados 1919–1929*. Buenos Aires: Emecé.
- (1999a) *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé.
- (1999b) *Collected poems* (trad. A. Hurley). New York: Viking.
- (1999c) *Selected non fictions* (ed. A. Coleman; trads. R. Fitzgerald, S. Kessler, W. S. Merwin, A. Reid, M. Strand, Ch. Tomlinson, y J. Updike). New York: Viking.
- (2001) *Textos recobrados 1931–1955*. Buenos Aires: Emecé.
- (2004) *Textos recobrados 1956–1986*. Buenos Aires: Emecé.
- FITTS, D. (ed.) (1942) *Anthology of Contemporary Latin-american Poetry*. London: Norfolk.
- HAYS, H. R. (1943) *12 Spanish American Poets. An Anthology*. New Haven: Yale University Press.
- KRISTAL, E. (2002) *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- LEVINE, S. J. (2005) “The Latin American Novel in English Translation”. E. Kristal (ed.). *The Cambridge Companion to Latin American Novel* (297–317). Cambridge: CUP.
- LOUIS, A. (1999a) “Borges: Estado de la obra”. *Proa*, 3a ép. (42), 63–70.
- (1999b) “Jorge Luis Borges: Obras completas y otras”. *Boletín/7*, 41–64.
- (2000) “Borges visible et invisible. Les *Œuvres Complètes* de Borges dans La Pléiade”. *Critique*, (635), 335–345.
- (2007) “Borges: Mode d’emploi français”. *Borges face au fascisme. Les fictions du contemporain* (307–323). Montreuil: Aux lieux d’être.
- (2010) “Monument Borges ou qu’est--ce qu’un auteur?”. *Québec français*, (159), 33–36.
- MANNING, H.; GANNON, P. (ed.) (1942) *Argentine Anthology of Modern Verse*. Buenos Aires.
- ONIS, H. (1948) *The Golden Land. An Anthology of Latin American Folklore in Literature*. New York: A. Knopf.

Cuando el testimonio cuenta una guerra: la complejidad de las cosas

Rossana Nofal*

Universidad Nacional de Tucumán—

CONICET

Resumen

El presente ensayo postula la necesidad de pensar una máquina de lectura que no suponga silenciar la idea de guerra en el género testimonial. Se escribe desde la incomodidad de la palabra *guerra* distribuida en toda la superficie de un corpus de relatos sobre Tucumán compuesto por entrevistas y testimonios editados. No propone una clave para descifrar las razones de la represión; se refiere a la voluntad de identificar una matriz presente en los —cuentos— sobre la guerra en Tucumán en los que cada elemento resuena, diseminado, en registros múltiples y sus opuestos. Leer el testimonio en términos de una máquina de guerra es fundar la lectura del género en el ejercicio de la diferencia, es aceptar el desafío de leer una zona silenciada por su complejidad, las modulaciones más oscuras del espesor de la producción testimonial. En términos de justicia o de ética, los enunciados son binarios: inocentes o culpables. Sin desconocer esta postulación y sin aceptar las comodidades de un relativismo el trabajo propone tomar los riesgos de una lectura inmanentista de los testimonios y los libros del género, identificando el contenido de las figuras más allá de las formas del contenido.

9091

Palabras clave:

· narración de cuentos · militancia · guerra · militarismo

* Dirige el Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán; es Profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana e Investigadora Adjunta del CONICET. Integra el Núcleo de Estudios sobre Memoria del IDES. Desarrolla con su equipo de investigación proyectos referidos a las narrativas de la violencia política y las militancias en el Cono Sur. Es Vicedecana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Coordina el Grupo Creativo Mandrágora.

Abstract

The present essay states the need of considering a reading machine that does not withdraw nor silence the notion of war within the testimonial gender. It is written from the lack of comfort brought about by the word war disseminated throughout the whole surface of a corpus of narratives about Tucumán. A corpus composed both by interviews and edited testimonies. This paper does not propose a key to come across the reasons for repression but proposes the will to identify a matrix present in the “stories” about the war in Tucumán in which each element echoes disseminated in multiple and opposed records. The reading of testimonies, in terms of a machine of war, is to set the foundation of the reading on the exercise of difference, accepting the challenge of reading in a zone that is silenced due to its complexity. In terms of justice or ethics, statements are binary: innocent or guilty. Acknowledging this postulation and without accepting the comfort of relativism, the work proposes to assume the risk of an immanentist reading of testimonies and books of this gender, identifying the content of the figures regardless of the form of the content.

Key Words:

· story telling · militancy · war · militarism

“Lo que más me gusta es *volar*”, dice el sapo, uno de los personajes preferidos de Gustavo Roldán y por eso tiene una palabra muy próxima a la de su autor. Don Sapo es siempre “emisor de enunciados” extraños y es también el sujeto responsable de su interpretación moral. Su trabajo es el de contar las ideas “foráneas” a sus compañeros del monte chaqueño cada vez que viaja a Buenos Aires. Del tema de los militares, como de los dragones ingleses, siempre prefiere conversar a solas.

Desde su punto inicial, la escritura testimonial disputa un territorio en la categoría artística, en el espacio mismo de la literatura. En este sentido el testimonio actúa por delegación, se ocupa de las cosas que se hablan en los costados de las grandes historias, de las grandes metáforas. De las cosas que están al otro lado del río, del puente, de las columnas, de las paredes, de las ventanas clausuradas, de las tapias fuera de lugar. Todo se sucede en la misma mesa de trabajo, como en el libro de Laura Alcoba, entre las armas y el dulce de leche.¹ Juego de equívocos y de peligros, la dialéctica de la concordancia y de la discordancia permiten un giro desde la centralidad de la trama a la identidad del personaje. En términos de Paul Ricoeur (224), este desplazamiento que se sucede en la poética permite imaginar un sentido y una identidad referida principalmente en el acto de lectura.

El género testimonial es un terreno con estructuras propias que se identifican con categorías diferentes a las de la ficción a la vez que reivindican un terreno del arte directamente relacionado con la política. No se trata de una asociación caprichosa, sino que responde al desarrollo general de las estructuras del sentir² de intelectuales de los '70 que consideraban imposible hacer de la literatura un arte desvinculado de la política. El testimonio se apropia de zonas de la condición literaria, de sus tramas retóricas, de las condiciones de la ficción.

En términos de opciones críticas sigo los postulados de Elizabeth Jelin. Tomo el concepto de los trabajos de la memoria en cuanto la construcción de narrativas sobre los procesos sociales ancladas en la historicidad y con un eje claro en el conflicto y la disputa; los modos del ocultamiento son constitutivos de estas memorias sobre el pasado. Se suma a esta caja de herramientas el concepto de “identidad narrativa” de Paul Ricoeur (213) entendida como aquella identidad “que el sujeto humano alcanza mediante la función narrativa”.

92 93

Escritura de la urgencia y escritura revolucionaria son dos de las marcas identitarias más importantes en la constitución del género testimonial. La escasa documentación oficial y los huecos en la memoria colectiva le permiten al escritor jugar con la evidencia imaginativa y crear los cuentos del género. Debo el concepto de “cuentos” a los postulados críticos de Josefina Ludmer (1977) (1999). La autora los define en términos de relatos de carácter fragmentario, que se reiteran como partes de historias mayores. Involucran saberes y anécdotas que se transmiten oralmente. Es un concepto fuertemente marcado por la musicalidad de la palabra hablada y por los rituales de los intercambios colectivos de experiencias. En este sentido Rawson, Trelew, Ezeiza, Monte Chingolo, junto a la Cárcel de El Buen Pastor, Santa Lucía, Acherai, Famaillá, son espacios de una geografía que aparece siempre en los relatos de los militantes. Adquieren esta forma de *cuentos* en cuanto que cada protagonista inscribe su propia subjetividad en el relato. Se trata de nombres marcados, que remiten a espacios y experiencias de una revolución. Estos cuentos se encuentran tanto en las colecciones escritas de testimonios, como en las entrevistas a los sobrevivientes. (Trabajo de campo Tucumán, julio de 2008). Son fundamentalmente nombres propios y se inscriben en un principio de permanencia. Tienen que ver con una idea de lo idéntico y lo inmutable. La historia de una vida se convierte en una historia contada; los cuentos permiten encadenar la identidad de lo semejante en las variaciones de cada experiencia personal. Los relatos de los nombres de los lugares de las batallas son espacios de permanencia y configuran el carácter duradero de los personajes.³

Pensar la guerra como un cuento invierte las narrativas de una tradición configurada por la firmeza del héroe de los relatos “ingenuos”. El héroe se convierte en un personaje discordante, identificable con una figura permanente y a la vez cambiante. Es también un cuerpo que interviene en el curso de las cosas con sus propias marcas y altera el protocolo heroico del género, que en el sentido más literal del término construye una matriz⁴ ordenada de escrituras que autoriza y custodia con ciertas formalidades. El héroe derrotado en términos de la configuración tradicional altera la serie lineal del relato y permite combinaciones más complejas. Los papeles

fijos se transforman y se quiebran las reglas de la completud, de la unidad y de la totalidad de la trama. La centralidad del personaje permite pensar los cuentos de guerra en términos de asimetrías más allá de las formas. “La proximidad que existe entre las nociones de configuración y de figura posibilita llevar a cabo un análisis del personaje considerado como figura del sí mismo” (Ricoeur:220).

Escribo desde la incomodidad de la palabra *guerra* distribuida en toda la superficie de los textos. No estoy proponiendo una clave para descifrar las razones de la represión; me refiero a la voluntad de identificar una matriz presente en los relatos en donde cada elemento resuena, diseminado, en registros múltiples y sus opuestos. Leer el testimonio en términos de una máquina de guerra es fundar la lectura del género en el ejercicio de la diferencia, es aceptar el desafío de leer una zona silenciada por su complejidad, las modulaciones más oscuras de la producción testimonial. No puedo hablar de las paradojas de la ficción o de enunciados que pueden leerse, al mismo tiempo, como verdaderos y falsos. En términos de justicia o de ética, los enunciados son binarios: inocentes o culpables. Sin desconocer esta postulación y sin aceptar las comodidades de un relativismo propongo tomar los riesgos de una lectura inmanentista de los testimonios y los libros del género, identificando el contenido de las figuras más allá de las formas del contenido.

La “dictadura” aparece en los testimonios como una historia susceptible de ser contada de manera distinta mil veces; los escritores del género postulan, al menos en el imaginario, la necesidad de convertir en victoria las derrotas de la lucha armada. La posibilidad de leer los testimonios en términos de guerra se presenta como un modo, entre muchos otros de operar la lectura. En gran parte de los relatos testimoniales, el lugar del autor es el lugar del familiar. Los libros se escriben “del lado de aquí” y los lazos de sangre legitiman la posición del reclamo de justicia. La necesidad de explorar una verdad compromete a un nosotros conocido. Protagonistas, compañeros, compañeras, hermanos, hermanas, madres y padres ocupan los lugares del testigo de los hechos a la vez que ejecutan el mandato de hablar por los muertos, su palabra está legitimada por la pertenencia a un nosotros inclusivo. No puede desvincularse de los protocolos iniciales y su expresividad está potenciada por la cercanía a las víctimas.⁵

Postulo, entonces, la necesidad de pensar una máquina de lectura que no suponga silenciar la idea de guerra en el género testimonial. Una variable cronológica de organización del corpus me llevó a pensar en términos de desaparecidos, militantes y soldados con nombre y fechas para cada uno de los sujetos. Las modulaciones de la militancia siempre estuvieron presentes en el género; pienso *Recuerdo de la muerte* (1983)⁶ de Miguel Bonasso o en *Perón o muerte* (1986) de Silvia Sigal y Eliseo Verón. Sin embargo no aplicamos los mismos mecanismos de lectura; probablemente leímos uno de los libros más que el otro y quizás ensombrecimos en ambos los rincones más perturbadores. La posibilidad de leer la idea de guerra como un cuento que permanece inmutable en los relatos, permite pensar en encadenamientos de las historias sin sucesiones; los cuentos pueden modificar las cronologías hasta el punto de suprimirlas.

La voluntad de pensar en términos de guerra se inscribe en libros como los de Claudia Hilb y Daniel Lutzky *La nueva izquierda argentina: 1960–1980 (Política y Violencia)* de 1984, *Montoneros, la soberbia armada* de Pablo Giussani de 1984 o

Los hechos armados. Un ejercicio posible, de Juan Carlos Marín, también de 1984. Se vuelve necesario, entonces, un modelo móvil, con la suficiente plasticidad para moverse en el espesor del sistema; un aparato de lectura para explicar el espesor, para volver audibles en un mismo relato los conflictos, las tensiones y los ocultamientos de los “trabajos de la memoria”.⁷

El lector extraño es el que abre otra puerta de entrada, más plural, en el espesor de la literatura testimonial. Es precisamente él quien puede imaginar una síntesis de lo heterogéneo y dar cuenta de las distintas mediaciones del relato. Corta el circuito de lo familiar en tanto sujeto ajeno al régimen de la representación testimonial. Su lugar es políticamente menos tranquilizador y puede sostener posiciones contrarias a los presupuestos del lugar de autor.

En el campo de producción de la escritura testimonial, las palabras extranjeras que nombran la guerra son las de Richard Gillespie, *Soldados de Perón. Los montoneros* (1982) y Martin Edwin Andersen, *Dossier secreto. El mito de la “guerra sucia” en la Argentina* (1983). Ambos textos abren polémicas en el campo de un género paudado por el familismo. Gillespie es refutado directamente por José Amorín quien desde su propia experiencia polemiza con los que dieron una versión equivocada de los hechos, los que no estuvieron dentro. Gillespie,⁸ desde otro campo no logra comprender los postulados “naturalmente” inexplicables para quien no haya vivido el peronismo desde adentro (52); Andersen impugna una clase de guerra inventada por los militares y denuncia “un pequeño y sucio secreto: “la guerra sucia” no era en absoluto una “guerra” al menos en el sentido en que la mayoría entiende esa palabra” (27). Situado en otro lugar y desde su posición de “periodista” se permite abrir el fuego sobre héroes del campo testimonial argentino: los Miguel Bonasso y los Horacio Verbitsky que siguen “vendiendo historias guerrilleras y de las proezas de algunos compañeros perdidos —por ejemplo, Rodolfo Walsh— con agregados de ‘autocríticas’ que siempre parecen dejar a ellos mismos bien parados” (20).

El momento de la enunciación testimonial es el presente, el *ahora*, la marca desde la que se identifican lecturas y representaciones de las derrotas políticas. El cruce de memorias y subjetividades en el orden de los relatos altera las figuras binarias de las representaciones iniciales. Hablo de relatos en términos de un discurso narrativo del fracaso, relatos que llaman a la crítica y a desmontar presupuestos en los que la historia no ingresa a través de héroes sino a través de episodios conocidos, dichos por personajes que asumen el camino de una pérdida y pueden desmontar las certezas y construir un relato con las configuraciones de trabajo y duelo.⁹

Los términos de la guerra continúan siendo negados mientras se van escribiendo en los términos de la poética de una literatura particular. Es una palabra de los actores; en términos de realismo o en clave jurídica es todo lo opuesto. Sin embargo, en un intento de manejarse con la idea de “parte” es posible pensar las certezas iniciales en términos de revisiones. Si el testimonio es literatura puede, entonces, desechar la idea de contar los hechos como “verdaderamente” sucedieron y negar el discurso narrativo en términos de un todo cerrado y centrado. El testimonio como género de ficción está hecho de equívocos, de respuestas parciales, de una serie indefinida de versiones y réplicas. Hay una clara disputa por los sentidos fragmentarios del pasado, contra las suturas homogeneizadoras. Héroes o traidores, sus personajes del “lado oscuro de la luna” no son desaparecidos o víctimas absolutas, son fundamentalmente “soldados”. La adopción del concepto de guerra supone abrir una polémica clausurada, al menos en el campo discursivo de los derechos humanos en la provincia de Tucumán.¹⁰

Frente al dialogismo de los cambios y a las asimetrías de las entrevistas, las escrituras sobre la militancia política de los años '70 en Tucumán presentan un modo monológico de pensar el pasado. Martin Andersen, Eduardo Anguita y Lucía Mercado coinciden en identificar un discurso sobre la guerra en la provincia, aunque con modulaciones muy distintas. Andersen apela a la evidencia documental; Mercado le apuesta a la literariedad de la transcripción de largas entrevistas realizadas en el pueblo de Santa Lucía y Anguita construye una novela romántica con la centralidad de una historia de amor.

El cuento sobre la extrañeza más absoluta es quizás, el que se cuenta desde Tucumán. Lucía Mercado reitera una y otra vez la palabra escuchada en sus entrevistas: los problemas venían de otro lado; los traían, por igual los extremistas y los militares; todos eran “rubios”.¹¹

Empezamos a ver gente rara en nuestras colonias, en el pueblo. Santa Lucía es pueblo chico, al de afuera se lo conoce en el momento. Eran gente de otro lado, muchachos muy lindos, chicas bien vestidas. Rubitos, con barba, porteños que andaban pelando cañas con los peones de nosotros. Y se iban a los surcos, al “cerco”, a los cañaverales y se juntaban con la gente pobrecita, les llevaban comida, les hablaban de darles cosas, mercadería y zapatillas. ¡Qué le van a hablar de revolución a esa gente! ¡Eran analfabetos y muy pobres! Nunca habían salido de aquí. Y empiezan a hacer paro por cualquier cosa. (...) Pasaba que si era para boconear yo me ponía adelante y de frente, pero en eso de andar a las escondidas y con armas, no. Yo no les servía para el asunto de la guerrilla. (*Santa Lucía...* 77)

Y daban armas para hacer como batallones, estaban locos. Vos te imaginás que yo o tu hermana Mafalda íbamos a andar como soldados en el monte.

—Bueno, querían hacer “la lucha armada”.

—Pero eso no prendió, a nadie le gustaba eso de salir a matar, de poner bombas. No, ellos tenían otras ideas. Además eran exigidores de que vos le comprés los libritos que te daban o los folletos (...) Una vez yo estaba al frente de mi casa y venía un grupo grande, eran como treinta muchachos, todos rubios y con barbas, andaba Arturo, gritaban “¡VIVA el ERREPÉ!” Yo los miraba sin creerlo de verlos tan audaces ¡todos armados! (*Santa Lucía...* 187)

Los guerrilleros son buenos y bellos. Los relatos replican la idea de una literatura de virtudes propuesta por Hebert Gatto; una literatura de clausura que supone la negación de elementos ambiguos o la construcción de un doble crítico que destrone a su contraparte. Hablamos de “una narrativa sustentada en la preponderancia de los méritos individuales de los guerrilleros —sus virtudes éticas y a veces estéticas— inhibe los análisis sobre el movimiento como organización supraindividual dotada de características propias” (Gatto:379).¹² Los guerrilleros son otros, extraños y lejanos. Son más altos, vienen de afuera, “no son de acá”. Indudablemente los valores de lo “familiar” se impone y la amenaza es sofocada; se vuelve necesario controlar su novedad y la sugestividad de sus acciones.

Y las cosas sucedieron, sólo sucedieron porque aquí en Santa Lucía seguíamos viviendo como si tal cosa. Se notaba el cambio de antes y después del ingenio, todo el mundo más retraído, hasta más egoístas. Yo vivía en esa época al lado del hospital, al costado tenía un galpón para vender carbón, garrafás, leña. En el 73, 74 Arturo venía de noche con sus amigos y hacían

reuniones en ese galpón. Ya sabíamos que eran del ERP. De día andaban abiertamente por Santa Lucía con ponchos y armas, gritaban: “¡VIVA el ERP”!, “¡VIVA el ERP”! (*Santa Lucía...* 149)

Si bien han cambiado las preguntas y los personajes que construyen los testimonios, el saber sigue fuertemente ligado a un poder que lo autoriza. La extrañeza de la palabra guerra permite alejarse de las identidades narrativas de los personajes unitarios y pensar en héroes disonantes. El héroe de los cuentos de guerra puede mezclar los dos términos de la identidad postulada por Ricoeur en la potencia de los conceptos de ipseidad y mismidad, el término de la identidad de lo semejante y la identidad de su otro.¹³

Un relato centrado en el personaje puede desvincular al género testimonial de los protocolos iniciales. Quizás el libro sobre la idea de guerra en Tucumán sea el libro por venir. Creo que la peligrosidad de la palabra interpela fuertemente los presupuestos de la forma del testimonio y funda un espacio en el que la “antinaturalidad” es la ley. Hay infinidad de huellas diseminadas en los lugares, en los pueblos, en los relatos. Es imperativo, entonces, recopilar ese inventario de palabras dadas. Las múltiples verdades están inscriptas en el ejercicio de “contar el cuento” porque, como dice Josefina Ludmer, ese contar funda el ejercicio de la diferencia y construye una escucha que puede pensar las modulaciones de la crítica a las armas “enloquecedoras” en términos de un presente memorioso.

96 97

Notas

¹ “Por el camino de vuelta, me detengo al borde de una u otra zanja de aguas servidas. Tengo un pequeño frasquito para encerrar renacuajos. Por fin vuelvo rápido a tomar la merienda. Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche” (*La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2007, p. 84).

² Apelo al concepto de “estructura de sentimientos” en el sentido que le da a esta noción Raymond Williams: un concepto que trata de expresar los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente (1977, pp. 150–158). Ver también el Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh, en marzo de 1970. En esta oportunidad Walsh delimita los protocolos del género testimonial “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política (...) En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas” (Roberto Baschetti —comp.—, *Rodolfo Walsh vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994).

³ Debo esta lectura a los postulados de Paul Ricoeur (1999) en el capítulo “La identidad narrativa”. Agradezco a Susana Kaufman esta lectura iluminadora.

⁴ Tomo el concepto de Josefina Ludmer: “Las matrices productoras pueden ser, pues, diversas e indefinidas; están entrelazadas y forman nudos; quizás los únicos rasgos que las distinguen sean su impersonalidad (parecen emitidas por nadie) y su carácter anacrónico. Son, en síntesis, figuras abstractas, tejidas de relaciones simbólicas, que en cada caso se actualizan con tiempos, modos, pronombres sintagmas, situaciones narrativas determinadas. (...) Las matrices productoras del texto no coinciden con lo dado ni se captan de un modo inmediato: hay que reconstruirlas y asignarles funciones. Pero, el texto, no esconde nada: todo es legible, todo está allí, en el espacio aparentemente lineal de la escritura. La matriz no ocupa una zona ‘profunda’; ni siquiera se sitúa en una región ‘mental’ previa (idea, sentimiento, intención) que preexistiría como causa del texto; no es tampoco su origen, su centro, ni la clave-llave para descifrarlo” (1977:148).

⁵ Los primeros narradores testimoniales participan de la hipótesis del “familismo” con el que Jelin caracteriza al movimiento de derechos humanos en Argentina. Los escritores se debaten, de manera paradójica, entre la pertenencia al grupo de víctimas directas y la voluntad política de asumir sus causas. En tanto protagonistas de la historia y de su relato, están expuestos a múltiples sospechas y constantemente tienen que explicar los motivos de la escritura y sus móviles, sobre todo si el relato no se inicia con la fórmula “yo estuve ahí”. “El ‘familismo’ y el ‘maternalismo’ son criterios centrales de la atribución de legitimidad de la palabra pública en la Argentina post-dictatorial. Durante la dictadura (1976-1983), tanto los militares como el movimiento de derechos humanos utilizaron la matriz familiar para interpretar su lugar en la confrontación política” (“Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra”, 2007).

⁶ El relato hegemónico de este período es sin duda el libro de Miguel Bonasso, *Recuerdo de la muerte*. El enunciado de la épica se construye desde un héroe torturado que sobrevive al mal y lucha en su contra. Se trata del primer libro que nombra los centros clandestinos de la ESMA y Funes y construye los testimonios de los sobrevivientes, incluso antes de sus palabras directas. Sin duda Bonasso funda un género particular de la literatura argentina: la novela testimonial, fórmula en la que conviven la ficción y el testimonio con gestos dudosos y contradictorios. El libro ilumina además la figura del militante montonero y sus memorias ocupan la totalidad del campo escriturario. (Nofal, 2001, 2002). En esta primera modulación del género el desaparecido recupera su palabra y las acciones previas al momento de la desaparición.

⁷ Retomo aquí el concepto de “espesor” que Angel Rama (1982) imagina para explicar la superposición, en un mismo tiempo y lugar, de diferentes expresiones literarias con dos comportamientos extremos: la idea de una víctima absoluta de una sinrazón en clave de un discurso humanitario o la idea del militante que hace una opción por las armas. En la lógica de Rama, las diferentes modulaciones pueden guardar escasa vinculación y desplegarse paralelamente o ser capaces de enfrentamientos que se traducen en polémicas. Para que los productos que de una u otra lógica pueden

circular necesitan de un lector capaz de iluminar las contradicciones de un discurso que se presupone uniforme y fundado en una idea de totalidad. “Que dos producciones literarias puedan coexistir sin rozamientos, indica la amenidad en que se desarrollan y la enorme distancia en que se encuentran una respecto de la otra. Dado que la estructura sincrónica de un período literario se organiza mediante superposiciones donde existen formas privilegiadas que disfrutaron del apoyo de instituciones de mayor peso mientras otras no cuentan con tales patrocinios, la desconexión entre dos producciones coetáneas de literatura revela que se encuentra en los más alejados del sistema. La inferior es ignorada por la superior que no le concede estatuto artístico estimable y además es incapaz de proponerse como alternativa estética válida a las normas instauradas por la superior. A eso se agrega una dificultad: la contextura artística de la inferior, los principios sobre los cuales se organiza, no pueden ser asimilados a los de la producción de estrato alto”. (Rama:18).

98 99

⁸ Buenos Aires: Grijalbo.

⁹ Ver Jelin (2002) La gravitación de los conceptos de trabajo y duelo vinculados a las memorias es clave en la organización de la colección *Memorias de la Represión*.

¹⁰ Este documento tiene la marca irremediable de su tiempo y su lugar de enunciación. He reorganizado mis borradores con la memoria reciente del juicio a los represores Bussi y Menéndez, CAUSA: “VARGAS AIGNASE GUILLERMO S/ SECUESTRO Y DESAPARICIÓN”. Los alegatos de la defensa, especialmente los alegatos de los dos imputados estuvieron centrados en la idea de guerra. En Tucumán había una guerra y los militares actuaron en defensa de la “patria”. “Estábamos en guerra” “En la guerra no hay allanamientos ni órdenes previas, hay golpes de manos en guaridas y trincheras (...) a un individuo no se lo detenía, se lo capturaba” (Bussi, 07/08/08). Contrapuesto a este discurso, el Fiscal Terraf negó sistemáticamente la validez de este concepto. En cuanto a la acusación de haber parodiado una supuesta libertad es importante ver cómo se manejó, desde la defensa la posibilidad de una venganza a manos de “Montoneros”, ERP o PRT (indistintamente) a causa de la delación de la víctima. (Bussi se refirió a Guillermo Vargas Aignase en términos de “perejil” y “buchón” (Bussi, xx/08/08). En este punto también es importante detenerse en los relatos de los testigos que refieren el “cuento” de los rubios como una ficción de memoria. “Seis personas rubias de bigote con melena al viento”/ “seis personas jóvenes vestidas de civil tipo sport con cabellos despeinados por el viento, rubios, jóvenes, usaban bigotes” (Testimonio de Carlos Antonio Décima 13/08/08). Esta investigación se enuncia a partir de dos hechos políticos fundamentales que pautaron la constitución del campo de estudio sobre las memorias de la represión en la Argentina. El primero se sitúa en el campo intelectual y se genera a partir de una carta de Oscar del Barco en el año 2004 a propósito de una entrevista realizada a Héctor Jouvé para el documental “La guerrilla que no fue” del Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México. El debate que generó su intervención sobre la responsabilidad de matar fue publicado en distintos artículos de las

revistas *Conjetural*, *Confines*, *Lucha Armada*, *Acontecimiento* y *El Ojo Mocho* y en el sitio web *El interpretador*. El segundo se refiere al cambio sustancial que en el sistema jurídico argentino supuso la Derogación de las Leyes de Impunidad en el Congreso de la Nación en el 2003 que permitió la reapertura de las causas de derechos humanos y de terrorismo de estado en el marco del delito de genocidio y la posterior Declaración Judicial de Nulidad en el 2005 que declaró la inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida.

Se suma a estos marcos nacionales un hecho local: el juicio a Bussi y Menéndez en la ciudad de Tucumán y la condena a prisión perpetua en “un *country*”. Esta inscripción legal bloquea constantemente el gesto de justicia a la vez que genera las distintas modulaciones de la rabia. Las extenuantes jornadas del juicio se convierten en un texto vacío que cuenta un relato mudo que no comunica nada claro ni traducible en términos de un discurso directo. Hay dos ejes conceptuales que me parecen centrales en términos de discursos de memoria: la indefinición de las listas y la justificación de la represión en términos de guerra. Discurso usado, manipulado y de alguna manera “quebrado” en la palabra hablada de los represores. La pregunta es entonces, nuevamente, por la gravitación de la idea de guerra en el género testimonial.

¹¹ Es interesante pensar en la ficción de memoria de la película *Los rubios* de Albertina Carri, uno de los cuentos más importantes del género testimonial.

“La chica que vino por primera vez con Arturo, que la presentaba como novia o señora, esa chica rubia era una combatiente, ellos vinieron aquí a la lucha armada en estos montes tucumanos” (Elvira Roldán en *La Base*, 148).

¹² “Matías desplegó un mapa grande del Norte argentino, de ésos con verdes en las selvas tropicales y marrones en las montañas. Parecía fascinado, como un escolar que estudia geografía. “Así vamos a ir liberando zonas” dijo, mientras su índice caminaba hacia un corredor que unía Tucumán, Salta, Jujuy, Bolivia y Perú. Concentró la atención de todos y empezó a contar el plan estratégico del comandante Santucho: con la primera zona bajo el control de la guerrilla, pedirían un gobierno autónomo a las Naciones Unidas” (Anguita, 116).

¹³ “Nos encontramos con un problema, en la medida en que ‘idéntico’ tiene dos sentidos, que corresponden respectivamente a los términos latinos *idem* e *ipse*. Según el primer sentido (*idem*) ‘idéntico’ quiere decir sumamente parecido (...) y por tanto, inmutable, que no cambia a lo largo del tiempo. Según el segundo sentido (*ipse*) ‘idéntico’ quiere decir propio (...) y su opuesto no es ‘diferente’, sino otro, extraño. Este segundo concepto de ‘identidad’ guarda una relación con la permanencia en el tiempo que sigue resultando problemática. Mi tema de estudio es la propia identidad como ipseidad, sin juzgar de antemano el carácter inmutable o cambiante del sí mismo” (Ricoeur:216).

Bibliografía

- GATTO, H. (2004) *El cielo por asalto. El movimiento de liberación nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963-1972)*. Uruguay: Taurus.
- JELIN, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2007) “Víctimas, familiares y ciudadanos/as. Las luchas por la legitimidad de la palabra”. *Cad. Pagu*, (29). Campinas, July–dec. Consultado el 1 de abril 2008 en <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000200003&lng=en&nrm=iso>
- LUDMER, J. (1977) *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- NOFAL, R. (2001) “El testimonio de la militancia montonera en Argentina: Miguel Bonasso”. *Entrepasados*, (20/21), 55–71.
- (2002) *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- RAMA, A. (1982) *Los gauchopolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RICOEUR, P. (1999) *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- SARLO, B. (2005) *Tiempo pasado. Una cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHMUCLER, H. (2006) *Miedos y memorias en las sociedades contemporáneas*. Córdoba: Comunic-arte.

100 101

Testimonios

- AMORÍN, J. (2005) *Montoneros: la buena historia*. Buenos Aires: Catálogos.
- BONASSO, M. (1994) *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Planeta.
- CALVEIRO, P. (2005) *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años '70*. Buenos Aires: Norma.
- MERCADO, L. (2005) *Santa Lucía de Tucumán. La Base*. Buenos Aires: Indugraf.
- LARRAQUY, M. (2006) *Fuimos soldados. Historia secreta de la contraofensiva montonera*. Buenos Aires: Aguilar.

Más allá del reportaje de viaje: descolocación y alteridad en los cuentos de Hebe Uhart

Margherita Cannavacciuolo •
Università Ca' Foscari, Venezia

Resumen

El artículo propone un acercamiento a los cuentos de la escritora argentina Hebe Uhart recogidos en los volúmenes *Del cielo a casa* (2003) y *Turistas* (2008). Se analiza cómo a partir de la apropiación y de la de-construcción de mecanismos propios del reportaje de viaje, se produce un des-centramiento de la escritura, para introducir una interpretación más amplia acerca del viaje turístico como desplazamiento problemático que implica una doble experiencia de extrañamiento hacia uno mismo y hacia los demás.

102 103

Palabras clave:

· Hebe Uhart · reportaje de viaje · desplazamiento turístico

Abstract

The paper takes into account the short stories by Hebe Uhart published in the collections *Del cielo a casa* (2003) and *Turistas* (2008). The study analyzes how she decentralises writing through the appropriation and the de-construction of mechanisms related to travel reportage. By doing so, Hebe Uhart advances a more complex interpretation of tourist travel as a form of displacement which involves the twofold experience of both alienation and self-alienation.

Key Words:

· Hebe Uhart · travel reportage · tourist displacement

• Trabaja en la Universidad Ca' Foscari de Venecia en donde obtuvo el título de Doctor Europeus en Estudios Ibéricos, Angloamericanos y de la Europa Oriental. Ha publicado trabajos en revistas nacionales e internacionales y es autora de la monografía *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera*.

*Ya no sé quién, cómo, dónde soy. Quizá esa identidad
sea más real que otras.*

ANDRÉS NEUMAN, *Cómo viajar sin ver*

*El mundo existe todavía en su diversidad.
Pero esa diversidad poco tiene que ver
con el calidoscopio ilusorio del turismo.
Tal vez una de nuestras tareas más urgentes
sea volver a aprender a viajar (...)
a fin de aprender nuevamente a ver.*

MARC AUGÉ, *El viaje imposible.
El turismo y sus imágenes*

El presente trabajo se propone seguir la investigación presentada el año pasado dentro del marco del proyecto PRIN “Viajes iniciáticos en las escritoras del Cono Sur (siglo XX)”. En línea con el estudio ya realizado,¹ se intentará ahondar aún más en el análisis del motivo del viaje turístico ficcionalizado en los cuentos de la escritora argentina Hebe Uhart (Moreno, Buenos Aires, 1936) contenidos en los volúmenes *Del cielo a casa* (2003) y *Turistas* (2008), poniendo de relieve cómo, a partir de una apropiación de modalidades narrativas propias del reportaje de viaje, se produce un des-centramiento de la escritura para introducir una interpretación más amplia acerca del desplazamiento turístico como experiencia problemática que da lugar a fenómenos como la descolocación y la sensación de alteridad propia y ajena.

Desde el punto de vista crítico, las aproximaciones a los lenguajes del turismo apelan a una amplia diversidad de discursos teóricos, en tanto que los textos relacionados con el turismo se caracterizan por un marcado hibridismo genérico. Dentro de la abundante bibliografía dedicada a la caracterización de los géneros textuales del turismo, el punto de referencia son las investigaciones de Maria Vittoria Calvi (2006, 2010) que ofrecen una revisión de las categorías de estudio dedicadas al análisis de dichos discursos, exponiendo la posición liminar que la literatura de viaje ocupa con respecto a la taxonomía de los géneros discursivos de la lengua del turismo, y las estrechas relaciones de interdiscursividad que mantiene con los reportajes de viajeros, representantes significativos de los productos editoriales turísticos. Después de trazar un recorrido a lo largo de los textos que durante siglos han contribuido a conformar el *corpus* de la escritura de viaje, el trabajo de

Mariano Belenguer (2002), en cambio, reflexiona sobre la posibilidad de ofrecer un esquema de catalogación de los reportajes de viajeros, subrayando cómo la heterogeneidad formal que los caracteriza hace que cualquier intento taxonómico resulte incompleto y relativo. Los estudios de Irene Acler (2010) y Alida Ares (2010) analizan los rasgos lingüísticos que pertenecen al género del reportaje de viajero, respectivamente proponiendo un esquema de clasificación y considerando el papel de la deixis espacial, la temporal y la personal en la organización del texto. En el ámbito de los problemas relativos a la representación del espacio en los textos de viajes especializados, Jordi Canals (2010) pone de relieve el uso de la metáfora como estrategia retórica imprescindible, en tanto que medio cognitivo para paliar la indigencia del lenguaje en la narración de realidades complejas e inefables; mientras que el trabajo de Francesca Santulli (2010) considera la evolución del diario de viaje a las guías turísticas que la literatura de viaje sufre en la segunda mitad del siglo XIX. Por su parte, Rolf Potts y Claudio Visentin (2010) subrayan la apropiación por parte de textos vinculados con el lenguaje del turismo, en particular de revistas especializadas, de estrategias narrativas extraídas de la ficción.

La actual época global impone una reflexión sobre el viaje turístico, puesto que uno de los conceptos clave de la globalización es el incremento de interconectividad que aumenta el intercambio y la diseminación de los capitales culturales y simbólicos, en la cual los viajes y el turismo de masas y de élite juegan un papel muy relevante.

El turismo, de hecho, figura como uno de los tres movimientos de población —junto a las migraciones y la movilidad profesional— que constituyen lo que Marc Augé denomina *surmodernité*, término donde el prefijo “sur” designa la sobreabundancia de causas que complica el análisis de los efectos (Augé, 2007:8). La época sobremoderna se caracteriza por las comunicaciones instantáneas generales y por la circulación de productos, imágenes, informaciones, y sus valores son la desterritorialización y el individualismo. A la condición posmoderna le corresponde la paradoja de un mundo donde en teoría se puede hacer cualquier cosa, incluso viajar, sin moverse de casa.

En la época global y sobremoderna, por lo tanto, el viaje ya no constituye una práctica privilegiada y original, sino que se caracteriza sobre todo por implicar una homologación de masa de las experiencias personales e individuales, con lo cual se impone aún más la problemática de cómo narrar dicho nuevo tipo de viaje.

En el panorama de la producción argentina contemporánea, Hebe Uhart es la escritora que más explora el fenómeno turístico, llevando sus contradicciones al terreno de la ficción y convirtiéndolas en motivo de hondas reflexiones. Hebe Uhart está familiarizada con el tema del viaje, no sólo en tanto éste constituye una presencia constante en su praxis literaria,² sino también por su curiosa actividad paralela, que consiste en escribir notas de viajes, fruto de experiencias vividas en primera persona a causa de su trabajo de periodista. Los cuentos contenidos en los dos volúmenes considerados sufren la influencia de dicha actividad de la autora, en tanto que es posible detectar en ellos características compartidas con el género de los reportajes de viajeros.

