

Quince

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula



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

Año 13 · 2015 · 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**

Quince

2015, Santa Fe, República Argentina

ISSN 1667-7900



Universidad Nacional del Litoral

Rector

Albor Cantard

Secretario de Extensión

Gustavo Menéndez

Director Centro de Publicaciones

José Luis Volpogni

Decano Facultad Humanidades y Ciencias

Claudio Lizárraga

El hilo de la fábula, revista anual del Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral, publica trabajos inéditos relacionados con los Estudios Comparados y sus intereses: teorías, crítica de literatura argentina y literaturas extranjeras, lenguas, multiculturalidad, inter/transdiscursividad, migraciones, recepción y traducción. La revista difunde artículos, entrevistas y reseñas de libros recientes ligados a estas problemáticas.

La publicación cuenta con un Consejo Editorial Interdisciplinario, un Comité Honorario y un Comité Científico integrado por especialistas de prestigiosas instituciones. Ha sido incluida en el Directorio de Latindex y el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Res.1855/13) del CONICET.

El hilo de la fábula, annual journal owned and directed by the Centro de Estudios Comparados (Universidad Nacional del Litoral), publishes unpublished works and explores issues in the field of Comparative Studies: theories, argentine and foreign literature, languages, multiculturalism, inter/transdiscursivity, migrations, reception and translation. The journal disseminates articles, interviews and reviews of recent books related to these issues. Under an interdisciplinary Editorial Board, an Honorary and a Scientific Committee composed of experts who come from prestigious centers of the country and abroad.

El hilo de la fábula is included in the Latindex directory and has been incorporated into the Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Basic Core of Argentinian Scientific Journals), Resolution 1855/13 of CONICET.

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

Comité Honorario

Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Ana María Barrenechea (Universidad de Buenos Aires) †

Daniel Balderston (University of Pittsburgh, EEUU)

Jean Bessière (Université de la Sorbonne, Paris)

Rolando Costa Picazo (Universidad de Belgrano – Universidad de Buenos Aires)

Biagio D'Angelo (Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest, Hungría)

Roberto Fernández Retamar (Universidad de La Habana, Cuba)

Anna Gargatagli (Universidad Autónoma de Barcelona, España) Profesora Emérita

Armando Gnisci (Università della Sapienza di Roma, Italia)

Vicente González Martín (Universidad de Salamanca, España)

María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges)

María Teresa Gramuglio (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Rosario)

Daniel Henry Pageaux (Université de la Sorbonne, Paris)

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Tres de Febrero)

Jorge Panesi (Universidad de Buenos Aires)

Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba)

Comité Científico

Pampa Arán (Universidad Nacional de Córdoba)

María Isabel Barranco (Universidad Nacional de Rosario)

Gustavo Bombini (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de La Plata)

Lisa Bradford (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Lila Bujaldón de Esteves (Universidad Nacional de Cuyo)

Assumpta Camps (Universidad de Barcelona, España)

Antonella Cancellier (Università di Padova, Italia)

Miguel Dalmaroni (Universidad Nacional de La Plata)

Françoise Dubor (Université de Poitiers, Francia)

Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba)

Blanca Escudero de Arancibia (Universidad Nacional de Cuyo) †

Gloria Galli de Ortega (Universidad Nacional de Cuyo) †

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

María Rosa Lojo (Universidad del Salvador)

Zulma Palermo (Universidad Nacional de Salta)

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

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

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Comité Editorial

Silvia Calosso (FHUC, UNL)

Analía Gerbaudo (FHUC, UNL)

Oscar Vallejos (FHUC, UNL)

Responsable de este número

Silvia Calosso

Secretario de redacción

Santiago Venturini (FHUC, UNL)

Revisión y traducción de textos

(en inglés, francés, portugués e italiano)

Susana Ibáñez

María Inés Lainatti

Silvia Zenarruza de Clément

Celina Lagrutta

María Luisa Ferraris

Corrección editorial

Félix Chávez

Coordinación editorial

Ivana Tosti

Diseño interior y tapa

Tè:tintas

Dirección para enviar colaboraciones:

revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Consulta virtual:

http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEC_.pdf



ediciones**UNL**

Secretaría de Extensión,

Universidad Nacional del Litoral,

9 de Julio 3563, cp. 3000,

Santa Fe, Argentina.

Tel.: (0342) 4571194

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Sumario

El Quince en 2015 , por Silvia Calosso	9
---	---

Uno, pasión intacta

(un lugar para la teoría)

Dossier: Extrañamiento

Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral): Dossier: Figuras y estribaciones del «extrañamiento»	15
Michel Riaudel (Université de Poitiers): Literatura <i>vs</i> historia: ¿una cuestión anacrónica?	17
Pedro Serra (Universidad de Salamanca): Extrañamiento, epifanía y estilo tardío	31
Christine Baron (Université de Poitiers): Extrañamiento. Formas literarias y cinematográficas en Pasolini y Calvino	39
Yudith Rosenbaum (Universidade de São Paulo): O Eu tornado Outro: estranhamento em <i>A Paixão Segundo G.H.</i> e o conto «A quinta história», de Clarice Lispector	49
Françoise Dubor (Université de Poitiers): Una inquietante extrañeza invertida: una mirada sobre el teatro contemporáneo	59
Régis Salado (Université Paris Diderot): Heteronímia e desassossego: duas figuras pessoas do estranhamento	67
Cleusa Rios P. Passos (Universidade de São Paulo): Cortázar y Quiroga: memoria literaria y extrañamiento	79

Dos, paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Jorge Bracamonte (Universidad Nacional de Córdoba): Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto	91
---	----

Tres, múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

Alicia Saliva (Universidad Católica de Santa Fe): De la poesía de Jacobo Fijman al cine de Gustavo Fontán. <i>Canto del cisne</i> : renuncia, dolor y sacralidad en la visión del otro	105
Entrevista a Gustavo Fontán, por Alicia Saliva: «¿Qué se puede conocer del otro?»	119
Teresa Fiore (Montclair State University): El «WOP» de Raiz y las rutas «indocumentadas» de la nación italiana	123