Conciliando las definiciones brindadas por Calvi (2010) y Visentin (2010), el reportaje de viaje es un producto periodístico, a menudo acompañado con fotos, que guarda relaciones de interdiscursividad con la literatura de viaje, en tanto que se trata de una forma de escritura que se apropia también de estrategias ficcionales

para vehiculizar su mensaje. Si bien comparte con la guía turística la prevalencia de una modalidad más bien descriptiva, los reportajes se caracterizan por la mirada subjetiva con la cual se narra el viaje. El reportaje, de hecho, se presenta como una construcción ficcional del viaje, de naturaleza testimonial, donde la instancia autoral se asume como coincidente con el yo narrante, y cuya finalidad es de naturaleza persuasiva y económica, es decir, promover el viaje y estimular a que el lector-turista acabe transformando el ejercicio virtual en experiencia real, incitándole a visitar aquellos lugares que conoce tan sólo por intermediación de la letra impresa. Recurrir a las palabras y las miradas del viajero-autor permite evitar la pedantería de un hipotético observador omnisciente, en tanto que la visión del lugar resulta más atractiva porque está filtrada por parámetros subjetivos.

Los cuentos de Hebe Uhart comparten con los reportajes de viajes el hecho de estar contruidos sobre una visión “en proceso”, es decir, en el mismo nivel de los acontecimientos y los personajes. El recurso a lo que Todorov define “narrador con” —un narrador que va relatando los hechos como si fuera acompañando su desarrollo—, posibilita la conformación de un mundo cuya característica es la de no estar construido previamente, sino que se erige como tal en la medida en que (y a medida que) la voz narrativa le va dando forma. El cuento “Stephan en Buenos Aires” constituye un ejemplo significativo, puesto que se estructura como un reportaje hecho por un turista alemán durante su viaje por Argentina. En el texto se lee: “Pero ahora en Buenos Aires, ando mirando calle Florida. Andando descansa mi cabeza y se entrenan los pies (...) En su comienzo tiene Florida galería oscura, ella lo mismo oscura como Alexander Platz”, y más adelante: “Al costado del baile, un gordo estafador enseña trampas con cartas, cartas arriba de mesa. Yo veo que él estafador por panza: panza llega propiamente hasta mesa” (Uhart, 2008:20). En “Turistas y viajeros”, para citar otro ejemplo, se lee: “La calle Toledo está llena de movimiento bajo ese cielo azul que no es como el de acá, es un celeste fuerte que te da vida, qué se yo. Por empezar, la calle está llena de extracomunitarios negros. Venden casi todos lo mismo: curitas y otros, relojes. Leo habló con uno que le contó que en África era príncipe. ¿Será?” (11).

En el cuento que se acaba de considerar, además, aparece otro aspecto fundamental que caracteriza los textos, y que contribuye a calificarlos como narraciones *in fieri*; es decir, la utilización de rasgos estilísticos pertenecientes al registro oral e informal. El relato, de hecho, se configura como una conversación entre la protagonista y un “tú” extra-textual, al que la mujer se dirige directamente, contando los viajes a Miami y a Nápoles hechos con su familia. A lo largo de todo el texto es frecuente el empleo de expresiones coloquiales como “qué se yo”, “te juro”, “decime”, “viste”, “vos sabés” y “te digo”, y la presencia de preguntas que la narradora protagonista pone a su interlocutor. En medio de la descripción de un “pesebre amoroso cerca del micro”, de repente se lee: “Decime, ¿vendió el departamento Teresa? Qué iba a vender” (Uhart, 2008:9); mientras que al hablar de la calle Toledo la protagonista pregunta: “Decime: ¿se mejoró la mamá de Adriana? Menos mal?” (11).

A pesar de preferir instancias narrativas homodieéticas y la focalización interna, hay casos en que los relatos se construyen a partir de narradores en tercera persona que, de manera omnisciente, dan cuenta de las conciencias de los diferentes personajes y de los acontecimientos. La heterodiegesis, sin embargo, no altera la visión en proceso, en tanto que en la índole de los rasgos que se destacan nunca falta una

nota subjetiva, “una suerte de fuga respecto de un saber o, acaso, manifestación de un saber superior, que incluye rasgos subjetivos que los narradores omniscientes tienden a prohibirse” (Vasallo:228). En “Revista literaria”, por ejemplo, se lee:

En un bar llamado La perla del Once, están reunidos José, Fernando y Marcos. Dan la sensación de que algo importante se cocina allí, se los ve muy concentrados. El que lleva la voz cantante (...) es Fernando: él es importante hasta para el mozo; él lo llama con un gesto mínimo y el mozo ya sabe lo que debe traer: un café. José suele tomarse una ginebra pero no siempre y Marcos muchas veces no toma nada porque está como de paso. (UHART, 2008:31)

Y más adelante se lee: “Fernando abandonó la facultad porque estaba en contra de la estructura académica, tan cerrada, tan normativa, con estos profesores que creen saberlo todo, a él no le iban a encajar dos cursos de griego o de latín o de inglés, que eso lo hace uno cuando quiere en cualquier lado” (32). La combinación del estilo indirecto y el indirecto libre, además, contribuye a matizar la presencia de rasgos subjetivos, generando una fragmentación de la mirada y produciendo un efecto de simultaneidad de voces y personajes, que da la idea de un fluir constituido por miradas diversas reunidas en un solo acto narrativo. Como nota Isabel Vasallo, los narradores “se ven contrabalanceados por una mirada fragmentaria, hecha a jirones, sobre el mundo: mirada absorta de subjetividad que se apoya, además, en un tono coloquial que hace del narrador un testigo o, más aún, alguien a quien se le refirieron los hechos narrables” (227).

106 107

Del mismo modo que en los textos de viajes vinculados con los lenguajes del turismo, en particular la guía, por lo tanto, en los textos de Uhart la distancia entre plano de la historia y plano del discurso introducida por Benveniste se borra, en tanto que la narración de los acontecimientos del pasado se transforma en la presentación acrónica de un camino hermenéutico. La fruición del texto se funda en una identidad espacio-temporal, en la correspondencia entre relato y “realidad” extratextual. De los acontecimientos colocados *illic et tunc* en el plano de la historia y contemplados a distancia, se pasa al *hic et nunc* del plano del discurso, donde la experiencia hermenéutica se hace continuamente repetible.

A la luz de lo analizado hasta ahora, la narrativa de Hebe Uhart comparte rasgos y recursos formales con los reportajes de viajero, pero, al mismo tiempo, es posible notar un cambio sustancial que se introduce con respecto al “espacio” donde se coloca la escritura.

En los reportajes, la descripción del itinerario exterior, de lo que el autor “va viendo” y “mostrando” en su recorrido, se hilvana con los pensamientos que le suscita, lo cual permite insertar en el texto comentarios personales e informaciones históricas y culturales acerca del lugar visitado. Este doble reflejo “de lo interior en lo exterior” forma la llamada “dimensión especular” que constituye uno de los aspectos más sobresalientes del género (Ares:36). En los cuentos de Uhart, en cambio, la escritura no surge a partir de una especularidad paisaje-personaje, sino que se coloca precisamente en la ruptura de esta dinámica de correspondencia mutua: el eje —y la finalidad— del discurso se desplaza de la descripción del lugar y la transmisión de saberes con él relacionados, a los valores axiológicos subjetivos que la instancia narrativa produce a partir de su experiencia en dicho espacio.

Si en ambos casos las observaciones respectivamente del autor-viajero y del personaje-turista juegan un papel clave en la narración, en los cuentos de Uhart

no predomina la modalización epistémica típica del reportaje de viaje, en tanto que la presencia de reflexiones de los personajes no constituye un coadyuvante de la descripción del entorno visitado, sirviendo como filtro subjetivo funcional para que la presentación del lugar resulte más cautivadora, sino que conforman la sustancia misma de la escritura, el eje a partir y alrededor del cual la narración se construye. El doble movimiento entre el plano interno y externo propio del reportaje, por lo tanto, se interrumpe en esos textos a favor de lo que se podría definir una “univocidad narrativa”, y el núcleo de la escritura se fija en la subjetividad del personaje-turista: el sitio ya no representa el punto de partida y la finalidad de la construcción narrativa, sino más bien un pretexto para ahondar en la interioridad del personaje y adelantar otro tipo de consideraciones, con lo cual, las descripciones de lugares, que abundan en el reportaje de viajeros, carecen en los cuentos de Uhart. Un aspecto que da cuenta de este cambio fundamental es el hecho de que las consideraciones de los personajes no brindan una visión de conjunto del lugar visitado, sino que ponen de relieve pequeños hechos ocurridos o detalles notados durante el viaje.

A este propósito, el cuento “Del cielo a casa”, que da nombre a la colección, constituye tal vez el ejemplo más interesante, en tanto que entre los pliegues de su escritura se deja entrever precisamente qué focaliza. Tras haber dicho del Coliseo que “está cerca de una estación de subte llamada Colosseo”, el narrador-protagonista declara:

Como no puedo saber toda su historia, lo que pasó en dos mil años a su alrededor, la poca historia que sé me la olvido y me dedico a mirar *detalles absurdos*, por ejemplo a dos mandras disfrazados de legionarios o tribunos, que cobran para que los turistas se fotografien con ellos; no caminan como legionarios: caminan como miserables; uno de ellos no lleva el calzado correspondiente: lleva unas sandalias actuales con medias tres cuartos.³ (UHART, 2003:57)

Estas líneas parecen representar una especie de manifiesto programático de la estrategia narrativa adoptada en los cuentos de Uhart, en tanto que se explicita el des-centramiento de la narración hacia lo que en general no suele figurar en un reportaje de viaje. Otro ejemplo de la atención hacia lo que parece más bien secundario en un relato de viaje se lee en “La excursión larga” donde lo que la protagonista señala del lugar es el calor y los perros:

En Mendoza hace un calor seco como la cordillera, es un enemigo que ataca de frente, pincha pero no hace transpirar, no abate, por eso los mendocinos caminan erguidos como los álamos que vi por el camino y como los granaderos de San Martín. No es un calor a soportar, es uno a enfrentar (...). Los perros están echados pero no sacan la lengua como los de Buenos Aires, son sobrios en sus manifestaciones. (103)

La atención hacia elementos mínimos, hasta banales, que los personajes manifiestan, pone en relación con los turistas que pueblan los cuentos de Hebe Uhart al *flâneur* descrito por Walter Benjamin en su *Passagen*, en tanto que al viajar extraen sus consideraciones de observaciones mínimas fijándose en pequeños detalles que oyen y ven durante su recorrido y por los cuales se dejan impactar, más que en imágenes asombrosas. Como sobremodernos *flâneurs*, los personajes-turistas de Hebe Uhart se nutren de y remiten a lo que Benjamin define “datos muertos”,

que no parecen tener ninguna relevancia en la economía de lo que podría ser un relato de viaje.

Es posible, por lo tanto, aplicar a los personajes de Uhart lo que Benjamin escribe acerca de la psicología del *flâneur*: “*Les scènes ineffaçables que nous pouvons tous revoir en fermant les yeux, ce ne sont pas celles que nous avons contemplées avec un guide à la main, mais bien celles auxquelles nous n’avons pas fait attention sur le moment et que nous avons traversées en pensant à autre chose, à un péché, à une amourette ou à un ennui puéril*” (570, M II, 3). Así, por ejemplo, en Buenos Aires Stephan se detiene en la descripción de un escaparate: “Una gran pared de comercio está toda firuleteada de colores y en vidriera caballo gigante negro; otra vidriera, porcelana de Meising, libro con teoría de firuleteado, zapatos tango miniatura por mujer con piedritas con su brillo (...) y tenía de todas las cosas, sillas, lámparas, discos de Carlos Gardel y fotos del Che Guevara” (Uhart, 2008:21); mientras que la mujer protagonista del ya citado “Turistas y viajeros” rechaza utilizar las guías turísticas y declara que su marido “a la noche miraba y remiraba la guía turística, que me pone de tomate. Uno debe olvidarse de la guía ¿Estar en Nápoles y perder el tiempo mirando la guía? (...) Yo me puse a caminar, a recorrer todo alrededor” (12).

108 109

El rasgo más característico, sin embargo, que los turistas de Uhart comparten con el *flâneur* es cierta sensación de dislocación. Frente a la imposibilidad de contar el viaje como una vivencia original y única, la mirada convierte un referente socialmente insignificante en significativo: el manejo de la materia narrativa, junto a la articulación del punto de vista genera tal vez el rasgo más característico de la narrativa de Uhart, es decir, una suerte de visión extrañada del mundo. Dicho sentido de extrañeza, al mismo tiempo, implica un cuestionamiento de los valores establecidos y una nueva configuración del imaginario relacionado con el viaje turístico, por cuanto pone de manifiesto la incomodidad que el personaje-turista percibe y que se vincula con la experiencia de la alteridad ajena y propia. Con la finalidad de ahondar en el sentido de dicho cuestionamiento, es necesario adelantar algunas observaciones acerca de las características del viaje turístico.

El turismo ha marcado un cambio profundo en la manera de viajar, porque aprovecha la renovada relación con el espacio y el tiempo que se produce en la posmodernidad y sobremodernidad. La mecanización creciente de la sociedad a partir de la Revolución Industrial hasta nuestra época globalizada produce, según Zygmunt Bauman, un cambio en la manera de concebir el espacio, ya que las distancias dejan de ser un obstáculo a los movimientos de los hombres. Dicho cambio se relaciona con el anulamiento del tiempo en nuestra modernidad, que el sociólogo polaco define “ligera” o “líquida” precisamente porque es la época del viaje a la velocidad de la luz, es decir, se caracteriza por la introducción del concepto de “instantaneidad” (Bauman:132). La diferencia entre “lejos” y “cerca” se ha borrado con la consecuencia que el espacio ya no pone límites a la acción humana.⁴ Se podría añadir que el espacio se convierte, en cambio, en un bien de consumo, aprovechado por el turismo. La industrialización, al mismo tiempo, establece una nueva relación del ser humano con la máquina, generando un nuevo tipo de identidad colectiva, una “masa”, caracterizada por la ausencia de desigualdades de clase. La mecanización del viaje, además, produce lo que Leed define como “democratización del viaje”, puesto que les brinda a los turistas un ámbito de referencia común, un punto de vista y un destino iguales para todos (304).

El ocio y el placer que están en la base del viaje turístico, además, conllevan, según Marc Augé, que el turista, a diferencia por ejemplo del etnólogo, con quien comparte el hecho de desplazarse de un lugar diferente con respecto al de origen, no tiene que negociar su *status* de otro, de extraño con respecto a la comunidad que lo acoge. Dicho de otra manera, no sufre la desorientación que pone en duda la identidad, sino sólo una descolocación desde el punto de vista espacial y geográfico, dado que goza de la condición de extraterritorial garantizada por los *campings*, las ciudades de vacaciones o las instalaciones hoteleras.⁵

Los turistas de los cuentos considerados, sin embargo, no se asimilan del todo al tópico del turista posmoderno descrito por el antropólogo francés puesto que el sentido de descolocación que los personajes viven procede precisamente del desplazamiento a un lugar ajeno, que bien se resume en la frase extraída del cuento “El holandés errante”: “el primer día en que uno llega a un lugar no es como los otros: el primer día todas las cosas parecen desconectadas entre sí, como si tuvieran aristas filosas” (Uhart, 2003:166). A menudo en los cuentos, de hecho, recurre una misma pregunta que los personajes dirigen a sí mismos acerca del sentido de su viaje. Así, en el relato que se acaba de mencionar, a Goran “le agarró como un desánimo y se decía ‘¿Qué hago yo acá?’ ‘¿Quién me mandó venir acá?’” (166). Algo parecido le pasa a la protagonista de “Una escritora de la Capital”, quien, al llegar de Buenos Aires a Santa Rita, “sintió un ataque de desolación, más bien tirando a desesperación, porque sintió como si el campo se le viniera encima, como si el espacio de casas se angostara y el campo ganara terreno (...) y decía ‘¿Qué hago yo acá?’” (87).

A veces, la mirada del personaje, a menudo ingenua, registra y testimonia las contradicciones de la “ciudad-mundial”⁶ y el consecuente sentido de extrañamiento que sufre. Para citar un ejemplo, Bernardina, protagonista del cuento homónimo, llega a Asunción desde el campo paraguayo y se encuentra fuera de lugar por el deslumbramiento que la ciudad y sus costumbres le producen. En el texto se lee: “Yo no me hallaba (...) tanto refucilo de luces y tanto vehículo me hacían impresión” (Uhart, 2008:76). La conversación entre la protagonista y su hermana Rosa brinda otro ejemplo de lo dicho:

Más tarde (...) la Rosa me dice: —Es bueno que te cambies el nombre. —Cambiar? ¿Por qué? —Bernardina es demasiado largo ¿No te agrada bern Bern? —No me voy a hallar. Voy a hallar que llaman a otra mujer. —Como quieras. Pero allá se camina con los brazos más pegados al cuerpo. En el campo usan los brazos como remos. Y ahí nomás entró a caminar como caminaba yo y como era la forma legal de caminar. Y ahí me entró el desespero. En ese lugar, ¿sabría yo caminar? ¿En Buenos Aires la gente se cambia el nombre? ¿Ha de ser un lugar donde no halle casa? (75)

La sensación de extrañeza puede llegar a convertirse en el motor de la acción narrativa, como en el caso del cuento “Turismo urbano”, en el cual la presencia de una tía loca, “que le hablaba al perro de porcelana del comedor” (85), le produce a la chica protagonista un sentido de agitación que la hace “totalmente desconforme con su vida” (85), y la lleva a irse a vivir al centro de Buenos Aires. Sin embargo, el sentido de descolocación que sufre la chica en la convivencia con Ignacio y sus amigos aumenta a lo largo del relato en un clímax ascendente hasta el final:

tenía sensación de intemperie, de no ser nadie, de no pertenecer a nadie, de no tener más nada en la vida que ese mandado sórdido (...) me puse a pensar en que ellos no escuchaban la radio, no miraban la televisión, jamás miraban qué hora era y la mayoría de las veces no sabían si era martes o domingo. Era lo mismo de día que de noche, las dos de la tarde que las dos de la mañana (...) Empecé a pensar en los días de sol que me había perdido por atender el misterio que encerraban sus conversaciones; y llegué a la conclusión de que no era el de ellos un misterio interesante. (96)

En las últimas líneas se lee:

Eludiendo la compasión que me tenía y la sensación de que la sordidez se me había pegado a mí también, de que estaba contaminada como por algo inevitable, me mantuve lúcida, con una especie de lucidez animal. Y fuerzas animales me vinieron también; deseos de moverme mucho, de ir lejos y de ver el sol. Me escapé como una ladrona y me fui a mi casa. (97)

110 111

El relato resulta aún más interesante ya que contradice el principio según el cual el placer constituye la razón fundamental que provoca el viaje turístico. La incomodidad que la chica experimenta no sólo es la causa de su viaje de ida, sino también la razón que justifica su vuelta.

Los turistas de Uhart no sólo viajan, sino que manifiestan también su des-colocación, geográfica, pero sobre todo humana o, dicho de otra manera, practican dos tipos de viajes: uno horizontal en el tiempo y en el espacio, y otro, tal vez el más sobresaliente, vertical o interior en sus mismas reflexiones, en la incomodidad de su propio ser y de su propio estar en el mundo. La pluralidad de lugares, el exceso que ella impone a la mirada y a la descripción y el efecto de desarraigo que resulta de ello, “introducen entre el viajero-espectador y el espacio del paisaje que él recorre o contempla una ruptura que le impide ver allí un lugar, reencontrarse en él plenamente, aun si trata de colmar ese vacío con las informaciones múltiples y detalladas que le proponen las guías turísticas o los relatos de viaje” (Augé, 2005:89-90).

La sensación de alteridad que el turista experimenta se vincula en los cuentos a menudo con la barrera lingüística, con la dificultad expresiva y cognitiva que un turista vive en un país extranjero, y también con la dificultad de acceder a la mentalidad diferente que el registro lingüístico refleja. Este es el caso de Stephan, turista alemán protagonista del cuento ya tomado en consideración “*Stephan en Buenos Aires*”, que al escuchar en una milonga decir “Perdóname, perdóname”, comenta: “Muchas veces dicen del perdón y perdona sólo Dios” (Uhart, 2008:24), y más adelante afirma no entender la expresión “qué se yo” añadiendo que: “asimismo ellos dicen: ‘Vamos a ver’. Primera vez que yo escuché ‘Vamos a ver’ me vino la esperanza para ver alguna cosa, mas no: ellos dicen ‘Vamos a ver’ y no existe cosa por ver” (25).

Otro ejemplo significativo lo brinda el cuento “Congreso”, en el cual una escritora argentina en Berlín sufre la crisis que la dificultad comunicativa produce:

noté con espanto que se me hacía una Babel de lenguas: el francés se me mezclaba con el portugués y con el italiano. (...) con los ojos llenos de espanto, dije: ‘Eu voglio la clef’. Las dos chicas que atendían me miraron también espantadas, como si las fuera a asaltar, o peor aún, como si yo fuera una mutación de la especie. Sí, yo debía ser una mutación de la especie, porque había olvidado mi francés y ahora me estaba transformando en ese ser que hablaba de esta manera. ¿Y si este estado me duraba toda la vida? (UHART, 2003:28)

La incomunicabilidad, por lo tanto, blanco preferido de la ironía de la escritora,⁷ se convierte ahora en una de las principales causas de la descolocación que los turistas advierten.

Los turistas, además, son los más habituales frequentadores de los “no-lugares”,⁸ es decir, aquellos espacios que son privados de expresiones simbólicas de identidad, de relaciones y de historia, como los aeropuertos, las autopistas, las anónimas habitaciones de hotel y los medios de transporte. Se trata de espacios públicos pero no civiles, y que desalientan la idea de vivir en ellos y borran las idiosincrasias de sus pasajeros. Como nota Bauman, independientemente de sus diferencias y del tipo de actividad que se debe hacer en los no-lugares, todos deben seguir los mismos modelos de conducta: cualquiera que esté allí debe tener la sensación de estar en su casa, pero nadie debe portarse como si estuviera en su casa.⁹ En el relato “Del cielo a casa”, se subraya la “ausencia de algo” que el prefijo “no” connota, en tanto que el aeropuerto se define como un “lugar acolchado que borra todos los pensamientos y los recuerdos” y, más adelante, el narrador tiene la sensación de estar “en un lugar de Marte o en algún sueño” (60).

Los no-lugares contribuyen a la homologación de la individualidad de la experiencia del viaje, a la vez que de la misma identidad del turista. Esta doble homogeneización bien se refleja en el siguiente paso extraído del mismo cuento que se acaba de considerar: “En el aeropuerto, nadie tiene ganas de dar explicaciones históricas o sociales: no es un lugar para hablar de temas importantes (...) Y todos los viajeros quieren las mismas cosas, chequear el boleto, ir al baño, tomarse un café en la tierra, mirar vidrieras, comprando algo con aire dudoso como para hacer algo” (59). Según Augé, sin embargo, el lugar y el no lugar constituyen más bien polaridades falsas, en tanto que el primero no queda nunca borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente; se trata de “palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (2005:84).

Al mismo tiempo, sin embargo, la percepción de la ajenidad del ambiente saca a luz la otredad constitutiva e innata en el ser humano, aquella alteridad que Ricoeur reconoce como parte integrante de la “ipseidad”, la identidad por la cual se es “uno mismo”, es decir, se tiene conciencia refleja acerca de sí mismo y se afirma como tal. Se trata de la identidad histórica, que se construye a través de las distintas experiencias que a menudo están en contraste con la “mismidad”, es decir, el sentido de continuidad que se lleva por dentro. El cuento “Diario de viaje” contiene un paso ejemplificador de este reconocimiento fundamental puesto que la protagonista a lo largo de su viaje por los pueblos en la frontera entre Brasil y Uruguay comenta:

En Rivera no conozco a nadie. Empecé a pensar qué pasaría si me tomaba un micro a Porto Alegre o si me iba a mi casa directamente desde ahí, dejando el bolso en el hotel. ¿Qué pasaría? Nada. Esa sensación de que nunca pasa nada, hagas lo que hagas, me había agarrado con frecuencia últimamente. Pero venía acompañada de un fastidio, al pensar que todo era posible (...) Ese fastidio que se había instalado tan de repente, me produjo odio por mí misma y cuando la gente pasaba por cerca mío y se saludaba, me parecía que yo sobraba. Si tan siquiera hubiera traído la manta de viaje conmigo, yo me apropiaría de ella, me quedaría en la vereda, al frío, y esa manta me daría como una seguridad, una consistencia (...) no aguantaba que mi ánimo oscilara tanto. (UHART, 2003:151)

El cuento “Congreso” brinda otro ejemplo de este desajuste interior que la interioridad del personaje sufre: “Inmediatamente me puse a pensar en mi falta de mediaciones para conectarme con las cosas y la gente: yo no tenía computadora, no sacaba fotos (...) tampoco llevaba aros ni bolsa con borlas, ni la capacidad para inaugurar una situación con un chiste o una sonrisita: me sentía un bicho encapsulado (...) Me sentí apesada por un mal que no comprendía” (23), y más adelante “Y entonces tuve una triste impresión de mí misma, como si yo fuese un producto de mala calidad, una vaca cansada, un espíritu irritable por cualquier cosa; tenían razón los demás en cuanto a mis movimientos desmedidos: sólo me imaginaba entrando con un exabrupto o un disparate” (40). La experiencia del viaje entendida tradicionalmente como encuentro ingenuo con el otro, se traduce en el descubrimiento de la alteridad de uno mismo.

En los textos de Hebe Uhart, la experiencia turística suscita, entre otras cosas, una “movilidad del espíritu”, en la medida en que constituye la puerta de acceso a esa sensación de aislamiento que los personajes transitan con curiosidad, temores e ingeniosas observaciones, volviéndose ajenos por un período de tiempo a su identidad, origen y ocupaciones. La escritura renuncia al afán de crear totalidades, al de dar la impresión de un conjunto, y asume los pedazos que la subjetividad de sus personajes produce, captando fragmentos de realidades al paso e interpretándolas en tiempo real. Ese es el ojo que Hebe Uhart elige para contar los viajes de sus personajes. Los relatos dan cuenta del mundo descentrado, dis-locado, por el que los personajes-turistas deambulan, y que se presenta como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo a la vez que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico.

No ocurre nada y se cuenta mucho. Nada ocurre y, mientras tanto, el personaje mira, observa. Así son los mundos de Uhart, “intimidades minuciosas y extrañas. Algo muy frágil dentro de algo que parece tranquilo” (Neuman:60). Se trata de mundos que se construyen a partir de la inseguridad de sí, desde la vacilación frente a los valores establecidos. Y hace de esta “debilidad” una poderosa arma de construcción que transforma a aquélla en incertidumbre prometedor, y la convierte un aporte fundamental de la mirada.

Notas

¹ Cfr. CANNAVACCIUOLO, M. “Entre ironía y extrañamiento: el viaje turístico de Hebe Uhart”, 103-120.

² El tema del viaje se desarrolla a lo largo de toda la producción literaria de la autora en un amplio abanico de posibilidades. Para citar los dos ejemplos más significativos, el eje central de su novela corta *Camilo asciende* (1987) “luego reeditado con el título de *Camilo asciende y otros relatos* (2004)” es el viaje de un emigrante a Argentina; mientras que *Señorita* (1999) explora el viaje como camino iniciático de una chica porteña en su tránsito de la niñez a la juventud: el despertar de la sexualidad, la revelación de las nuevas lecturas, la conquista de la ciudad y de la independencia económica.

³ La cursiva es mía.

⁴ Cfr. BAUMAN, Z. (2003) *Modernidad líquida*, 130-133.

⁵ Cfr. AUGÉ, M. (2007) *Por una antropología de la movilidad*, 62–65.

⁶ El concepto de ciudad–mundo ha sido elaborado por Marc Augé en oposición al de mundo–ciudad, globalizado y homogéneo. Frente a ello, en la ciudad–mundo se dan todas las contradicciones del desarrollo del espacio urbano, cada vez más marcado por las desigualdades, las barreras espaciales y la separación entre clases. Cfr. *Ibid.* 19–34.

⁷ Cfr. CANNAVACCIUOLO, M. “Entre ironía y extrañamiento: el viaje turístico de Hebe Uhart”, 103–120.

⁸ Término acuñado por Marc Augé (1992).

⁹ Cfr. BAUMAN, Z. (2003) *Modernidad líquida*, 112–113.

Bibliografía

ACLER, I. (2010) “Reportage di viaggio: una proposta di classificazione”. J. Canals y E. Liverani (eds.). *Viaggiare con la parola*. Milano: Franco Angeli.

ARES, Á. (2010) “Deíxis y espacio axiológico en reportajes de viajes”. J. Canals y E. Liverani (eds.). *Viaggiare con la parola*. Milano: Franco Angeli.

AUGÉ, M. (2005) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

——— (2008) *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.

——— (2007) *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa.

BAUMAN, Z. (2003) *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BELENGUER JANÉ, M. (2002) *Periodismo de viajes: análisis de una especialización periodística*. Sevilla: Comunicación Social.

BENJAMIN, W. (1982) *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BENVENISTE, É. (1966) *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.

CALVI, M. V. (2006) *Lengua y comunicación en el español del turismo*. Madrid: Arco Libros.

——— (2010) “Los géneros discursivos en la lengua del turismo”. *Ibérica*, 19, 9–26.

CANALS, J. (2010) “Describir el viaje”. J. Canals y E. Liverani (eds.). *Viaggiare con la parola*. Milano: Franco Angeli.

CANNAVACCIUOLO, M. (2010) “Entre ironía y extrañamiento: el viaje turístico de Hebe Uhart”. *Donne in movimento*. Actas del XXII Congreso Internazionale di Americanistica (103–120). Salerno: Oèdipus.

GARCÍA-MAS, A. Y A. (2005) *La mente del viajero. Características psicológicas de viajeros y turistas*. Madrid: Thomson.

LEED, E. (1991) *The Mind of the Traveller. From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Book.

——— (1995) *Shores of Discovery. How Expeditions Have Constructed the World*. New York: Harper Collins.

- NEUMAN, A. (2010) *Cómo viajar sin ver*. Buenos Aires: Alfaguara.
- POTTS, R. (2009) *Marco Polo non ci è mai stato. Dieci anni di storie di un viaggiatore postmoderno*. Milano: Ponte delle Grazie.
- RIKOEUR, P. (1990) *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- SANTULLI, F. (2010) “Dall’illic et tunc all’eterno presente: trasformazione delle strutture enunciative per la nascita di un nuovo genere testuale”. J. Canals y E. Liverani (eds.). *Viaggiare con la parola*. Milano: Franco Angeli.
- UHART, H. (2003) *Del cielo a casa*. Buenos Aires: Hidalgo.
- (2008) *Turistas*. Buenos Aires: Hidalgo.
- VASSALLO, I. (2000) “Típicas atracciones genéricas: el punto de vista”. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- VISENTIN, C. (2010) “Il reportage di viaggio. Crisi e trasformazione di un genere”. J. Canals y E. Liverani (eds.). *Viaggiare con la parola*. Milano: Franco Angeli.

Escribir al femenino Colette y Annie Ernaux. El retorno a la madre

Silvia Zenarruza de Clément*
Universidad Nacional del Litoral

Resumen

El artículo propone una lectura comparada de Colette y de Annie Ernaux sobre un tema que las convoca a la escritura. A pesar de la distancia temporal y de estilos que las separan podemos hipotetizar que ambas realizan a través de estos textos un trabajo de reparación, de recuperación de un personaje capital de sus respectivas vidas, que vienen a cancelar conflictos interiores.

116 117

Palabras clave:

· género · madre · memory · cuerpo femenino

Abstract

The article suggests the comparative Reading of Colette and Annie Ernaux about a topic that inspires both of them to write. In spite of the temporal distance and difference in styles that separate them we can hypothesize that both authors, through these texts, carry out a work of repair of a main character recovery of their own lives, which come to settle inner conflicts.

Key Words:

· Gender · Mather · Memory · Female body

* Licenciada en Literatura y Lenguas Modernas y profesora de Francés y se desempeña como profesora de Literatura Francesa en la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. En el Profesorado de Francés del Instituto Superior de Profesorado N° 8, Almirante Brown, enseña Literatura, Civilización Francesa 3 y es responsable del Seminario de Integración y Síntesis. Desde 1999 es directora de la Alianza Francesa de Santa Fe.

¿Por qué elegir a estas dos escritoras del siglo XX y no a otras que muy bien pueden representar la escritura femenina? Porque en cierta forma enmarcan un siglo en el que la escritura de mujeres se desarrolla, se enriquece, se lanza y se emancipa totalmente de las convenciones impuestas por la tradición falogocéntrica. En este siglo, por tanto, el llamado de Virginia Woolf a la creatividad femenina para buscar palabras nuevas y crear métodos nuevos (Crolla, 2007:220; 2010:46) ha sido bien escuchado y ese nuevo paradigma sirve como marco de referencia para estudiar la perspectiva de la mujer como sujeto y objeto literario.

Autorretrato, autobiografía, autoficción, estos y otros términos son empleados a menudo para caracterizar cierta escritura de mujeres en la cual la memoria tiene un papel importante y configura el discurso. La narración en primera persona en textos de mujeres en los que la protagonista no sólo es mujer sino además escritora revela su emancipación en dos niveles, como lo afirma Béatrice Didier (25–26): al autoanálisis se une el problema de la expresión, la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad. A través del discurso autobiográfico, la mujer trata de establecerse como sujeto, de escribirse de forma distinta a la que la han hecho los hombres, no ya del exterior, sino desde el interior. El cuerpo femenino va a jugar un rol central. El cuerpo sentido, no visto, reconquista su unidad. El retorno a la infancia (Sarraute, *Infancia*; Colette, *Sido*) participa de una búsqueda de identidad: la infancia es para las mujeres el momento de la integridad. Si tenemos en cuenta los análisis freudianos, una identidad se construye por las relaciones, diferentes según el sexo, que se crean entre el hijo y sus padres. Así, siguiendo a Didier, la autobiografía manifiesta en las mujeres, al mismo tiempo que una vuelta a la infancia, una vuelta a la madre.

Es por eso que hemos querido poner en relación textos escritos por mujeres, que datan del siglo XX pero están muy marcados por la evolución que ha transcurrido desde el comienzo del siglo hasta los años ochenta: *La maison de Claudine* (1922) y *Sido* (1930) de Colette y *Une femme*, de Annie Ernaux (1988).

El retorno a la madre

Sabido es que Colette no es el nombre de pila de la autora sino el de su padre, el capitán Colette (su nombre de bautismo era Sidonie Gabrielle). Sin embargo, hablar de Colette es antes que nada, hablar de su madre, Adèle–Eugénie–Sidonie Landoy, llamada Sido, que, durante toda su vida, seguirá siendo su conciencia campesina y le transmitirá el gusto de la libertad. Los textos autobiográficos (si se toma ese término en un sentido amplio) y autoficcionales de Colette están, sin ninguna duda, dominados por la figura materna. Colette la redescubre tardíamente, cuando, acercándose a sus cincuenta años, comienza a componer pequeños relatos que, reunidos, constituirán *La maison de Claudine*. Colette analiza admirablemente ese fenómeno en el prefacio:

Siete años transcurren, dedicados a diversos trabajos, entre *La Maison de Claudine* y *Sido*. Cuando los recuerdo, siento que me han parecido muy largos. Es que, al dejar y retomar, en su forma de relatos breves, *La Maison de Claudine* y luego *Sido*, no he abandonado un personaje que poco a poco se ha impuesto a todo el resto de mi obra: el de mi madre. Nunca ha dejado de obsesionarme. Los motivos de tal presencia no faltan: un escritor, si su existencia se prolonga, se vuelve para terminar hacia su pasado, para maldecirlo o para deleitarse con él. Yo he sido una niña pobre y feliz como muchos chicos que para alcanzar una cierta felicidad durable no necesitan ni dinero ni confort. Pero mi felicidad tuvo otro secreto, menos banal: la presencia de aquélla que, en lugar de encontrar en la muerte un camino para alejarse, se hace conocer mejor a medida que yo envejezco (...)

No está dicho que yo haya puesto un punto final a sus retratos. No está dicho que haya descubierto todo lo que ella depositó en mí. Tarde me he dedicado a encontrarlo. Pero ¿por dónde podré terminarlo? ¹

(Colette, 1986)

118 119

Según Kristeva (145–178), la aparición tardía del personaje de la madre en la producción literaria de Colette se deberá al deseo de invertir la depresión ocasionada por la pérdida en apropiación incestuosa o incestual, y en ese sentido perversa, del objeto materno, vía psicoanalítica que no profundizaremos en este trabajo.

El personaje de la madre se encuentra en el centro de *La Maison de Claudine*, conjunto de relatos en los que Colette evoca su infancia: la madre está mencionada en los títulos de seis de los treinta y cinco capítulos (“Mi madre y los libros”, “Mi madre y los animales”, “Mi madre y el cura”, “Mi madre y la moral”, “Mi madre y la enfermedad”, “Mi madre y el fruto prohibido”). Organizados en torno a un tema o una anécdota, restituyen el universo de la infancia, de la cual la morada familiar de Saint-Sauveur-en Puisaye, en Borgoña, constituye el centro. *Sido*, su marido y sus cuatro hijos son los protagonistas de este teatro doméstico con aspecto de paraíso perdido. Aquí Colette relata los dos matrimonios de su madre y pone en relieve su personalidad original y afectuosa, su inconformismo, su ternura generosa y perspicaz, su amor por las plantas y los animales. La arquitectura del libro se organiza alrededor de su muerte (adivinada pero no contada) que distribuye los relatos en dos partes desiguales, mostrando primero a Colette como hija de su madre, luego en un conjunto mucho más breve, a ella misma en madre de su hija, Bel Gazou. Estructura en espejo que hace de *Sido* un modelo inigualable.

En *Sido* (cuya primera edición fue *Sido ou les points Cardinaux*, en 1929), la obra se presenta esencialmente como el retrato de la madre pero se amplía al conjunto de la célula familiar. En la edición de 1930, el texto “*Sido*” está acompañado por otros dos relatos: “*Le capitaine*” y “*Les sauvages*”. La composición se articula claramente en torno de la estructura familiar: la madre, el padre, los hermanos y la medio-hermana. Son recuerdos que evocan el período de la pre-adolescencia de la autora (8–12 años) y la génesis de su personalidad. Relato de episodios de una etapa clave en la vida de Colette, presentada como el tiempo de los orígenes, una especie de edad de oro, a través de una visión impresionista del pueblo natal, y de su familia que mezcla la anécdota, el retrato y la meditación. De hecho, el objeto de la escritura es sin ninguna duda la búsqueda de sí, de su identidad a través de su herencia. En esa búsqueda del tiempo perdido, la memoria es a la vez sentimental y constructiva, la nostalgia analiza y degusta todos los jugos del recuerdo:

Il y avait dans ce temps-là de grands hivers, de brûlants étés. J'ai connu, depuis, des étés dont la couleur, si je ferme les yeux, est celle de la terre ocreuse (...) Mais aucun été, sauf ceux de mon enfance, ne commémore le géranium écarlate et la hampe enflammée des digitales. Aucun hiver n'est plus d'un blanc pur à la base d'un ciel bourré de nues ardoisées... (Colette, 1976:11)

Había en esos tiempos duros inviernos, veranos ardientes. Más tarde he conocido veranos cuyo color, si cierro los ojos, es el de la tierra color ocre (...) Pero ningún verano, salvo los de mi infancia, evoca el geranio escarlata y el asta encendida de las digitales. Ya ningún invierno es de un blanco puro en la base de un cielo cargado de nubes de color pizarra...

Nostalgia del paraíso perdido del mundo de la infancia narrado en tono elegíaco, con valor de refugio ante el miedo de envejecer. La memoria afectiva del país natal evoca un paraíso pero sin embargo, la pérdida del paraíso es asumida, y además, transforma y enriquece el presente, de modo que pasado y presente ya no son más rivales. Literatura de la plenitud.

La figura de la madre es capital: de biológica se convierte en un personaje de excepción, ejemplar, paradigmático, dominando de manera tutelar una infancia idílica. Su fuerte personalidad, sus exigencias afectivas, su agudo sentido de la observación que le permite juzgar de todo y de todos con sentencias "decretales" le confieren una autoridad rara en alguien que pasa su vida en un medio pueblerino, sin el contacto frecuente con la capital.

Mon enfance avait retenu des sentences, excommunicatoires le plus souvent, qu'elle lançait avec une force d'accent singulière. Où prenait-elle leur autorité, leur suc, elle qui ne quittait pas, trois fois l'an, son département? D'où lui venait le don de définir, de pénétrer, et cette forme décrétable de l'observation?

(Colette, 1976:9)

Mi infancia había retenido sentencias, a menudo excluyentes, con un tono de una fuerza singular. ¿De dónde sacaba su autoridad, su riqueza, ella, que no salió ni siquiera tres veces de su provincia? ¿De dónde le venía el don de definir, de penetrar y esta forma decretable de la observación?

Sido reina simbólicamente sobre un jardín (paradisíaco) que reproduce en miniatura el cosmos e inicia a su hija en las maravillas del universo. El mundo rural de la infancia revivido con descripciones en las que estalla la sensualidad extrema de la narradora, se expone al lector en inagotables gamas de imágenes y en la delectación que le provoca nombrar todas y cada una de las plantas y flores del jardín: toda la paleta de los colores; perfumes y olores que aportan indicios de vida y de muerte; sentido carnal del tacto; exacerbación del gusto que le permite reconocer y diferenciar las aguas de las vertientes:

Rien qu'à parler d'elles je souhaite que leur saveur m'emplisse la bouche au moment de tout finir et que j'emporte avec moi, cette gorgée imaginaire...

(Colette, 1976:14)

El sólo hecho de hablar de ellas me hace desear que su sabor me llene la boca en el momento de mi fin y que lleve conmigo este trago imaginario...

Agudeza extrema del oído capaz de informar Sido sobre la tormenta que, cayendo en Moutiers, en tres minutos más haría llegar la lluvia a su jardín:

—Tu entends?... Rentre le fauteuil, ton livre, ton chapeau: il pleut sur Moutiers. Il pleuvra ici dans deux ou trois minutes seulement.

(Colette, 1976:17)

—¿Escuchas?... entra el sillón, tu libro, tu sombrero. Llueve en Moutiers. Aquí va a llover en sólo dos o tres minutos.

Sido adquiere una dimensión cósmica: está en el centro del universo del cual percibe los mensajes, comunica con los elementos. Su jardín de Saint-Sauveur es un microcosmos que se abre sobre el mundo, el universo macrocósmico. Su lirismo se impregna de un cierto paganismo.

120 121

Sido será para su hija —Minet-Chéri, apelativo afectivo revelador— la iniciadora de las pasiones por las cosas de la naturaleza. Una educación bastante liberal, una enseñanza singularmente más enriquecedora que la de la escuela comunal, dispensada por su madre día tras días, la de la escuela de la mirada. Una mirada atenta, paciente, sobre las cosas que nos rodean, perspicaz sobre las variaciones del tiempo. Una mirada permanente sobre todo lo que vive fuera de los seres humanos: las plantas, los animales y tal vez... hasta las piedras. Infalibilidad de pitonisa de Sido que al contar tres capas en la piel de cebolla recientemente recogida le permitía anunciar un invierno riguroso:

“Sido” n’avait point sa pareille pour feuilleter, en les comptant, les pelures micacées des oignons.

—Une... deux... trois robes! Trois robes sur l’oignon! (...) C’est signe de grand hiver.

(Colette, 1976:18)

Sido no tenía igual al contar, hojeándolas, las capas de las cebollas. “¡Una... dos... tres capas! ¡Tres capas en la cebolla! (...) Es el signo de un invierno muy rudo.

Si una madre es alguien que alimenta a su hijo, la primera alimentación, la madre de Colette ha alimentado a su hija sobre todo encarnándose ante sus ojos, viniendo de cierta manera a suscitarla, “¡mira!”, invadiéndola visualmente como para que ese acto concluya con una suerte de imitación, de incorporación simbólica. Lección tras lección, la mirada de Minet-Chéri se agudizará hasta volverse tan perspicaz, tan productiva como la de su madre, y más tarde, Colette sabrá dar un nombre a tal planta rara observada cincuenta años antes, y describirla con toda la precisión de un entomologista. De ella hereda su relación hacia la naturaleza y hacia los hombres, una sabiduría fundada a la vez sobre un apetito de la vida bajo todas sus formas, una curiosidad impenitente, pero también el conocimiento lúcido y el dominio de sí.

Colette ha hecho de su madre una figura mítica, encarnando fuera de todo prejuicio una moral exigente, comunicándose con el mundo, convocando y recogiendo “los rumores, los soplos y los presagios que acuden a ella, fielmente, por los ocho caminos de la rosa de los vientos” (Colette, 1976:31). Sus textos están contruidos sobre la subjetividad moviente de personajes en busca de identidad, los monólogos interiores, las sensaciones fugitivas, los instantes dilatados en pa-

roxismo, el yo inasible de la autobiografía. Su pluma sorprende sin cesar, renueva la lengua y la visión del mundo. El lector de hoy puede encontrar en la fusión de las palabras, de las sensaciones, del ser humano y de la naturaleza la fuente de una emoción que supera el placer estético: esta escritura que ha permitido a Colette reconstruirse constantemente.

La madre o la reconciliación con el mundo de la infancia

Annie Ernaux termina el libro dedicado a su madre con un balance expresado en estos términos: “esto no es una biografía, ni tampoco una novela, naturalmente. Quizá es algo que está entre la literatura, la sociología y la historia” (90).

El lector experimenta cierta sorpresa al ver recusado el término biografía, pues manifiestamente en *Une femme* así como en *La place*, el libro dedicado a su padre, se utilizan procedimientos de biógrafo. Pero, según Marie-France Savéan (71), Annie Ernaux, al juzgar ese término demasiado estrecho, convoca a la historia y a la sociología para manifestar la voluntad objetiva, y hasta científica, que la ha habitado. También llama la atención el no encontrar mención de un proyecto autobiográfico para una obra que no ofrece de la madre un retrato suscitado por la sola admiración o la pura piedad filial sino que se presenta como un texto que busca explicitar la relación entre la madre y el “yo” del narrador, siempre presente, de manera manifiesta o en filigrana. Decir lo que fue su madre para sí, es hablar, al menos, tanto de sí como de su madre. *Una mujer* se anuncia como “un análisis de recuerdos” (17). De hecho, la narradora comienza a escribir tres semanas después de la muerte de su madre y este proyecto de escritura se presenta como la única actividad que le resulta posible encarar para afrontar su duelo. Desde el comienzo del texto, apenas después de una veintena de páginas, aparece la explicitación:

Voy a continuar escribiendo sobre mi madre. Es la única mujer que ha contado realmente para mí y estaba demente desde hacía dos años. Tal vez sería mejor esperar a que su enfermedad y su muerte se fundiesen en el transcurso pasado de mi vida (...) Pero en este momento no soy capaz de hacer otra cosa (...)

Quisiera aprehender también a la mujer que existió fuera de mí, a la mujer real, nacida en el barrio rural de una pequeña ciudad de Normandía y muerta en el servicio de geriatría de un hospital de la región parisienne. Lo más exacto de lo que espero escribir se sitúa sin duda en la juntura de lo familiar y lo social, del mito y de la historia. Mi proyecto es de naturaleza literaria, puesto que se trata de buscar una verdad sobre mi madre que sólo puede ser alcanzada por palabras. (Es decir, que ni las fotos, ni mis recuerdos, ni los testimonios de la familia pueden darme esa verdad.) Pero deseo permanecer, en cierta manera, por debajo de la literatura. (Ernaux:17-18)

Así, su empresa se presenta como la búsqueda de una verdad total a través de una escritura que descarta toda emoción para centrarse en el simple enunciado de hechos, que rechaza todo juicio y se limita a la constatación objetiva, que trata de comprender a su madre, vista en el encadenamiento de su destino, que excusa sus faltas y subraya su mérito.

A partir del contacto con la escuela, particularmente el pensionado religioso, Annie Ernaux experimenta la escisión de la unidad feliz de la infancia: ya no hay más un solo mundo con sus valores y sus exigencias sino dos. Dos modelos inconciliables, por lo tanto el imperativo de una decisión. El medio popular del que proviene está en el origen de su rebelión adolescente, de su ingratitud hacia los padres, de su vergüenza. Cuando Annie Ernaux escribe *La place* (relato escrito en 1984, quince años después de la muerte de su padre) y *Una mujer*, ya ha integrado desde hace mucho tiempo la clase burguesa que por otra parte, ha dejado de ser para ella un modelo admirable. Comprende que su traición ha sido organizada, que la han manipulado para hacerla entrar en un molde cuyos defectos puede constatar. Intenta entonces una cierta rehabilitación, busca excusas y valores positivos, se encamina hacia una reconciliación con el mundo de la infancia.

Después de haber buscado durante mucho tiempo un modo de expresión que le permita alcanzar el meollo de su pasado doloroso de adolescente desgarrada entre dos culturas, dos universos, y forzada a negar, al hundir en el fondo de su memoria, el mundo tierno y modesto pero humillante de la infancia, Annie Ernaux se decide a abandonar las máscaras demasiado convencionales de la novela autobiográfica. Tanto *La place* como *Une femme*, son los puntos culminantes de la temática familiar que aborda en sus escritos: la expresión finalmente encontrada que resuelve las contradicciones y apacigua la conciencia. En el cruce de dos géneros: biografía de gente del pueblo y autobiografía, dice Savéan (21), Annie Ernaux crea dos obras profundamente originales. Sus retratos evitan la trampa de la admiración convencional. Ninguna afectación aparece en sus recuerdos de la niñez que no son utilizados sino indirectamente, puesto que el primer papel está atribuido no al autor-narrador sino a sus padres. Autobiografías discretamente desfasadas que borran el personaje ambiguo de la adolescente, sus prejuicios y sus vanidades a favor de un escritor, narrador lúcido que ha sabido tomar distancia y desdramatizar por medio de sus análisis los recuerdos traumatizantes de la infancia-adolescencia.

Annie Ernaux, con *La place* y *Une femme* se reconcilia definitivamente con sus padres, y así lo demuestran las últimas páginas de *Une femme*, que subrayan la influencia positiva que la madre ha tenido sobre la vida de la escritora:

Ahora todo está unido (87). (...) Necesitaba que mi madre, nacida en un medio dominado, del que quiso salir, se convirtiese en historia, para sentirme menos sola y artificial en el mundo dominante de las palabras y de las ideas por el que, según su deseo, yo he pasado.

Ya no volveré a oír su voz. Fue ella, con sus palabras, sus manos, sus gestos, su manera de reír y de caminar, la que une a la mujer que soy con la niña que fui. He perdido el último vínculo con el mundo del que he salido. (90-91)

Al analizar lúcidamente la trayectoria de vida y el medio social del que provenían sus padres, no sólo se reconcilia con ellos sino que además expresa su amargura por no haber encontrado en la burguesía la plenitud esperada. Humillada por el hecho de que tantos sacrificios hayan servido de tan poco, la narradora se salva como sus padres lo han hecho: por la dignidad. Escribir es para ella un acto de dignidad. Reivindica sus diferencias y sus orígenes en lugar de enmascararlos hipócritamente. Desgarrada, quiere conservar su cultura burguesa sin adoptar los desdenes de esta clase social.

A modo de conclusión

Como lo afirma Jacques Lecarme (97), la mujer escritora encuentra, frecuentemente, su verdadera identidad en la construcción de su vida afectiva e intelectual, lo que dibuja las etapas de una progresiva emancipación.

De Colette y de su obra, la crítica ha retenido esencialmente el tono optimista, la vitalidad desbordante. Esta lectura está bien fundada, y grande es la sombra de Sido que ha insuflado, seguramente, por su propia energía ejemplar, este tono. Sin embargo, podríamos interrogarnos sobre otra posible lectura que desnudaría las bases inconscientes de una obra y una vida. No es nuestra intención aquí proceder a una lectura psicoanalítica de la autora y su obra pero es evidente que la elección del patronímico por toda identidad y los avatares de su vida privada trasuntan en sus escritos la dificultad de construir una trayectoria de escritora-mujer. Sin embargo, el balance de esta trayectoria densa y problemática es la formidable conquista de una identidad reconocida de mujer escritora, éxito logrado, insistimos, a través de un patronímico ambiguo.

Al comparar a las dos escrituras encontramos diferencias marcadas no sólo por el paso del tiempo (más de medio siglo ha transcurrido entre una y otra) sino también por sus respectivas posturas frente a lo que se constituirá como la escritura de género. Cada una de ellas reconstruye la figura materna. Colette desde lo mítico y Ernaux desde lo autobiográfico discursivo.

Colette resucita a través de sus escritos el cuerpo de su madre o lo que de él ha podido percibir, en una relación a veces simbiótica: olor, contacto, voz. Centro radiante del hogar, lugar de anclaje, la madre transmite a la niña, que la contempla y la escucha, su saber y su moral. La narradora prolonga por medio de una celebración sin reserva el amor sentido por la niña. Colette realiza así una obra de reparación con relación a una madre que ella ha dejado para llevar adelante su vida de mujer y a la que ha descuidado en las cercanías de la muerte. Por la escritura arranca a Sido del olvido y de la nada, la recrea también, sobre todo en *La Naissance du jour* y en *Sido* para hacer de ella un ser mítico y un doble idealizado de sí. El retorno a la madre es entonces para Colette un medio de construir su propia identidad.

Annie Ernaux, con su escritura lo más neutra posible, “*écriture plate*”, escapando a la retórica y a la vulgaridad, adhiriendo, en pequeñas frases secas, muchas veces despojadas de verbos, a la vida ruda y rutinaria de sus padres, efectúa ella también, un trabajo de reparación. Estos relatos sobrios, despojados, constituyen una especie de autoanálisis que, al exponerlos, cancelan los conflictos interiores. Al traducir a sus padres en palabras, esto que es lo propio de la escritora en la que se ha convertido, Annie Ernaux los acerca a ella, trata de colmar la brecha cultural y social que la ha separado durante su adolescencia y juventud de esos padres tal vez demasiado rústicos para sus aspiraciones de intelectual, en cierta forma, los asimila a ella gracias a la escritura, en una palabra, reencuentra su unidad.

En la escritura de Annie Ernaux se puede percibir en filigrana el camino hecho por las reivindicaciones de los años '60 en Francia, el cambio del discurso social, la firmeza con la que las mujeres toman la palabra y substituyen la mirada del hombre por su propia mirada, ahondando en sus conflictos existenciales e identitarios.

Notas

¹ Todas las traducciones nos pertenecen.

Bibliografía

COLETTE (1958) *La maison de Claudine*. Paris: Editions G. P. Collection Super.

——— (1986) “Prefacio”. *La Maison de Claudine* y a *Sido* en *Obras completas* T. II. de Fleuron (1090). Paris: Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”.

——— (1976) *Sido* suivi de *Les vrilles de la vigne*. Paris: Hachette, coll. Livre de poche.

CROLLA, A. (2007) “Cristina de Pizán: paradigma de lectura (s) comparada (s) ‘el femenino’”. G. Audero, A. Crolla, S. Zenarruza (eds.). *De héroes, lectores y lecturas. Estudios argentinos sobre literatura francesa y francófona*. Santa Fe: Universidad Nacional Litoral.

——— (2010) “Lecturas comparadas “al féminin””. A. Crolla, O. Vallejos (comp.). *Estudios comparados de la literatura actual. Indagaciones desde género, canon, educación* (42–59). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

DIDIER, B. (1981) *L'écriture-Femme*. Paris: PUF.

ERNAUX, A. (1989) *Una mujer* (trad. de E. Sordo). Barcelona: Seix Barral

KRISTEVA, J. (2003) *El genio femenino 3. Colette* (trad. de A. Bixio). Buenos Aires: Paidós.

LECARME, J. (1999) *L'autobiographie*. Paris: Armand Collin.

SAVEAN, M.-F. (1994) *La place et Une femme d'Annie Ernaux*. Paris: Gallimard, coll. Foliothèque.

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

Glosas a la experiencia de *Migraciones internas*

Ana Fernández Valbuena •
RESAD (Real Escuela Superior de Arte
Dramático), Madrid

Resumen

El artículo recoge la andadura del proyecto de investigación y documentación Migraciones internas, sobre los pieds noirs españoles, que lideró la autora del texto teatral, fruto de ese proceso, *Los desterrados, hijos de Eva*. Aquí se exponen las motivaciones para su escritura y el entramado por el que se intentó dar voz a los olvidados de estos hechos históricos, así como su recepción en forma de espectáculo, en el contexto de la primavera árabe.

128 129

Palabras clave:

· emigración · identidad cultural · colonialismo · Teatro contemporáneo

Abstract

This article exposes the journey through a process of research and documentation of the project Migraciones internas, about the Spanish pieds noirs; it was guided by the playwright of the final drama *Los desterrados, hijos de Eva*. Here you will find some of its motivations and the plot used to give the voice to the ones the History has forgotten, as well as its reception in a performance, in the context of the Arab Spring.

Key Words:

· Emigration · Cultural identity · Colonialism · Contemporary theatre

• *Docente, investigadora y dramaturga, es Doctora en Filología y titular de Dramaturgia en la RESAD. Desde 2008 es miembro del grupo de investigación Dramaturgias contemporáneas de habla hispana (México, Cuba, Argentina y España), donde se ha ocupado de la dramaturgia de Angélica Lidell. Fue finalista en los Premios "Max de las Artes Escénicas 2010" por la adaptación de El arte de la comedia, de E. De Filippo, y obtuvo una ayuda a la escritura de la Comunidad de Madrid (2010), por el drama Migraciones internas, estrenado en el Piccolo Teatro di Milano (febrero 2011). Estrena en mayo de 2012, en el Teatro Nacional Mohamed V de Rabat, y en el Piccolo Teatro de Milán, Samira no entiende a los cristianos, con los alumnos de las escuelas de teatro de Rabat y de Madrid. Ha recibido el Premio Internacional de Periodismo "Carlos Porto", Festival de Almada (Lisboa), julio, 2012.*

1. Romper el silencio: la gestación de un texto

Abro este espacio, que me brinda Adriana Crolla, agradeciendo la oportunidad de realizar en él un *excursus* contextual en torno a un texto de mi escritura, a sus motivaciones y a su recepción: el proyecto *Migraciones internas*, y su forma dramática *Los desterrados, hijos de Eva*, estrenada en el Piccolo Teatro di Milano en febrero de 2011. Se trató de una experiencia realizada por profesores, alumnos y egresados de la RESAD, con objeto de rescatar del olvido algunos testimonios, vivencias y documentos, reunidos en <www.resad.org>, y de devolverlos a la sociedad en forma teatral. Desde su origen, el proyecto se encaminó a documentar el daño emocional de las personas forzadas a la diáspora, con el telón de fondo de la independencia de Argelia, en 1962, y el éxodo de sus colonos europeos, los *pieds noirs*. Desde este punto de vista, podemos hablar de teatro como recuperación de la memoria histórica, que intenta dar la voz a los olvidados, en nuestro caso los *pieds noirs* de origen español, así como los argelinos disidentes con el sistema político que impera en el país desde los años noventa.

En nuestra andadura tuvimos la fortuna de tropezar con una mujer de ancestros españoles, nacida en Argelia, exiliada primero en Francia y enseguida en Argentina, hoy residente en Madrid. El relato de su biografía, fragmentada entre tres continentes, y toda la investigación y recreación con que acompañé dicho relato para ficcionalizarlo, acercan este proyecto al teatro testimonio. Su formalización dramática, que coloca a seis personajes históricos —algunos pertenecientes a la Historia y otros a la intrahistoria— ante un proceso de revisión de sus actos, aproxima la propuesta al teatro de los procesos morales; al de la moral de cada uno de ellos, que se defienden desde sus razones, personales e históricas. Tal como podemos leer en los foros digitales en que se expresan los *pieds noirs* españoles, ellos se sienten marginados entre los marginados, silenciados entre aquellos a los que nunca se dio voz.

En los últimos años su historia ha despertado interés entre los historiadores y se han editado libros sobre este asunto, que en Francia reviste una dimensión política, por el sentimiento que despertó en los expatriados de Argelia la decisión de De Gaulle de otorgar a la colonia africana la autodeterminación. Una decisión culminada, traumáticamente, con la marcha de los colonos, tras años de cruentos atentados por parte de los más radicales de las dos facciones enfrentadas: el FNL argelino (Frente Nacional de Liberación) y la OAS de la Francia colonial (*Organización de la Armada Secreta*). Por esta razón, los *pieds noirs* franceses han radicalizado sus posturas hacia la extrema derecha; de ello dan cuentas las páginas web en que se expresan como grupo de expatriados, especialmente en este año 2012, en que se cumplen cincuenta años de aquellos hechos históricos de la independencia argelina.

2. La voz de los *pieds noirs* españoles

Lo primero que hicimos para desbrozar el terreno fue recoger testimonios directos sobre el proceso migratorio que llevó

a miles de levantinos españoles a buscar una vida mejor en Argelia, a comienzos del siglo XX, y sobre las paradojas sociales y personales que estos desplazamientos forzados entrañaron. Partimos de la historia de la familia campesina Giménez-Roch-Pozo, oriunda de Mula, en la vega murciana, que emigra al norte de África a comienzos del novecientos. Allí es trasladada de niña la abuela materna de nuestra informante principal, Josette Pozo Giménez, cuya biografía sirve de guía a nuestro proceso de investigación. Esta familia vive y prospera en una aldea cercana a Orán, hasta 1962, cuando la independencia la aleja precipitadamente del país, junto al resto de colonos. Recala dos años después en Argentina, donde acuden también algunos de los militares franceses que obraron las torturas y persecuciones de los argelinos durante la larga guerra de independencia.

130 131

Los militares repatriados resultan incómodos y peligrosos para el régimen de De Gaulle, debido a su sentimiento de haber sido traicionados por la Francia metropolitana; por eso, algunos de ellos son enviados a Argentina a formar a algunos destacamentos militares en lo que bautizaron “la guerra moderna”, es decir, las técnicas antisubversivas que habían experimentado en Indochina y Argelia. Serán estas técnicas ejercidas contra la población civil las que los militares argentinos, y algunos ex de la OAS, aplicarán en las tropelías represivas de la dictadura militar de Videla. Es entonces cuando algunos miembros de la familia Pozo, reconvertidos al campesinado argentino quince años atrás, se ven obligados a huir de nuevo al formar parte de las listas de represaliados; y se exilian... en España. Son ya los años '70 y tres los continentes que han acogido la historia de esta familia.

En términos generales los descendientes de los *pieds noirs* españoles sienten que su historia aún no ha sido contada fehacientemente, sobre todo en lo que atañe a su reinserción en los lugares que los acogieron tras la independencia de Argelia, y a la necesaria indagación sobre su identidad. La familia Pozo Giménez se halla hoy diseminada entre Argentina, España y el Sur de Francia. Algunos abrazaron su condición de ex colonos franceses, y se integraron con más o menos éxito en la sociedad metropolitana. Otros siguieron la invitación del gobierno francés a seguir migrando, han vivido en Argentina en cierta paz, y se sienten argentinos. Otros, como es el caso de Josette, sufrieron un tercer exilio por motivos políticos, regresaron a España, y hoy se preguntan de dónde son, y porqué. Conocer y dar difusión a sus puntos de vista, a sus periplos vitales, indagar sobre su condición íntima de expatriados, o de repatriados, después de un camino de un siglo, nos pareció un acto de recuperación de su memoria y un aporte a la de la historia de España en el siglo XX, fuera de nuestras fronteras. En este año de la efeméride argelina, los vecinos franceses de las tías de Josette se interesan por el destino de esta rama de la familia de *pieds noirs* que no logró integrarse en la metrópolis. Y preguntan.

— ¿Por qué se marchó su familia a la Argentina?

— Ustedes los echaron. Se fueron por ustedes— Responde su tía, *piéd noir*, felizmente casada desde hace años con un militar francés. Manifiesta con ello la tibia acogida que se les dispensó en Francia, cuando no el rechazo, como franceses de segunda clase.

De otro lado, tal vez uno de los *pièds noirs* más célebres del mundo, Albert Camus, plasmó en su obra la visión nostálgica y decadente de la Argelia francesa. Él también de ancestros españoles: su madre, Elena Sintès, había nacido en la isla de Menorca, trasladándose de niña a la colonia francesa, donde murió, años después de la muerte del propio Camus. Un periplo familiar hecho a base de privaciones y superación, que él narró en la última y más personal de sus novelas, *Le premier homme*, publicada póstuma. Sólo después de haber escrito el papel de “La viuda de Camus” en nuestro drama me animé a leerla, cuando los documentos objetivos habían dado paso en mi cabeza a la poesía que un personaje sordomudo —como lo fue ella en la realidad— podía expresar en una obra de teatro. La viuda de Camus sólo pronuncia en *Los desterrados, hijos de Eva* un par de frases: una oración, y el nombre de un argelino, importante en la ficción. Pero su presencia, constante y doliente, materializa la necesidad de romper el silencio de toda una comunidad que tuvo que echarse a la espalda, sin entender porqué, las contradicciones del colonialismo europeo que rompió en pedazos la normalidad de su existencia.

3. La voz de los argelinos

Durante los años de dominio francés en Argelia, árabes y bereberes son considerados ciudadanos de segunda clase, y ven desmanteladas sus estructuras de organización social y su precario sistema educativo. Su lucha por sobrevivir, coexistir, buscar la igualdad y conseguir, finalmente, la independencia dieron forma a la identidad nacional de una nación que hasta la colonización no había sido sino una provincia del imperio otomano: la Berbería. “El Islam es mi religión. El árabe mi lengua. Argelia es mi país”, tal es la consigna dictada por los Ulemas, que adopta la guerrilla argelina contra los franceses, activa desde los años '20. En 1957, la población argelina ascendía a once millones, de los cuales un millón y medio era de origen europeo. Si los datos del millón y medio de muertos oriundos fueran ciertos —no todas las fuentes lo confirman—, en cinco años de guerra habría muerto un 15 % de la población: así se conoce en el mundo árabe a esta nación: “El país del millón y medio de muertos”. Para darles voz en el drama de *Los desterrados...* partimos de la narración que nos hizo la familia argelina Beshkit de su participación pasiva en la guerra de independencia. Se trata de unos colegas teatreros de Batna (Argelia), que compartieron conmigo sus vivencias, sembrando la inquietud por escribir este texto. Se sienten miembros de una nación emancipada, lastrada por las contradicciones sociales de los países musulmanes enfrentados a Occidente (o viceversa), y por la necesidad de construir nuevos modelos económicos. Y sienten la necesidad de contar lo que viven, de entender los porqué de ese millón y medio de muertos, y de tantos años de represión posterior. Una lucha en soledad, dicen: entre el silencio impuesto por los hermanos

musulmanes, y la indiferencia de occidente. Los personajes de Nuur y Nabila Beshkit de *Los desterrados...* están basados en la historia de la abuela de uno de ellos, Nabil Beshkit:

NUUR Trece hermanos. Éramos trece.

MARGUERITTE y la V. DE CAMUS (*A la vez, contando las cuentas de un rosario musulmán, como una letanía*) Wahab, Elarbi, Rashid, Latif, Samad, Karim...

NUUR Dos hembras, once varones.

MARGUERITTE y la V. DE CAMUS Jalil, Wakil, Mahmud...

NUUR Se desplomaron cerca de la aldea. Los paracaidistas franceses.

MARGUERITTE y la V. DE CAMUS Youssef, Ezzaim...

VIUDA DE CAMUS... Nabil.

NUUR Cayeron, como cae un rayo, sobre nosotros.

MARGUERITTE y la V. DE CAMUS Wahab, Elarbi, Rashid... (*Tensan el rosario*).

NUUR Todos fuera Las muchachas también. (*Siguen desgranando cuentas*).

MARGUERITTE y la V. DE CAMUS... Fatma, Nuur...

NUUR Los varones contra el muro de casa... (*Tensan el rosario. Siguen desgranando*).

MARGUERITTE y la V. DE CAMUS Jalil, Wakil, Mahmud...

NUUR Las hembras enfrente.

MARGUERITTE y la V. DE CAMUS Fatma, Nuur... Wahab, Elarbi, Rashid, (...)

NUUR Las hembras enfrente. Mirando morir a los onces varones

(FERNÁNDEZ VALBUENA, 2011:39–40)

132 133

Para contar su historia me serví también de testimonios de otras mujeres y hombres argelinos, recogidos en ensayos y novelas: activistas, escritoras, militares... Todos ellos en el exilio: en Francia, en Marruecos, en Nueva York. Así como de los que supe gracias a los encuentros con historiadores y demógrafos organizados por la Casa Árabe de Madrid, dedicados a documentar las historias de las minorías, o la demografía del mundo árabe.

El tema de nuestra obra, concebida en 2009, escrita en 2010, y estrenada en 2011, se adelantó a la actualidad de la primavera árabe, y en 2012 la renueva, por la efeméride de los 50 años de la independencia argelina. Con ella regresan también las reflexiones sobre los modelos poscoloniales y sobre las independencias de los países que llamamos en vías de desarrollo. No sospechamos nosotros, al comenzar, que el argumento fuese a cobrar actualidad justo en las semanas de su estreno en el Piccolo Teatro de Milán, en febrero de 2011. Era un tema que no estaba de moda cuando nos pusimos a ello: los regímenes coloniales del norte de África, el éxodo masivo de los trabajadores que huyeron de la guerra —como en Libia, en febrero de 2011—, la lucha encarnizada de una cultura tribal por su unidad y su independencia —como en Siria todavía, al escribir estas líneas—; las visiones poéticas del desierto; la pérdida irrecuperable de la patria para tantos colonos que nunca han regresado a Argelia. Argelia... Muchos ni siquiera sabíamos dónde ubicarla en el mapa africano hasta unas semanas antes de la primavera árabe. Y ahí está, erguida sobre la bahía de su capital, como comentaba el cónsul de España en Milán, que acudió a vernos emocionado, porque había vivido cinco años en Argelia y se sentía conmovido por una historia que le pertenece: ahí está Argelia, enfrente de las ciudades españolas de Alicante y Almería, ambas de raíz árabe, de donde partieron nuestros emigrantes al albor del siglo XX; bella y ajada,

como una hermosa actriz que haya pasado ya de los cincuenta. Cierto es que la breve historia de un ser humano no es medida para la Historia de una nación, cuya construcción puede llevar siglos, pero podemos alzar la voz y contar, contribuir a construir la memoria de ese lugar imperfecto que llamamos patria, fuera y dentro de ella ¿Puede el teatro servir a estas voces?

4. El palimpsesto y el recuerdo de la diáspora judía

En mi indagación busqué también, en el pasado español, analogías entre nuestra historia más remota y estos otros exilios; recuerdos de otros desterrados, que siglos atrás dieron ejemplo de convivencia pacífica en la tierra original de la familia Giménez Pozo, en Murcia. Y la hallé fecunda en personalidades literarias, como el cartagenero del siglo XIII Abu Hassan Al Quartayanni, que dejó hermosísimos versos en torno a la vida murciana de entonces, antes de sufrir el destierro. Como rica fue también la vida del filósofo sufi Al Ricotí, al que el rey castellano Alfonso X construyó en el pueblo de Ricote (Murcia) una madrasa, donde enseñaba en árabe, en latín, en hebreo y en romance (el castellano de entonces). Muerto también él en el exilio. Dos vidas fundidas en nuestra obra en un solo personaje: el filósofo, que habla con las palabras del poeta. La inclusión de este personaje permite extender la reflexión desde el contexto del siglo XX hacia lo universal: un exilio se parece a otro exilio y la historia se repite en distintas geografías y tiempos, igual a sí misma.

AL RICOTÍ Si los cristianos empujan a los musulmanes, paisanos suyos, y, como ellos, señores de la tierra, a los confines del mar, y allá los amontonan, empobrecidos, ellos volverán. Como vuelven el rayo y el relámpago en tempestades a los lugares fríos, después de haber atravesado terrenos ardientes de calor, próximos a ellos. Los contrastes extremos generan tormentas. La historia es un meteoro que recorre el universo con los mismos principios: el mar no puede separar dos regiones próximas, una que vive en el hielo y la otra ardiente de sol, sin que las tormentas las hermanen.

Hoy Granada, Al Mursiya ayer, ¿dónde estaremos mañana?

(FERNÁNDEZ VALBUENA, 2011:60)

Un filósofo que confirma que la verdadera patria es nuestra infancia. Cuando preguntan a Josette por la suya —y podemos escucharla hablar en la charla mantenida en el programa radiofónico *Caminos de ida y vuelta*, de RNE, Radio Exterior, abril, 2012— responde que su única referencia es su lengua materna. El francés. Una lengua con la que se gana la vida desde que es adulta.

De otro lado, junto al éxodo de los *pieds noirs* se colocó el de los judíos asentados en Argelia desde antes de las colonias, víctimas históricas de su propia diáspora, especialmente los llegados desde la península ibérica a lo largo de los siglos XVI y XVII. El exilio, el destierro y la expulsión marcaron ocho siglos de convivencia

sobre el mismo suelo entre musulmanes, judíos y cristianos, en la península ibérica, durante nuestra Edad Media. Para hablar de ellos busqué historias auténticas más cercanas, como la del judío sefardí Prospère Messaud, uno de los últimos que permaneció en Argelia, fallecido en marzo de 2010. Narra su historia otro judío, en pleno vuelo sobre el Atlántico:

EL RABINO DE PARÍS Los judíos de Argelia partieron en su mayoría al terminar la guerra, con destino a Francia, a Israel, a Argentina... Pero Prospère Messaoud era árabe, había nacido en Marruecos, su lengua materna era el árabe. En Orán no quedaban más judíos que él desde que murió su madre, hace años. Nunca se fue porque quería ser enterrado junto a ella. Las Hermanas de los pobres me contaron que celebraba él solo el sabbat.

ALEJANDRA El sabbat es cuando se reúnen y cantan y comen juntos ¿no?

EL RABINO DE PARÍS Sí. Se necesitan varias personas para celebrar el sabbat. Debió de ser muy triste para él. (*Pausa*) ¿Es usted cristiana?

134 135

ALEJANDRA No me bautizaron pero mis viejos sí lo son. Aunque no practican. Son muy de izquierdas.

EL RABINO DE PARÍS Un sabbat solo es como una misa en soledad.

(FERNÁNDEZ VALBUENA, 2011:49)

5. Mi andadura personal

Al embarcarme en esta historia comencé por estudiar árabe, no con objeto de hablarlo, consciente de que para ello necesitaría una nueva vida, tan cargada va ya ésta de informaciones en interfaz, sino con el deseo de aproximarme a los secretos de una cultura que se van desvelando, dulcemente, cuando uno se acerca a su lengua. Fue tan duro como hermoso entender que la lengua estándar es sagrada (el árabe coránico), y rige los protocolos de comportamiento de una importante parte del planeta, desde las montañas de Pakistán a las costas atlánticas del África. También animé al equipo artístico del espectáculo a compartir el Rosh Hashaná (el año nuevo judío) de 2010, en la sinagoga de Madrid, de rabino marroquí, igual que Messaud, el personaje cuyas exequias abren la obra en forma ritual. Después, realicé un viaje en solitario al Levante español, a la patria de los abuelos de Josette, y de nuestros antepasados andalusíes a empaparme de la luz levantina. Me acogieron unos amigos murcianos, que me hablaron de sus naranjales, me ofrecieron paellas cocinadas a la orilla del mar, y turronecillos de postre. Mirando jugar a los niños de la familia, faenar a las mujeres y servir a los hombres, en esa franja de verde entre el mar y la meseta manchega, creía ver la costa argelina, entre el mismo mar y el desierto, y a esas otras familias de *pieds noirs*, que en los años '50 hacían lo mismo en las playas de Orán, compartiendo morriñas en la tabernita del abuelo de Josette, poblada de exiliados republicanos españoles. Una página negra más sobre desplazamientos y desgarros nacionales,

esta de los exiliados republicanos en Argelia.¹ Algunos entre ellos hicieron de la causa argelina su propia causa contra la dictadura española. A otros *pieds noirs*, como Josette, les tocó vivir el exilio de Argelia y la dictadura de Argentina, un país atravesado también por el discurso de la emigración, y en cuyo origen vive esa herida profunda, y la clarividencia consecuente del desarraigo original de los emigrantes.