Cuatro, después de Babel

(un lugar para la traducción y la traducción)

Lieven D'hulst (K.U. Leuven): Literatura comparada versus estudios de traducción: ¿encuentros cercanos del tercer tipo?	143
---	-----

Cinco, el atlas de las lenguas (lingüística comparada)

Valeria Buffon (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional del Litoral): *Aristóteles políglota*. Particularidades del vocabulario técnico aristotélico según algunas traducciones medievales de la *Metafísica* y la *Ética Nicomáquea* _____ 155

Estela Klett (Universidad de Buenos Aires): El diminutivo en español y francés: rasgos transculturales y translingüísticos para su enseñanza _____ 173

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

Guillermo Canteros (Universidad Nacional del Litoral): Crítica militante, comparatismo y utopía intelectual en América Latina. Sobre *La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada*, de Marcela Croce _____ 189

Fernanda Ferrati y Cristian Ramírez (Universidad Nacional del Litoral): Glóssai/Linguae en el Mundo Antiguo: el décimo invierno clásico. Sobre *Glóssai/Linguae en el Mundo Antiguo: homenaje a Silvia Calosso*, de Ivana Chialva y Cadina Palachi (comps.) _____ 194

María del Rosario Keba (Universidad Nacional del Litoral): Rodríguez Temperley y su trabajo. Sobre *Juan de Mandevilla. Libro de las maravillas del mundo y del Viaje de la Tierra Sancta de Jerusalem (Impresos castellanos del siglo XVI)*, de María Mercedes Rodríguez Temperley (ed.) _____ 197

Silvina Luz Mansilla (Universidad Nacional de las Artes): Sobre músicas, migraciones y nacionalismos en el Río de la Plata. Sobre *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880–1920)*, de Aníbal E. Cetrangolo _____ 199

Silvia Calosso (Universidad Nacional del Litoral): El placer del mirar, el placer del saber, el placer de escribir. Sobre *El nervio óptico*, de María Gainza _____ 202

Viviana Basano (Universidad Nacional del Litoral): Variaciones sobre la traducción. Sobre *La lisibilité de la traduction*, de Christophe Gutbub (comp.) _____ 204

Siete, la letra estudiante (un espacio joven)

Ma. Victoria Martínez (Universidad Nacional del Litoral): Dos versiones sobre Alejandro Magno en *Diálogos de los muertos* de Luciano. Una revisión de la memoria literaria _____ 209

Convocatoria para publicación y normas de presentación _____ 219

El hilo de la fábula

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

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

67

El hilo se ha perdido: el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo: acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.

Cnosos, 1984.

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

A Dina San Emeterio, in memoriam.

El Quince en 2015

por Silvia Calosso*

89

En la creativa numerología popular argentina destinada a los juegos de azar al número quince lo llaman «la niña bonita». Quince, en cuanto a años de existencia humana, significa ser joven, como «la niña» de las creencias patrias respectivas a la fortuna, pero para nosotros, desde el Centro de Estudios Comparados que cuenta veinte años, y su publicación anual *El hilo de la fábula*, donde contamos quince volúmenes, ese tiempo de rigurosa reflexión sobre los estudios comparados representa ya un estado de madurez con respecto a esta cuestión teórica que hemos tratado de *plantar* en el seno de la Universidad Nacional del Litoral e irradiar con la publicación hacia otros medios académicos con los que interactuamos.

Este espacio teórico se nutre en el Volumen 15 con el *dossier* coordinado por Adriana Crolla, que lo presenta, y al que hemos titulado «Extrañamiento». Colaboradores de Poitiers, São Paulo, Salamanca, París, abordan la problemática en armoniosa relación textual, con trabajos producidos entre 2013 y 2014, ya leídos en dos reuniones académicas internacionales. Sutil y esquivo, el concepto «extrañamiento» sobrevuela sobre el *dossier* encarnándose en cada una de las lenguas maternas de los autores, que le otorgan su particular interpretación, en el análisis de las obras de poetas, narradores, dramaturgos y cineastas de diversos orígenes.

Jorge Bracamonte se ocupa de tres narradores argentinos, observándolos desde la filosofía existencialista, que tanto influyó, desde Francia especialmente, sobre autores argentinos. Nuestros «paseos narrativos», esta vez por senderos tan conocidos (Cortázar, Di Benedetto, Pla), renuevan así el interés por releer a estos autores.

Los «pasajes discursivos» de Alicia Saliva y Teresa Fiore en el tercer segmento de *El hilo de la fábula* incluyen como en anteriores números una entrevista. La palabra directa de los artistas enriquece la comprensión de sus universos personales. Gustavo Fontán, cineasta, en este caso.

Puesta en abismo la de María Inés Lainatti: traducir un texto que habla sobre la traducción (segmento 4) y enorme cruce espacio temporal el de Valeria Buffon (segmento 5, «El atlas de la lenguas») al presentarnos un Aristóteles políglota, leído con asombro durante la Edad Media. En el mismo segmento 5, Estela Klett se ocupa de cómo enseñar los diminutivos, en un productivo trabajo de morfología contrastiva.

* Silvia Calosso es Profesora en Letras. Se desempeña desde hace más de treinta años en la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL) en las cátedras de Literaturas Griega y Latina, Griego y en el Seminario de Literaturas Comparadas. Ha publicado libros y trabajos de Investigación en el país y en Brasil. Es Vice-Directora del Centro de Estudios Comparados de esa Casa de Estudios y Secretaria del Ateneo Litoral de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos.

¿Por qué reseñar? (segmento 6) Siempre ha sido claro para nuestra Revista que debemos difundir, expandir las buenas nuevas sobre literatura o las teorías que se ocupan de ella desde la visión comparatista. El número 15 reúne una sorprendente variedad de publicaciones recientes, en las que desde diferentes ángulos los estudios comparados proveen una lógica común para dar cuenta de cada objeto de estudio.