El citado viaje abrió camino para el que yo había de realizar con Josette al mismo territorio, un lugar al que ella no había tenido el coraje de acudir, a pesar de haber vivido en España más de un decenio. En cada rincón hallaba ella referencias a este o aquel recuerdo, a un aroma, al nombre de un plato, al sobrio color del delantal de una abuela... La sombra posible de la suya, recién nacida cuando la embarcaron rumbo a Argelia. Las flores, las mismas de Argelia, con otros nombres; nombres que ella no conoce.² Con Josette recorrimos los cementerios soleados, donde sus antepasados duermen, como quien duerme pacíficamente en casa. Sugerencias para hacer hablar a Alejandra, la hija de Josette en la ficción, del lugar donde descansan los muertos mientras busca a su madre:

ALEJANDRA Mi madre vivió de niña la guerra de Argelia, la violencia y el exilio. De joven la dictadura de Videla, la represión y el exilio. (*Sigue buscando argumentos para calmar su desesperación*) Sus abuelos, que eran de acá, que eran españoles, vivieron hace cien años la miseria y la emigración...

NABILA Sí, lo sé.

ALEJANDRA (...) Mi abuela, nacida en Argelia, que conoció allá a mi abuelo, que allá se casó y allá vio nacer a sus hijas, nunca pudo regresar, y murió en la Argentina, sintiéndose francesa. (FERNÁNDEZ VALBUENA, 2011:57)

Una geografía dispersa la de los muertos de Josette, entre Argelia, Murcia, Francia y la Patagonia. Un mapa estratificado sólo en su memoria, la única capaz de reunirlos. El mapa de un país, el de su nacimiento, que ya no existe; que ella nunca estudió. Así lo narra su madre en la ficción:

MARGUERITTE (*A la viuda de Camus*) Yo nací en un lugar que ya no existe, en la Argelia francesa, pero nunca estudié el mapa de Argelia. En la escuela de Argelia el mapa que estudié era de Francia. La historia que estudié era la de Francia. La lengua en que aprendía era el francés. (FERNÁNDEZ VALBUENA, 2011:41)

Cuando el último miembro de la familia Pozo, el abuelo de Josette, llegó a Francia, tras una vida de esfuerzos, desde el norte de África, donde él había nacido, sólo pudo traerse dos maletas. Así lo cuenta Alejandra en ese vuelo que comparte con el rabino:

ALEJANDRA (...) Mi madre siempre cuenta la llegada a Francia del último de la familia, su abuelo, que era campesino, y traía sólo dos maletas; al abrir una de ellas, rodaron por el suelo un montón de naranjas. De su huerto. Lo único que pudo traerse de Argelia después de una vida entera: una maleta llena de naranjas...

EL RABINO DE PARÍS Su huerto fue su tesoro.

ALEJANDRA Y lo perdió. Nunca volvió a Argelia.

(FERNÁNDEZ VALBUENA, 2011:50)

Un personaje, el de Alejandra, al que dio nombre la actriz argentina que lo interpretó, entonces estudiante del último año de nuestra escuela, Alejandra Venturini, aún en duda sobre dónde establecerse al terminar sus estudios: en España, o en Argentina. La experiencia de bucear en el pasado de paisanos suyos, y de defender su papel en Italia y España, en el marco humano de un encuentro transversal de profesores y alumnos, la ayudaron a decidirse: ha montado en Madrid su propia empresa de teatro infantil, y consigue incluso dar trabajo ocasional a otras dos personas. Emigración e inserción. ¿Cuántas generaciones dura la idea de patria cuando se pierde, o se deja? Fue Alejandra quien me puso en contacto con Josette, pues su hija, en la realidad, también estudia teatro... en Buenos Aires. Alejandra y ella son amigas. Un trenzado tan enrevesado como deseado, que nos ponía cada vez más firmemente ante la obligación de narrar.

136 137

6. La escritura

Las historias que alimentan la ficción de *Los desterrados, hijos de Eva* son de dimensiones tan inabarcables que intentar plasmar sólo algunos de sus pequeños momentos exige una dosis grande de humildad y de ingenio compositivo. No sé hasta qué punto logrado. El presente cronológico de la ficción se sitúa en los primeros meses de 2004, durante los cuales fallece el último judío de Orán, atendido por un rabino que viaja desde París para ello. En esos mismos meses, la joven Alejandra prepara su viaje desde Buenos Aires a Madrid para visitar a su madre. Una ciudad en la que aterriza la fatídica mañana de los atentados del 11 de marzo en los trenes de Atocha. Desde ahí, y hacia atrás, asistimos a la reconstrucción de la historia de sus bisabuelos emigrantes, de sus hijos y su periplo, de sus nietos. Así cuenta su historia una de las tres amortajadoras del Purgatorio, la madre de Josette:

MARGUERITTE (...) Pasamos todavía en Argelia el verano del 62, pero ya no se podía demorar la partida. La situación se había vuelto muy peligrosa. Salimos de casa de madrugada como fugitivos, camino del aeropuerto, por una carretera llena de controles y con el corazón en un puño. Menos mal que mi marido consiguió un salvoconducto redactado en árabe. (*Orgullosa*) Él hablaba un poco de árabe.

NUUR Sí. Algunos colonos hablaban árabe con nosotros.

MARGUERITTE ¿Verdad? Gracias a eso las niñas y yo pudimos salir. Pero él se quedó. Quería vender las ovejas, recoger la cosecha... no quería dejar el campo. El abuelo Antonio, también se quedó. El abuelo fue el último de la familia en salir de Argelia. Nunca había conocido otro lugar. Nunca habíamos conocido otro lugar. Nosotros habíamos nacido ya en Argelia. Los bisabuelos no, ellos vinieron de Murcia, pero nosotros éramos argelinos.

NUUR ¿Argelinos?

MARGUERITTE Franco-argelinos. Que aquello entonces era francés. Teníamos la nacionalidad francesa. Jamás habíamos estado en Francia, pero sabíamos todo de Francia.

NUUR Y muy poco de Argelia.

MARGUERITTE Poco sí. Yo nunca estudié el mapa de Argelia.

(FERNÁNDEZ VALBUENA, 2011:38)

Las tres amortajadoras son tres almas del Purgatorio, que declaran en él, sin entender por qué están allí. Representan y defienden lo cotidiano; padecen las consecuencias de una Historia que tampoco entienden: Margueritte narra desde la perspectiva de un ama de casa, que ha luchado siempre por su familia, en tres países, en tres continentes. Su registro es el de la lengua coloquial. La viuda de Camus, clarividente en su sordomudez, es la estampa de los humildes. El registro de sus acciones es el del rito. Nuur representa a las mujeres argelinas, que padecieron la parte más cruenta de la guerra; su registro es lírico. Las tres están unidas por la pérdida, real, o simbólica, de un hijo, y tienen como tarea en el Purgatorio el ritual del rezo, y recibir a los muertos con las mortajas que preparan sin cesar. Durante la construcción del espectáculo³ surgió entre las actrices y el director una duda sobre un episodio biográfico de Nuur en la obra: un acto sexual con un tío suyo, que yo había concebido como violación, y ellos llevaron hacia el encuentro consentido. La joven Nuur no había sido violada, sino que había vivido una historia de amor con su tío, indígena excombatiente del bando francés. Fugitivo, nunca más lo volvió a ver. La actriz y el director no añadieron ni quitaron una sola palabra del texto, pero la interpretación no dejaba lugar a duda: al hablar de su tío el cuerpo de la actriz renacía al deseo, a la defensa de una dignidad perdida, y al recuerdo de un amor que trascendía la propia muerte. En una sola frase, “Mi tío era un harki”, erizaba el vello de quienes la escuchábamos, y nos transportaba con ella hacia el torbellino que había vivido con él. Todavía me emociona recordarla.

Las otras tres almas que declaran ante el Santo Juez (interpretado por una mujer, en sombra, y con su voz amplificada) son tres hombres, que aportan el lado masculino, el de la Historia y sus razones, que ellos intentan desentrañar y justificar, mientras limpian en el Purgatorio, pesadilla de muchos hombres. Armados de cubos y escobones, son el General Charles de Gaulle, el General golpista Charles Lacheroy y, como se ha dicho, Albert Camus.

CH. DE GAULLE Señor Camus, ¿no fue usted quien escribió en su novela *El extranjero*: “Estaban a la sombra de un árbol un hombre y un árabe”? ¿Dónde radica la diferencia? ¿El arabismo del árabe no le dejaba ser hombre?

CAMUS (...) Pero yo no quería decir que los árabes no fueran...

G. CH. LACHEROY Pues sí... Moros, chivos, ratas, terroristas.

VOZ DEL SANTO JUEZ Caballeros, está declarando la Sra. Margueritte.

CH. DE GAULLE (Sin escuchar) Hasta lo dejó usted escrito, Señor Camus. Y se pronunció al respecto el día en que le dieron el Premio Nobel, cuando declaró: “Antes que a la justicia, defendería a mi madre”.

CAMUS *Yo siempre he defendido la justicia. Y fui partidario de una Argelia justa, donde los dos pueblos pudieran vivir en paz y en igualdad.*

(FERNÁNDEZ VALBUENA, 2011:39)

Los tres intérpretes eran los mismos que encarnaban las caricaturas de la escena argentina *La Escuela naval*.

G ALCIDES L. AUFRANC (...) Hace algunos años, en el mil nueve cincuenta y ocho, viajé a París, a la École de Guerre (...) Allí conocí a otros oficiales franceses, como el General Charles Lacheroy, que hoy les presento...

G. CH. LACHEROY Bon jour.

- G. ALCIDES L. AUFRANC (...) Un aplauso para él. Y junto a él tuve también la oportunidad de encontrarme con otros oficiales portugueses, brasileiros, israelitas... Todos estábamos en París para aprender la “doctrina francesa”. La formación incluyó un mes de estancia formativa en Argelia, donde nos enseñaron —como ahora están ustedes aprendiendo— en qué consiste combatir contra la “guerra revolucionaria”. ¿No es cierto?
- G. CH. LACHEROY Así es. En la “guerra revolucionaria” ya no hay línea de frente, el enemigo está en todas partes. Esta fue una enseñanza que los franceses adquirimos en Indochina, perfeccionamos en Argelia y, desde entonces, la estamos enseñando al mundo.
(FERNÁNDEZ VALBUENA, 2011:46-47)

7. Recepción

138 139

Ya en pleno proceso de ensayos, se celebró, en octubre de 2010, en Madrid, un *Encuentro Internacional sobre el Inmigrante en el Teatro*, que nos dio la posibilidad de presentar una lectura dramatizada de *Los desterrados, hijos de Eva*. Un primer contacto con el público, que fue reseñado elogiosamente por David Ladra en *Primer acto* (26-27). Tres meses después, en plena eclosión de la primavera árabe, lo presentamos en Milán.

Como decía al comienzo, en 2012, Argelia cumple cincuenta años como nación, y cabe preguntarse: ¿Qué ha sido del país tras las gestas de la independencia y el entusiasmo primero? En la infancia de Josette, en Orán, ningún niño recibía una educación argelina. ¿Y hoy? ¿Qué enseñan hoy en Argelia los libros de historia? ¿Cuántas decenas de miles de argelinos han tenido que dejar su país? ¿Cómo viven los que luchan por él desde dentro, en medio del silencio y la vigilancia? ¿Cuántos han muerto por hablar? Y en Francia, ¿cómo cuentan su participación en la represión de Videla? Y en España, ¿cuántos saben el número de refugiados republicanos en la orilla sur del Mediterráneo? ¿Cuántos conocen el río de miseria que desde Valencia a Almería empujaba a cientos de miles de levantinos hacia las mismas costas africanas un siglo atrás?

Desde diciembre de 2010 los levantamientos en algunos países del mundo árabe sacuden la actualidad, obligando a Occidente a reconocer que ciertos gobernantes de esas geografías no merecen a sus pueblos, y que nos hallamos, desde hace tiempo, en una encrucijada entre nuestros intereses y nuestros principios; que estos pueblos tienen razón al levantarse, que ellos “también pueden”, como rezaba alguna pancarta de los manifestantes egipcios en enero de 2011, parafraseando el eslogan de la campaña que llevó a Obama a la Casablanca: “Yes, we can too”. Vimos, desde esas primeras semanas, escenas estremecedoras en el norte de África: grupos de manifestantes que, ante el cordón policial que les impedía pasar, lejos de obrar con violencia, se arrodillaban y rezaban ante ellos, en una forma nueva de resistencia pacífica; y vimos a la policía egipcia respetar el rezo, y volverse ellos también en dirección a La Meca en respuesta solidaria. En *Los desterrados...* las mujeres del Purgatorio rezaban el rosario musulmán, evocando los nombres de sus caídos. Escuchamos en esas semanas a mujeres gritando en las calles su orgullo de ser egipcias, de ser tunecinas, de ser libias... Nuestra Margueritte no deja de reclamar el suyo de haber pertenecido a la colonia francesa:

MARGUERITTE Yo siempre he sido francesa.

NUUR (*Mira significativamente a la viuda de Camus. Carraspea*)

MARGUERITTE (*Mirándola*) Francesa de Argelia.

VOZ DEL SANTO JUEZ Nuur, respete la declaración, enseguida vendrá su turno.

MARGUERITTE De todas formas, también estuve agradecida a la Argentina, y a su gente que nos acogió, porque allí es donde hicimos nuestra vida después del 62; cuando nos dieron a elegir entre la maleta o el féretro.

(FERNÁNDEZ VALBUENA, 2011:43)

Vimos en esas semanas a las madres africanas subir a sus niños, vestidos de colores muy vivos, a los tanques —como si fuera la Primavera de Praga— y hacerles fotos con los militares, y estrechar sus manos, en un deseo de hermandad y agradecimiento, como el que recorrió a los *pieds noirs* en el '58, cuando aclamaban al General De Gaulle en su primera visita a Argelia, al confesarles él: “Os he entendido”. Así lo contaban nuestros hombres del Purgatorio en *Los desterrados...* Oímos en esas semanas a algunos analistas declarar que el gran derrotado de los levantamientos había sido el terrorismo, que nadie había mencionado a Bin Laden. En *Los desterrados...* un cadete argentino se encargaba, a su manera, de derrotar los principios del terrorismo de Estado, preguntándose si los represaliados en Argelia y Argentina en los años '60 y '70 no eran también seres humanos; y dos extranjeras, solitarias, cerraban el espectáculo recorriendo el Madrid desolado por los atentados del 11-M, en busca del personaje ausente: Josette. La actualidad dio a nuestro espectáculo mayores razones de existir y algunos, entre el público que nos acompañó en los días del estreno milanés, salían diciendo: “Es tan actual que parece haber sido escrito ayer”. Quizá sea la Historia la que se reescribe, igual a sí misma. Y escribirla desde la ficción se convierte en un deber, en un intento de que sus próximas páginas sean menos cruentas, y regresen a cada uno a su propio hogar.

Notas

¹ Se puede ver un excelente documental sobre esa andadura argelina en <www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-cautivos-arena>

² Se puede ver el documental que grabamos en <<http://resad.org/?p=245>>, “Migraciones internas. Orígenes”.

³ Se puede ver el vídeo del espectáculo en <<http://www.resad.es/evntos1011/lostederradoseva.html>>

Bibliografía

Fernández Valbuena, A. I. 2011 “Los desterrados, hijos de Eva”. *Primer Acto*, (336), 26–60.

——— (en prensa) “Tres ejemplos teatrales del siglo XXI sobre la inmi-

gración norteafricana”. *Atti del Seminario Internazionale: L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, 2012. Università degli Studi di Verona.

LADRA, D. (2011) “*Los desterrados, hijos de Eva*. Una lectura dramatizada en la RESAD”. *Primer Acto*, (336), 26–27.

MANZANO MORENO, E. “Algunas reflexiones sobre el 711”. *Awraq. Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, (3), 3–20.

Ranaletti, M. (2005) “La guerra de Argelia y la Argentina. Influencia e inmigración francesa desde 1945”. *Anuario de Estudios Americanos*, 62 (2), [en línea]. Consultado el 8 de abril de 2012 en

<<http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/57/57>>

ROBIN, M. M. (2005) *Escuadrones de la muerte. La escuela francesa*. Buenos Aires: Sudamericana. 140 141

ROCA J. R. (2009) *Españoles en Argelia. Memoria de una emigración*. Alicante: IES Luis García Berlanga.

SANTI I. (2004) “Evocando la emigración a la Argentina de los franceses *pieds noirs* de Argelia”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, (9), [en línea]. Consultado el 8 de abril de 2012 en <<http://alhim.revues.org/index389.html>>

TAMZALI, W. (2007) *Une éducation algérienne. De la révolution à la revanche des tribus*. París: Gallimard.

VILAR, J. B. (1989) *Los españoles en la Argelia francesa (1830-1914)*. Madrid: CSIC.

Referencias Electrónicas y Audiovisuales

<<http://www.piedsnoirs.org/>> (página web de los *pieds noirs* franceses). Consultado el 8 de abril de 2012.

<<http://www.resad.org>> (página de documentación de *Migraciones internas*).

<<http://www.resad.es/eventos1011/losdesterradoseva.html>> (texto *Los desterrados, hijos de Eva*, versión electrónica).

<[http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/ Cautivos en la arena](http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/Cautivos%20en%20la%20arena)> Consultado en abril de 2012.

<http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,25223437&_dad=portal&_schema=PORTAL> (Entrevista a Josette Pozo y Ana Fernández Valbuena en *Caminos de ida y vuelta*, RNE–Radio Exterior, UNED). Consultado en abril de 2012.

<<http://www.rtve.es/alacarta/audios/uned/uned-pieds-noirs-espanoles-11-05-12/1405088/>>

ROBIN, M. M. (2003) *Les escadrons de la mort: L'école française*. Documental de Idéale Audience, Canal+, Arte, Francia.

La palabra sensible: Herbert Marcuse, James Baldwin y Allen Ginsberg

Ezequiel Gatto *

Universidad de Buenos Aires—CONICET

Resumen

A finales de la década de 1960, el filósofo alemán Herbert Marcuse propuso la idea de “nueva sensibilidad”, con la cual sintetizó sus reflexiones sobre un conjunto de pensamientos y experiencias que tendían a mantener relaciones críticas con las condiciones de la civilización occidental de la época, con sus lógicas, sus potencias y sus límites. 142 143

Apropiándonos críticamente de esa idea de Marcuse, proponemos rastrear en dos obras literarias de la época —“Sunflower sutra”, poema de Allen Ginsberg y “Condición previa”, cuento de James Baldwin— modos de procesar las posibilidades de nuevas experiencias que involucraran al cuerpo, la percepción y los vínculos con otros, en pos de definir una serie de rasgos que permitan pensar en qué sentido la creación de un “nuevo ambiente estético” configuraba una parte vital de los deseos de transformación que signaron la década de los ’60.

Palabras clave:

· Marcuse · Ginsberg · Baldwin · los ’60 · literatura · nueva
· sensibilidad

* Licenciado en Historia (UNR). Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Doctorando en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Becario del CONICET. Su proyecto de investigación está enfocado en imaginarios de futuro en Argentina en las décadas de 1960 y 1970.

Abstract

In the last years of The Sixties, german philosopher Herbert Marcuse developed the idea of “new sensibility” in order to characterize a set of thoughts and experiences which tend to maintain critical relationships facing the conditions of western civilization.}, its logics, potencialities, and limits.

Taking Marcuse’s idea critically, we propose to track two literary works —Allen Ginsberg’s “Sunflower Sutra” and James Baldwin’s “Previous Condition”— looking for ways of processing new possibilities for bodies, perception and relationship experiences; this way, we would like to define some traces in order to be able to think about the senses through which a “new aesthetic ambient” configured a vital part of the transformation desires that marked the Sixties.

Key Words:

· Marcuse · Ginsberg · Baldwin · Sixties · Literature · New sensibility

Hacia fines de los años ’60, Herbert Marcuse propuso una noción que pretendía dar cuenta de ciertas transformaciones políticas, culturales y estéticas que habían estado teniendo lugar durante, al menos, los diez años anteriores. Bajo el nombre de “nueva sensibilidad” el filósofo alemán reunió un conjunto de pensamientos y experiencias que tendían a mantener una relación crítica —muchas veces de antagonismo— con las condiciones contemporáneas de la civilización occidental, sus lógicas, sus potencias y sus límites.

La “nueva sensibilidad” era para Marcuse un factor político (1969a) cuya especificidad consistía en que “No se trata de cambiar las instituciones sino más bien de cambiar totalmente a los seres humanos en sus actitudes, sus instintos, sus metas y sus valores” (1969a:101).¹ Dichos cambios se proponían y experimentaban en disputa tanto con los modos de vida dominantes en las *affluent societies* que caracterizaban a los países occidentales del norte del planeta desde el final de la Segunda Guerra Mundial (primero a los Estados Unidos y años más tarde a algunos países de Europa occidental) como con las situaciones sociales de los países económicamente dependientes o pobres en los cuales “las luchas contra la violencia y la explotación son libradas por modos y formas esencialmente nuevos de vida” (25). Así, puede decirse que el elemento de una “nueva sensibilidad” circuló, en mayor o menor medida, por gran parte de las expresiones emancipatorias que se dieron a escala mundial, variando su importancia y centralidad. En otras palabras, la “nueva sensibilidad” constituía un rasgo de época.

Partiendo de estos supuestos, que eran también conclusiones, Marcuse amplió un campo de indagación que ya llevaba décadas desarrollando, consistente en incorporar al análisis social y a las perspectivas políticas la dimensión sensible de la existencia, relegada o reclusa a lo largo de la modernidad, forzada a ocupar

posiciones de pura subordinación respecto de la razón y la idea (Marcuse, 1969b). Dicha incorporación permitía a Marcuse pensar políticamente la estética, “no entendida como la propiedad específica de ciertos objetos (el *objet d’art* [objeto de arte]) sino como formas y modos de existencia que correspondan a la razón y a la sensibilidad de individuos libres, eso que Marx llamaba ‘la apropiación sensual del mundo’” (Marcuse, 1972:8). Esto no era nuevo en el mapa de problemas que el filósofo venía trabajando desde varias décadas atrás: su escrito *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, de 1937, daba cuenta de un grado de sistematización y lucidez tal que lo habían convertido con justicia en un texto de referencia. Editado veinte años más tarde, *Eros y civilización* se convertiría en una guía filosófica para muchas experiencias de construcción política colectiva y para aquellos interesados en indagar las relaciones entre arte y política. En este sentido, la noción de “nueva sensibilidad” puede ser considerada un artefacto teórico con el cual Marcuse pretendió recombinar sus análisis en torno a las vinculaciones entre vida, política, cultura, estética y arte, complejizando las formas de pensar la emancipación social.

144 145

Fue así que la imaginación, la fantasía, la creación, lo racional y lo sensual, en estrecho contacto con las experiencias estético-políticas del momento, incorporaron nuevas capas de problematicidad. Si, por un lado, la imaginación creativa debía poder “experimentar con las posibilidades materiales y humanas” (Marcuse, 1972:8) de forma tal que la sociedad misma se convirtiera en una “obra de arte”, por otro, el arte —quizá como forma desagregable de la imaginación creativa— incluía una serie de consideraciones que la volvían una función productiva y cognitiva muy particular. En ese sentido, el arte (hablamos aquí tanto de literatura, como de plástica, música, teatro y cine) no debía tender a disolverse, a perder su “forma” a manos de una traducción prolija y sin resto en la vida social. Al contrario, la realización del arte “significa más bien encontrar las formas estéticas que puedan comunicar las posibilidades de una transformación liberadora del entorno técnico y el medio ambiente” (172); la función del arte era liberar los sentidos y la razón —como facultad— de la Razón como dogma moderno. En esa liberación, tanto los sentidos como la razón se transformarían profunda y recíprocamente. Nada más lejos de la estetización de la política propia de los totalitarismos de la que hablara Walter Benjamin.

Al tiempo que se trataba de tomar distancia de las formas del arte que se realizaban (y se agotaban) en la mera representación ideológica (como era el caso del realismo socialista y de la propaganda nazi), también era necesario, a juicio de Marcuse, poner en cuestión las formas artísticas que, sin dejar de ser formas, se desplegaban teniendo como horizonte su disolución en el no-arte. Tal era el caso de la experiencia del “*living theatre*” que coordinaba desde fines de los años ’50 Julien Beck en los EE. UU. y que, según Marcuse, se preocupaba demasiado por aniquilar las fronteras entre arte y vida, perdiendo de vista tanto su cualidad específica (la de ser, a pesar de todo, una forma artística) y la eficacia singular de dicha cualidad (Marcuse, 1972).

Al contrario, la función del arte, sin insistir en su aislamiento hedonista respecto al resto de la vida social (tal como, a criterio de Marcuse, había funcionado mayormente a lo largo de la época burguesa), era la de sostener esa distancia, “retener su trascendencia” (Marcuse, 1972:173). Mantener la abertura, sin escindir de, ni cerrarse sobre, lo social, aparecía entonces como la condición para la productividad política del arte, su radicalismo inherente, a saber, el de “nombrar lo innombrable,

enfrentar al hombre con los sueños que traiciona y los crímenes que olvida” (10). La política y el arte debían tener una relación tensa, no basada en una hipotética fusión: “Describo la relación entre arte y política como una unidad de opuestos, una unidad antagonica que debe permanecer siempre antagonica” (Marcuse:232).

Marcuse hacía notar que, por aquellos años, en el plano artístico se producían experiencias y se ponían en juego sensibilidades que habilitaban subjetivaciones que difícilmente las teorías y práctica políticas que se reconocían tanto en el marxismo como en otras corrientes socialistas decimonónicas eran capaces de comprender y de incorporar. Por su parte, aquellas experiencias novedosas producían efectos políticos relevantes y visibles. Así, el situacionismo francés, los *happenings* desparrramados por numerosas ciudades occidentales, la literatura *beat* y el *new journalism*, las creaciones del magmático colectivo Fluxus, las experimentaciones musicales (la psicodelia, el *free jazz*, la música serial, la música aleatoria, la música electrónica entre otros), la narrativa y la dramaturgia de Samuel Beckett y las nuevas corrientes cinematográficas (como la *nouvelle vague* francesa o el *new american cinema* estadounidense) eran nombres-guía que daban cuenta de procesos, corrientes y movimientos que pugnaban, de muy diversas maneras, por redefinir las relaciones entre arte, política y vida.

Entre los ejemplos que Herbert Marcuse daba para la literatura contemporánea figuraban, junto al ya mencionado Beckett, James Joyce y el poeta norteamericano Allen Ginsberg. Estos escritores habían logrado crear sus propios mundos, espacios autoconsistentes que no dejaban, por negación, de abrir interrogantes sobre la vida social. Porque para Marcuse era tan cierto que “incluso la *oeuvre* más realista construye una realidad propia: sus hombres y mujeres, sus objetos, sus paisajes, su música revelan lo que permanece callado, invisible, inaudible en la vida cotidiana” (Marcuse, 1972:5) como que “las obras auténticas, la verdadera vanguardia de nuestro tiempo (...) consolidan su incompatibilidad [la de la distancia de la forma artística respecto a la realidad dada] al punto de desafiar cualquier uso conductista” (10).

Su productividad no radicaría, pues, en constituir prácticas denuncialistas, refugios hedonistas o propaganda sino en “rebeliones lingüísticas sistemáticas” (Marcuse, 1969:34), que pudieran consistir tanto en quiebres sintácticos que afectan a la poesía como en una reconfiguración de los lenguajes comunes que proponen nuevas estrategias y contenidos narrativos (Entel:35), cuya potencia radicaría, precisamente, en la capacidad de alterar y generar nuevas formas de percepción, de relación entre cuerpo, lenguaje, razón e imaginación. Es decir, nuevas sensibilidades.

Dicho esto, de aquí en adelante me interesa pensar alrededor de dos productos literarios de la época en los cuales podrían encontrarse articulaciones discursivas que den cuenta de la posibilidad de nuevas experiencias y pensamientos que contemplasen al cuerpo, las prácticas colectivas y las lecturas disruptivas de las condiciones históricas, aspectos todos fundamentales, como vimos, para Marcuse a la hora de declinar la noción de “nueva sensibilidad”. Mediante “Sunflower sutra”, poema del ya mencionado Allen Ginsberg y “Condición previa”, un cuento del escritor afroamericano James Baldwin quisiera construir una serie de imágenes de las formas literarias donde parece posible encontrar elementos que aportan a la creación de un “nuevo ambiente estético” (Marcuse, 1969:37) como parte vital del proceso de liberación. Nos proponemos pues, en palabras de Alicia Entel, “registrar

y estudiar la presencia en la praxis de esa nueva sensibilidad” (31): en este caso, en la praxis literaria, de importancia central en la construcción de aquellas experiencias colectivas emancipatorias, de aquellas “prácticas cotidianas que configurarían un Gran Rechazo”. Intentaremos rastrear en aquel cuento y en aquel poema pistas que permitan darle, por así decir, un cuerpo a aquella “nueva sensibilidad”.

“Condición previa”, de James Baldwin

Aun si el cuento fue publicado por primera vez en 1948, “Condición previa” alcanzó su mayor repercusión gracias a su inclusión en la recopilación de cuentos de Baldwin titulada *Al encuentro del hombre*, publicada en 1965, en un momento de alta conflictividad racial en los EE. UU. que se resolvía tanto en estallidos sociales como en experiencias de organización política y en una prolífica producción artística. El propio Baldwin se convirtió en un escritor de referencia de esas nuevas modalidades afroamericanas de hacer, sentir y pensar.

146 147

A pesar que Marcuse veía en los movimientos afroamericanos fuentes de “ruptura con el vocabulario de la dominación” (Marcuse, 1969a:39) y creadores de nuevos lenguajes (34) no parece haberse detenido a indagar profundamente sobre este aspecto sino más bien a indicar y festejar la emergencia y fortalecimiento del movimiento por los derechos civiles. De esa manera, la irrupción de una minoría racial quedaba ligada a su voz pública más audible, con lo cual se invisibilizaban otros movimientos significativos, como ser el de la literatura.

Creo que con James Baldwin tuvo lugar una exploración que se diferenció de la retórica de los derechos de Martin Luther King o del nacionalismo negro de escritores como S. Carmichael o E. Cleaver.² Una exploración microfísica, que se resistió a las dicotomías sencillas al momento de dar cuenta de los problemas raciales en Estados Unidos. En lugar de ello, su narrativa presentó subjetividades complejas y contradictorias, que si por un lado evidenciaban que el problema racial no es localizable sino que forma parte de la estructura profunda de vida y pensamiento norteamericana, por el otro, desustancializaba las representaciones de lo “negro” que tienden tanto a idealizarlo como a demonizarlo. En ese sentido, la línea de color, que existe, no aparece como la única línea que explica los problemas sociales de los negros norteamericanos.

En “Condición previa”, el protagonista —Peter— es un negro actor de teatro que no consigue trabajo. Luego de algunos buenos papeles en teatritos de NY, había decidido ir a Chicago para actuar en una obra mediocre. Ahora está de regreso en New York, viviendo de sus amigos y de Ida, su amante (hija de irlandeses pobres, y casada con un bailarín rico). Sucede que “el teatro es una vida dura, aunque uno sea blanco. No soy alto, no soy buen mozo, no sé cantar ni bailar y además no soy blanco; por esto, incluso en las mejores épocas, la gente no me andaba detrás” (Baldwin:70). Al hecho de que el teatro sea de por sí un ámbito difícil se monta, complicando el panorama, la adscripción étnica de Peter, es decir, su condición previa. Los problemas se multiplican y especifican.

La experiencia de la condición previa es un elemento básico de la experiencia de segregación racial; en palabras de otro escritor negro, Ray Stannard Baker, es

“saberse un problema” (Stannard Baker). En el cuento, Baldwin procesa esa condición como un rasgo biográfico en el que conviven adaptaciones y resistencias. Pero no lo hace indagando solamente el territorio de las decisiones y las estrategias sino presentando una serie de momentos en que, de modos más o menos concientes, lo que está en el centro es una experiencia del cuerpo. El color de la piel queda, así, ligado a ciertas sensaciones, que bien podrían ser comprendidas como efectos sensibles del racismo.

Es así que Peter recuerda cuando, a los siete años, una niña blanca lo llamó “negro catigudo”: “Yo no conocía el sentido de esa palabra. Pero la piel se me puso caliente” (Baldwin:72). Aquella vez, había vuelto a su casa confundido y lloró abrazado a su madre. Años más tarde, cenando con Ida en un restaurante de New York, Peter discute con ella, se pone violentamente de pie y la insulta. Entonces, no es calor sino que: “Quedé helado viendo lo que ellos [el resto de los comensales] veían: un muchacho negro y una mujer blanca, solos, juntos. Comprendí que no se necesitaba nada para que me saltaran al pescuezo” (83). Y es otra vez el cuerpo el que traduce los efectos subjetivos del racismo cuando Peter recuerda su discusión con la dueña de la pensión en la que vivía: “Yo sentía cosquillas en la piel: agujitas me pinchaban la carne” (Baldwin:83).

La segregación se convierte en una enorme máquina de destrucción subjetiva que hace sentir a Peter mientras tiene la sensación de haber “hecho algo malo, algo monstruoso hacía muchos años, algo que nadie había olvidado y por lo que iban a matarme” (Baldwin:78). La sucesión infinita de ataques lo lleva al hartazgo, lo hace arrastrarse por las calles en lugar de caminar, la presión es demasiada. Baldwin parece indicarnos que la raza, la experiencia racial, se define también por los modos históricos de sentir la piel, por las relaciones sociales en que “la piel” se inscribe. Agotador y doloroso, como acabamos de ver, o bajo un estado de tensión y concentración absoluta, como en el momento de salir del restaurante con Ida, caminando entre las mesas y sin mirar a la gente: “sentí que me faltaba el suelo bajo los pies, la salida parecía increíblemente lejana. Todos mis músculos estaban tensos; parecía a punto de saltar; esperaba un golpe” (84).

Cuando era adolescente Peter respondía a pedradas las agresiones de los niños blancos; ahora está más cerca de la resignación y el escepticismo. Como si Baldwin quisiera marcarnos los efectos devastadores y desmovilizantes del racismo, su permanente producción de derrotas, los éxitos de sus estrategias de demolición, al punto tal que “me hería el elogio y también la piedad, y me preguntaba qué pensaba la gente cuando me daba la mano” (Baldwin:75). Todas esas experiencias se inscriben en el cuerpo y sus afectos, y entonces Peter, en casa de Jules —su amigo judío— dispara: “No quiero odiar a nadie... y tal vez no pueda tampoco querer a nadie (...) ¿Podemos ser realmente amigos?” (80).

En un contrapunto incómodo con los discursos apasionados propios de los movimientos de derechos raciales, el cuento de Baldwin instala la cuestión del cansancio: “Estoy harto de pelear con cualquier Fulano por lo que para todos los otros es normal” (Baldwin:79). Peter no quiere emancipar a nadie, no quiere combatir ni pelear, ya no. Ida llega al punto de insinuar que es un cobarde. La justicia del combate, del cual el personaje no duda, no elimina su ridiculez. El racismo es un absurdo tanto como una injusticia. Un absurdo desgastante.

Además, lejos de identificarse sin más con sus pares raciales, Peter se muestra resentido o molesto con la mayoría de ellos. Del mismo modo que rememora la

primera vez que fue agredido racialmente, al pensar en los vecinos del barrio de New Jersey donde vivió hasta los dieciséis años dice: “Detestaba a toda la gente de la vecindad. Iban a la iglesia y se emborrachaban. Eran amables con los blancos. Cuando venía el propietario le pagaban y aceptaban cualquier cosa de él” (Baldwin:71). Pero no sólo por sus conductas serviles hacia los blancos³ se molestaba Peter con los negros de su barrio: también lo repelían sus modos de vidas: “los muchachos mayores terminaron el colegio, consiguieron trabajo, se casaron y se establecieron. Iban a instalarse, a traer más niños negros al mundo, a pagar los mismos alquileres por los mismos cuchitriles, y la cosa iba a seguir y seguir” (Baldwin:73) Rodeado de servilismos y repeticiones, Peter había decidido escaparse para no volver (salvo para enterrar a su madre). Fue por entonces que comenzó a actuar.

Sin embargo, aquel servilismo que criticaba había sido un recurso que le había permitido mantenerse a salvo en situaciones peligrosas. Por ejemplo, frente a policías ansiosos por encontrar una excusa para golpearlo o apresarlo. “Yo actuaba como si no supiera nada. Abría la boca y miraba con ojos enormes. No daba respuestas inteligentes, ni profería ninguna monserga acerca de mis derechos. Imaginaba las respuestas que el policía quería oír y se las decía. Siempre hice que se sintiera como un rey” (Baldwin:74). Resulta interesante ver cómo Peter se contradice y parece elogiar en sí mismo lo que en otros negros critica, sin preguntarse jamás si acaso aquella amabilidad que cuestionaba en sus vecinos no era también una estrategia de supervivencia. Esa contradicción nunca se despeja en el cuento, Baldwin deja abierto el interrogante y fuerza al lector a mantenerse en una posición distanciada del protagonista que, de ese modo, no acaba de devenir héroe, como tampoco pueden serlo la comunidad afroamericana o sus amigos blancos. En “Condición previa”, todos (negros y blancos, hombres y mujeres, grupos e individuos) están tomados, precisamente, por situaciones que no han elegido y que condicionan sus actos.

La distancia entre un negro —Peter— y los Negros alcanza un punto de enunciación extremo cuando la dueña de la pensión en que vive casi clandestinamente (el cuarto lo alquiló su amigo Jules y en el lugar no se permiten negros) decide echarlo a la calle, o mejor, enviarlo de regreso a *su* lugar. Mientras aguarda en su habitación el instante en que la señora toque a la puerta, escucha una radio lejana en la que suena Beethoven y recuerda las noches de música clásica con Jules e Ida en el Stadium y su encuentro con “El Mesías” de Handel: “estaba solo; mi sangre burbujeaba, como fuego y vino; lloré, como un chico que llora por la leche de su madre; o como un pecador que va al encuentro de Jesús” (Baldwin:76). Aquella conmoción sensible y sublime (que no deja de recordar el lugar que, a juicio de Marcuse, le está reservado al arte en las sociedades burguesas), se derrumba ante el sonido de los pasos de la señora en la escalera, en un contrapunto trágico y patético. Al abrir la puerta, la dueña lo recrimina: “¿Por qué no se va al otro lado de la ciudad, de donde usted es?”. La respuesta de Peter es filosa: “No aguanto a los negros” (Baldwin:77). Y golpea contra el delicado punto de las relaciones intraétnicas, que lleva necesariamente a poblar de tensiones aquello que se quiere presentar como una monolítica identidad.

De esa manera, Baldwin instala un —incómodo— conflicto transversal a la *black community*, presentándola como una presencia polimórfica, difícil de caracterizar, contradictoria. La explicación por el pigmento no agota el dilema afroamericano, puesto que, como dijo el propio Baldwin, “no hay negros, sino humanos de color”

(Baldwin). Es decir, sujetos atravesados y constituidos por diversas experiencias y deseos que no permiten construir una imagen única y estable de sus vidas. En esa estrategia de escritura radicaría algo de una *nueva sensibilidad*, de profundas consecuencias políticas y teóricas en los años siguientes.

La condición previa acaba, pues, por ser una condición vivida de modos diversos que, así todo, se recortan sobre un fondo común que revela la potencia de la percepción social, algo que C. West ha denominado “mirada normativa” (Mezzadra:17). El final del cuento, nos parece, habla de ello. Peter, el artista negro sin lugar entre los negros ni entre los blancos, se sienta en un bar de negros en Harlem, mirando el conjunto desde una gran distancia: “Yo deseaba (...) algo para formar parte de la vida que me rodeaba. Pero no había nada, excepto mi color. (...) Allí no había lugar para mí” (Baldwin:85). Sin embargo, continúa reflexionando: “Un desconocido blanco que hubiera entrado allí habría visto a un joven negro bebiendo en un bar negro, perfectamente en su elemento, en su lugar, como quien dice” (Baldwin:85). Al mostrar en una misma escena el dolor de quien no encuentra un lugar y la percepción social que, contrariamente, lo deposita allí donde está, naturalizando dicha posición, Baldwin pone en evidencia el gregarismo que se produce *contra* la segregación sino *por* ella. Es así que Peter acaba ofreciendo una copa a una mujer negra sentada junto a él en la barra del bar. Una mujer alejada de las ambiciones del protagonista pero no de sus problemas. Existe entre ambos un lazo subrepticio. De ese modo, si por un lado “el Negro” es una abstracción que reduce las experiencias vitales, por el otro la segregación práctica acaba por imprimir una eficacia vincular a esa abstracción: a Peter y a la mujer del bar los une el hecho de ser rechazados por su color.

A la imagen cohesiva que se dará del movimiento por los derechos civiles y del “*Negro problem*”, parece productivo matizarla por medio de estas tensiones. Baldwin, desplegando su escritura alrededor de las experiencias íntimas y afectivas y de los proyectos personales pone en cuestión una cierta idea de sujeto y de prácticas políticas, modifica la percepción de los conflictos en la medida en que los transversaliza. Así mismo, despojada de toda retórica militante o utópica, más cerca de la desazón y las salidas individuales, “Condición previa” puede ser leído también a contraluz, dando cuenta de aquello que Marcuse decía para las obras de Beckett, “la ausencia total de todas las falsas esperanzas que evidencia la profundidad del cambio necesario” (Marcuse y Hartwick, 1978:218).

El cuento plantea los límites y posibilidades de un artista negro cuya piel funciona como un atractor que lo aglutina a su comunidad de color, mientras que las influencias artísticas, sus ambiciones y sus relaciones personales lo impulsan hacia afuera. El servilismo, la resignación y la decadencia, por un lado; la mirada normativa, la piedad, el rechazo y la violencia por el otro. Atravesado y constituido por todo ello: Peter, cuyas fuerzas se van agotando en la búsqueda de salidas individuales.

Lejos de la propaganda, Baldwin muestra esas tensiones y complejidades; en 1964, durante una entrevista, lanzará una frase que bien puede ser leída como el diagnóstico político que da sustento al cuento: “no hay perspectivas de liberar a los negros a menos que uno esté preparado para liberar a los blancos: liberarlos de sus terrores, de sus ignorancias, de sus prejuicios y, en última instancia, liberarlos del derecho a obrar mal sabiendo que lo están haciendo” (Bluefarb, 1969:26–29).

“Sunflower sutra”, de Allen Ginsberg

Casi desde sus comienzos los escritores *beat* echaron mano eufórica y productiva de algunas religiones y cosmovisiones orientales, en particular del budismo. Mientras Jack Kerouac bautizó a uno de sus mejores libros *Los vagabundos del Dharma*, Allen Ginsberg escribió este poema que, a su modo —veremos cuál— respeta la función que en el budismo tienen los *sutra*: la de mostrar la vías del conocimiento para alcanzar la iluminación espiritual.⁴

Tal como sostiene Theodore Roszak, si algo diferenció a la generación de los '30 de la generación de los '60 en los Estados Unidos fue ese giro, o mejor ese acercamiento, hacia lo mágico, lo religioso, lo místico, lo cósmico. Algo de la *nueva sensibilidad* como factor político se asentó en una incorporación de aquellos rasgos que la razón instrumental y la izquierda política pretendían desterrar, y forzó a construir nuevas imágenes y nuevos relatos sobre el mundo contemporáneo. Lejos de una visión *naif* o estetizante de la coyuntura, este misticismo inmanente cumplía muchas veces funciones críticas frente a la expansión de la sociedad industrial opulenta, que conquistaba no sólo el terreno económico sino también el subjetivo, así como el entorno natural mismo (Entel:16). “Sunflower Sutra” puede ser leído en esa clave.

150 151

Los primeros versos parecen presentar la paleta de colores, materiales y texturas que tiñen al poema completo. Desde los muelles sucios de una ciudad estadounidense, sentado junto a Kerouac bajo la “inmensa sombra de una locomotora” (Ginsberg), Ginsberg ve atardecer. Lejos de las metáforas del naturalismo, el poema juega con los trasfondos de una sociedad industrializada: apoyados “sobre un poste de hierro roto y herrumbroso” (Ginsberg), mirando “la aceitosa agua del río” (Ginsberg) frente a unos montes en que no hay ermitaños, recordando “ruedas negras y sin dibujo” (Ginsberg), “cuchillos de acero nada inoxidable” (Ginsberg) y “puentes campaneantes grasientos” (Ginsberg), rodeados de “nudosas raíces de acero de árboles de maquinaria” (Ginsberg), los niveles se confunden y funden: lo natural se industrializa, lo industrial es naturalizado. Todo lo cual es posible de ser interpretado, con Entel, en términos de que “la sociedad industrial desarrollada ha conquistado para sí gran parte del terreno en que debía florecer la nueva libertad, se ha apoderado de dimensiones de la conciencia, y la naturaleza que antes parecían vírgenes, al punto tal que “ha allanado la contradicción y la ha vuelto soportable” (Entel):

Todo es despojos, recuerdos, sombras. Quizá no sea casual que sea otro humano —Jack Kerouac— el que abre paso a lo nuevo cuando dice a Ginsberg: “Fíjate en el girasol” (Ginsberg), suspendiendo el melancólico monólogo interno en que discurre el poeta.⁵

El girasol, “gris, apostado contra el ocaso, resquebrajable desolado y polvoriento con el tizne” (Ginsberg) no es descrito primeramente como una planta, con las características y partes de un vegetal según el discurso de la botánica, sino como un cuerpo animal: ojo, boca, cabeza, brazos, oreja, piel.

“Qué cosa impía y machacada eras, mi Girasol.” (Ginsberg).

Enseguida dicho cuerpo adquiere trazos de un rostro (mejilla, párpados) para acabar convirtiéndose en un órgano: una mano o bien un falo. Algo vivo y amorfo, una protuberancia que se inserta, vive, sobrevive o agoniza (o quizá, incluso, ya está muerta) en un territorio de desechos, “de algo peor que la mugre —industrial— moderno” (Ginsberg).

Y como hasta entonces el girasol, ahora la montaña de chatarra, ese “amontonamiento–hogar de arena y serrín” (Ginsberg) cobra la forma, si no de un cuerpo animal, de ciertos órganos internos: pellejas (de maquinarias), tripas y entrañas (“del sollozante y doliente automóvil” —Ginsberg—), lenguas (de latas vacías oxidadas). Un conjunto que luego se sexualiza, poblado como está de “cigarro pene” (Ginsberg), “coños de carretillas” (Ginsberg), “lechosos pechos de automóviles” (Ginsberg), “culos desgastados de sillas y esfínteres de dínamos” (Ginsberg).

Resulta de todo ello una figura muy interesante: una lenta y progresiva asimilación entre cuerpos animales, órganos sexuales, estructuras mecánicas, objetos industriales y vida vegetal. Ese conjunto heterogéneo tiende a fundirse en un cuerpo común —¿acaso el cuerpo de la modernidad?— en el que cada uno de los términos se va diluyendo en los otros, bajo un tónica industrial. Ginsberg puede ser inscripto entre aquellos escritores y pensadores que transformaron profundamente la comprensión y la percepción del cuerpo, de sus condicionamientos, sus sensibilidades y sus metaforizaciones. (Katz).

Es entonces cuando emerge una pregunta que parte al poema en dos. Ginsberg se dirige al girasol:

¿cuándo olvidaste que eras una flor? ¿cuándo
miraste tu piel y decidiste que eras una sucia y vieja
locomotora impotente?

Aquella confusión de instancias exige una separación:

¡Jamás fuiste una locomotora! Girasol, ¡fuiste un girasol!

Romper con la dinámica letal, homogeneizante, de la sociedad industrial es entender que

todos somos hermosísimos girasoles en nuestro interior

creciendo como

dementes negros formales girasoles en el ocaso, espíados por nuestros propios ojos bajo la sombra de una loca locomotora. (GINSBERG),

Este último enunciado, no obstante, es polisémico e incluye diferentes perspectivas. Mientras se trata de festejar una suerte de belleza universal presente en todos y cada uno, también tiene lugar una relación circular, de condicionamiento mutuo, a través de la cual Ginsberg nos parece plantear una esencia–flor o una esencia–mugre del girasol, porque si todos somos girasoles somos también “espíados por nuestros propios ojos” (Ginsberg), lo cual parece poner evidencia que somos aquello que vemos, pero también somos el acto de mirar. Se produciría un extraña convivencia, definible como característica de la literatura *beat*, a la cual quizá podamos denominar “sensibilidad *beat*”, entre una eroticidad que se convierte en un rasgo humano y una experiencia de la misma siempre atravesada —y a veces más aún, modelizada— por las condiciones históricas.

Esa separación desnaturaliza lo dado y puede ser pensada como un gesto poético: Ginsberg no imita la vida cotidiana ni huye hacia un lenguaje sublime o sublimado.

En cambio, recombina de forma tal de hacer añicos la familiaridad. Una operación que, por otra parte, no se agota en la semántica sino que avanza sobre la sintaxis misma. Esta última es apropiada como un recurso y un problema en un acto que Rajalekshmi denomina “decentramiento del uso normal del lenguaje” (Rajalekshmi:13). Al tiempo que “la poesía *beat* se convierte en una actuación” (13), la propia métrica de los versos da cuenta de un reposicionamiento del cuerpo respecto a la palabra, de una “fiscalidad” más intensa, de una *nueva sensibilidad* respecto al enunciado poético, algo que Mike Janssen deja claro: “Ginsberg se imaginaba a sí mismo como un poeta en el estilo de los músicos de *bebop* prolongando la línea poética hasta alcanzar la longitud de su propia respiración; luego, una pausa para tomar aire y entonces lanzaba otra línea, a veces comenzando con la última palabra de la línea anterior” (Janssen, 2008).

Aquellos gestos de Ginsberg pretenden propiciar lo que Alicia Entel denomina “una ampliación de la relación erótica con la vida” (Entel:31), en la medida en que si, tal como Marcuse sostuvo, una específica forma civilizatoria —como la opulenta sociedad industrial— condiciona las posibilidades de articulación entre razón, imaginación y sensibilidad, “una nueva modulación de la humanidad” requiere del trabajo del arte entendido no como estetización de lo dado, sino como nominación de lo innombrable que “enfrenta al hombre con los sueños que traiciona y los crímenes que olvida” (Marcuse, 1972) al tiempo que pretende “liberar tanto a los sentidos como a la razón de su servidumbre actual” (Marcuse y Kearny, 2007:226). Con “Sunflower sutra” —y muchos otros poemas—, Ginsberg, ícono de una modalidad novedosa de militancia en la cual la eroticidad excede largamente lo que se comprende por sexualidad, procura construir una manera de ver, donde el pensamiento de la existencia no descuide jamás uno de sus aspectos constitutivos: la intensidad de un cuerpo que, lejos de quedar reducido a experiencias superables o parciales resulta configurante de toda idea, de toda percepción. Viceversa, y de allí el grito de Ginsberg “Eres un girasol!” (Ginsberg), la idea o percepción que se construye en torno al cuerpo condiciona lo que este es o no es capaz de hacer y sentir. Principio que rige no sólo lo enunciado sino la estructura de enunciación, ligada, como vimos, a la lógica compositiva del jazz.

En ese punto parecieran encontrarse Marcuse y Ginsberg: la revolución es mucho más que un nueva disposición —una nueva aritmética— de los recursos y las instituciones políticas, debe atacar el problema de raíz: los modos sociales del deseo.

Conclusión

La intención de registrar en las prácticas literarias esbozos o indicios de aquello que Herbert Marcuse definió como *nueva sensibilidad* nos llevó a leer “Condición previa” y “Sunflower sutra” prestando atención tanto a las experiencias del cuerpo presentes en uno y otro como a las consecuencias políticas (o, más ampliamente, subjetivas) que estas producciones artísticas pueden tener. Mientras Ginsberg —su poema—, en consonancia con Marcuse, se acerca a un planteo en el cual las posibilidades de emancipación se emparentan con una ampliación de los vínculos eróticos con la vida en condicio-

nes de alta industrialización, Baldwin —su cuento— podría ser pensado como una voz diferente en el contexto de las luchas raciales que, mientras instala una lectura sensible del racismo (y aporta así a enriquecer con nuevos afluentes las experiencias y los pensamientos sobre la *nueva sensibilidad*), obliga a comprender que la comunidad negra es una presencia múltiple, difícilmente reducible a una voz unívoca. Aspectos estos últimos que Marcuse no parece haber tenido en cuenta.

Una nueva política exige nuevas poéticas. La literatura, en estas ocasiones, aparece como un trabajo que acaba por socavar los fundamentos sólidos de las identidades no para desembocar en el nihilismo y el cinismo sino para mantener la apertura estética que permita desestabilizar lo instituido.

Notas

¹ Las traducciones de los textos citados en inglés no diría, como se estilaba, que “son mías” pero sí que las he realizado.

² El primero, famoso por sus tesis sobre el Black Power; el segundo, por su narrativa y su pertenencia a Panteras Negras.

³ Una conducta que recibía el nombre de *Tío Tom* por aquel personaje de Harriet Beecher Stowe.

⁴ A mediados de los años '60, reforzando su relación con Oriente, Ginsberg pasaría una temporada en India.

⁵ Dicho esto, podría especularse que, en el poema, es preciso una palabra procedente de otro humano, una voz de “alguien ahí fuera”, para romper lo ensombrecedor y darle a las cosas cierta solidez, objetivarlas.

Bibliografía

- BALDWIN, J. (1965) “Condición previa”. *Al encuentro del hombre*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971.
- BLUEFARB, S. (1969) “James Baldwin’s ‘Previous condition’: A problem of identification”. *Negro American Literature Forum*, 3 (1), 26–29.
- BONDY, F. (1964) “The negro problem: A conversation with James Baldwin”. *Transition magazine*, (12), 82–86.
- ENTEL, A. (2008) *Dialéctica de lo Sensible. Imágenes entre Leonardo y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Aidós.
- GINSBERG, A. (1955) “Sunflower sutra”. *Aullido y otros poemas*. Madrid: Visor libros.
- INDULAL, R. Y RAJALEKSHMI, R. (2009) “Signs of the beat: the image of beatitude in Allen’s Ginsberg’s Howl and other poems”. Consultado el 12 de abril de 2011 en <<http://www.scribd.com/doc/17406542/Signs-of-the-Beat-The-Poetry-of-Allen-Ginsberg>>
- JANSSEN, M. (2008) “The Influence of Jazz on the Beat Generation”. Consultado el 12 de abril de 2011 en <<http://www.fb10.uni-bremen.de/anglistik/kerkhoff/beatgeneration/BG-Essays.htm>>

KELLNER, D. (2007) “Herbert Marcuse: Collected papers, vol. 4” y “Herbert Marcuse: Collected papers, vol. 3”, *The new left and the sixties*. *Art and Liberation*. New York: Routledge.

MARCUSE, H. (1969a) “The new sensibility”. *An essay on liberation* (23–48). Boston: Beacon Press.

——— (1969b) “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”. *Cultura y sociedad*.

——— (1972) “El arte como forma de realidad”. Consultado el 12 de abril de 2011 en <<http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm>>

MEZZADRA, S. (2010) “W.E.B. *Du Bois*, Sulla linea del colore”. *Saggi e discorsi politici*. Bologna: Il Mulino.

ROZSACK, T. (1968) *The making of a counterculture*. New York: Anchor Books. 154 155

STANNARD BAKER, R. (1964) “An ostracised race in ferment: the conflict of negro parties and negro leaders over methods of dealing with their own problem”. *Following the color line: American negro citizenship in the progressive era*. New York: Harper & Row.

Cuatro,

memorias de la trastienda

(la trastienda de la edición)

La trastienda de la edición

La pretensión de saberes sobre lo literario o lo textual involucra un momento o una estancia en lo que Starobinski reconoce como un gesto de restitución o de reestablecimiento. Esto es: la pretensión de volver al texto literario disponible para la lectura.

Sobre ese momento y su despliegue estamos interesados en producir reflexividad. Quizá cada momento del trabajo intelectual sobre lo literario o textual adquiere una densidad capaz de revelar cómo se conectan una cultura, una política, una literatura y el trabajo de preparación del texto para ser leído, explícita de manera característica estas operaciones.

El interés por el heterogéneo núcleo de decisiones y los saberes objetivantes que subyacen es lo que nos motiva al armado de este apartado del *Hilo de la Fábula* para volver a pensar y articular los principios que parecen estar en la producción del texto.

Hay también una motivación que podríamos llamar pedagógica en tanto consideramos que las artes de la edición crítica requieren ser puestas al día y ser transmitidas en tanto el momento presente de circulación de textos da la posibilidad que grandes tradiciones culturales locales sean puestas para la lectura.

Retomando pues, la invitación es a producir reflexividad sobre este momento del trabajo intelectual sobre lo literario que ponga en superficie el núcleo de decisiones, las formas en que se expresa el saber sobre la restitución del texto y las modalidades de formación que este trabajo parece requerir.

Los autores argentinos en la Colección Archivos

Fernando Colla*
Université de Poitiers

Resumen

Este artículo describe algunos aportes importantes de los investigadores argentinos en los proyectos editoriales emprendidos por el programa “Archivos”. 158 159

Palabras clave:

· archivo · proyecto editorial · investigadores argentinos

Abstract

This article characterizes some of the contributions made by Argentinean researchers to the editorial projects undertaken by the “Archives” program.

Key Words:

· Archive · Editorial policy · Argentinean researchers

* Responsable científico y editorial de la Colección Archivos y de los Archivos Virtuales Latinoamericanos, CRLA—Archivos, Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Poitiers. Integrante del Equipo de Investigaciones del Instituto de Textos y Manuscritos Modernos (ITEM—UMR 8132: Centre National de la Recherche Scientifique—École Normale Supérieure de France)

En un reciente artículo publicado en la revista francesa *Genesis*¹ —órgano de difusión de los trabajos de crítica genética realizados en el marco del ITEM—,² Élide Lois³ daba cuenta de la existencia de una incipiente tradición de investigaciones sobre los procesos de escritura en Argentina.

El itinerario trazado por los “precursores” locales de los estudios geneticistas partía —inesperadamente— de las reflexiones de Juan Baustista Alberdi, en 1853, acerca del proceso de génesis textual del *Facundo*, pasaba por los trabajos de Alberto Leumann (influenciado por el precursor francés de los estudios genéticos que fue Antoine Albalat, pero también por la escuela filológica alemana “constructivista” impulsada por Karl Lachmann) sobre los borradores de *La vuelta de Martín Fierro*, publicados en 1945, y el análisis de Amado Alonso (“formado en la escuela de Menéndez Pidal”) de un manuscrito del *Fausto* de Estanislao del Campo, publicado un año antes, y desembocaba en el estudio —y edición— de *Cuaderno de bitácora de “Rayuela”* de Julio Cortázar, elaborado por Ana María Barrenechea a comienzos de la década del ochenta, es decir, cuando ya empezaban a difundirse en el país los trabajos fundadores de los representantes de la escuela de crítica genética francesa, nucleados en el ITEM, a cuyos presupuestos teóricos y metodológicos adhería abiertamente la investigadora argentina.

Élide Lois señalaba como factor determinante de la concretización de esos impulsos iniciales en una verdadera corriente de estudios literarios y su canalización en un proyecto editorial coherente y ambicioso, el surgimiento de la Colección Archivos que, a lo largo de casi tres décadas, sacaría a la luz y suscitaría el estudio, el ordenamiento y el análisis comparativo de varios archivos de creación paradigmáticos de la literatura argentina de finales del siglo XIX y del siglo XX, muchos de ellos casi totalmente inexplorados hasta ese entonces.

En efecto, el llamamiento inicial de este programa internacional “de ediciones críticas”, encontró entre los investigadores argentinos —dentro y fuera del país— un eco y una respuesta excepcionales. Desde un comienzo, la literatura argentina fue, con respecto a la de los otros países latinoamericanos, la mejor representada, tanto por la cantidad de proyectos presentados —es decir, de títulos cuya edición crítico-genética se proponía al Comité Científico de la colección—, como por las ediciones efectivamente llevadas a cabo hasta el final y publicadas: el número de tomos dedicados a la obra de autores argentinos (14) supera a la de todos los otros países del continente considerados individualmente.

En la explicación de esa excepcionalidad entra en juego, sin duda, la laboriosa preparación del terreno que rescata Élide Lois en su artículo (y que se pone de manifiesto no sólo en las ediciones de Archivos, sino en muchos otros trabajos emprendidos por investigadores argentinos, como lo muestra el número de la revista *Filología* —1994— dedicado a las investigaciones genéticas o el trabajo del equipo platense de José Amícola sobre los borradores de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, también citados por Lois).⁴ Pero, desde luego, entran en juego otros factores, menos específicos, pero concomitantes, como podrían ser: la impactante riqueza creativa de la literatura argentina durante buena parte del siglo XX, el irreverente impulso renovador que le imprimieron sus mejores representantes, el innegable dinamismo —abierto y cimentado— de un sector importante de la universidad y la investigación argentina, contrapuesto, eso sí, a la casi generalizada desidia de las instancias oficiales encargadas de la salvaguarda y

la preservación de los testimonios de la memoria escrita (o la destructiva barbarie ejercida por los gobiernos dictatoriales), y hasta podríamos evocar —aunque en un plano casi simbólico— el hecho de que el acto fundacional de la Colección Archivos tuviera lugar en la ciudad de Buenos Aires, en la que los representantes de los ocho países asociados por este programa editorial, reunidos por invitación del gobierno del presidente Raúl Alfonsín, el 28 de septiembre de 1984, firmaron su compromiso de apoyo y financiamiento por un periodo de diez años.⁵

Primeros títulos argentinos

Ya he señalado en otro lugar que fueron dos las finalidades que signaron el lanzamiento del programa editorial Archivos: una finalidad que podríamos calificar de “hermenéutica” —la de descubrir las modalidades operatorias de la *fábrica* del escritor en la que la obra tomó forma y develar las significaciones adicionales o alternativas con que los manuscritos bonifican el texto—, y otra finalidad de tipo “patrimonial”: la de rescatar, por una parte, los testimonios de la actividad creativa del autor (los “archivos escriturales”), sometidos a los deterioros del tiempo, del descuido y la indiferencia; y por la otra, de revelar la configuración del texto mismo, querida por el autor y desfigurada por el maltrato editorial y por los avatares de la censura y la violencia que tan frecuentemente se entrelazan en la historia política latinoamericana del siglo XX.⁶

160 161

Estas dos finalidades condicionan, de alguna manera, las modalidades editoriales que asume la colección: éstas corresponden esencialmente a las de una “edición crítica”, en cuanto presentan un texto establecido de la obra editada, pero también, progresivamente, buscan adoptar la estructura de una “edición genética”, por cuanto las fases de elaboración de ese texto se despliegan cada vez más exhaustivamente en la transcripción —y en la descripción— de los documentos que las encarnan.

Entre los primeros títulos publicados por la Colección Archivos simultáneamente en 1988, hay uno que se distingue por la manera sistemática con que asume esa doble vertiente de exigencias y modela a partir de ella un tipo de análisis textual y hermenéutico que confirma la fecundidad del enfoque: el tomo N° 2, dedicado a la novela de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*.⁷

En esta edición, coordinada por el Maestro Paul Verdevoye, el estudio del archivo escritural de Güiraldes estuvo a cargo de la ya citada Élide Lois, quien jugaría a partir de ese momento un papel protagónico en la ampliación de las perspectivas ecdóticas y editoriales del programa y será, por ende, figura recurrente en esta reseña.

Su rigor metodológico permitió configurar con esta edición una primera muestra de lo que confirmarían posteriormente muchos otros volúmenes de la Colección Archivos, a saber: cada vez que los investigadores han tenido acceso a un *dossier* genético más o menos completo (borradores, manuscritos, pruebas corregidas, etc.), las operaciones preliminares de fijación del texto, al recontextualizarlo en el seno de su itinerario redaccional, han desembocado en un remodelamiento global de la imagen canónica de la obra.⁸

Para su investigación sobre la problemática textual de la novela, Lois pudo compulsar el importante cúmulo de material prerredaccional, redaccional y editorial disponible en distintas instituciones culturales argentinas. El establecimiento del texto se basó esencialmente en las tres ediciones de *Don Segundo Sombra* realizadas en vida del autor (las dos primeras, aparecidas en 1926, de Editorial Proa y la tercera, de El Ateneo, aparecida en 1927), y en los dos ejemplares de la edición príncipe, con correcciones de puño y letra de Ricardo Güiraldes, que se conservan en la Academia Argentina de Letras.

La existencia, por otra parte, de un rico material redaccional amplió las perspectivas del trabajo filológico. Así, el estudio, tanto del manuscrito completo de la novela que se halla en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, como de la copia mecanografiada del mismo con reescrituras autógrafas del autor, destinada a la primera impresión y conservada en el Fondo Nacional de las Artes, no sólo contribuyó a la fijación del texto —disipando dudas e incertidumbres respecto de la autenticidad de numerosas correcciones y modificaciones—, sino que le permitió también a la filóloga delimitar claramente el sentido y la lógica de las campañas de reescritura que desembocaron en el texto editado. En efecto, si el manuscrito presenta un interés limitado para el estudio genético (su aspecto general muestra que se trata de la transcripción de un borrador inicial, cuyas enmiendas, relativamente poco numerosas, carecen de relevancia: se trata mayoritariamente de correcciones gramaticales u ortográficas), la copia mecanografiada, realizada por la esposa del escritor, es de una importancia capital para la comprensión de la estrategia redaccional de Güiraldes por la cantidad y la calidad de las modificaciones que éste introduce en el texto copiado, pues como escribe Lois: “el trabajo de relectura, lima y pulido al que se lo sometió fue tan intenso y las pautas de reelaboración se ejecutaron tan sistemáticamente, que puede decirse que de él resultó una nueva obra”.⁹

Buscando enriquecer la información recaudada, la filóloga recurrió también al material pre y para-textual disponible: fichas con esquemas, diagramas, esbozos redaccionales de fragmentos, etc., que aportaron datos diversos sobre el proceso de producción.

El cotejo exhaustivo de este conjunto de documentos abrió así la posibilidad de un acercamiento plural a la obra y a sus significaciones: en primer lugar, al establecer un completo registro de variantes, situó al texto definitivo como un momento —decisivo, privilegiado— de una entidad textual mayor, creando un nuevo objeto de estudio y ampliando el cuerpo de significados y sentidos. En esta perspectiva (la del proceso de creación, de escritura de la novela), *Don Segundo Sombra* puede ser considerado como un *continuum* textual que abarca desde la versión original, definida como “una sucesión de estampas impresionistas”, hasta la versión *definitiva* (última edición corregida por el autor) en la que las coordenadas iniciales cambian radicalmente de signo; en segundo lugar, documentando las distintas etapas del itinerario redaccional, facilitó el ordenamiento de las operaciones que conforman el “método” de trabajo del autor, enmarcado por dos tendencias aparentemente contradictorias: la tarea inicial de recolectar en fichas observaciones e impresiones tomadas de la realidad inmediata, y la etapa final de reescritura, en la que la intención ficcionalizadora termina eliminando o encubriendo los datos realistas incorporados en el relato; y, finalmente, permitió detectar, dentro de esa serie de operaciones, la lógica que anima y estructura los pre-textos. En las múltiples remodelaciones que Güiraldes va imponiendo a la versión original de

la novela, buscando eliminar los enlaces que había establecido entre la ficción y la realidad, se trasluce una intencionalidad única: la de elaborar una imagen idealizada de la vida rural (encubriendo hábilmente todos los indicios que puedan autorizar una caracterización de las relaciones laborales, de los antagonismos sociales) y del gaucho, exonerándolo de todo condicionamiento histórico o social, presentándolo como un mero “haz de virtudes”. Güiraldes diseña así, con estas coordenadas, un sistema en el que impera la figura del protagonista, paulatinamente depurado de sus rasgos “demasiado humanos” y consagrado como entidad puramente mítica.

Este itinerario redaccional se configura a través de una serie de estrategias estilísticas y discursivas, que Élide Lois sigue meticulosamente en sus múltiples avatares y en sus variadas recurrencias, redondeando el sentido último de las operaciones en esa intención constante del autor de “transformar la historia en mito”. Es en estas conclusiones donde alcanza la filóloga su mayor logro, mostrando cómo detrás de todas las modificaciones —desde aquellas que determinan una verdadera transformación del texto, hasta las correcciones formales aparentemente más insignificantes— es posible rastrear los indicios de una lógica coherente, y hasta qué punto resulta enriquecedora su comprensión para el conocimiento cabal de la obra y del autor. En esto, la tarea de Lois resultó ejemplar y las implicaciones teóricas y metodológicas del trabajo, superando el marco del establecimiento del texto güiraldiano en particular, constituyeron un verdadero aporte de calidad a la crítica genética como disciplina.

162 163

Tres años más tarde, la Colección Archivos publicaba su segundo título argentino: *Rayuela*,¹⁰ primera edición crítica de la novela de Julio Cortázar, coordinada por dos reconocidos especialistas: el crítico peruano Julio Ortega y Saúl Yurkievich, quien fuera amigo y albacea del autor. Ambos habían conformado un equipo internacional de investigadores que propuso (en conformidad con el “esquema tipo” establecido por Archivos como armazón de los volúmenes de la colección) un conjunto de trabajos interdisciplinarios sobre la historia, la recepción y las significaciones del texto. Este conjunto representaba en la época el proyecto más ambicioso de enfoque crítico orgánico —textual y contextual— de la novela. Pero lo que constituía la verdadera novedad de esta publicación era que, por primera vez, se recurría al *dossier* genético de la obra, disperso y parcialmente conocido hasta ese entonces.¹¹

Este *dossier* es recogido integralmente en el volumen N° 16 de Archivos, según distintos procedimientos de transcripción. Está constituido por el texto base que reproduce el de la primera edición de la novela (cuidadosa y hasta obsesivamente establecida y controlada por el autor) y por dos testimonios clave del proceso redaccional: el manuscrito de la novela, presentado en forma de variantes al pie de las páginas del texto base, y el cuaderno de trabajo de J. Cortázar (que, como vimos, había sido publicado en reproducción fotográfica en 1983, por Ana María Barrenechea, con el título de *Cuaderno de bitácora...*) presentado en transcripción diplomática, con reproducciones de algunos diagramas y dibujos.

El primer documento forma parte de la colección de manuscritos de J. Cortázar de la *Benson Latin American Collection* de la Universidad de Texas (Austin), comporta numerosas sustituciones, tachaduras y añadidos y, según Julio Ortega, debió servir de base a la “copia limpia” que el escritor depositó en la editorial para su primera publicación. Algunos capítulos de este manuscrito no aparecen en el texto editado e inversamente, éste comporta otros que están ausentes en el manuscrito.

Por otra parte, el orden de los capítulos difiere de manera significativa en las dos versiones (lo que en el caso de *Rayuela* presenta un interés muy particular) y, es más, podría decirse que este documento es uno de los escenarios en los que se juega casi dramáticamente el novedoso ordenamiento de los fragmentos textuales que caracteriza la novela.

“El manuscrito revela el drama de esta búsqueda: cada comienzo de capítulo está lleno de números, tachaduras, notas, y hasta colores, que indican posibles ordenamientos, pistas y asociaciones que den forma a la novela. De los 155 capítulos de la novela sólo entre los primeros 28 hay coincidencia entre el orden final y el provisional”.¹²

El cuaderno de trabajo, bautizado *log-book* por Cortázar, contiene anotaciones principalmente de tipo prerredaccional, en el sentido que remiten a reflexiones, citas, esbozos que constituyen verdaderos núcleos discursivos o narrativos desarrollados ulteriormente por la dinámica de la redacción de la novela. Las dos fases se desenvuelven simultáneamente pues el escritor comienza a registrar sus notas en el cuaderno en 1958, instaurando una suerte de diálogo incesante entre la escritura *privada* que organiza, justifica, comenta, recuerda las elecciones discursivas, y el texto en pleno proceso de constitución.

Por otra parte, el volumen presenta en apéndice el facsímil del dactiloscrito (con correcciones manuscritas del autor) de cuatro capítulos excluidos del manuscrito y del texto editado (fueron publicados por primera vez por A. M. Barrenechea en su edición del *Cuaderno de bitácora...*), y la transcripción de siete capítulos del manuscrito de Austin, ausente en la versión editada de la novela. El más célebre de estos escritos es el que, enviado por Cortázar a la *Revista Iberoamericana* en 1973, fue publicado por ésta con el título “La araña”, en un número consagrado a la obra del escritor argentino.

El *dossier* genético así constituido abre la vía de una búsqueda similar a la emprendida en la edición de *Don Segundo Sombra*: la que va del texto a la escritura de la novela —a la puesta en marcha de su proceso creativo y a sus desarrollos por momentos inciertos—, reconstituyendo a partir de esas huellas el itinerario textual que desemboca en la versión editada.

Estas dos ediciones sirvieron de base para completar (y problematizar) el modelo inicial propuesto por el programa Archivos —su “esquema tipo”—, conduciéndolo a profundizar su vocación patrimonial en el rescate y registro de documentos escriturales y la promoción del estudio de estos documentos con una perspectiva geneticista, es decir: como componentes cabales del texto, portadores de elementos significativos indispensables para componer el sentido y la intencionalidad de la obra editada. Recordemos que posteriormente —en la estela de estos dos títulos argentinos— otros tomos de la colección comportaron transcripciones integrales de documentos prerredaccionales y redaccionales, que sirvieron de base para ampliaciones importantes del sistema discursivo y simbólico de los textos canónicos: la libreta de apuntes de Rómulo Gallegos sobre su periplo en Guayana, presente en la redacción de *Canaima* (vol. 20); el “diario de gastos” de Sarmiento que acompaña la edición de sus *Viajes* (vol. 27), el manuscrito divergente de *Mulata de tal* de Miguel Ángel Asturias (vol. 48), el manuscrito inédito de *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández (vol. 51).

Este último caso ejemplifica también el contraste patente que se manifiesta frecuentemente entre el interés científico que despiertan los documentos de ar-

chivos literarios y la indiferencia con que responden las instituciones oficialmente encargadas de su conservación. Esta única versión manuscrita existente de la primera parte, la “Ida”, de *Martín Fierro* se encuentra en una pequeña libreta cuyo itinerario, como ocurre a menudo con los manuscritos literarios y en particular en América Latina, fue extremadamente tortuoso. A finales de los años '50 la recibió la profesora Ángela Blanco Amores de Pagella de manos de un alumno suyo del Colegio Nacional Buenos Aires, quien sostenía que se trataba de los originales del poema. La madre de ese muchacho, que se había desempeñado como maestra de una escuela primaria, la había recibido a su vez, hacia 1936, como regalo de uno de sus alumnos, cuya abuela afirmaba que el propio José Hernández le había obsequiado la libreta, cuando ambos residían en una provincia del norte argentino. Todas las tentativas por parte de la profesora Pagella primero, y del investigador Ángel Núñez, más tarde, por identificar a este último protagonista de la historia resultaron vanas. Así, la mayor parte de los detalles del itinerario del manuscrito han quedado sumidos en el misterio, tanto por lo que respecta a los motivos que pudieron empujar a Hernández a deshacerse de ese documento, como por las razones por las cuales éste fue conservado con tanto descuido. En el estado en que apareció —la libreta era inutilizable debido a los estragos que habían producido los factores atmosféricos (y las ratas)—, se sumaba el hecho de que la misma había estado envuelta en papel de diario y que la acidificación de este último la había contaminado, contribuyendo así a su deterioro.¹³

164 165

Ahora bien, cuando Ángel Núñez y otros especialistas alertaron a las autoridades argentinas sobre este hallazgo (dos peritajes grafológicos habían confirmado el carácter autógrafo de la escritura) y solicitaron a algunas instituciones oficiales una ayuda financiera para poder restaurar el manuscrito y tornarlo legible, la falta de respuesta puso en evidencia un desinterés manifiesto por parte de sus responsables. Finalmente, los gastos de restauración (que sólo ascendían a dos mil dólares) fueron costeados por la Colección Archivos y la versión recuperada fue integralmente transcrita (con una modalidad semidiplomática) en la edición crítica del poema que realizara Elida Lois.¹⁴

Otros títulos argentinos de la colección, publicados en los años siguientes, reincidieron en este esfuerzo por rescatar archivos manuscritos de gran valor documental y hermenéutico, desplegarlos exhaustivamente ante el lector y examinar metódicamente —por primera vez— los esclarecimientos y las ampliaciones de sentido con que enriquecían el texto: entre ellos, podemos citar como los más paradigmáticos, la edición que realizara Ana Camblong de *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández (vol. 25), o la que elaborara Eduardo Romano con dos textos entrelazados de Haroldo Conti: *Sudeste* y *Ligados* (vol. 34).¹⁵

Nuevas condiciones, nuevos horizontes

Los investigadores argentinos estuvieron presentes, en primera línea, cada vez que el programa editorial Archivos emprendió mutaciones metodológicas importantes.