Finalmente, el segmento 7, «La letra estudiante» recupera una vez más con María Victoria Martínez, al Mundo Antiguo Griego y Latino, que persiste en proporcionarnos renovados temas y problemáticas de estudio en las que la visión comparatista es casi natural.

De este modo, el *Quince* aporta lo suyo para que las reflexiones teóricas a partir del Comparatismo sigan su camino expansivo, dentro de nuestro ámbito académico, y más allá. *El hilo de la fábula* va cumpliendo sus quince volúmenes, pero, cabe destacar nuevamente, el Centro de Estudios Comparados de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral se fundó y comenzó a trabajar desde hace veinte, cuando en 1995 fue presentada la propuesta de creación. Fundó de este modo una nueva, novísima modalidad de trabajo académico, y brindó un modelo para muchos otros centros que surgieron posteriormente en el seno de nuestro espacio laboral. Los estudios comparados, la problemática de la traducción, los estudios culturales, la relación de la literatura con las otras artes, las lenguas y la lingüística contrastivas, etc. instalaron líneas investigativas cuyos resultados siguen probándose en Jornadas, Congresos, publicaciones nacionales y extranjeras, y por supuesto, en este Hilo que continúan devanando con calma y persistencia el Comité Editorial y sus colaboradores.

Calosso, Silvia

«El *Quince* en 2015». *El hilo de la fábula*. Revista anual del Centro de Estudios Comparados (15), 9–10.

Uno,

pasión intacta (un lugar para la teoría)

Dossier
extrañamiento

Dossier:

Figuras y estribaciones del «extrañamiento»

Organización y presentación:

Adriana Crolla*

Universidad Nacional del Litoral

14 15

En el origen etimológico del término *Ostranenie* (extrañamiento) definido por Víctor Šklovskij en «L'art comme procédé» (1917) se designa el efecto creado por una obra artística de provocar un desvío de la percepción habitual e insertarnos en una dimensión diferente, nueva y problematizante.

Es que ya en la definición del término encontramos una perturbación y una deriva inesperada, al equivocar el crítico ruso por descuido involuntario, la ortografía de la palabra y escribirla con una sola «n» en vez de dos, haciendo corresponder *ostranenie* (alejamiento) con *ostrannenie* (hacer extraño), concepto que privilegió la crítica francesa. Pero por esa equivocación originaria se configuró una interesante bisemia semántica que contiene y enhebra el sentido de «extranjería» con el de «extrañamiento y singularidad» (Todorov, 1965). Bisemia que se potencia al asociarlo con el de «lo extraño» (*Das Unheimliche*) desarrollado por Freud en 1919. De este modo la categoría de «extrañamiento» se postularía en consonancia con los abordajes sobre la desfamiliarización del objeto, cercanos a los conceptos de «desautomatización» de Mukarovski y de «desalienación» de Brecht.

Un grupo de investigadores de la Université de Poitiers, Francia, pertenecientes a dos Centros de Investigación: el CRLA (*Centre des Recherches Latino-Américaines – CRLA Archivos*) y el FoReLL (*Formes et Représentations en Linguistique et Littérature*), en consonancia con los departamentos de la *UFR des Lettres et des Langues*, diseñó y organizó dos encuentros sobre «Figures de l'étrangement» (Figuras del extrañamiento) que se desarrollaron en dos espacios académicos y tiempos diferentes: octubre de 2013 en Poitiers y abril de 2014 en la Universidad de San Pablo, Brasil.

La intención fue la de incursionar en un territorio de múltiples fronteras, abierto a saberes de naturaleza y ámbitos diversos (literarios, artísticos, espectaculares, sociales, políticos, psicoanalíticos, etc.), si bien abordados en torno a una problemática común: *Ostranenie, Unheimliche, Estranhamento/Extrañamiento... – l'«étrangement» au cœur de l'œuvre d'art (Europe-Amériques)*. Dejando explícito los organizadores que les interesaba abordarlo «como una inversión posible a la teoría mimética del arte que se fundamenta, por el contrario, en la familiaridad y el reconocimiento».

* Magister en Docencia Universitaria. Profesora de Letras y de Italiano. Ejerce en la UNL y en la UADER, Entre Ríos. Fundadora y Directora del Centro de Estudios Comparados y de «El hilo de la fábula». Especialista en italianística, inmigración italiana, traducción y comparatismo. Distinguida por la Presidencia de la República Italiana como «Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia» (2015). Directora del Portal Virtual de la Memoria Gringa www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo

También señalaban en sus considerandos que la *Ostranenie* dio lugar a investigaciones estimulantes en el ámbito del cine con el fin de valorizar la irreductible opacidad del film y la necesidad de postular interrogaciones productivas sobre la matriz estilística y las funciones de representación, de figuración y simbolización.

«El paradigma del extrañamiento compromete al arte en el sentido de que provoca un desplazamiento y abre la posibilidad a mundos desconocidos, teniendo como resortes la negatividad y la desestabilización». Es en este sentido que el gesto crítico, a su vez, es capaz de operar en dos sentidos al contribuir con la apropiación de lo inasible y con la potencialidad de las mismas obras de experimentar ellas mismas un efecto intencional de «étrangement».

Además del eje *Extraño-extrañamiento*, se pivotó en el de *Extrañamiento y anacronismo*, partiendo de los postulados de G. Didi-Huberman y de la revisión de las connotaciones negativas que tradicionalmente se otorgaron a dicha noción. Se propuso considerar el anacronismo como una forma posible del «étrangement» pero dejando de lado al artista o autor, para indagar en la mirada que el lector o espectador ejerce sobre la obra de arte. Para ello eligieron la categoría de «anacronismo interpretativo» tanto para el análisis de las imágenes como de nuevos métodos de lectura que colaboren en visitar anacrónicamente desde el presente las obras del pasado. Y de este modo renovar la obra de arte en el mismo gesto crítico que propende a la desfamiliarización.

Los dos encuentros antes mencionados se realizaron con la estrecha colaboración y participación de investigadores del Brasil sobre la base de acciones de colaboración entre las dos universidades, además de la participación de representantes de Salamanca, España, en el marco de una convención Erasmus con Poitiers. Y del Acuerdo Marco firmado en 2007 entre Poitiers y la Universidad del Litoral, a través de las gestiones encaradas en tanto Directora del Centro de Estudios Comparados de la FHUC-UNL, junto a la Prof. Françoise Dubor, en representación de la universidad francesa.

En consonancia con las acciones estipuladas en dicho acuerdo, participé en la segunda sesión del Coloquio a través de una videoconferencia realizada en Poitiers, en donde me encontraba el día 24 de abril de 2014 en carácter de profesora contratada. La lectura de mi conferencia: *Procedimientos de «extrañamiento» en y desde la constelación literaria borgeana*, a través de la videoconferencia con la sede brasileña, me permitió afianzar las acciones iniciadas con Poitiers y comenzar a diseñar otras con los especialistas de San Pablo. Y de esta triangulación nació la idea de activar una nueva línea, no prevista inicialmente, que derivó en la elaboración del presente dossier. El que se conforma con trabajos inéditos o reelaborados y traducidos para la presente publicación de algunos de los participantes de las cuatro universidades y pivotando en la categoría eje de dicho proyecto: el extrañamiento y sus estribaciones.

Literatura vs historia: ¿una cuestión anacrónica?*

Michel Riaudel**

Université de Poitiers – CRLA Archivos

Traducción del portugués: Celina Lagrutta***

Resumen

El ensayo se dispone a visitar la relación entre literatura e historia a través del prisma del anacronismo. Sería necio decir que el crítico literario está libre de respetar la cronología. Sin embargo, el tiempo de la obra no se limita a la linealidad cronológica, sino que se proyecta, en parte, por la esencia incompleta del arte, fuera de su contexto de producción. Por lo tanto, considerando nuestra concepción histórica de la literatura, cualquier lectura que tenga en miras esa condición artística tendrá que considerar esos dos cuerpos de la obra.

16 17

Palabras clave:

· Literatura · Historia · Historiografía literaria · temporalidades
· documento

Abstract

This essay intends to revisit the relationship between literature and history through the prism of anachronism. It would be unwise to say that the literary critic may dispense with chronology. However, time in a literary work is not limited to chronological linearity but, due to the incomplete essence of art, projects itself out of its context of production. Therefore, based on our historical conception of literature, any artistic reading will have to take into account these two aspects.

Key words:

· Literature · History · Literary historiography · temporalities
· document

* Agradezco a Fernanda Arês Peixoto por la relectura del texto.

** Titular de la agrégation de Letras, Doctor en Literatura Comparada (París X) y profesor del Departamento de Estudios Portugueses y Brasileños de la Universidad de Poitiers. Su investigación está centrada en la literatura brasileña (dossier sobre la literatura brasileña contemporánea, organizado con P. Rivas, Europe, 2005) y la circulación literaria entre Brasil y Francia (catálogo bibliográfico France-Brésil, París, 2005). Sus análisis de la poesía marginal carioca, del modernismo brasileño, de Julio Verne o de las metamorfosis del personaje de Caramuru (Caramuru, un héros brésilien entre my the et histoire, París, Petra, 2015), asocian intertextualidad, traducción (Le corps et ses traductions, organizado con C. Dumoulié, París, 2008), traslación, lectura y recepción, y piensan a la literatura como operación y espacio de transferencia. Ha traducido a Ana Cristina Cesar, Modesto Carone, José Almino y Milton Hatoum, entre otros.

*** Licenciada en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Rosario. Máster en Ciencia Política por la Universidad de São Paulo. Traductora e intérprete especializada en las áreas académicas de Ciencia Política, Sociología, Antropología, Lingüística y Estudios Sindicales. Colaboradora Externa de la Organización Internacional del Trabajo, responsable desde 2010 por la traducción al castellano del International Journal of Labour Research.

Recibo la tarea que me han incumbido, de cerrar los debates, como sinónimo de honor y, a la vez, como desafío. En nombre del honor, quiero agradecer a Yudith Rosebaum y Cleusa Rios P. Passos por la invitación y por la organización, calidad y densidad del encuentro. En cuanto al desafío, no quisiera que mis palabras sirvieran de conclusión para las discusiones realizadas sobre el extrañamiento. Mi intención es, al contrario, abrir nuevos y otros debates.

El título elegido, para relanzar la reflexión iniciada los días 9 y 10 de octubre de 2013 en la Universidad de Poitiers, Francia,¹ podría hacer pensar que pretendo reavivar tensiones entre disciplinas: «Literatura vs historia». Pasan lejos de allí mis intenciones. Estas querellas, tan antiguas como la filosofía, sirven a disputas de territorio y de poder, pero raramente añaden algo al conocimiento. Por ello, contesto de antemano a la pregunta: sí, en ese sentido polémico, se trata de una cuestión anacrónica.

Dejando de lado, por lo tanto, las exacerbaciones implicadas en las disputas académicas, me ha parecido pertinente, sin embargo, retomar la cuestión con el propósito de entender mejor las complementariedades y especificidades de cada una de las áreas, literatura e historia, dado que toda demarcación emprendida con la finalidad de distinguirlas parece pasar, entre otros ejes, por la línea del tiempo.