La primera de ellas se inició como un intento de experimentar las posibilidades que podían ofrecer a la colección los formatos electrónicos, para responder a los desafíos que la toma de conciencia patrimonial y la profundización de las reflexiones

filológico–genéticas entre los especialistas latinoamericanos le planteaban. A partir de los años '90, los responsables científicos de los tomos de Archivos empezaron a elaborar propuestas editoriales donde la exhaustividad de los legajos manuscritos y la complejidad de los sistemas de transcripción, registro y colación de los documentos, entraban en conflicto con los límites intrínsecos del formato libro y con la paciencia, el interés y la capacidad de desciframiento de un lector medio.

En 1995, el programa Archivos firmó un convenio de cooperación con la Dirección General de Servicios de Cómputo Académico (Degesca) de la Universidad Nacional Autónoma de México, del que resultaron cuatro prototipos digitales y una primera edición electrónica de un título de la colección, realizada independientemente por la Degesca. Los cuatro prototipos pusieron de manifiesto, por un lado, la vasta gama de soluciones que la capacidad de almacenamiento, la interactividad y el recurso de los multimedios aportaban a los problemas que planteaban las ediciones críticas y crítico–genéticas y, por el otro, los riesgos de concebir proyectos inabarcables, irrealizables, si se daba rienda suelta a los entusiasmos de neófitos, tanto de los técnicos mexicanos como de los filólogos involucrados, en esa época pionera. El prototipo más completo resultó el que diseñara Élide Lois, a partir de su edición crítica de 1988, de un capítulo de la novela *Don Segundo Sombra*—que recogía todos los contenidos relativos al capítulo presentes en el volumen y añadía otros contenidos específicos.¹⁶

En lo que respecta al texto de la novela, la edición comportaba dos grandes espacios de trabajo. El primero reproducía el “texto base” (texto establecido por Lois) y permitía tres tipos de consultas, designadas como *variantes*, *glosario* y *crítica*. El lector debía elegir uno de esos tipos de consulta—que podía reemplazar en todo momento—, y al recorrer el texto detectaba la palabra o la secuencia de palabras para la cual se había registrado una variante, una definición léxica o una lectura crítica pues ésta aparecía coloreada. Haciendo “click” en la palabra o en la secuencia, aparecía en la mitad izquierda de la pantalla—que hasta ese momento estaba vacante, disponible para brindar las informaciones solicitadas— ya sea el texto crítico, ya sea la definición del término (o la identificación si se trataba de un nombre propio), ya sea la variante, acompañada de una pequeña nota con una explicación, un comentario filológico y un *link* que remitía a la descripción del documento fuente y de su ubicación en el *dossier* genético.

El segundo espacio de trabajo estaba dedicado al *dossier* genético mismo. Presentado en la forma tradicional de un esquema arborescente, se podía elegir en él uno o dos documentos colacionables y consultarlos simultáneamente, en reproducción “fotográfica” o en transcripción. También en ese caso, en todo momento se podía reemplazar uno o los dos documentos y continuar la consulta simultánea.

Este espacio ofrecía otras posibilidades de consultas complementarias: así, por ejemplo, se podía recorrer el texto base al mismo tiempo que sus traducciones en francés o en inglés, e incluso que la película de Manuel Antín basada en la novela (la cual se ajustaba perfectamente al desarrollo de la acción), que había sido segmentada en secuencias correspondientes a los capítulos de la misma.

La edición comportaba también una “cronología”, profusamente ilustrada, que vinculaba episodios significativos de la biografía del autor con sucesos contemporáneos de la historia literaria y cultural de su país, de América Latina o del mundo, según los casos. Una base de datos bibliográficos, que podía ser consultada a partir de múltiples entradas, completaba el conjunto.

La realización de esos prototipos suscitó una serie de discusiones entre los participantes del proyecto, relativas tanto a la utilidad como a la factibilidad del modelo, que desembocaron en el establecimiento de dos principios que regirían las futuras ediciones electrónicas de Archivos. El primero fue el de la complementariedad de los soportes: las ediciones de Archivos consistirían en un libro, que contendría el texto establecido de la obra editada, más las introducciones y algunos apartados críticos, mientras que un CD Rom, inserto en el libro, reuniría la reproducción digital de los documentos genéticos y otros documentos audiovisuales pertinentes. El segundo principio era el de la funcionalidad, es decir, renunciar a todos los recursos lúdicos, cuya vistosidad era proporcional a su escasa utilidad, y que tantas energías y tiempo habían absorbido en la realización de las maquetas.

Estos principios debieron ser puestos en práctica, en el año 2001, cuando José Amícola y su equipo de investigadores argentinos entregaron los originales del volumen que les había encargado la Colección Archivos, dedicado a la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, originales que comportaban el *dossier* genético completo de la obra, en reproducción fotográfica con una transcripción de tipo diplomático. Los documentos que componían este *dossier*, conservados cuidadosamente hasta ese entonces por la familia del escritor, presentaban un enorme interés para el estudio de la obra.

Este *dossier* estaba organizado en tres grandes capítulos. En primer lugar, se encontraban los numerosos manuscritos de documentación para la novela, organizados en cuatro conjuntos: “Notas de la cárcel”, que resultaban de una encuesta realizada por Manuel Puig entre algunos ex presos políticos para registrar rasgos del lenguaje y detalles de la vida en prisión; una investigación (notas bibliográficas) sobre la homosexualidad, una investigación sobre la propaganda nazi y otra sobre el bolero, género musical al que es aficionado uno de los protagonistas.

En segundo lugar, estaban los “manuscritos de planificación”, que reunían en realidad testimonios de todas las fases de concepción de la obra, en los soportes más variados: servilleta de papel de un bar, sobres usados, reverso del manuscrito de otra obra, etcétera.

Finalmente, se encontraba un manuscrito completo de la novela (un borrador copiosamente reescrito) y un dactiloscrito que lo transcribía en limpio con algunas correcciones.

Asimismo, el equipo responsable de la realización del volumen había exhumado una cantidad importante de notas y de textos autobiográficos, la correspondencia de Puig relativa a la obra y un conjunto de *cassettes* audio y video que recogían declaraciones, conferencias y mesas redondas en la que el autor relataba diversos aspectos de la génesis de la novela. La familia había puesto también a disposición de los editores numerosas fotografías del escritor y otras imágenes que él mismo había reunido.

La evidente imposibilidad de dar cuenta de todas esas informaciones, aun de manera sumaria, exclusivamente en un libro, condujo a la dirección de Archivos a poner en marcha el proyecto editorial que apelaba de manera complementaria a un doble soporte: el impreso y el electrónico —asociándose para la realización de este último con el Departamento Audiovisual de la Universidad de Poitiers—.¹⁷ El CD-Rom (distribuido conjuntamente con el libro) propone varias navegaciones al interior de los dos grandes corpus que lo componen: el *dossier* genético y la cronología, según el esquema establecido por los prototipos mexicanos, pero con modalidades más simples y accesibles. Algunas herramientas de base, como

la “lupa”, permiten una consulta eficaz de todos los detalles de los documentos de génesis. Como en los prototipos, el manuscrito de la novela puede ser consultado simultáneamente con su transcripción.

Sobre la base de esta edición, la Colección Archivos ha publicado hasta el presente otros dos volúmenes “mixtos” y tiene un tercero en preparación —los tres atañen a obras de autores argentinos: *Glosa–El entenado* de Juan José Saer (vol. 61), *Obra poética* de Almafuerte (vol. 63) y *Tres golpes de timbal* de Daniel Moyano (vol. 64).¹⁸

Otro giro importante que debió emprender, en 2008, el programa editorial Archivos, motivado por la falta de interés que manifestaron las instituciones internacionales que lo sostuvieron durante dos décadas de continuar el esfuerzo financiero, fue concentrar la coordinación editorial (y el financiamiento) de la colección en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Poitiers (CRLA–Archivos), entidad que asumía desde 1995, la coordinación científica del programa. También, en esta mudanza delicada, fue decisivo el apoyo de una notable mujer de letras argentina, María Rosa Lojo, quien impulsó (promoviendo un auspicio oficial de su país) la publicación de la edición crítica que había preparado con un equipo de investigadores, de la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato (quien fuera, junto con Léopold Sédar Senghor, Presidente de honor del programa editorial Archivos), edición que constituyó el primer tomo de la llamada Colección Archivos “Nueva Serie”.¹⁹

Un proyecto complementario al de la colección de ediciones críticas —y que amplía sus objetivos patrimoniales— derivó de la integración del equipo directivo de Archivos en el Centro de Estudios Latinoamericanos (CRLA) de la Universidad de Poitiers. Este centro fue fundado, en los años ’60, y animado por dos profesores con intereses complementarios. Raymond Cantel, apasionado por la literatura popular del nordeste brasileño, reunió una de las colecciones de *folletos de cordel* más importantes del mundo, mientras que Alain Sicard, especialista de la literatura latinoamericana del siglo XX, introdujo en la academia francesa (a través de encuentros, jornadas de estudios y coloquios) varios escritores que en ese momento eran poco conocidos, poco leídos en Europa. Algunos de estos autores retribuyeron este interés donando al CRLA la totalidad o una parte de sus archivos personales. Fue el caso de Carlos Droguett, quien depositó en Poitiers, poco antes de morir, todos los documentos que componían su archivo y que incluían, además de los borradores y manuscritos de las obras editadas, numerosos inéditos (piezas de teatro, cuentos, etc.) y la correspondencia. Fue el caso también de Julio Cortázar, quien ofreció el fondo que él mismo había constituido con cerca de dos mil artículos periodísticos o especializados, libros, trabajos académicos, escritos a lo largo de treinta años sobre su obra, y que comporta además múltiples intervenciones del autor mismo, algunas inéditas hasta la actualidad.

Cuando los directivos de Archivos se integraron en el CRLA, a finales de 1995, viendo el interés que estos fondos despertaban entre los estudiantes y los investigadores, decidieron en común acuerdo con los responsables del Centro, tratar de encontrar la forma de tornar más accesible esa masa documental —constituida en ese momento por diez fondos literarios—, digitalizándola, ordenándola en bases

de datos que permitieran una consulta con múltiples opciones e instalándola en un sitio específico del portal Internet del CRLA–Archivos. De los cuatro fondos puestos en línea hasta el presente, tres de ellos corresponden a autores argentinos: el ya mencionado Fondo Julio Cortázar, el Fondo de investigaciones y literatura popular Jorge Furt y los “cuadernos de la cárcel” de Alicia Kozameh.²⁰

Como prolongación y ampliación coherente de este proyecto, el CRLA–Archivos lanzó un llamamiento a todos los centros de estudios que tuvieran en su posesión archivos de escritores de América Latina digitalizados, para reunir todos los fondos en un portal común, denominado *Archivos Virtuales Latinoamericanos*, a fin de promover, facilitar y difundir la investigación y la edición de los mismos. A esta convocatoria, fueron los primeros en responder tres equipos de las universidades argentinas de San Marín, La Plata y Misiones, quienes aportaron archivos de escritores tan importantes como Juan Bautista Alberdi, Manuel Puig o Leónidas Lamborghini. Este portal colaborativo, actualmente en preparación, será inaugurado oficialmente con motivo del Congreso Internacional del CRLA–Archivos, en el mes de octubre de 2012.²¹

168 169

No quiero cerrar esta reseña de la presencia argentina en los programas y proyectos editoriales desarrollados por Archivos, sin insistir en el hecho de que todavía queda mucho por hacer —muchas obras por editar, muchos borradores y manuscritos por descubrir y estudiar, muchos investigadores por convocar— y asegurar a los equipos que trabajan actualmente con legajos literarios que tanto el CRLA como la Colección Archivos están permanentemente abiertos a todas las propuestas, sugerencias, aportes y colaboraciones que puedan incentivar el conocimiento y el estudios de los fondos documentales argentinos y latinoamericanos.

Notas

¹ Éliida Lois, “La critique génétique en Argentine: précurseurs, irruption et état actuel”, *Genesis*, (33), París, Presses de l’université Paris–Sorbonne, 2011, pp. 149–155.

² Instituto de Textos y Manuscritos Modernos, laboratorio del Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CNRS) de Francia, dedicado a la teoría y a la puesta en aplicación de la llamada “crítica genética”.

³ Éliida Lois es investigadora del CONICET, profesora de la Universidad Nacional de San Martín, donde dirige el Centro de Investigaciones Filológicas “Jorge M. Furt” y autora del libro *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética* (Legasa: Buenos Aires, 2001), de numerosos artículos sobre el tema y de las ediciones críticas que aquí citamos.

⁴ *Filología* XXVII, 1–2 (“Crítica genética”), Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (Universidad de Buenos Aires), 1994. J. Amícola y colaboradores (G. Goldchluk, J. Romero y R. Páez), *Materiales para La traición de Rita Hayworth*, La Plata, UNLP (Publicación especial n° 1 de la revista *Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria), 1996.

⁵ Los países representados eran Argentina, Brasil, Colombia, España, Francia, Italia, México y Portugal. Con los auspicios de la UNESCO, los miembros fundadores redactaron y firmaron el Acuerdo de Investigaciones y Edición “Archivos” que promovía la edición crítica de ciento

diez títulos, considerados como los más representativos de las literaturas escritas en el continente latinoamericano durante el siglo XX. Estas ediciones cubrirían las cuatro áreas lingüísticas de la región (hispano y lusohablantes, francófona y anglófona) y en todos los casos se harían en lengua original. La estructura de los volúmenes de la Colección Archivos se ajustaría a los lineamientos metodológicos establecidos en varios coloquios preparatorios, formalizados en un “esquema tipo”.

⁶ Cf. F. Colla (coordinador), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, Poitiers, CRLA–Archivos, 2005, pp. 181–182.

⁷ R. Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (edición crítica coordinada por P. Verdevoye), París/Madrid, Colección Archivos (2), 1988.

⁸ Cf. *La Colección Archivos: hacia un nuevo canon* (Introducción y edición, Samuel Gordon), Pittsburgh/París, Revista Iberoamericana/ALLCA XX, 1992/1993, pp. 28–34.

⁹ É. Lois, “Estudio filológico preliminar”, in R. Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, op. cit., p. XXXVII.

¹⁰ J. Cortázar, *Rayuela* (edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich), París/Madrid, Colección Archivos, 1991.

¹¹ Cf. F. Colla, “Les preuves du défi (une édition critique de *Marelle*)”, *La Licorne*, (60), Poitiers, UFR Langues Littératures, 2002, pp. 153–160.

¹² J. Ortega, “Nota sobre el texto”, in J. Cortázar, *Rayuela*, op. cit., p. XXIX.

¹³ Cf. A. Núñez, “Introducción del coordinador”, in J. Hernández, *Martín Fierro* (edición crítica coordinada por É. Lois y A. Núñez), París/Madrid, Colección Archivos (51), 2001.

¹⁴ Una vez restaurada, y frente al interés que comenzaban a manifestar algunos coleccionistas extranjeros, una empresa privada argentina compró la libreta y la donó al Museo Histórico Nacional.

¹⁵ M. Fernández, *Museo de la novela de la Eterna* (edición crítica coordinada por Ana Camblong y Adolfo de Obieta), París/Madrid, Colección Archivos (25), 1996; H. Conti, *Sudeste/Ligados* (edición crítica coordinada por Eduardo Romano), París/Madrid, Colección Archivos (34), 1998.

¹⁶ Cf. S. Jossierand, “Las ediciones electrónicas de *Archivos*”, in F. Colla (coordinador), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, op. cit., pp. 217–242.

¹⁷ M. Puig, *El beso de la mujer araña* (edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi), París/Madrid, Colección Archivos (42), 2002.

¹⁸ J. J. Saer, *Glosa/El entenado* (edición crítica coordinada por Julio Premat), Poitiers/Córdoba, CRLA–Archivos/Alción Editora (Colección Archivos, 61), 2010; Almafuerte, *Poesía completa* (edición crítica coordinada por María Minellono), Poitiers/Córdoba, CRLA–Archivos/Alción Editora (Colección Archivos, 61), 2011.

¹⁹ E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas* (edición crítica coordinada por María Rosa Lojo), Poitiers/Córdoba, CRLA–Archivos/Alción Editora (Colección Archivos, 61), 2008.

²⁰ <<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/AV/Sumario.html>>

²¹ Coloquio internacional “Saberes y sabores de la literatura latinoamericana”, Universidad de Poitiers (Francia), miércoles 17/viernes 19 de octubre de 2012.

¿“Páginas insulsas e imperfectas”? Edición crítica del *Diario de viaje a Oriente (1850–1851)* y otras crónicas del viaje oriental, de Lucio V. Mansilla

María Rosa Lojo
UBA–USAL–CONICET

Marina L. Guidotti
USAL

María Laura Pérez Gras
UBA–USAL–CONICET

170 171

Resumen

La edición crítica del *Diario de viaje a Oriente (1850–1851)*, y otras crónicas del viaje oriental, de Lucio V. Mansilla, no involucró solamente la descripción general de los dos manuscritos encontrados, sino el examen riguroso del material, el análisis de las variantes textuales surgidas de la comparación entre uno y otro —que evidencian la intención del autor de mejorar la primera versión—, la comparación con la literatura de viaje posterior del propio Mansilla, su ubicación dentro del contexto histórico, cultural y biográfico, y la restauración de ambos textos decimonónicos para lectores del siglo XXI. Además, los manuscritos constituyen una invalorable fuente de datos para el estudio del español bonaerense de mediados del siglo XIX.

Palabras clave:

· metodología · técnicas de restauración de textos · viaje · literatura

• *María Rosa Lojo*: Escritora, Doctora en Letras (UBA), Investigadora Principal del CONICET con sede en la UBA y profesora titular del Doctorado en Letras de la Universidad del Salvador. Ha publicado seis libros de ensayo académico, más de ciento cincuenta artículos de investigación, y ha dirigido tres ediciones críticas, entre ellas la de *Sobre héroes y tumbas* (Colección Archivos). Es responsable de un Proyecto de Investigación Plurianual del CONICET y directora general de la colección EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina, siglos XIX y XX) en la Editorial Corregidor.

Marina L. Guidotti: Doctora en Letras por la Universidad del Salvador, secretaria de redacción de la revista *Gamma*, (USAL), autora de diversos artículos críticos en revistas nacionales e internacionales, integrante de proyectos de investigación del CONICET, asistente de dirección en la reedición crítica de la novela *Lucía Miranda de Eduarda Mansilla (1860)*, coautora de *Los gallegos en el imaginario sociocultural argentino (2007)* e *Identidad y narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina (2010)*.

María Laura Pérez Gras: es Licenciada en Letras, Profesora de enseñanza secundaria, normal y especial, y Correctora Literaria; becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con sede en la UBA; docente en la Universidad del Salvador; investigadora especializada en relatos de viaje, escrituras del cautiverio y educación intercultural bilingüe; Diploma de Honor de la Academia Argentina de Letras por mejor promedio (2004).

Abstract

The critical editing of *Diario de viaje a Oriente (1850–1851)*, y otras crónicas del viaje oriental, by Lucio V. Mansilla, did not only involve the general description of the two recently found manuscripts, but also the thorough examination of the material, the analysis of the textual variations arisen in their comparison—which evidence the author's intention to improve the first version—, their comparison with travel literature written later by Mansilla himself, their situation in the historical, cultural and biographical context, and the restoration of both nineteenth century texts for readers in the twenty first century. Moreover, both manuscripts are a highly valuable source of information for research focused on the Spanish spoken in Buenos Aires in mid nineteenth century.

Key Words:

· methodology · editing restoration techniques · travel · literature

El proyecto y los objetivos de la edición

Dentro del marco del Proyecto de Investigación Plurianual del CONICET, nro. 5878, sobre el tema "Los hermanos Mansilla, edición y crítica de textos inéditos u olvidados", a cargo de la Dra. María Rosa Lojo (CONICET–Universidad de Buenos Aires–Universidad del Salvador) y equipo, radicado en la Escuela de Letras de la Universidad del Salvador, se realizó el rescate de dos manuscritos inéditos de Lucio V. Mansilla que dan cuenta de su viaje a Oriente. Se tuvo acceso a ellos gracias al desinteresado ofrecimiento del Dr. Luis Bollaert, descendiente directo del autor.

Las autoras de esta edición fueron la doctora María Rosa Lojo (directora), la doctora Marina Guidotti (Universidad del Salvador) como asistente de dirección, la doctora Victoria Cohen Imach (CONICET–Universidad Nacional de Tucumán) y la licenciada María Laura Pérez Gras (becaria del CONICET–Universidad del Salvador).

La Dra. Guidotti y la Lic. Pérez Gras se ocuparon de la digitalización y transcripción de los originales, así como de la realización de las notas históricas, geográficas y referencias culturales de los textos, con el auxilio de la Lic. Cristina del Solar (Universidad del Salvador).

La Dra. Cohen Imach se ocupó en particular de las notas lingüísticas y de la elaboración del apartado referido al análisis ortográfico, morfosintáctico y léxico de ambos manuscritos y de los textos de viaje editados, tarea en la que colaboró especialmente como asesora externa la Dra. Elizabeth Rigatuso (CONICET–Universidad Nacional del Sur).

La directora tuvo a su cargo la orientación y supervisión de todo el trabajo y la redacción final de la Introducción, así como aportes puntuales en el rastreo de bibliografía y documentos y la realización de apartados y notas.

Los objetivos de nuestra investigación no fueron solamente la descripción general de los manuscritos, sino la inspección cuidadosa del material, el análisis de las variantes textuales surgidas de la comparación entre uno y otro —que evidencian la intención del autor de corregir la primera producción—, la crítica textual y la intención de restaurar los textos. Ambos constituyen una invaluable fuente de datos para el estudio del español bonaerense de mediados del siglo XIX desde una perspectiva de la sociolingüística histórica (Rigatuso:53).

Descripción del material relevado. Problemas y metodología

Se trata de dos cuadernos autógrafos de Lucio V. Mansilla —que se consideraban perdidos— y que fueron identificados para la edición, de acuerdo con el sentido de su escritura, como manuscrito horizontal o “apaisado”, que constituye la versión original del *Diario*, y manuscrito vertical, que muestra la voluntad del escritor de “pasar en limpio” aquel texto. El primero, más extenso, comprende 250 páginas, aunque algunas fueron recortadas y otras se han perdido; el segundo, consta de 90 páginas, y si bien en la numeración corrida llega hasta la 82ª, el mismo continúa en 8 páginas sueltas, la última de ellas, en blanco.

Se realizó una comparación, *collatio* externa (Orduna, 2005:217) de ambos documentos, que permitió establecer una historia del texto: los dos cuadernos son de tapa dura; en cuanto a sus dimensiones y características, el del manuscrito horizontal es de 20 cm de ancho y 15 cm de alto, color rojo oscuro, comprado en una casa francesa; el vertical, de tapas marrones, de 15 cm de ancho y 20 cm de alto; ambos en perfecto estado de conservación.

En la portada del cuaderno horizontal o apaisado, se consigna que se trata de un “Diario”, y en su primera página, aparecen las marcas textuales que permiten su datación: “25 de agosto de 1850”, así como el puerto de destino: “1er. Viaje de Buenos Aires á ‘Calcuta’ en la Barca Norte Americana Huma”. El itinerario narrado abarca hasta el 18 y 19 de abril de 1851, allí manifiesta sus impresiones sobre la Semana Santa en Roma y hace referencia a un posterior viaje a Florencia; aquí concluye este primer escrito. Se ha establecido que su viaje finalizó en diciembre de 1851, por lo que se conjetura que debió existir una continuación, hoy perdida.

El manuscrito vertical presenta varias particularidades, entre las que señalaremos: en la portada firma como “Lucio V. Manzilla” —es de destacar la vacilación ortográfica en la grafía del apellido, ya que en la primera versión había firmado “Mancilla”—; el empleo de términos en inglés para referirse al lugar de partida, así como para indicar que se trata de un diario íntimo: “from Buenos Aires – Private Journal”; hay un cambio importante en la consignación de la fecha de redacción —1851— y consideramos que se debe a que esta nueva versión puede haber sido escrita en ese año, sin embargo, los hechos referidos comienzan el 25 de agosto de

1850. Otro elemento para remarcar es la inclusión en las primeras dos páginas de una dedicatoria a su padre que no figura en el manuscrito horizontal:

1

Mi querido Tatita: No solo por cumplir con una recomendación de Ud. y llenar un deber, como es, pasar mis horas de ocio en algun egercicio agradable é instructivo es que me propusé llevar un diario durante mis viages; sino con la idea de yo mismo tener algun dia una memoria de ellas mas positiva é indeleble que la que puedo conservar en mi imaginación, cuando llegue á la edad en que las facultades intelectuales parecen debilitarse á medida que la fuerza fisica falta al hombre y edad en la que el recuerdo de las dulces impresiones recibidas en la juventud

2

llenan el corazon de inefable contento y satisfaccion. Mi primera idea al comenzarlo fué de enviárselo á Ud. y hoi al someterlo á su buen juicio, solo tengo el sentimiento de que no sea una cosa bastante digna de ocupar su atencion; sin embargo espero S^r. que Ud será indulgente y franco con su humilde hijo, que al ocuparse de este pequeño trabajo no ha estado poseido sino de la mejor voluntad y deseo de agradar á un padre tan digno de emulacion y respeto como Ud—

LVM

(MANSILLA, 1851:1-2, manuscrito vertical)

El diario vertical finaliza el 30 de octubre de 1850, lo que evidencia que se trata sólo de una reelaboración parcial con respecto a lo consignado en el diario horizontal o apaisado.

Nuestro propósito fue efectuar una edición crítica (Orduna, 2000:165-167) y paleográfica de ambos diarios, que se constituyen en hipotextos de varias producciones posteriores del autor. Dos de ellos, "Recuerdos de Egipto" y "De Adén a Suez" forman parte de nuestra publicación,¹ por tratarse de relatos de viaje directamente relacionados con los manuscritos.

El estudio introductorio también aborda las relaciones intertextuales entre los manuscritos y varias *causeries* de Lucio V. que se nutren de este primer viaje: tal es el caso de "¿Por qué...?", en la que explica las circunstancias por las cuales Mansilla debió realizar un viaje con un destino tan atípico y distante a una temprana edad; la secuencia de cuatro *causeries* "En Chandernagor", "El hombre de Chandernagor", "La noche de Chandernagor" y "Los canis anthus de Chandernagor", que relatan el encuentro de Mansilla con el gobernador Vignety y lo que vivió aquella noche; y "En las pirámides de Egipto", que narra la visita a Giza y el ascenso a la pirámide de Keops (Pérez Gras:25-45).

El relevamiento fue realizado con rigor científico. La operación ecdótica llevada a cabo tuvo como premisa no modificar los textos (Orduna, 2005:24), aun cuando se corroboraran erratas léxicas y gramaticales, o debidas a la falta de los originales citados, o a la rapidez en plasmar los fenómenos de que era testigo. Todas las aclaraciones al respecto se indicaron en notas al pie, bajo la indicación de "errata"; en otros casos, se planteó una interpretación aproximada por el contexto.

Asimismo en las notas al pie se mostraron las variantes que resultaron de la comparación entre ambos documentos, que demuestran la voluntad del escritor de introducir correcciones con respecto al cuaderno apaisado.

Entre las varias problemáticas que se nos plantearon y que agregaron complejidad a nuestro trabajo, citaremos:

a) La interpretación de la caligrafía de mediados del siglo XIX, en este caso en particular, la de un joven Lucio que escribía en altamar, con las dificultades que ello conllevaba. En cuanto a la grafía, se constató la vacilación en la escritura de una misma consonante; la más inestable es la letra *d*, que varía según se encuentre en posición inicial o intervocálica.

b) La adecuación a las normas gramaticales en vigencia en ese período: acentuación de preposiciones, vacilación en el uso de tildes en palabras agudas, graves y esdrújulas; vacilación en el uso de tilde en pronombres exclamativos o interrogativos; particularidades en el uso de las letras, como el uso predominante de /g/ por /j/; /x/ por /s/; de /i/ por /y/; vacilación gráfica en /c/ y /s/, /v/ y /b/; particularidades relativas a la puntuación, tal el uso de coma entre sujeto y predicado, irregularidades en el uso de comas y puntos y comas, o en el uso de signos de exclamación e interrogación. Se estudiaron, además, aspectos relacionados con el plano morfosintáctico.

c) La tarea se complejizó por las características propias de la escritura de cada uno de los cuadernos, entre ellas —y principalmente en el apaisado u horizontal—, la presencia de tachaduras, enmiendas, adiciones, marcas personales y viñetas; la alternancia en el uso de tinta y lápiz en las hojas del manuscrito; la copia de fragmentos de otros textos en inglés² o en francés,³ así como el empleo de vocablos en estas lenguas y en italiano.

d) En otros casos, en una misma página la escritura estaba orientada en sentido horizontal, y sobrescrito en vertical, lo que dificultó su lectura y transcripción.

e) Las primeras páginas del “Diario” de 1850, hasta la entrada del 30 de septiembre, aparecen cruzadas por una o varias rayas en lápiz. Conjeturamos que Mansilla marcaba o tachaba las páginas a medida que las transcribía en el segundo cuaderno, ya que la interrupción de la transcripción ocurrió los primeros días de octubre.

f) No siempre fue posible contar con el respaldo digital; en algunos casos por deterioro del material, y en otros, por estar varias de las páginas escritas en lápiz, lo que no permitía una buena resolución fotográfica; ello determinó que además del cotejo textual, se debiera terminar el relevamiento de los manuscritos *in situ*; proceso realizado en forma manual o utilizando una computadora personal, lo que implicó un incremento en el tiempo estimado para llevar a cabo esta parte del proyecto.

Consideramos, en primer lugar, la digitalización de las páginas de ambos manuscritos como la metodología más apropiada y eficaz para relevar los originales.

En segundo término, la sistematización de las pautas que debían ser tenidas en cuenta para la transcripción de los textos, cuyo objetivo fue unificar criterios, ya que de no hacerlo así, cada una de las distintas integrantes del grupo que se ocupó de la digitalización y traslación de los mismos habría tomado contacto con ellos de una manera personal, lo que hubiera dificultado luego la puesta en común para la edición.

Se exponen a continuación las pautas utilizadas, para dar una idea de la minuciosidad y la complejidad del trabajo realizado:

1. Se separaron vocablos unidos entre sí por una evidente velocidad en el manejo

de la pluma, pero se dejaron unidos los que estaban realmente escritos como si fueran uno.

2. Se respetaron las tildes y la ortografía antigua del manuscrito.
3. No se corrigieron las que se interpretan como erratas del autor, para mantener la fidelidad al manuscrito, pero se las ha marcado como tales.
4. Se respetaron los guiones y también los signos de separación de palabra.
5. Se mantuvo la indicación de punto y aparte.
6. Se señalaron los agregados de palabras, lo que se escribe por encima del renglón, las tachaduras. Lo que puede interpretarse nítidamente, se escribe entre corchetes.
7. Se aclara si hay un vocablo con un sobrescrito que evidencia la voluntad del autor de cambiar una letra o consonante.
8. Se indican algunas abreviaturas recurrentes: p^r. (por) p^a. (para) y M^r.
9. La letra *x* en castellano siempre aparece como *sc* pero en inglés a veces aparece como *x* y otras como *sc*.
10. Muchas veces la *j* es reemplazada por la *g*.
11. Se destacó en negrita lo que en el manuscrito apaisado se halla con una escritura diferente a la corriente de Mansilla; en el manuscrito vertical aparece solo subrayado y con la letra normal de Mansilla (sobre todo en el fragmento en inglés).
12. La grafía *d* tiene cuatro variantes en la escritura de Mansilla. Es la más cambiante.
13. Las palabras que no han podido deducirse se han indicado con [¿?] y si se han deducido pero es dudoso, se indica entre corchetes la palabra presunta [¿Hindostain?].
14. Se aclara si hay alguna palabra o fragmento de palabra que falta y se agrega en la transcripción.
15. Cuando los números de páginas no están escritos en la hoja del manuscrito se transcriben entre corchetes: [208].
16. Cuando la hoja aparece tachada en el manuscrito original se indica a pie de página.
17. Se indica cuando hay palabras borradas, sobre todo de las partes escritas en lápiz.

Como tercer paso para la decodificación de las imágenes digitales obtenidas, fue necesario que las investigadoras ocupadas en la elucidación de los manuscritos se valieran, cada una, de dos computadoras para realizar, en una de ellas, la lectura de la página original con el recurso de ampliación del *zoom*, y en la otra, la copia del material.

Por último, concluida la tarea de transcripción, se efectuó un trabajo de cotejo de lecturas para el control y eventual corrección de aquellos términos transcritos que no habían podido ser interpretados mediante la foto digital, para llegar al testimonio más veraz de la copia. El reiterado contacto con los textos originales de los manuscritos permitió relevar otros datos de los documentos como marcas, correcciones, tachaduras, viñetas que fueron de gran utilidad para el proceso de publicación.

Estructura de la edición y el estudio preliminar

Cuenta con un estudio preliminar que fue subdividido en apartados. Sin detallar exhaustivamente el índice, mencionaremos sólo las líneas generales que lo estructuraron: una breve introducción; una completa referencia sobre la vida y obra del autor que incluye las circunstancias de su viaje, su actividad como militar, escritor y periodista, la experiencia de vivir en Europa y su muerte en París; finalmente, se enmarca esta producción dentro del género relato de viaje y, en particular, dentro del reducido corpus de textos decimonónicos argentinos sobre viajes a Oriente. Se agregan una comparación entre los dos manuscritos, los criterios de edición, con el análisis de las constantes gráficas, gramaticales y léxicas, y la bibliografía.

176 177

Todos los textos editados fueron enriquecidos con notas léxicas, geográficas, históricas, culturales, antropológicas y críticas, orientadas a facilitar la comprensión de un lector del siglo XXI para el que la información referida no suele formar parte de su enciclopedia. Asimismo, se destacan las fluctuaciones propias de la escritura como tachaduras, enmiendas, sobrescritos, palabras agregadas entre líneas o supresiones.

Se consignaron aspectos relacionados con la filiación del autor, datos contextuales, referencias a espacios y personajes, así como también a circunstancias personales de este primer viaje de Lucio V. Mansilla fuera de su patria.

A través de las anotaciones, se ha pretendido dar cuenta de su mirada nostálgica sobre su familia y la ciudad de Buenos Aires; sus intereses; la cotidianeidad de un viaje por mar que se le tornaba interminable, únicamente interrumpido por hechos extraordinarios para él que no sólo describe sino que también dibuja, tal es el caso —en el manuscrito original— de una imagen realizada en lápiz de un delfín, en cuya trompa se lee “pie 1” y en la cola, “6 pies”; también a lo largo del cuerpo del animal se indican las partes con números del 1 al 5 (Mansilla, 1850:100, manuscrito apaisado).

Relata asimismo el encuentro, en lugares que consideraba exóticos, con personas que conocían a su familia, como le ocurrió en Calcuta con Nieves Spano de Campbell⁴ y otros: “Entre los venidos de China se encuentra el Capitan Goldsburg,⁵ un Norte-Americano, que ha estado en Buenos-Aires y conoce á mi familia” (Mansilla, 1850:180, manuscrito apaisado); “Hoi me encontré con Torcuato Alvear” (231, manuscrito apaisado).

Tampoco está ausente su inclinación realista por describir el mundo que observaba: desde el análisis social, político y cultural —como ocurre en sus apreciaciones sobre Calcuta, las condiciones de vida, el espacio de la ciudad, la constitución de la familia (Mansilla, 1850:159–166, manuscrito apaisado) o las particularidades de los beduinos (201–202, manuscrito apaisado), hasta convertirse en un adelantado “guía turístico” que describe otros lugares y sus características —Madrás, Adén, Suez, las pirámides de Giza y Keops, El Cairo, Nápoles, las ruinas de Herculano, Roma y el trayecto hasta Florencia—. Estos aspectos no están consignados en el diario vertical por haberse interrumpido la copia en la página 90.

Como lectores actuales tenemos acceso a su mirada, teñida por una subjetividad romántica, lanzada hacia el Oriente. La misma se manifiesta en las citas de autores como Espronceda y su *Diablo Mundo* (Mansilla, 1850:6 y 61, manuscrito apaisado), o en su propia poesía “Inspiración” (18, manuscrito apaisado).

La nostalgia por la familia se evidencia a los pocos días de comenzar el viaje, el 30 de agosto:

Pensamientos—

Cuando el hombre es joven, y se encuentra aislado, entonces es que reconoce la necesidad absoluta de una religión ó creencia, de un Dios á quien encomendar su vida, á quien rogar, por la conservacion y sosiego, por la felicidad y bien estar de sus padres—

Cerca de nuestros padres no conocemos la precision que de ellos tenemos, cuando nos faltan es que apreciamos, su merito, su valor ¡Oh! dichosos mil veces! si, dichosos los que tienen el consuelo, el inefable, grato, placer de recibir una caricia paternal— Hoi he estado triste y pensativo; un confuso torbellino de ideas me ha mortificado, yo mismo no he conocido la causa de mi misteriosa agitacion: y por ver á mi anciano padre, por escuchar una reprensión suya hu—
8

quiera sacrificado el día mas feliz de mi vida, pr. una severa mirada de mi amorosa madre, hubiera trocado el primer beso de la muger que adoro, — pero su presencia me habria tranquilizado — (MANSILLA, 1850:7–8, manuscrito apaisado)

La edición de los textos se ilustró con una serie de mapas para facilitar una mejor interpretación del recorrido llevado a cabo por el viajero.

Para ejemplificar el trabajo realizado sobre los manuscritos se añadieron copias de algunas de las páginas de ambos cuadernos, material que facilita el acercamiento del lector al original.

Gracias a la generosidad de uno de sus descendientes, Manuel Rafael García-Mansilla, se incluyeron reproducciones fotográficas del autor correspondientes a distintos períodos de su vida.

La edición de textos decimonónicos para lectores del siglo XXI

Uno de los mayores desafíos de una edición crítica es restaurar un texto en todos sus niveles. Por este motivo, no debimos solamente atender al contexto histórico y biográfico o a las problemáticas relacionadas con los planos gráfico, morfo-sintáctico y léxico-semántico que presentaban ambos manuscritos, sino que también nos encontramos en la necesidad de abordar cuestiones vinculadas al género literario y el pacto de lectura. Estas últimas repercuten directamente en la eficacia de la restauración de dos textos compuestos ciento sesenta años atrás y que ahora salen por primera vez a la luz para lectores de una época distinta, cuyos horizontes de expectativa han cambiado radicalmente en relación con los paradigmas del siglo XIX.