Concreciones históricas

Para el sentido común, el compromiso del historiador sería con el tiempo; es decir, el espacio del historiador, su área de actuación e investigación, es el tiempo. La literatura, por su parte, tendría algo de atemporal, cuando no eterno. Anclado en lo real, pies sobre la tierra, el mundo del historiador es definido por hechos de naturalezas diversas y por su sucesión, mientras que la literatura estaría del lado de la imaginación, de la fantasía, sin la obligación de rendir cuentas a la realidad. El poeta puede hasta reivindicar el derecho de liberarse de las reglas de la física y soñar: *Trop de réel*, exceso de real, alertaba justo aquí, en la Universidad de São Paulo, en 2013, Annie Lebrun.² Es más, la historia llega a afirmarse como ciencia, ciencia humana o ciencia social, cosa que la literatura (sigo hablando en nombre del sentido común) se niega a hacer en la mayoría de las veces, definiéndose antes como una suerte de resistencia al razonamiento científico. Antonin Artaud oponía la medicina y *la psiquiatría* —invenciones de una *sociedad estropeada*— a las *lucideces superiores* captadas por los artistas.³ A la poesía, así, una sola exigencia: encontrar la forma adecuada a su discurso, la dimensión formal que abre la brecha interpretativa para ser leída, según algunos, como señal de futilidad dispensable, descartable.

De esa forma, la literatura no necesitaría preocuparse por respetar la cronología, permitiéndosele practicar sin complejos los anacronismos, señalados como el pecado mortal de los historiadores por Lucien Febvre: «El problema es delimitar

con exactitud la serie de precauciones que debemos tomar, las prescripciones que debemos respetar para evitar el pecado de los pecados, el pecado entre todos irremisible: el anacronismo» (15).⁴

Antes de seguir extendiendo la lista de los estereotipos vinculados a la historia y la literatura, quisiera sugerir que es precisamente la negación del anacronismo nuestro lugar común, esto es, el suelo compartido entre historiadores y estudiosos de la literatura. Trataré de explicitar este punto de vista a partir de dos ejemplos. Encontramos varias veces en un poema que publica Cláudio Manuel da Costa en 1768, en la tipografía de Luís Secco Ferreira, en Coímbra, el adjetivo «patrio»:

Lea la posteridad, oh patrio Río (soneto 2, 1º verso)

Crezcan del patrio río a la orilla fría (soneto 100, penúltimo verso)⁵

18 19

Extraigo también de las «Reflexiones previas» del *Caramuru* de José de Santa Rita Durão, publicado en 1784, la siguiente declaración inicial: «Los sucesos del Brasil no merecían menos un Poema que los de la India. Me incitó a escribir éste el amor de la Patria».⁶

Nuestras experiencias en el aula anticipan lecturas apresuradas, *anacrónicas*, de alumnos que tienden a interpretar el término como anuncio de un sentimiento nacional. Pero sabemos muy bien que no se debe confundir una expresión nativista con la conciencia de pertenecer a una nación distinta de Portugal. En 1768, Cláudio Manuel da Costa todavía no ha adherido al movimiento independentista de la Inconfidencia, ni tampoco se exime de una producción de cuño encomiástico que loa a las autoridades del sistema colonial. Durante ese mismo año de 1768, redacta *El Parnaso obsequioso* en homenaje al nuevo gobernador de la provincia, proclamándolo «custodio» de la Academia ultramarina que acababa de fundar. Del Conde de Valladares, justamente, obtiene al año siguiente, y por un plazo de cinco años, su reintegro a las funciones de secretario de gobierno, que había asumido de 1761 a 1765. En tales circunstancias parece difícil atribuir a este «patrio» una subterránea reivindicación de independencia, incluso porque se sabe que la obra desmiente tal posibilidad, una vez que la localidad de Ribeirão do Carmo se define por la negativa, por la ausencia de todo lo que idealiza el *locus amoenus* de la pastoral arcádica.

Puedo imaginarme en clase, por lo tanto, corrigiendo distorsiones interpretativas que leen los versos de Glauceste Satúrnio, ya sea desde los acontecimientos de 1788–1789, ya sea desde nuestro presente, proyectando en las Minas Gerais coloniales una concepción de Estado Nación que en nada se parece a la nación de esos tiempos, entonces definida por la fidelidad al Rey y a Dios, de la cual sus miembros no son aún ciudadanos, sino súbditos. Basta leer el último párrafo de la «Carta dedicatoria» que introduce las *Poesías* de 1768:

¡Felices los habitantes de las Minas! ¡Felices los vasallos d'El Rey Fidelísimo! ¡Feliz mi patria, y feliz yo, que de la prudente conducta de un General de tal grandeza debemos auspiciar a nosotros mismos un gobierno de total suavidad! Feliz yo mil veces, que debiendo a V. Excelencia el honor de consentir, que pasen mis obras bajo su protección, tengo la gloria de confesar con el más profundo respeto, que soy/ De V. Excelencia/ Súbdito obligadísimo.⁷

No es diferente el caso de Santa Rita Durão, menos sospechado aun de cualquier expresión separatista. Como en los versos de Cláudio Manoel da Costa, el

«patrio» utilizado por Santa Rita en este ejemplo indica un fuerte apego al lugar de nacimiento, que no se define como un país, sino más bien una villa o región, inseparable de Portugal. Es exactamente éste el sentido que conferimos a la calificación de nativismo, distinta del nacionalismo que va a alimentar la literatura de los siglos XIX y XX.

Es fuerte la tentación, a la que debemos resistir, de leer esos poemas informados por el destino trágico de su autor, o por la trayectoria histórica de la colonia americana. El rechazo a esos anacronismos es lo que permite mantener una distancia respecto de los originales, asegurando que el poder de extrañamiento de esos textos se mantenga vivo, encendido. Asimismo, la complejidad que entraña una noción como la de «formación de la literatura brasileña» no debe ser convocada sin el debido cuidado, en el sentido de respetar las asperezas y discontinuidades que la fórmula tiende a borrar. Tanto el concepto de «literatura» como la palabra «brasileña» construyen un universo homogéneo sobre rupturas silenciosas. Ya hemos visto cuánto puede ser de engañoso el adjetivo «brasileño» si no tenemos en cuenta la evolución de sus significados.

Paradoja de la historicidad

Es preciso resaltar también que la noción de «literatura» se inventa en el paso del siglo XVIII al siglo XIX, y eso es mucho más que un cambio de significante. El contenido mismo, el recorte del corpus se modifica radicalmente. Recordemos una anécdota, entre miles de otras, sintomática de estas alteraciones. A los 27 años, el ya citado Artaud envía poemas a la *Nouvelle Revue Française*. Jacques Rivière, entonces editor de la revista, se resiste a publicarlos. A continuación tiene lugar una correspondencia entre los dos, y finalmente Rivière sugiere hacer públicos los poemas junto con la correspondencia. Esta elección señala la alteración no sólo de la «función autor», como demostró Michel Foucault, sino de la propia concepción de obra, que ya no corresponde al texto cerrado y fijado únicamente por el escritor, sino que es capaz de incluir cartas, variantes, borradores, como se ve hoy en las ediciones críticas. Remito al trabajo sumamente aclarador de Joëlle Gleize y Philippe Roussin sobre la *Bibliothèque de la Pléiade*. La obra no se presenta más como producto inalterable, mostrándose, en cambio, como un proceso, *work in progress*, en el que las fronteras son definidas ora por el autor, ora por el editor, ora por el crítico.

Con ello queremos decir que el concepto de sistema literario, base de la idea de «formación» tal como la desarrolló Antonio Candido, se vuelve tanto más eficiente si pensamos no en un único modelo de sistema, punto de llegada de una «formación», sino en varios sistemas, en una sucesión de «regímenes literarios», anclados en regímenes de conocimientos, de verdades, de organizaciones sociales. En otras palabras, sugerimos que la palabra «formación», aplicada a la literatura, debe ser pensada no como un largo y sufrido parto, en función de un modelo genético o biológico, sino de la manera como los geógrafos usan el término para designar

tipos de paisajes o formaciones rocosas. Está claro que todas esas concreciones poseen una historia, resultan de acciones diversas, pero ellas no tienen un *telos*, un fin que determina lo que las antecede y que termina proveyendo el único prisma de lectura e interpretación.

Paul Ricœur apunta como elementos constitutivos de la narrativa histórica no sólo la dimensión lineal, con principio, medio y fin, y el encadenamiento causal, sino también la estructuración en torno a un enredo: todos ellos movilizados para que lleguemos a aquella conclusión, alrededor de la cual se organiza el caos factual. El peligro de considerar el pasado a partir de nuestro momento presente, y tan sólo de él, es el de aplanar los relieves. Esto es, nos arriesgamos a hacer que esa *historia literaria*, por su perspectiva anacrónica, enraizada, por ejemplo, en la preocupación de explicitar el *sentido* nacional de una literatura, deje, en el límite, de ser historia.

Lo que trato de afirmar, sugiriendo así una segunda respuesta a mi pregunta inicial, es el carácter profundamente *histórico*, discontinuo, por ende, del concepto de literatura; un presupuesto que muestra la profunda solidaridad de la literatura con la historia, y la necesaria consideración de la cronología en los estudios literarios. Siendo la literatura y la historia ambas *históricas*, la paradoja que se plantea es que cualquier postura historizante, por hablar siempre del presente, a partir del presente y para el presente (*l'historien parle au présent*), está condenada a cierto anacronismo. En este sentido, no parece difícil afirmar que, en la medida en que la historia como disciplina consiste en desprenderse del presente, es el anacronismo lo que hace al historiador.

2021

Ambivalencia de lo literario

La discusión se complica si dejamos de considerar, como hemos hecho hasta ahora, a la historia y a la literatura como disciplinas de porte y estatus equivalentes. Con todas sus variantes, la historia cultural, económica, serial etc., producida hoy es una sola, aquella producida por historiadores. Esto es así a pesar del sentido común de que son los militares, políticos, economistas, dirigentes o personas importantes los que hacen la historia. Por supuesto que, en sentido metafórico, es posible decir que todos escribimos algunas páginas de nuestra historia contemporánea. Pero, si la escribimos, lo hacemos en ese sentido más genérico y laxo. Saliendo del terreno de las metáforas, es imposible discordar de la evidencia: son los historiadores los que hacen la historia. Una polémica reciente, en Francia, ilustra perfectamente la afirmación. Un ensayista reaccionario defendió la idea de que el gobierno de Vichy habría, durante la Segunda Guerra Mundial, salvado a muchos judíos. Se trata de una provocación insoportable cuando se sabe de las leyes discriminatorias adoptadas por ese régimen. Pero la discusión fue más allá de los hechos, y cuestionó el estatus de historiador de Éric Zemmour, autor de dichas tesis. La respuesta al cuestionamiento vino de un historiador de profesión, Serge Berstein, consultado por la revista *Les Inrockuptibles*: «En mi opinión, se trata de alguien al que le interesa la historia, pero que no

trabaja como historiador», procediendo de una «manera (...) que pone a los hechos de lado para mejor imponer sus tesis».⁸ En cuanto a Jacques Sémelin, autor de una obra de referencia sobre el asunto, acusa al ensayista de «falsificación histórica».