En primer lugar, estamos frente a dos manuscritos autobiográficos: un diario y su transcripción parcial. Las escrituras del yo eran habituales en la literatura argentina del siglo XIX. Los criollos letrados se propusieron dejar testimonios, asentar valores, comunicar ideas, que en su conjunto pudieran establecer las bases de una sociedad nueva; al mismo tiempo, escribieron para intentar explicarse el sentido o determinar el rumbo de una época de grandes cambios e inestabilidad. Y en esta

clave fueron leídas sus cartas, memorias, diarios, ensayos, relatos de viaje y *cause-ries*, entre otras formas autobiográficas decimonónicas, por sus contemporáneos.

No obstante, desde Adolfo Prieto y su estudio titulado *La literatura autobiográfica argentina* (1962) hasta nuestros días, en la crítica local, y desde la Escuela de los *Annales* (en particular su última etapa), en cuanto al abordaje de documentos históricos en general, el interés por la historia privada, encerrada en este tipo de literatura, ha aumentado y se ha convertido en el material privilegiado de los estudios interdisciplinarios: en ellos convergen la psicología social, el psicoanálisis, la historiografía, la antropología cultural, los estudios culturales, las literaturas comparadas, la teoría literaria (Prieto:13).

En función de estas tendencias cada vez más presentes en el pacto de lectura de textos autobiográficos, hemos propuesto al lector interpretaciones documentadas acerca de los posibles motivos que impulsaron a la familia Mansilla a enviar a su hijo mayor a las antípodas, sobre su vínculo personal con los distintos miembros —en particular, su madre—, sobre sus miedos, inseguridades y aspiraciones, sus vivencias como joven inexperto tanto en materia de viajes como de escritura, y acerca de su manera particular de ver y asimilar el mundo que se abría a su paso.

En segundo lugar, ambos manuscritos son relatos de viaje. A lo largo del primer siglo de nuestras letras se dieron, *grosso modo*, tres clases de relatos de viaje: los escritos por científicos o exploradores, los pertenecientes a la narrativa militar o expedicionaria, y los realizados por viajeros de cierta élite —ya fuera por motivos diplomáticos, educativos o de placer—. Esta última clase se caracterizó por su movimiento centrífugo: se partía de Buenos Aires rumbo a las grandes urbes del mundo, sobre todo las europeas, como París y Londres. El viaje de Mansilla se ubica dentro de este grupo, aunque su primer destino fue ciertamente más exótico que el elegido por la mayoría de sus contemporáneos. En rigor, por más que el relato de ese fragmento se ha perdido, sabemos que el *grand tour* europeo fue también parte de su itinerario.

Este género era leído en el siglo XIX como una forma autobiográfica más, y las expectativas de los lectores estaban dadas en función de asimilar lo aprendido por el viajero durante su periplo. Estos relatos constituían una instancia de progreso y aprendizaje tanto para los autores como para los lectores.

En cambio, las lecturas actuales de este tipo de textos están vinculadas con las corrientes de pensamiento que estudian las relaciones interculturales y las problemáticas postcoloniales y desenmascaran los discursos totalizadores en tanto vehículos del poder imperialista. Los relatos de viaje son ahora vistos como textos minados de imágenes dispuestas por el viajero-narrador en función de la construcción del Otro, así como del Yo, y de la relación de poder que surge entre ambos a partir de ciertas expectativas y preconceptos que el viajero comparte con su comunidad de origen, para la cual escribe.

Teniendo en cuenta estas tendencias, ofrecemos a los lectores actuales un estudio imagológico de los manuscritos que da cuenta de la construcción que Mansilla realiza del Otro, tanto en la India como en Egipto, y a su vez, refleja la construcción de un Yo, que puede ser considerado como un Lucio V. Mansilla, escritor y *causeur*, en estado embrionario.

El análisis imagológico nos llevó a abordar el contenido de los manuscritos en tres niveles comparativos distintos: en un primer momento, identificamos y describimos la matriz literaria existente entre el diario de viaje de Mansilla y el

resto del acotado corpus de relatos con destino a Oriente escritos por sus contemporáneos (Sarmiento, Obligado y Wilde); en un segundo momento, trabajamos la pertenencia del diario al género relato de viaje a partir de sus potencialidades interpretativas en la construcción de la imagen del Otro y del reflejo del Yo, corroboradas por medio del análisis concreto de los textos; finalmente, establecimos las relaciones autointertextuales entre los manuscritos y la literatura de viaje posterior del propio Mansilla. En el primer nivel, pudimos establecer la importancia de este material inédito en el contexto de la literatura nacional (de haber sido publicado en su momento hubiera constituido el primer relato de viaje con destino inicial a Oriente). En el segundo, pudimos reconocer en la narración de esta experiencia iniciática las primeras manifestaciones de la excentricidad que caracterizó sus ideas sobre el Otro y el mundo en general en toda su obra y, también, apreciar las marcas indelebles que esta extraordinaria vivencia dejó en la formación de su personalidad y su estilo propio. En el último nivel, logramos comprobar que el diario de este primer viaje resultó ser la fuente más rica y recurrida para la obra posterior del autor, puesto que de manera directa o indirecta muchos de sus textos se nutrieron de aquellos días entre mares, aldeas, desiertos y pirámides, entre ingleses, parias y beduinos, entre el mundo que le mostraban —fragmentado por clases sociales, facciones políticas, civilización y barbarie— y el mundo que él mismo descubría —de soledad, injusticia, sufrimiento humano, esplendor y caos—. De esta manera, a través del soporte paratextual y el aparato crítico, planteamos una lectura de esta obra inédita que aspira a abordar todos los niveles posibles y a integrarlos, con el objetivo de que el lector de hoy pueda comprender la dimensión que este viaje tuvo en la época en que se produjo, así como su repercusión en la vida y la obra del autor.

Viajar/vivir con una maleta cargada de libros

Uno de los rasgos especialmente llamativos de esta obra, que se perpetuaría en el *savoir faire* y el *savoir écrire* de Lucio V. Mansilla, es la demostración de que todo viaje, y toda vida, incluye una biblioteca, empezando por el hecho de que había sido “desterrado” al Oriente por culpa de un supuesto “exceso” de lectura. Este viaje, que lleva directo a Calcuta a un adolescente que hasta entonces no había llegado ni siquiera a Montevideo, es atribuido por él mismo a una inconveniente lectura juvenil: la del *Contrato Social* de Jean Jacques Rousseau, cuyas páginas transitaba en el saladero familiar de Ramallo donde su padre, el general Lucio Norberto, había querido emplear al hijo un tanto descarriado. Es ésta, al menos, la razón que esgrime en la *causerie* “¿Por qué...?” (Mansilla, 1963:47-82), para explicar a Carlos Pellegrini las razones de su viaje. Había otras (que él desestima en la extensa charla, prolongada durante cinco jueves) como su amorío juvenil con Pepita (modista y francesa) que condujo a los dos enamorados de dieciséis años al intento de fugarse juntos. Pero Lucio V. destaca su curiosidad intelectual, peligrosa en la Argentina de aquellos tiempos,

sobre todo para quien era sobrino y ahijado de Juan Manuel de Rosas (Lojo, 2011).

Durante la monótona travesía por mar desde Buenos Aires lo traspasa la nostalgia y lo sofoca el tedio. Solamente los libros que ha llevado o que encuentra en la biblioteca de la barca Huma, parecen realmente acompañarlo, y por cierto la memoria de algunas lecturas decisivas tampoco lo abandona. Escribe así, evocando al mismo Rousseau, “culpable” de su viaje:

el hombre, es bueno por naturaleza, la ambicion, solamente es la q^e lo pierde, la que lo precipita y la que p^f. jóven que sea, hace nacer en su fevril imaginacion ideas de odio, de venganza, que no traen consigo sino remordimientos futuros que lé privan el ser feliz, aun en el seno de la felicidad

(MANSILLA, 1850:5–6, manuscrito apaisado)

180 181

Las menciones al acto de leer son muchas y continuas en ambos manuscritos. Leer en cubierta, estar entretenido con los libros, escribir y leer, son los actos que más se repiten: unas veintiocho veces en el manuscrito apaisado y veintitrés en el vertical. Las ocurrencias corresponden en su inmensa mayoría al período del cruce oceánico, incluso en el más extenso, el manuscrito apaisado. Cuando el tiempo se alarga infinitamente, y los malestares físicos atormentan al viajero no menos que la sensación de soledad, los libros se vuelven imprescindibles: “nada particular ocurrió, lo pasé entretenido con mis libros. Ellos son por ahora mis mas fieles y leales amigos –Cada día me prueban cuan vitales me son–” (Mansilla, 1851:5, manuscrito vertical).

Preso en la vastedad oceánica, condenado a no tener noticias de los suyos durante meses, con el estómago estragado por el mareo, Lucio anota sus aprendizajes letrados, ante todo, el del idioma inglés, seguramente buscando obtener la aprobación del reticente General Mansilla. Así, enumera libros de Historia antigua o de edificación moral destinados a los jóvenes y también un tratado de navegación que lo coloca más cerca del “comerciante profesional” en el que se aspiraba a convertirlo. Aunque no faltan alusiones a las obras propiamente literarias: el “Quixote”, Espronceda (su poeta preferido por entonces) parafraseado, imitado y citado varias veces. Con sus lecturas, desde ellas, va construyendo una autoimagen aceptable a los ojos del padre (su principal destinatario), que incluye al lector–estudiante y estudioso con inquietudes históricas y éticas, al lector–viajero profesional, con intereses comerciales y científicos, pero también al espíritu sensible, exponente del *pathos* romántico, que apela a su poeta emblemático para dar cuenta de sus estados de ánimo, tribulaciones y problemas y dotarlos de un significado trascendente.

La mención de cada lectura se vuelve menos detallada ya sobre tierra firme, desplazada por lo mucho que hay para ver y contar en la realidad geográfica y cultural inmediata. No obstante, sabemos que el viajero se refugia en los libros durante las noches solitarias. Así, el 30 de enero, día del santo de doña Agustina, escribe: “La noche la pasé en casa leyendo y mui triste. Jamas, esta es la primer vez de vida, que me he hallado separado de mi familia, el día de mi madre”⁶ (Mansilla, 1850:154, manuscrito apaisado).

Y si algo lamentará el Mansilla ya adulto —posiblemente por el resto de su existencia— es no haber contado entonces con una enciclopedia más densa y más rica de lecturas para poder aquilatar mejor el fabuloso espectáculo del mundo que

se le abría ante los ojos: “Han pasado doce años, y he perdido mis libros y mi cartera de viaje, salvando apenas algunas páginas incompletas de un diario insulso é imperfecto, como todo aquello que es obra de la juventud, –de la juventud sud americana sobre todo, –que sin estar preparada por el estudio y la instrucción lánzase prematuramente á correr el mundo” (1864:257).

Esas “páginas incompletas” que nuestra edición rescata tienen sin embargo el incomparable valor de recuperar en estado prístino, sin filtros, pulidos ni adiciones, aún no corregidas por la erudición ni la experiencia, las primeras huellas del ya aplicado lector, futuro gran escritor y gran viajero en los caminos cruzados de la literatura y de la vida.

Notas

¹ Colección EALA (siglos XIX y XX), Corregidor, 2012.

² Tal ocurre en ambos manuscritos cuando se aboca a transcribir textualmente un fragmento del libro *The Indian Directory...* de James Horsburgh, Primer volumen, sexta edición, 1852. Corresponde a la “Introducción”, páginas xiii a xv (Horsburgh, 1852: xiii–xv) (Mansilla, 1850:86–96, manuscrito apaisado; 1851:63–77, manuscrito vertical).

³ Transcribe en este idioma la fábula “Le poisson volant” (Clarís de Florian:199).

⁴ Amiga dilecta de doña Agustina, madre de Lucio V. Este se refiere a la “tía Nieves” especialmente en *Mis memorias*: “Tenía mi madre una amiga chilena, mayor que ella, Misia Nieves Spano de Campbell, hermana de Misia Pilar, la esposa del señor general don Tomás Guido; yo la llamaba mi tía, por cariño. Se casó en segundas nupcias con monsieur Lefebvre de Bécour, que fue a Buenos Aires con el almirante Mackau. Más tarde fue ministro plenipotenciario de Francia en el Paraná y en Buenos Aires; ambos murieron en Versalles dejando dos hijas, María Rosa y Carlota” (Mansilla, 2000:116).

⁵ En los *Recuerdos de Viaje* (1882), de Eduarda Mansilla (189), se hace referencia a un “Comodoro Golborough”, norteamericano, que había estado en Buenos Aires, y conocía muy bien a doña Agustina Ortiz de Rozas, madre de los hermanos Mansilla, con quien había abierto un baile de gala. Acaso se trate de la misma persona. La diferencia de grado, naturalmente, puede deberse a los años transcurridos entre el viaje de Lucio V. y la estadía de Eduarda en los Estados Unidos.

⁶ El 30 de enero correspondía al santo de doña Agustina Ortiz de Rozas, cuyo nombre completo era en realidad Martina Agustina Dominga del Corazón de Jesús. Si bien la llamaban “Agustina” (como su madre), festejaba su santo en el día de la santa de su primer nombre, Martina.

Bibliografía

- CLARIS DE FLORIAN, J. P. (1812) *Ouvres de Florian. Fables de Florian*. “Le poisson volant”. Paris: Chez ant. Aug. Renouard.
- HORSBURGH, J. (1852) *The Indian Directory, or, directions for sailing to and from the East Indies, China, Australia, and the interjacent ports of Africa and South America: Originally compiled from Journals of the Honourable Company's Ships, and from Observations and Remarks, resulting from the experience of twenty-one years in the navigation of those seas*. London: W. M. H. Allen & Co.
- LOJO, M. R. (en prensa) “Las lecturas de un viajero adolescente en el Diario de Viaje a Oriente (1850–1851) de Lucio V. Mansilla”. *AALC-X Jornadas de Literatura Comparada*, 2011, Editorial Biblos, en prensa.
- *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*. Edición prologada y anotada por M. R. Lojo (dir.), M. Guidotti (asistente de dir.), V. Cohen Imach y M. L. Pérez Gras, editada por Corregidor (colección EALA). 182 183
- MANSILLA, E. (1882) *Recuerdos de Viaje*. Madrid: El Viso, 1996.
- MANSILLA, L. V. (1850) *1er. Viaje de Buenos Aires á “Calcuta” en la Barca Norte Americana Huma*, manuscrito apaisado inédito.
- (1851) *Private Journal*, manuscrito vertical inédito.
- (1855) “De Adén a Suez”. *El Plata científico y literario. Revista de los Estados del Plata sobre Legislación, Jurisprudencia, Economía- Política, Ciencias Naturales y Literatura*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.
- (1864) “Recuerdos de Egipto”. *La Revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho. Periodico destinado á la República Argentina, la Oriental del Uruguay y del Paraguay*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.
- (1889–1890) *Entre-Nos. Causeries de los jueves*. Buenos Aires: Hachette, 1963.
- (1904) *Mis Memorias*. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2000.
- ORDUNA, G. (2000) *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel: Edition Reichenberger.
- (2005) *Fundamentos de crítica textual*. Madrid: Arco/Libros.
- PAGEAUX, D. H. (1994) “De la imagería cultural al imaginario” en *Compendio de Literatura Comparada*. México: Siglo XXI.
- PÉREZ GRAS, M. L. (2009) “Los ecos del primer canto. El diario de viajes de Lucio V. Mansilla y las relaciones intertextuales con su obra posterior”. *Decimonónica*, 6 (2), 25–45.
- PRIETO, A. (1962) *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- RIGATUSO, E. M. (1992) *Lengua, historia y sociedad. Evolución de las fórmulas de tratamiento en el español bonaerense (1830–1930)*. Bahía Blanca: Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

Cinco

escenas de la vida académica

Espacios queer: hacia una dinámica de visibilidad e integración

Raúl A. Galoppe*
Montclair State University

Resumen

186 187

Los espacios queer no son lugares físicos sino áreas de probabilidades en un espacio social abierto a la tolerancia por la diferencia y la ambigüedad. Dichos espacios promueven dinámicas de visibilidad e integración que, en la argumentación de Laurent Berlant y Michael Warner, propician posibilidades alternativas de identidades, inteligibilidades, públicos, culturas y sexualidades que desplazan el privilegio de la heteronormatividad en la cultura sexual. Comenzando con una breve historia de los movimientos LGBTQ (Lésbicos, Gay, Bisexuales, Transexuales, Queer) enmarcada teóricamente por construcciones lacanianas de subjetividad, la conceptualización de Michel Foucault sobre biopoder, los planteos de performatividad e identidad de Judith Butler, entre otros, se intenta un mapeo de la agencia queer como espacio de resistencia transcultural. Finalmente, se indaga sobre construcciones y representaciones queer de larga data, aunque invisibles o camufladas, en contraste con nuevos paradigmas recientes y se enfatiza la importancia de la visibilidad y la integración en los distintos ámbitos comunitarios.

Palabras clave:

· estudios LGBTQ · identidad · representaciones · sexualidad
· Teoría queer

* Profesor titular en el Departamento de Español e Italiano y en el Programa de Estudios de Mujeres y Género de Montclair State University en Nueva Jersey, EE. UU. Ph. D. en Letras Hispánicas, University of Missouri-Columbia. Cocreador y primer coordinador del Programa de Estudios GLBTQ (2008-2010). Su investigación ha sido merecedora de una Beca Fulbright (2011-2012) con asiento en la Universidad Nacional del Litoral. Ha publicado libros y artículos sobre representaciones queer en literatura, teatro, cine y sociedad.

Abstract

Queer spaces are not physical places but areas of probabilities within a social space open to tolerance for the different and the ambiguous. Such spaces promote dynamics of visibility and integration that, according to Laurent Berlant and Michael Warner, foster alternative possibilities of identities, intelligibilities, publics, cultures, and sexualities challenging the privilege of heteronormativity in sexual culture. Starting with a brief history of the LGBTQ (Lesbian, Gay, Bisexual, Transsexual, Queer) movements, theoretically framed by, among others, Lacanian constructions of subjectivity, Michel Foucault's conceptualization on biopower, and Judith Butler's arguments on performativity and identity, this address maps the queer agency as a space of transcultural resistance. Finally, it concentrates on long-existing queer constructions and representations, though invisible or camouflaged, in contrast with new and recent paradigms and emphasizes the importance of visibility and integration into different communal spaces.

Key Words:

· LGBTQ Studies · Identity · Representations · Sexuality · Queer Theory

Un intento de definición

“Queer” es un término de difícil anclaje en la cadena de significación. La voz inglesa data del siglo XVI y originariamente se empleaba para designar lo extraño, lo oblicuo, lo perverso. A partir de las primeras décadas del siglo XX se utilizó, de manera despectiva y altamente ofensiva, para referirse a los homosexuales y desde entonces su connotación quedó por siempre asociada con lo no-heteronormativo. Sin embargo, en los últimos 30 años aproximadamente la voz cobró nuevas dimensiones al verse apropiada por los mismos grupos que sufrían el estigma de su significación. En la actualidad, “queer” ya no es un insulto sino el nombre de una teoría, un campo de estudios y un espacio para la militancia.

Aún así, su alcance semántico se mantiene esquivo e indeterminado a pesar de haberse internalizado en círculos académicos y artísticos. Por lo tanto, intentar una definición, según muchos, es no sólo imposible sino innecesario. Como explica David M. Halperin, “queer es todo aquello que se estrella contra lo normal, lo legítimo, lo dominante. No hace referencia a nada en particular. Es una identidad sin esencia. Queer, por lo tanto, no se define por lo que es sino por cómo eso que tiende a ser se posiciona en relación con la normatividad” (Halperin, 1995:62).¹ Parfraseando a Jill Dolan, lo queer incluye numerosas estrategias que se definen en términos de multiplicidad, apertura, contradicción y contención. Queer no

es un ser sino un hacer, es la relación del sujeto con el poder hegemónico, con la marginalidad como lugar de empoderamiento. Lo queer abre espacios para aquellos que abrazan todas las formas de práctica e identidad sexuales (Dolan:5).

Es importante comprender, no obstante, que los espacios queer no son lugares físicos sino áreas de posibilidades en ámbitos sociales abiertos a la tolerancia por la diferencia y la ambigüedad. Dichos espacios promueven dinámicas de visibilidad e integración que, en la argumentación de Laurent Berlant y Michael Warner, propician posibilidades alternativas de identidades, inteligibilidades, públicos, culturas y sexualidades que desplazan el privilegio de la heteronormatividad en la cultura sexual (Berlant, Warner:548).

Comenzando con una breve historia de los movimientos LGBTQ (Lésbicos, Gay, Bisexuales, Transexuales y Queer) enmarcada teóricamente por construcciones lacanianas de subjetividad, la conceptualización de Michel Foucault sobre biopoder, los planteos de performatividad e identidad de Judith Butler, entre otros, se intenta un mapeo de la agencia queer como espacio de resistencia transcultural. Finalmente, se indaga sobre construcciones y representaciones queer de larga data, aunque invisibles o camufladas, en contraste con nuevos paradigmas recientes y se enfatiza la importancia de la visibilidad y la integración en los distintos ámbitos comunitarios.

188 189

Caminos convergentes

La teoría queer vio la luz a comienzos de 1990 en ámbitos académicos de los EE. UU. con tres objetivos fundamentales: 1) brindar un entramado teórico interdisciplinario que permita desafiar la falacia binaria del género en unívoca correspondencia con el sexo biológico; 2) ofrecer un espectro de representaciones queer en todos los campos del hacer humano; y 3) organizar estrategias de visibilidad y militancia política a fin de lograr igualdad de oportunidades para todas las personas marginadas por sus sexualidades disidentes. Su gestación es el resultado de múltiples convergencias sociopolíticas de larga data que comienzan con las luchas raciales de mediados de la década de 1950 en adelante, y continúan con las corrientes feministas de las décadas de 1960 y 1970 y, posteriormente, los movimientos gay ylésbicos.

En todos los casos, la Academia no tardó en hacerse eco y acompañar los cambios sociales que venían desarrollándose. En realidad, en muchas instancias sirvió de plataforma de despegue y motor impulsor desde sus departamentos y centros. En el caso de los estudios LGBTQ, estos ámbitos académicos cumplen una doble función. Por un lado promueven el desarrollo de una investigación sistemática desde distintos ángulos, ya sean historiográficos, sociológicos, literarios, psicológicos, etc. de manera más o menos interdisciplinaria mientras que por el otro sirven de espacio para la (auto)representación de sus integrantes, profesores y alumnos, quienes encuentran allí un espacio de identidad y proyección social (Galoppe:19).

La comunidad LGBTQ reconoce como punto histórico de inflexión la revuelta de Stonewall ocurrida en la ciudad de Nueva York la madrugada del 28 de junio

de 1969. El episodio marca el momento en que la resistencia de un grupo de homosexuales, lesbianas y transexuales a la agresión policial sirve como detonante para que toda una comunidad unida por el común denominador de su sexualidad descubra que existe un poder inherente en la unidad, aun si esa unidad se aglutina en una identidad hasta entonces marginal y marginada. Del mismo modo que el acto de desobediencia civil de Rosa Parks —la costurera negra de Alabama que rehusó darle el asiento a un pasajero blanco y moverse al fondo del bus como era costumbre en 1955— desencadenó el movimiento de lucha por los derechos civiles que cambió la dinámica racial de los EE. UU., Stonewall es el detonante de la lucha por los derechos de las minorías sexuales y el momento en que la comunidad LGBTQ se hizo visible y comenzó a integrarse.²

Como bien señalan Dudley Cledinen y Adam Nagourney, antes de Stonewall los homosexuales carecían de marcas físicas o culturales que los identificaran y les dieran sentido de identidad (Cledinen, Nagourney:12). Si bien pueden rastrearse estéticas y dialectos compartidos por comunidades no heteronormativas, no existía el (auto)reconocimiento como parte de un grupo con una historia común. Stonewall es un punto decisivo cuyo legado es la lucha, aún en desarrollo, por la igualdad de derechos lésbicos, gay, bisexuales y transexuales (Carter:266).

Marco teórico

Intentar la captura de un marco teórico para lo queer encierra riesgos de sobregeneralización y prescripción, lo cual es contrario al espíritu mismo de la queeritud. Después de todo, el término “teoría queer”, acuñado por Teresa De Lauretis en 1990, surge como llamado de atención a la creciente complacencia formulaica y homogeneizante que los estudios LGBT iban ganando en círculos académicos, especialmente los dominados por las Ciencias Sociales empíricas (Halperin, 2003:339-340). Es innegable, no obstante, que luego del escandaloso impacto producido con su creación, el alcance del concepto ha cobrado vida propia como cuerpo de estudios y su importancia en el derrotero del estudio de identidades y sexualidades no ha sido aún cuantificada. Lo que sí se sabe —y se teme— es que tanta repercusión académica, no sólo entre homosexuales sino también entre heterosexuales, amenaza con convertir a la “teoría queer” en una teoría “normalizada” por el mismo canon al que intenta oponerse: el de la normatividad (341). También es innegable que sus antecedentes pueden encontrarse, paradójicamente, en identidades LGBTQ, feministas y hasta étnico-raciales. En suma, la teoría queer se desprende de —y a la vez refleja a— todos los grupos descentrados cuyas identidades se pivotan por la sexualidad y su representación.

Como toda teoría posmoderna, su base de sustentación es el desafío a la legitimación del conocimiento ante la pérdida de credibilidad de la “gran narrativa” propuesto por Lyotard (Lyotard, 1984:37). Viene al caso también tener en cuenta el descentramiento del sujeto que desea y su sexuación. Como lo formula Lacan

en su Seminario XX *Encore*, la sexuación se produce en el ámbito de la fantasía y por lo tanto no concibe el binarismo del género como simetría de las relaciones sexuales (Lacan:5-7). Si bien queda clara la deuda a Lyotard y Lacan, los discursos más significativos que impulsaron el desarrollo de los estudios queer provienen de Foucault, Sedgwick y Butler.

En *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*, Foucault denuncia el sometimiento del sujeto a grupos hegemónicos reguladores de su sexualidad a partir de la patologización de toda conducta que no encajara en los cánones puramente reproductivos (54). Como conclusión, enfatiza que podremos liberarnos cuando los emblemas de la sexualidad y el poder que los regula para someternos caduquen y den cabida a una economía diferente de cuerpos y placeres (159). Esta relativización de la sexualidad permite presuponer otras alternativas del placer y otras construcciones que fluctúan temporalmente, como en el caso de la homosexualidad, de psicopatología a mediados del siglo XIX a identidad a mediados del XX y finalmente a estilo de vida en el XXI.

190 191

Eve Kosofsky Sedgwick irrumpe en la escena académica en 1985 con el concepto de la homosocialidad, relaciones sociales entre hombres mediadas por un deseo homoerótico reprimido y sublimado hacia actos de camaradería. Estos actos, inscriptos en una “heterosexualidad obligatoria”, excluyen a la mujer y alimentan niveles profundos de homofobia (Sedgwick, 1992:1-3). Posteriormente en *Epistemology of the Closet*, Sedgwick propone que “muchos de los nódulos de pensamiento y conocimiento de la cultura occidental del siglo XX como totalidad están estructurados —en realidad, fracturados— por una crisis crónica, ya endémica, de definición homo/heterosexual (...) que viene de fines del siglo XIX” (2008:1).

Finalmente Judith Butler, cuyo seminal *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* en 1990 abrió definitivamente la puerta de los estudios queer y les proporcionó fundamentos epistemológicos, retoma los paradigmas foucaultianos y lacanianos de la sexualidad y del deseo respectivamente y los reinterpreta desde posicionamientos feministas que desafían y desestabilizan las concepciones de género vigentes hasta la fecha. Ya que según Foucault la sexualidad es producida discursivamente, Butler propone que el género es una agencia performativa que parodia algo que no tiene origen, como la fantasía de una fantasía (Butler:175). De ese modo, el género puede convertirse en un acto político al pasar de la parodia a la militancia ya que la pérdida de las normas preestablecidas trae como consecuencia la proliferación de configuraciones de género que desestabilizan la identidad sustantiva enmarcada en la heterosexualidad compulsiva de sus protagonistas centrales: “hombre” y “mujer” (187). Allí precisamente anida la base fundamental, la plataforma de despegue de la queeritud.

Construcciones y representaciones

En el antes y el después que significó Stonewall se da la escisión entre la invisibilidad y el camuflaje por un lado y los nuevos paradigmas de las subjetividades queer por el otro. Los estudios culturales surgidos en las últimas décadas se concentran en estas construcciones y representaciones e indagan en distintos corpus literarios, teatrales y cinematográficos los

denominadores comunes de dichas subjetividades y sus tratamientos. Distintas variables delimitan el campo de estudio, contándose entre ellas el deseo y la sexualidad de los autores, de los receptores o de los actantes; las relaciones de poder y resistencia entre los grupos subalternos y los hegemónicos; el rescate de figuras históricas anteriormente omitidas, ignoradas o distorsionadas por la negación de sus sexualidades disidentes; la deconstrucción de discursos heteronormativos y la búsqueda de indicios de apropiación de dichos discursos desde los márgenes. En suma, las mismas estrategias posmodernas de los feminismos, del psicoanálisis, y del poscolonialismo son queerizadas y aplicadas al análisis de textos.

Si bien abarcar la producción literaria, teatral y cinematográfica no heteronormativa escapa al alcance de este estudio, es conveniente intentar un mapeo general de los principales ejes temáticos que marcan la evolución del tratamiento y recepción de las problemáticas queer en las últimas décadas. Como es de imaginar, los años previos a Stonewall están signados por el hermetismo y la metaforización como estrategias de presentación y tratamiento implícito de la queeritud. En los casos explícitos, la representación de la homosexualidad era siempre conflictiva, patológica y con resoluciones moralizantes donde la “desviación” se pagaba con la muerte, la reclusión o la soledad. Generalmente estas temáticas encontraban más aceptación en formatos populares de bolsillo (*pulp fiction*) y formaban parte de un subgénero literario menor e ignorado por la crítica hasta luego de la irrupción de los estudios LGBTQ.

Entre los autores pioneros a ambos lados del Atlántico que se abrieron paso hacia temáticas queer tenemos a Gertrude Stein, E. M. Foster, Gore Vidal, James Baldwin, William S. Burroughs, John Rechy y Christopher Isherwood, entre otros. Todos ellos valiosos e innegables exponentes de la primera mitad del siglo XX que exploraron la autodeterminación de la identidad sexual y el deseo por el mismo sexo pero que no llegaron a crear un movimiento unificado sobre la base de la sexualidad. Stonewall, en cambio, marca el despegue de la literatura LGBT como categoría autoconfigurada. A partir de 1969 se experimentó un cambio radical de algún modo comparable al Boom Latinoamericano. El surgimiento de casas editoriales y librerías especializadas en la literatura LGBT creó una incesante demanda de nuevos autores identificados por sus sexualidades marginales cuyas prolíficas obras servían para documentar y reflejar la evolución cultural de los tiempos en que veían la luz. En un principio las publicaciones se concentraban en registrar la militancia LGBT a través de memorias e historias de “*coming out*”. Posteriormente se comenzó a explorar otras temáticas tales como las identidades queer, el homoerotismo, el SIDA, los romances alternativos y las nuevas familias. Un seguimiento pormenorizado del desarrollo y evolución de estas tendencias editoriales permite estudiar los avances culturales en la sociedad estadounidense con respecto a las sexualidades disidentes.

El teatro y el cine, por su parte, son considerados ámbitos queer por excelencia. El primero, según Alisa Solomon, es “el arte más queer” no sólo porque siempre ha ofrecido un espacio de identificación para gays y lesbianas sino porque es el arte potencialmente más ofensivo para el orden social en cuyos escenarios el cuerpo humano está presente en toda su sudorosa especificidad y donde la subversión del

género y la sexualidad siempre ha sido una constante (Solomon:9). El segundo, como documentó Vito Russo, es el mundo del deseo especular donde “la homosexualidad casi nunca es incidental o secundaria para los personajes gay (...) pues su sexualidad es siempre lo que lleva a incluirlos en la historia” (187). Su seminal estudio *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* expone subtextos queer camuflados como heteronormativos en los primeros 100 años de cinematografía hollywoodense y traza un bosquejo imprescindible del tratamiento de la homosexualidad a través del tiempo.

La interconexión entre cine y teatro siempre ha sido fluida resultando en cruces constantes entre escenarios y pantallas. Originariamente las adaptaciones se daban de Broadway a Hollywood pero más recientemente este camino se ha revertido y es ahora el teatro neoyorkino el que se nutre generalmente con productos cinematográficos. Por ubicarse cerca de los límites de lo permitido, las temáticas queer siempre ejercieron un especial atractivo para los productores a la vez que significaron un desafío para los adaptadores. Previamente a Stonewall, los conflictos homoeróticos eran disimulados o metaforizados en su traslado del teatro al cine. En *The Children's Hour* de Lillian Hellman, tanto como en *Tea and Sympathy* de Robert Anderson y en *Cat on the Hot Tin Roof* de Tennessee Williams, por ejemplo, los deseos lésbicos y homosexuales de sus protagonistas aparecen diluidos o patologizados en las versiones filmicas dirigidas por William Wyler, Vincente Minnelli y Richard Brooks respectivamente.

Un año antes de Stonewall aparece la primera representación de homosexuales como protagonistas absolutos y únicos en *The Boys in the Band*, la obra teatral de Mart Crowley estrenada en 1968 y trasladada a la pantalla en 1970 bajo la dirección de William Friedkin.³ Ambientada en la terraza de un departamento de Manhattan, la obra presenta un grupo de homosexuales pre-Stonewall en lucha con sus identidades durante “una era encarnizadamente opresiva” (Schiavi:82). En su momento la obra originó críticas diversas que iban desde conceptos positivos como “un homenaje de estrás a la Manhattan gay de fines de los años '60” (75) hasta valoraciones encontradas que la describen como “un retrato anacrónico que pinta a los hombres gay como criaturas mórbidas y autodestructivas” (Rutledge:18). Más aún, según documenta Eric Marcus, la rendición cinematográfica de Friedkin provocó las primeras protestas gay contra una película de Hollywood (1993:412).⁴ Aún en la actualidad, después de más de cuarenta años, es difícil equilibrar el sentimiento de nostalgia que el filme provoca —un sentimiento de orgullo y gratitud por ocuparse de una minoría sexual— con el rancio aroma de decrepitud que le invade a los públicos jóvenes, totalmente superados e indiferentes a las problemáticas de los gays urbanos del pasado. Quizás un equitativo término medio sería reconocer *The Boys in the Band* por su contribución a la visibilidad gay (aunque no de manera positiva) y por su premonitoria anticipación de la crisis del SIDA, de la que la obra se convierte en una fúnebre metáfora cristalizada en el despiadado parlamento de uno de los personajes: “Muéstrame un homosexual feliz y yo te mostraré un cadáver festivo” (Crowley:128).⁵

A partir de *The Boys in the Band*, los personajes homosexuales y sus problemáticas aparecen de manera constante y creciente en ambos medios. Es interesante destacar la evolución de sus conflictos y la manera en que éstos se resuelven en las décadas que siguen. La relación conflicto planteado/resolución propuesta es un claro indicador de los avances sociales con respecto a la aceptación de la alteridad sexual,

sobre todo en medio de los cambios fundamentales que acontecen en la década de 1980, década signada por la epidemia del SIDA y la indiferencia homofóbica del gobierno de Ronald Regan (1981–1989).

En 1982 se estrena *Making Love*, dirigida por Arthur Hiller, donde por primera vez el personaje principal, un médico en un matrimonio heterosexual, cuestiona su sexualidad y luego de separarse resuelve el conflicto entrando en una relación homosexual estable y feliz. Hacia fines de esa misma década, *Longtime Companion* escrita por Craig Lucas y dirigida por Norman René en 1989 surge como la primera obra que describe la irrupción de la epidemia del SIDA y describe su devastador efecto al documentar las vidas de un grupo de jóvenes gay y la hermana de uno de ellos. La película es efectiva al presentar una arista humana y sensible y producir un resultado positivo contra el estigma hacia las víctimas de la enfermedad. Casi una década más adelante, ahora durante la presidencia de Bill Clinton (1993–2001), la obra *Love! Valor! Compassion!* de Terrence McNally, estrenada en 1994 y llevada al cine en 1997 con dirección de Joe Mantello, avanza la representación queer un paso más al presentar un grupo de ocho amigos homosexuales que se reúnen a celebrar tres feriados en la casa de fin de semana de uno de ellos en las afueras de New York. Los feriados —el día que recuerda a los Caídos por la Patria, el Día de la Independencia y el Día del Trabajo respectivamente— marcan tres momentos simbólicos significativos: el comienzo del verano, su plenitud y la llegada del otoño. A diferencia de la obra de Crowley, aquí los conflictos que surgen en los tres encuentros no tienen que ver con la identidad gay sino que giran en torno de frustraciones profesionales, flirteos amorosos y disquisiciones existenciales sobre la vida y la muerte bajo la sombra amenazante de la crisis del SIDA, ya no una plaga irremediable sino una circunstancia más en el entramado de fatalidades. Como el título lo indica, la resolución es esperanzada y promueve el amor y la solidaridad interior ante la adversidad externa.

El nuevo milenio y los avances académicos en estudios LGBTQ traerán representaciones menos interesadas en el fenómeno queer como extrañeza y más concentradas en recorrer la historia no heteronormativa y sus protagonistas como meros cohabitantes de un mundo que se enriquece con la diversidad. Las obras y películas de esta nueva etapa son demasiado numerosas para incluirse en estas páginas. Se puede decir sin temor a exagerar que un alto porcentaje de las producciones más recientes tocan más o menos directamente temáticas que podemos considerar queer. Como muy bien lo expresa John M. Clum, “en los últimos veinte años, la homosexualidad (...) se trasladó de indicios y sugerencias indirectas cargadas de vergüenza a afirmaciones llenas de orgullo. El heterosexismo, antes considerado la norma, va desapareciendo de los escenarios como una fantasía, que nunca se realiza totalmente” (1992:12). Es evidente que mucho se ha avanzado desde los tiempos en que la disidencia sexual se representaba como una desviación que debía regularse y normalizarse. Sin embargo, los avances y la visibilidad pueden despertar sentimientos de homofobia y agresión en grupos reaccionarios. Es importante organizar espacios de trabajo para garantizar que los cambios se produzcan armoniosamente.

Los espacios queer

La visibilidad y los avances sociales que ésta conlleva requieren especial dedicación y observancia para evitar contramarchas y retrocesos. Los espacios académicos dedicados al estudio y preservación de las sexualidades disidentes deben ser diversos, seguros y comunitarios.