La discusión anterior pone de manifiesto que, en rigor, no existiría historia sin los historiadores y sin una sociedad sosteniendo su existencia. Para aquellos que no imaginan la posibilidad de una sociedad «sin» historia, vale recordar las consideraciones de Claude Lévi-Strauss, a partir del ejemplo amerindio, respecto de las «sociedades frías», que se construyen *contra* la historia. O la observación de Georges Dumézil, al destacar que «Los Romanos piensan *históricamente* mientras que los Indios [de la India] piensan *fabulosamente*».⁹ En su segunda consideración intempestiva, Friedrich Nietzsche ya declaraba en 1874:

Pero dejemos al hombre suprahistórico con su náusea y su sabiduría: hoy preferimos, al menos una vez, alegrarnos sinceramente con nuestra falta de sabiduría y hacer para nosotros un buen día, como si fuéramos los activos y en progreso, como los adoradores del proceso. Que nuestra apreciación de lo histórico sea tan sólo un prejuicio occidental.¹⁰

La literatura se configura de forma muy diferente de la disciplina histórica, occidental y moderna. No son los docentes universitarios los que «producen» la literatura, ellos tan sólo la estudian. Difícilmente un profesor de literatura podrá ser convocado en un tribunal (como lo son los historiadores) para formular una pericia con respecto a interpretaciones de una obra, contra opiniones comunes o vulgares. La *literatura*, como conjunto de textos, preexiste hasta cierto punto a los estudiosos; quienes la forjan son los escritores, los creadores, tengan ellos el nombre de Artaud o Rivière, siendo que cada uno puede ocupar alternativamente la posición de creador y de lector, uno inventando, otro interpretando. Esos momentos, de escritura y lectura, no están, incluso, tan disociados. Y, con ello, tocamos el punto central que caracteriza, en mi opinión, la literatura: esa imbricación de escritura y lectura que hace de la obra una realidad propiamente anacrónica, condensando planos temporales irreconciliables por la historia.

Antes de explorar más a fondo esta hipótesis de trabajo, quiero dejar más claro lo que acabo de sugerir: hay un paralelo entre el historiador y el crítico literario, en la medida en que ambos son tributarios de la regla del tercero excluido.¹¹ Por eso mismo hacen que sus afirmaciones vayan acompañadas de notas, referencias, fuentes y herramientas, que permiten la verificación, la discusión, la contradicción, la refutación. Historiador y crítico literario se encuentran así hermanados en la tarea de la interpretación. Pero historia y literatura se distinguen por la homogeneidad de la primera y la incertidumbre de la segunda, dividiéndose ésta entre la fase de la escritura y la fase de la lectura. Lo que profundiza un poco más la diferencia es que esas fases son como las dos caras de la misma moneda: la obra literaria.

Documento, obra

La distinción entre historia y literatura puede ser mejor entendida a partir de la divergencia de su objeto: de un lado, el documento, del otro, la obra. Esto no quiere decir que un

mismo libro o un mismo texto no puedan ser sucesivamente, uno y otro, documento y obra. Es perfectamente factible, por ejemplo, leer *Os Sertões* desde ambos puntos de vista. Al igual que es posible leer Michelet, Braudel o Flaubert tanto desde una perspectiva historiográfica como desde la mirada de la literatura. Esta diferencia entre documento y obra no se encuentra necesariamente inscrita en el propio texto, pero es decisiva, fruto de la conjunción entre un texto y una mirada, aunque, en la mayor parte de las veces, la obra, al contrario del documento, preexiste a la mirada.

¿Qué es un documento? Literalmente, cualquier cosa, una piedra, una ropa, un texto, un cuadro, vestigio material (o no) recuperado del pasado, lejano o no, reorientado para convertirse (ser leído como) testimonio, hablándonos de las vidas de otrora. El documento se constituye como tal en el momento en que es examinado por la ciencia social. Además, raramente un documento fue pensado para ser documento. Los archivos de los historiadores eran registros de bautismo, investigaciones policiales, procesos de justicia, dossiers de ministerios... El estatus de archivo es la primera etapa del proceso de transformación que la historia imprime a sus «objetos», desviándolos de su uso inicial. Tanto es así que se puede hacer historia de todo: de una nación, de una literatura, de la música, de la muerte, de los coloquios, de la vida académica, o incluso historia de la historia. Los objetos de la historia no poseen límites.

22 23

No ocurre lo mismo con los estudios literarios, que tienen a su disposición un número amplio, pero limitado, finito, de textos. Esas «obras» pueden hablar de todo, pero al crítico le cabe tan sólo analizar las obras que son reconocidas como literatura. Claro está que puede extender su interés a elementos históricos o biográficos, valiéndose de los procesos de la ciencia social para completar e enriquecer su lectura. Pero hacer historia de la literatura, historia de un autor o de un género, es una tarea distinta del trabajo de interpretación. La mirada historiográfica, insisto, desvía el objeto de su uso inicial; el trabajo de interpretación, al contrario, cumple la promesa de la obra, realiza aquello que la obra esperaba. El documento, en cambio, no espera nada, es elemento inerte; mientras la obra fue escrita, construida, para ser leída. Esta es, de hecho, la condición de su existencia y supervivencia; la obra nace para circular, ser recibida, apropiada, reapropiada.

Volviendo a los ejemplos anteriores, si imaginamos la conversión de un documento en obra, pasa a ser leído de otra forma, se proyecta en él una posibilidad *potencial* de nuevas significaciones. Es como leer la historia del Mediterráneo de Braudel, ya no por las informaciones e interpretaciones históricas que su autor organizó, sino descubriendo en el texto virtudes y virtualidades en estado de somnolencia. Un documento duerme, pero no sueña. Y una obra sueña, sueña con ser soñada.

Variaciones de temporalidades

Las afirmaciones anteriores nos llevan a pensar que la literatura se despliega en otras temporalidades, distintas de la temporalidad lineal de la historia moderna. François Hartog ya nos había llamado la atención hacia las nuevas características del par moderno que la literatura y la historia constituyen a partir

del siglo XIX, época que el historiador francés llama (con la ayuda del término de Reinhart Koselleck) «Neuzeit», nuevo tiempo. Este es el momento, escribe Hartog, en que historia y literatura integran la concepción de un tiempo lineal, «ese tiempo que avanza hacia adelante acelerándose, volviéndose al mismo tiempo agente y actor de la historia».