Una vez abiertas las puertas de integración y diferenciación entre las distintas culturas es importante considerar modalidades académicas fuertemente alineadas con las bases que las sustentan y que forman el puntal de las sociedades democráticas. Como se sabe, los avances sociales ocurren en la medida en que los discursos hegemónicos son desplazados por alternativas descentradas y precisamente “las escuelas y universidades son centrales en la producción de una sensibilidad estética establecida y en la difusión de obras consideradas socialmente valiosas, en desmedro de otros patrones culturales” (Engelstad:5189-5190). Por lo tanto es responsabilidad institucional de las mismas la creación de espacios al servicio de la inclusión democrática de todas las identidades de la sociedad, de su preservación y desarrollo en un ambiente seguro y de respeto, y de la proyección no distorsionada de dichas identidades alternativas a otros estamentos de la sociedad (Galoppe:21).

194 195

El proceso es lento pero necesario. Han pasado casi 20 años desde que Laurel Lampéla planteara la necesidad de celebrar en las aulas la presencia de alumnos identificados como lesbianas y gays e incorporar a artistas plásticos gays y lesbianas en la currícula (242). A pesar del tiempo transcurrido, los cambios curriculares de las últimas décadas dan crédito sobre el poder de cambio que se ejerce desde la Academia. Es importante destacar que las problemáticas de género abren genuinos espacios democráticos de libertad y exponen discursos homofóbicos muchas veces camuflados. Como explica Penny Messinger, “el impacto transformativo (...) debe ocurrir (...) en los trabajos científicos, en los libros de texto, en los cursos, en la currícula dentro de instituciones individuales y dentro de la Academia toda” (174). Es imprescindible el trabajo mancomunado a nivel internacional y la incorporación de la experiencia reciente en Latinoamérica, especialmente en Argentina. Como se sabe, las leyes de matrimonio igualitario y de identidad de género han puesto a la República Argentina a la vanguardia de los avances legislativos respecto de los derechos de las minorías sexuales. Es de esperar que esta experiencia positiva desde lo legislativo se complemente con la verdadera aceptación e inclusión de las sexualidades disidentes en el entramado diverso de la sociedad.

Conclusión

En cuanto a las identidades LGBTQ, se evidencia una estrecha correlación entre el trabajo académico de análisis de estéticas artístico-literarias y la evolución de la visibilidad representada de dichas estéticas. Esta retroalimentación, la que viene ocurriendo desde hace más de dos décadas, ha dado frutos positivos en el avance de políticas igualitarias e inclusivas para las sexualidades periféricas no sólo en los EE. UU. sino en gran parte del mundo. Es responsabilidad de todos acompañar los derechos ganados legalmente con aperturas sociales de respeto,

aceptación y convivencia armoniosamente integradas. Por una sociedad más justa donde la esencia de lo queer de la que habla Halperin nos permita llegar del hacer al ser en el vasto espectro de la diversidad sexual y donde “el otro” nos complete y nos libere al dejar expuesto que la heteronormatividad no es la única opción —absoluta e intransferible— de la subjetividad.

Notas

¹ Todas las traducciones del inglés son de mi autoría.

² Para un informe exhaustivo de importantes movimientos de afirmación y lucha homosexual anteriores a Stonewall, tales como la “Mattachine Society” y las “Daughters of Bilitis”, véase Witt *et al.*, 1995.

³ Dado que entre el estreno teatral y el cinematográfico de *The Boys in the Band* tuvo lugar la revuelta de Stonewall, el estudio de ambas versiones permite configurar el pulso político-cultural de las negociaciones queer a fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970.

⁴ Otro filme que originó protestas durante su estreno en 1980 es *Cruising*, también dirigido por Friedkin. La comunidad homosexual lo consideró ofensivo y peligroso por representar a los homosexuales como asesinos perversos y psicópatas.

⁵ Aquí “festivo” es traducción de “gay” en el original. (N. del T.)

Bibliografía

- BERLANT, L.; WARNER, M. (1998) “Sex in Public”. *Critical Inquiry* 24 (2), 547–566.
- BUTLER, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CARTER, D. (2004) *Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution*. New York: St. Martin’s Press.
- CLEDINEN, D.; NAGOURNEY, A. (1999) *Out for Good*. New York: Simon & Schuster.
- CLUM, J. (1992) *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: Columbia University Press.
- CROWLEY, M. (1968) *The Boys in the Band*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- DOLAN, J. (2002) “Building a Theatrical Vernacular: Responsibility, Community, Ambivalence, and Queer Theater”. A. Solomon y F. Minwalla (eds.), in *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater* (1–8). New York: New York University Press.
- ENGELSTAD, F. (2001) “Expressive Forms as Generators, Transmitters and Transformers of Social Power”. N. J. Smelser y P. B. Baltes (eds.) in *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, 8 (5168–5192). Oxford, Amsterdam, Elsevier.

- FOUCAULT, M. (1978) *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction* (trad. R. Hurley). New York: Pantheon Books.
- GALOPPE, R. (2006) “La otredad como centro: Espacios ganados a la cultura hegemónica”. *Escrituras*, (7), 13-23.
- HALPERIN, D. (1995) *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford University Press.
- (2003) “The Normalization of Queer Theory”. *Journal of Homosexuality*, 45 (2, 3 y 4), 339-343.
- LACAN, J. (1998) *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge (Seminar XX Encore 1972-1973)* (trad. al inglés B. Fink). New York: W.W. Norton.
- LAMPÉLA, L. (1995) “A Challenge for Art Education: Including Lesbians and Gays”. *Studies in Art Education*, 36 (4), 242-248.
- LYOTARD, J. F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (trad. al inglés G. Bennington; B. Massumi). Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- MARCUS, E. (1993) *Making History: The Struggle for Gay and Lesbian Equal Rights, 1945-1990. An Oral History*. New York: HarperPerennial.
- MESSINGER, P. (2003) “Interdisciplinary and Institutional Change”. *Journal of Women's History*, 15 (1), 172-174.
- RUSSO, V. (1981) *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (Revised Edition). New York: Harper & Row Publishers, 1987.
- RUTLEDGE, L. (1990) *The Gay Decades From Stonewall to Present: The People and Events that Shaped Gay Lives*. New York: Plume.
- SCHIAVI, M. (2001) “Teaching the ‘Boys’: Mart Crowley in the Millennial Classroom”. *Modern Language Studies*, 31 (2), 75-90.
- SEDGWICK, E. (1985) *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. New York: Columbia University Press, 1992.
- (1990) *Epistemology of the Closet*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008.
- SOLOMON, A. (2002) “Great Sparkles of Lust: Homophobia and the Antitheatrical Tradition”. A. Solomon y F. Minwalla (eds.). *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater*. New York: New York University Press, 9-20.
- WITT, L.; THOMAS, S.; MARCUS, E. (1995) *Out in All Directions: The Almanac of Gay and Lesbian America*. New York: Warner Books.

Seis,

glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

**Musas na encruzilhada:
ensaios de literatura
comparada**

DANIEL-HENRI PAGEAUX
(MARCELO MARINHO, DENISE
ALMEIDA SILVA, ROSANI KET-
ZER UMBACH, ORG.)

URI, Frederico Westphalen;
Santa Maria, UFSM; São Paulo,
Hucitec, 2011.

**Encruzilhadas do comparatismo,
entre renovação e tradição**

Denise Almeida Silva *

URI, Frederico Westphalen, RS, Brasil

Estaria a literatura comparada, disciplina em constante ampliação e revisão de seu campo de estudo, perante nova encruzilhada? *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*, de autoria de Daniel-Henri Pageaux, ao mesmo tempo em que oferece amplo panorama dos atuais rumos da literatura comparada, provê agudas perspectivas críticas para possíveis respostas a esse questionamento. 200 201

A coletânea divide-se em três partes, precedidas por uma introdução, “O comparatismo entre tradição e renovação”; aos dez ensaios teórico-críticos segue-se uma conclusão, “Comparatismo e humanismo: espaços para reflexão”. A obra é organizada por Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva e Rosani Ketzer Umbach, e prefaciada por Eduardo de Farinha Coutinho, eminente comparatista brasileiro de primeira hora, idealizador, junto com Tania Franco Carvalhal, da fundação da ABRALIC, sob a inspiração do XIII Congresso Internacional da AILC (Associação Internacional de Literatura Comparada), organizado por Pageaux na Sorbonne em 1985.

A obra, primeiro livro do estudioso francês em língua portuguesa publicado no Brasil, foi organizada a partir de uma perspectiva relevante para o público do Brasil e da América Latina —daí a abundância de referências a autores e obras da América do Sul e do Caribe—. Contudo, o autor, profundo conhecedor da literatura mundial, transita com igual desenvoltura pela produção literária e crítica da América do Norte, Europa, África e Extremo Oriente, tomando-a como exemplar para suas reflexões. Coerente com o método defendido ao longo da obra, Pageaux convoca extrema variedade de exemplos a fim de, através de diálogo fecundo, atingir uma síntese criadora e propositiva.

Já na introdução Pageaux surpreende: ao declarar a necessidade de explicitar, prioritariamente, a especificidade própria da Literatura Comparada, afirma que “a literatura comparada nada compara”. Esta é a primeira das muitas provocações através das quais o leitor, ao longo de toda a obra, é convidado a repensar, sob a orientação do mestre comparatista francês, os propósitos e rumos da disciplina. Na verdade, essa provocação inicial introduz uma ideia seminal, que será desdobrada e explicitada ao longo da obra: como filha do diálogo, forma mínima do espírito crítico e humanista, a Literatura Comparada promove, simultaneamente, a convergência ou aproximação, e a divergência, que levarão a uma síntese. Assim, antes que servir ao estabelecimento de uma diferença absolutizada, binária, a literatura

* Doctora en Letras, Literaturas de Língua Inglesa (URI). Docente do Departamento de LLA, URI, Frederico Westphalen, RS, Brasil.

comparada verdadeiramente relevante há de escolher o rumo da diferença dialetizada. É, pois, sob a égide do diálogo, e de uma *tertium comparationis*, detectada a partir da interlocução comparatista, que Pageaux concebe as tarefas essenciais da Literatura Comparada: “dominar (intelectualmente) a diferença (torná-la dialetizável), dominar o intransitivo (levá-lo ao diálogo), dominar o diverso e o múltiplo (para torná-lo compreensível, mas preservando sua singularidade plural)” (23).

Os três ensaios reunidos na primeira parte do volume, “A Literatura Comparada em suas encruzilhadas”, avaliam os caminhos que se abrem ao comparatista e ao comparatismo hoje. O primeiro texto, “As leituras do comparatista: literatura comparada e comparações”, parte da premissa de que o ato comparatista é, em sua essência, leitura comparatista ou comparante, e afirma tanto a comparação como a dimensão estrangeira como constitutivas da disciplina. Pageaux reafirma a noção de que do comparatista se espera que saiba agenciar e compor, de forma que seus exercícios conduzam a algo novo; a partir desse olhar, o “entre”, o “acima de”, o inter e o supra afiguram-se como as perspectivas que dão consistência e coerência a sua análise. A defesa dessa ideia, que aponta também para o estudo das relações intertextuais, leva à nova possibilidade analítica: a leitura comparatista a partir de um único texto, em suas ressonâncias com outros. O segundo ensaio, “Diálogos entre comparatismo e ciências e humanas e sociais: história, geografia e antropologia”, como o título indica, analisa a contribuição dessas ciências para a atividade comparatista. A partir das duas primeiras —ou mais especificamente da história e de uma geocrítica, ou mais especificamente, geossimbólica— alargam-se as fronteiras para a reavaliação do tempo e do espaço, em uma perspectiva histórica, social e cultural, e para as articulações entre infra e superestruturas e entre os pólos material e simbólico; através da antropologia estende-se o olhar para a dimensão estrangeira, a alteridade e a presença do Outro. Encerrando a primeira parte do volume, o ensaio “Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema” apresenta uma proposta para o estudo da dimensão estrangeira, agora a partir da imagem, língua segunda para dizer o outro. A partir da percepção de necessidade de basear a perspectiva teórica do comparatismo em elementos teóricos que se atenham à especificidade própria da disciplina e sirvam, também, à reflexão geral em literatura, Pageaux ajusta a teoria do polissistema a três níveis de questionamento: o do campo literário, o da hierarquia de gêneros e de formas, e do sistema simbólico.

A segunda parte do livro, “Da poética do espaço à poética da geocrítica”, reúne, mais uma vez, três ensaios que, com diferentes enfoques, alargam a visão sobre a comparação e a dimensão estrangeira, a partir da problemática do local e do universal. O primeiro deles, “Literaturas de fundação”, observa como, através da letra, tal literatura dá sentido e coerência ao espaço: daí sua capacidade de comunhão, e a possibilidade de tratar o local como uma outra expressão do universal. Conquanto associe a noção de fundação à de emergência, Pageaux distingue entre o texto fundacional e o mítico: aquele pertence à ordem da cultura, e este da natureza. Já o texto seguinte, “Espaços do imaginário americano e literatura mundial: região, nação, continente”, enfoca o romance hispano-americano, problematizando o conceito de espaço nacional a partir da noção de zona, conceito transfonteiriço e transnacional. Atento, Pageaux registra, por outro lado, a continuidade e relevância do cenário nacional em obras de crítica social e política, salientando o cosmopolitismo de alcance continental de Mario Vargas Llosa e o projeto, caro a Carlos Fuentes,

de “fazer parte de uma globalidade crítica”. Em “Exotismos de ontem e hoje”, o efeito exótico é analisado, sobretudo, com respeito ao modo como o exotismo hispânico historicamente influenciou a cultura francesa; o ensaio analisa, ainda, a tensão entre a escrita da alteridade e da diferença em *Tristes Trópicos*.

A terceira parte da coletânea, “Literaturas e culturas em diálogo”, apresenta três textos de caráter mais analítico, introduzidos por ensaio de caráter teórico, “Literaturas, intertextualidade, interculturalidade”, que refina e aprofunda noções introduzidas no primeiro ensaio, “As leituras do comparatista”. A partir da visão de intertextualidade como forma de comparatismo interior, o mestre francês retoma a possibilidade de leituras comparantes a partir de um único texto. Uma vez que a poética histórica reveste questões de intertextualidade de uma dimensão intercultural, tema, modelo e gênero e, mais uma vez, a teoria dos polissistemas merecem reflexões do crítico francês. Com respeito à dimensão intercultural, Pageaux distingue dois níveis: a dimensão estrangeira, ou a experiência do estrangeiro, intensamente transcultural, e o diálogo das culturas, abrangendo tanto contatos, zonas de contato, relações literárias e culturais—inclusive através do deslocamento da viagem— e a mediação cultural, práticas e gêneros literários. Os textos analíticos que seguem a este ensaio estudam: o novo romance na África (analisado em confronto com o romance latino americano); o racismo praticado contra o negro a partir de uma leitura comparada, sob a inspiração do clássico estudo fanoniano *Pele negra, máscaras brancas*, de dois clássicos da América Latina, *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, e *Jubiabá*, de Jorge Amado; o imaginário das Antilhas que, prensado entre história e política, oscila entre o público e o privado, o manifesto e o “caderno”, a investigação e o conto.

202 203

A conclusão, “Comparatismo e humanismo: espaços para reflexão”, retoma as reflexões de Baldensperger (1921) e Etiemble (1963) acerca da literatura comparada como uma forma de humanismo. Como proposto por Pageaux, o novo humanismo comparatista deve considerar o homem como tema de reflexão e análise, um homem que já não ocupa o centro, inexistente num universo multipolar, mas que deve ser considerado em todas as suas facetas e criações, a partir de perspectiva seletiva e crítica. A partir desse novo humanismo, poder-se-á construir um comparatismo renovado, que diante da proliferação e fragmentação do conhecimento pratique a disciplina da síntese, não em espírito conclusivo, mas no de uma síntese reveladora, em uma dimensão de alguma forma superior, questionadora e descobridora de novos caminhos (as “interferências” no processo histórico de Benjamin, quando do surgimento de algo verdadeiramente novo pela vez primeira): afinal, como Pageaux sabiamente defende, a literatura comparada oferece, antes de tudo, a possibilidade de “pensar de outro modo”.

Literatura: crítica comparada

JOÃO LUIS PEREIRA

OURIQUE, JOÃO MANUEL

DOS SANTOS CUNHA

E GERSON ROBERTO

NEUMANN (ORG.)

Pelotas, RS: EDUPel, 2011

Exercícios comparatistas sob o signo da intertextualidade e da interdisciplinaridade

João Manuel dos Santos Cunha *

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Fruto da prática comparatista de docentes participantes de três Grupos de Pesquisa institucionalizados junto à Universidade Federal de Pelotas, a obra *Literatura: crítica comparada* veicula artigos de autoria desses pesquisadores e incorpora ainda contribuição de investigadores vinculados a outras instituições acadêmicas brasileiras e do exterior. Na perspectiva de que as relações interdisciplinares e interinstitucionais são fundamentais para o progresso da pesquisa em literatura, a coletânea propõe reflexão ampla sobre temas relevantes para o comparatismo na atualidade, reforçando a necessidade de se pensar o texto literário como um discurso *inter*-textualidades e a literatura comparada não como uma disciplina apartada do contexto cultural, mas que, justamente, coloca sua razão de ser no compromisso com o outro —outro texto, outra história, outro saber—. Pensado nesses termos, o conjunto dos ensaios evidencia o fato de que, “ainda que o discurso literário seja um discurso particular, nele, o contexto se refrata em forma de texto”, como bem observou Leyla Perrone-Moisés (7).

Contemporaneamente, todo estudo comparatista convoca necessariamente a noção de intertextualidade. Esse fato tornou-se tão natural, que até já não nos ocupamos em problematizar a noção dessa categoria analítica. E é essa sua localização na cena literária atual que faz dela um campo de questionamento particularmente produtivo para o exame de problemas que, se tomados em absoluto, dificilmente encontrarão uma formulação epistemológica consequente. Podemos concluir, então, sob essa ótica, que estratégias interdisciplinares e intertextuais —fundadas na confluência de textos e de disciplinas— aportam contribuição metodológica tão importante aos estudos literários, que acabam por redefinir não só o lugar da literatura comparada, como o da própria literatura: elas se inscrevem agora como local de cultura, caracterizado, para além da relação entre textos, disciplinas e saberes, pela inter-relação de sujeitos. São preocupações como essas que movem as reflexões que dão corpo ao livro *Literatura: crítica comparada*.

Dividida em três partes, a obra apresenta seções dedicadas a temas específicos: a primeira —“O local da literatura comparada: interdisciplinaridade e intertex-

* Doutor em Letras, *Literatura Comparada*, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil; pós-doutorado em *Literatura Comparada*, pela Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, França. Professor-orientador no Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPel. Publicou diversos livros, entre os quais *A tradução criativa: A hora da estrela—do livro ao filme: a intersecção de duas narrativas e A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*.

tualidade” —, partindo da qualidade de transversalidade que a disciplina porta desde sua sistematização acadêmica, reúne um conjunto de quatro ensaios que abordam o literário sob essa perspectiva. Abrindo essa seção, Eduardo Coutinho trata, justamente, do incontornável caráter interdisciplinar da literatura comparada, construído no próprio percurso de sua fixação como disciplina: para ele, a literatura é “uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras”, posição que tensiona o arco da instigante discussão sobre o próprio *locus* da obra literária, alinhado às mais recentes indagações teórico-críticas formuladas no domínio do comparatismo em âmbito internacional. Na sequência, Marilene Weinhardt, em “Outros palimpsestos: ficção histórica 2001–2010”, não hesita afirmar que, “no caso da ficção narrativa que pode ser qualificada como histórica, o caráter intertextual é específico, definindo a condição inscrita no adjetivo”. Por meio de seu ensaio, temos acesso a inventário exaustivo de narrativas identificadas como intertextos que se articulam com hipotextos históricos. Já em “Borges precursor, estribaciones entre literatura comparada e hipertextualidad”, a pesquisadora argentina Adriana Crolla aponta para novos ângulos e possibilidades de operação das teorias da transtextualidade, a partir da obra de um autor que se constitui, por si só, como um *locus* de literatura: Jorge Luis Borges. Partindo do famoso e tão visitado ensaio “Kafka e seus precursores”, Crolla cria a categoria da “precursoridad” para pensar um próprio Borges precursor, evidenciando a produtividade potencial de sua obra em tantos “outros” que, lendo-o e reiventando-o, percorrem infinitamente o labirinto interminável da literatura. No último capítulo dessa seção, “*Quincas berro d’água*, ontem e hoje”, Helena Bonito Couto Pereira discute as relações entre literatura e cinema, aproximando a novela de Jorge Amado (1951) do filme de Sérgio Machado (2010), ambos denominados *Quincas berro d’água*, e demonstrando que ler o literário pelo espelhamento de sua tradução intersemiótica pode ser prática reveladora de aspectos antes invisíveis em ambos os textos.

A segunda seção, “Tempos de repressão”, reúne cinco ensaios: “O *Filoctetes* de Heiner Müller ou sobre a eficácia da mentira”, de Leonardo Munk; “Força, autoridade e violência como categorias para se ler a literatura”, de Rosana Cristina Zanelatto; “Sujeitos oprimidos, vozes silenciadas”, de Rosani Ketzer Umbach; “Configurações da memória em Caio Fernando Abreu”, de Ana Paula Cantarelli, e “A iminência da perda: uma reflexão sobre as obras *Angústia* e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos”, de João Luis Ourique. Todos os autores abordam narrativas de ficção em perspectiva interdisciplinar mas de forma transversal, ou seja, não apenas convocando um tema que aproxime o literário de textos oriundos de outros campos do saber, mas transpondo limites disciplinares para dialogar com outros sujeitos e suas referências contextuais.

Na terceira seção, intitulada “Opressão e trauma”, o tema unificador é o da invocação da memória em textos narrativos, por meio de um duplo entendimento: o das lembranças individuais e o da noção de uma memória coletiva, passível de ser interpretada historicamente, eis que, se a experiência pessoal é limitada ao mundo circundante de um sujeito, o discurso do outro complementará essa narrativa. Sob esse viés se articulam os ensaios “Trauma e memória em *Batismo de sangue*, de Helvécio Rattón”, por Lizandro Carlos Calegari; “Crítica comparada, crítica social e crítica psicanalítica: narrativas do trauma e da violência em Mia Couto”, de Ricardo Ferreira Martins; e em “Interrogando o humanismo cartesiano: a lógica do corpo na ficção de J. M. Coetzee”, de Denise Almeida Silva.

Assim, como se pode verificar com a leitura dos ensaios reunidos em *Literatura: crítica comparada*, os autores não se restringem à mera aproximação temática entre textos literários e textualidades originadas em outros campos do conhecimento, mas, resultado de orientação comparatista em perspectiva transversal, exercitam análise contrastiva de elementos culturais de distinta natureza. Neles, poderemos reconhecer a prática investigativa que Tânia Franco Carvalhal identificou como “o permanente movimento que revitaliza o comparatismo e que lhe dá uma nova configuração: o vaivém entre campos e textos, literários ou não; entre noções e seus avessos; entre o teórico e o imaginário” (170).

Bibliografia

- CARVALHAL, T. F. (2005) “Encontros na travessia”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, (7), 170.
- PERRONE-MOISÉS, L. (2001) “Desconstruindo os estudos culturais”. Anais do IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Évora.

**Estudios de cultura
y literatura
latinoamericana**

CLAUDIA CAISSO
Universidad Nacional de Rosario editora, Rosario, 2011.

**El espesor de la cultura en los
trazos de la literatura continental**

Daniela Gauna *
Universidad Nacional del Litoral—CONICET

Dos pensamientos emergieron en el encuentro con *Estudios de cultura y literatura latinoamericana*; por un lado, la productividad y vigencia de los estudios de Ángel Rama, Cornejo Polar, Antonio Cándido, y por estos años de Walter Mignolo (quienes sentaron las bases de un estudio de la literatura latinoamericana inserta en su contexto cultural) se trasluce aquí en la mirada precisa y cuidadosa del detalle textual en sincronía con su inserción en los mapas culturales que practica Claudia Caisso en la mayoría de los artículos de este texto. Por otro, y a efectos de dar cuenta de un estado de situación que impacta en el itinerario a recorrer por este texto, es que no todas las editoriales universitarias son consecuentes con la decisión de publicar que implica, además de editar un libro, construir una red de difusión que incluya, como mínimo, mantener un catálogo actualizado en la web (la última actualización del sitio es de 2007, <<http://www.unreditora.unr.edu.ar/catalogo.php>>) y, en la medida de lo aceptable, un sistema de ventas que garantice su distribución por fuera de los ámbitos locales. Condiciones que claramente la editorial de la Universidad Nacional de Rosario no cumple, lo que resiente la circulación de éste y otros textos con su sello.

Pero volviendo de nuevo al libro objeto de esta reseña, la propuesta de la autora —en concordancia con el título del volumen— es situar a la literatura como práctica que interroga los avatares de las culturas en América latina. En este sentido se estudia y analiza los modos en que los textos se entrelazan con conflictos históricos decisivos, y el modo en que afirman su singularidad en el cruce con programas culturales y políticas de la lengua que intentan asimilarlos o se erigen como fuerzas homogeneizadoras.

El libro se centra en cinco autores latinoamericanos: Édouard Glissant, Aime Césaire, Rodolfo Walsh, Glaucé Baldovin y Juan Rulfo. Los textos de los cuatro primeros comparten en conjunto una característica central: exponen la fisura, la confrontación entre espacios de poder simbólico: la cultura letrada (o mejor, de las elites) y la cultura de masas o popular en el caso de Walsh; el encuentro conflictivo entre cultura “dominante” y “subalterna” en Césaire y Glissant; el espacio de lo real, la verdad y la memoria y la visión poética de los poemas en Baldovin. Para

* Profesora y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL). Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Teoría Literaria I en las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de FHUC (UNL). Cursa actualmente el Doctorado en Letras en la UNLP. Ha participado de congresos nacionales e internacionales desde el año 2000 y publicado diversos artículos.

indagar acerca de las tensiones entre estos ámbitos la autora traza el panorama literario y cultural en el que surgen y, a partir del cual circunscribe la relevancia de los textos analizados.

En el caso de Walsh, Caisso parte de la tensión entre saber letrado y cultura popular que se evidencia en las variaciones formales y temáticas de su escritura que se enlazan a su vez en una perspectiva general acerca de los derroteros de la literatura latinoamericana en las décadas del '50 y '60. Desde *Variaciones en rojo* (1953), enmarcado en el policial clásico en donde la perspectiva sobre el escribir se funda en la técnica y en el artificio, a *Los oficios terrestres* (1965), en el que la trama y los personajes se ubican no ya como arquetipos universales sino insertos en una cultura y pertenecientes en su mayoría a las clases populares. Así, en la saga de los irlandeses (“Irlandeses detrás de un gato” en *Los oficios terrestres*, “Los oficios terrestres” y “Un oscuro día de justicia” en *Un kilo de oro*) el valor de la pureza de origen, caro en la perspectiva de los grupos inmigratorios de la Argentina de la primera mitad del siglo XX es cuestionado en los mitos que lo fundan como el del coraje.

En los textos *Cuaderno de un retorno al país natal* de Césaire y *Discurso caribeño* de Glissant, Caisso interroga el magma discursivo que entreteje identidad y cultura en la zona problemática del Caribe en el que no se es sino que “se deviene caribeño” (13). Estos textos colocan en primer término que la cultura en el Caribe se funda en la mezcla desigual (y a veces traumática) entre tradiciones culturales diversas, en la cual los intercambios entre las partes están marcados por la disimetría. En la indagación cobra vigencia la operación de transculturación entendida como “la particular fuerza dinámica de dar respuesta con que cuentan las culturas locales ante el intento ciertamente tenaz de asimilación tendido por las culturas metropolitanas y algunos sectores de las culturas regionales” (16).

Por último, en las obras poéticas de Baldovin (*De los poetas, Libro de la soledad. Nuestra casa en el tercer mundo, Yo, Seclaud*) se indaga en los modos en que el espacio del cuerpo —entendido aquí no solo como lugar físico sino fundamentalmente como lugar de enunciación— resiste y responde a los poderes que buscan anularlo o silenciarlo.

El eslabón un tanto perdido en el conjunto es el texto “Faulkner en Rulfo: fragmentarismo, relato elegíaco del mal”, pues, anclado en un volumen sobre las relaciones de William Faulkner con el mundo hispánico, su punto de partida es el de los envíos literarios entre la potencia de la visión faulkneriana y la de Juan Rulfo.

**Lindes actuales de la
Literatura Comparada**

ADRIANA CROLLA (COMP.)
Universidad Nacional del
Litoral, Santa Fe, 2011

**Recorridos y alternativas
en literaturas comparadas**

María Estela Reviriego *
Universidad Autónoma de Entre Ríos

Lindes actuales de la literatura comparada compilado por la Prof. Adriana Crolla, responde a las expectativas despertadas en el desarrollo de las *IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, “Territorios Comparados de la Literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción”, realizadas en septiembre de 2009, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. El título del libro es retomado y explicado por la Prof. Crolla al preguntarse en el Prólogo, de su autoría, esta cuestión urticante: ¿Por qué “lindes”? Término que, aplicado a los estudios comparatistas, podría resultar paradójal. Aunque linde remite a límite, también en el otro extremo, disemina sus significaciones de sendero entre dos campos, camino que limita y une. Separación para algunas miradas, uniones y entretejidos para los ojos comparatistas; planteo teórico posible como “zona de contacto”.

208 209

El libro compilado aborda cuestiones teóricas y reúne escrituras críticas sobre la literatura comparada; de ahí su valor, puesto que son importantes estos tipos de estudios y sobre todo cuando son producidos en Argentina, y más, en la cercana Santa Fe, ya que no se cuenta con demasiados antecedentes y por esto se construyen como un fenómeno de significación en la literatura.

El texto asume, justamente, el desafío de explicitar metodologías nuevas y elaborar marcos teóricos para las investigaciones comparatistas, situándolas en una perspectiva política al hacer foco en problemas, entre otros, como la identidad, la otredad, la cuestión de género. De aquí que el ensayo que abre el texto, firmado por Jean Bessière, profesor de la Sorbona, París III, centra los problemas del comparatismo como prácticas de unidad entre lo singular y lo universal, en la uniformidad globalizada. Y como no podía ser de otro modo, ya que Francia ha sido punta de flecha en los trabajos comparatistas, cierra sus palabras subrayando que la Literatura Comparada debe ser una correlación entre Literaturas y debe describir y desarrollar nuevos campos de estudios para la teoría, más claramente: “un ejercicio de definición de los métodos que permiten situar con exactitud a las literaturas”.

* Profesora de Castellano, Literatura y Latín. Instituto Nacional Superior del Profesorado de Paraná. Licenciada en Lenguas Modernas y Literatura. Universidad Nacional de Entre Ríos. Profesora Titular Ordinaria de Literatura Española II. Profesora del Seminario en Literaturas Comparadas. Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, UADER. Participación en Congresos Nacionales e Internacionales. Publicaciones de su especialidad.

Cada uno de los ensayos constituye un *works in progress*, un trabajo en proceso y progreso, un constante hacer ininterrumpido, que despliega metodologías dinámicas y, por momentos, osadas. Lo que habilita el preguntarse por otros métodos posibles para mirar los intersticios que se advierten en la fachada hegemónica de lo global, si hay otras formas de caminar mirando “entre lo uno y lo diverso”.

El libro se organiza en dos partes, la primera referida a los posicionamientos que asumen renombrados especialistas de la talla de Jean Bessière (Sorbonne, Francia), Gabriela Chavarría Alfaro (Costa Rica), Ma. Teresa Gramuglio (UBA, Argentina), Jean Lecointe (Poitiers, Francia), Annick Louis (CNRS, Francia), Graciela Ricci (Macerata, Italia), Marilene Weinhardt (ABRALIC, Brasil). Una segunda, bajo el título de “Confines, lindes y proyecciones” contiene los resultados de los temas debatidos en los paneles organizados *ad hoc* para dicho evento. Así se articulan las reflexiones de veintidós especialistas argentinos y extranjeros (y en la imposibilidad de nombrar a todos destacamos los nombres de Eduardo Coutinho, Zulma Palermo, Raúl Antelo, Daniel Link, Lisa Bradford, Susana Romano Sued, Cristina Elgue, Sandro Abate, Assumpta Camps, Lila Bujaldon, Jorge Dubatti), quienes abordan diferentes espacios de problematización referidos a “Identidad e interculturalidad en América Latina”, “Poesía y Colonialismo”, “Literatura e imagen”, “El teatro comparado frente a la transteatralización social”, “Traducción y comparatismo”, “Desafíos del comparatismo en Argentina” y el equipo de la especialista María Rosa Lojo, responsable de la reedición de la obra de los hermanos Mansilla, quien analiza esta tarea de lectura y reescritura como un ejemplo de práctica comparada.

Es por ello que de la lectura de los artículos compilados se puede sostener que esta propuesta de investigación y reflexión sobre el comparatismo muestra voluntad por superar lo cerrado, a fin de encontrar tensiones, cambios y verdaderas metamorfosis. Así, las exposiciones que constituyen este libro sobre la Literatura Comparada, perfilan la imagen del caleidoscopio, apelando a la concepción de red y de espacios transfronterizos, y referencian marcos teóricos diversos y complejos pero sumamente movilizadores.

Invitación a una continuidad: formular nuevos interrogantes teóricos y metodológicos y considerar la perspectiva comparatista como opción adecuada para dar cuenta de las peculiares condiciones de la literatura actual y comprender, en palabras de la Prof. Crolla, las problemáticas de esta particular “geopolítica del conocimiento”.

Convocatoria para publicación y normas de presentación

La revista *El hilo de la fábula* convoca a investigadores y docentes interesados en publicar artículos y reseñas.

El hilo de la fábula es una publicación anual que edita trabajos de investigación originales y acepta contribuciones sin otra restricción que la evaluación positiva del referato externo.

Los artículos que se presenten, centrados en problemas de los estudios comparados, no pueden exceder las 15 páginas (Times New Roman, letra 12, interlineado 1,5). Las reseñas no pueden exceder la página y media. Deben presentarse en versión impresa (papel A4) junto con la versión en soporte digital (por correo electrónico o disquete).

210211

Direcciones postales a las que es posible enviar los artículos impresos:

- Prof. Adriana Crolla - Centro de Estudios Comparados - Facultad de Humanidades y Ciencias - Ciudad Universitaria (El Pozo) (3000) Santa Fe;
- Dra. Analía Gerbaudo - Mendoza 3058 Piso 7 Dpto. A (3000), Santa Fe.

Direcciones de mail para remitir el archivo en soporte digital:

- acrolla@fhuc.unl.edu.ar
- analiafhucunl@gigared.com.

En la página inicial debe constar el título del artículo en negrita; en letra normal nombre/s del/a/s autor/a/s, filiación institucional, curriculum vitae de cada autor de no más de cinco líneas, resumen del artículo en inglés y en español y tres palabras claves en ambos idiomas tomadas del Tesoro de la UNESCO o Latin Book.

Para el caso de reseñas, debe constar el título del texto de la reseña en negrita y debajo, nombre y apellido del autor de la reseña y afiliación institucional. En cursiva el título del libro reseñado, seguido de los datos del mismo en letra normal. Luego incluir un curriculum vitae de quien escribe la reseña de no más de cinco líneas.

Ejemplos:

Identidad, memoria y región

Pampa Arán

Universidad Nacional de Córdoba

Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa

de Gladis Onega, Grijalbo, Buenos Aires, 1999.

Las notas se colocarán al final del artículo y luego se consignará la bibliografía. La bibliografía se ordenará alfabéticamente por autor (apellido) y siguiendo este

esquema: apellido e inicial del nombre del autor, fecha de la primera edición entre paréntesis, título de la obra en cursiva (si es un artículo, entre comillas y luego el nombre de la revista en cursiva, consignando año y número), editorial, lugar de la publicación, año de la edición consultada. En el caso de textos traducidos, se indicará el nombre del traductor entre corchetes.

Ejemplo:

Derrida, J.: (1972) *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1991 [trad. al español: José Arancibia].

Las citas irán entre comillas y con letra normal; fuera del párrafo irán sin comillas y en cursiva, respetando un espacio en blanco antes y después de la cita. Luego de una cita textual, se consignará autor, año de la primera edición del texto y número de página. Ej.: (Derrida, 1972: 67). Siempre que se omita parte del texto citado, se escribirán tres puntos entre paréntesis: (...).

Las siglas irán en mayúsculas, sin puntos entre las letras. La primera vez que se mencione, deberá contener una aclaración entre paréntesis de su significado.

Se usarán comillas españolas (alt 0147 y alt 0148 respectivamente) para destacar palabras, expresiones, indicar citas textuales, etc. Comillas simples (alt 0145 y alt 0146 respectivamente) con idéntico fin cuando ya se esté dentro de un texto con comillas dobles.

Cuando se quiera remarcar o destacar alguna palabra o expresión se usará, en orden de importancia, cursivas, comillas. En ningún caso se usarán las mayúsculas, negrita o subrayados.

Las palabras en otro idioma o registro siempre se destacarán en cursiva. Si se está citando un fragmento en otro idioma en una cita separada del cuerpo del texto, se usará el recurso inverso.

No se dejarán sangrías ni se incluirán números de página ni se usará tabulación.

No se aceptarán artículos que no se ajusten a las pautas indicadas.

Adriana Crolla
Directora

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo y Oscar Vallejos
Comité editorial

Se diagramó y se compuso en ediciones  UNL
Impresión: Geaimpresiones,
Santa Fe, Argentina, diciembre de 2012.

Sumario

Uno, pasión intacta

(un lugar para la teoría)

Alicia Naput · Mariela Blanco ·

Ornela Soledad Barisone ·

Rita Terezinha Schmidt ·

Dos, paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Daniel Balderston · Annick Louis ·

Rossana Nofal · Margherita Cannavacciuolo ·

Silvia Zenarruza de Clément ·

Tres, múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

Ana Fernández Valbuena · Ezequiel Gatto ·

Cuatro, memorias de la trastienda

(la trastienda de la edición)

Fernando Colla · María Rosa Lojo ·

Cinco, escenas de la vida académica

Raúl A. Galoppe ·

Seis, glosas(s)

(un lugar para el comentario y la información)

Denise Almeida Silva ·

João Manuel dos Santos Cunha ·

Daniela Gauna · María Estela Reviriego ·