Ese nuevo régimen de historicidad ofrece a nuestras disciplinas nuevas claves de inteligibilidad, aunque cada una de ellas lo asuma de forma distinta:

La disciplina histórica (...) ha adoptado ese concepto, viendo en ella oportunidad, durante tanto tiempo anhelada, de finalmente imponerse, pero esta vez ya no como género literario sino como ciencia (y tanto más ciencia cuanto menos literaria). La literatura, por su parte, tampoco ha dejado de adoptarlo [aunque sin ver el mismo paisaje]: la historia proyectaba el futuro sobre el pasado de Francia, iluminándolo, dándole sentido (Augustin Thierry, Guizot, Michelet), [mientras que] la novela estaba mucho más atenta a las fallas del régimen moderno de historicidad, a lo que yo llamaría conflicto de las temporalidades y lo simultáneo de lo no simultáneo.¹²

Hartog está así tematizando la cuestión de la temporalidad, mencionando las posibilidades de las varias formas de anacronismos que la literatura autoriza y realiza, transgrediendo la prohibición mortal que pesa sobre los hombros del historiador: inversión de movimiento del tiempo, pensado ya no a partir de la metáfora del río, que corre de la fuente hacia su desembocadura, sino como remontando de su muerte hacia su nacimiento; y también tiempo agujereado; tiempo con paradas o aceleraciones; tiempo estrellado; tiempo cíclico; del eterno retorno; tiempo congregando el pasado y el futuro en un presente elástico; tiempo ya no tripartito, sino fragmentado; tiempo sin dirección etc. En la literatura, de modo diferente de lo que pasa en la historia, algo puede al mismo tiempo ser y no ser.

Además de lo que apunta Hartog, yo añadiría: en el texto literario están inscritos, no sólo temáticamente sino constitutivamente, el tiempo de su escritura, tiempo rigurosamente histórico, al lado de los tiempos realizados o virtuales de su lectura. Pasamos, de esta manera, del plano del enunciado al plano de la enunciación.

La obra inacabada

Cuando Umberto Eco habla de «obra abierta», sugiere su disponibilidad a interpretaciones. Tal afirmación, creo yo, debe ser radicalizada, y esa apertura pensada en términos de suspensión («la obra por venir», *l'œuvre à venir*, decía Maurice Blanchot) o de lo inacabado. Por un lado, sabemos desde el *Fedro* que la escritura es habla errante, huérfana, echada al mundo sin padre. «Una vez escrito, un discurso sale a vagar por todas partes, no sólo entre los conocedores sino también entre los que no lo entienden, y nunca se puede decir para quién sirve y para quién no sirve. Cuando es despreciado o injustamente censurado, necesita el auxilio del padre, pues no es capaz de defenderse ni de protegerse por sí solo».

Al delegar la palabra al rey egipcio Tamus, vía Sócrates, Platón ya mimetizaba, en el plano de la enunciación, la multiplicidad de paternidades, y por lo tanto de sentidos, que diferencia a la escritura, *in absentia*, del habla oral, *in praesentia*.¹³ La oralidad es inseparable de su performance, de su actualización, ya sea basada en texto escrito, como en el caso del teatro, o fijada por la tradición (la «literatura de cordel», por ejemplo). Esa consideración vale para cualquier tipo de texto, no sólo para el literario. Hay textos, empero, que luchan contra las fluctuaciones de interpretación (las formulaciones jurídicas y científicas), y otros que, al contrario, las incentivan y multiplican, se alimentan de ellas.

Claramente, lo que diferencia a la escritura literaria es que lo inacabado es intencional, pudiendo ser instilado por el autor o inyectado por el lector (cuando pasa a ocupar la posición de productor del carácter literario de un texto). Resulta de allí que, a diferencia de la postura científica que pretende dar cuenta de un razonamiento, demostrando y comprobando, la obra literaria no lo dice todo, sino que contiene algo de incontrolado. Al menos es ésta nuestra comprensión actual, histórica, de lo que es la literatura. Al lado de eso, o sustituyendo la matriz retórico-mimética, estamos de hecho acostumbrados a leer obras moldeadas en un nuevo modelo estético y que *no quieren decir nada*. No sugiero que se trata de obras mediocres,¹⁴ puesto que constan en esta categoría *Der Sandmann*, de E. T. A. Hoffmann, *La metamorfosis* de Franz Kafka, *Bartleby The Scrivener* de Hermann Melville, o las ficciones de Clarice Lispector... Obras como esas no dicen algo, tan sólo dicen —suscitando en el lector imágenes, asociaciones y reflexiones—. Por eso es posible llamar a este modelo estético «expresivo», no en el sentido de que sea la exteriorización de sentimientos o pensamientos interiores, sino porque justamente lo esencial de la obra ocurre en su superficie, a partir de su capacidad de «provocación».

Nuestra práctica actual y desconcertante de lectura ha dejado en parte de cuestionar las (supuestas) intenciones del autor, el par «vida-obra» forjado en el siglo XIX, para considerarlas en sus dimensiones conscientes e inconscientes, pensadas e impensadas. De ahora en adelante, desde esta perspectiva, el «algo» del «decir algo» pertenece al lector. En esa medida transfiere Paul Valéry la función de «autor» al lector, nueva y transitoria garantía de la significación del texto. En el momento en que el escritor se vuelve aquel que supuestamente sabe, el lector termina entrometiéndose hasta en la «firma» de la obra, pudiendo proponer nuevos recortes de la misma.

Desde esta mirada, el trabajo de interpretación se convierte en el proceso de *transferencia*: apropiación de la obra, producción de sentido, creación. Se depara no sólo con lo que fue depositado en el texto a fines de ser descifrado, siguiendo el paradigma de la iniciación (de alguna manera, la vertiente esotérica de obras como la de João Guimarães Rosa, que suponen maestro, iniciado, discípulo, iniciante), pero con las potencialidades y virtualidades no calculadas ni programadas del texto, sus despliegues (en el modelo leibniziano de los «pliegues» de la forma barroca).

Los dos cuerpos de la obra

Traduciendo estas consideraciones en el eje del tiempo y, aprovechándome de la imagen del historiador Ernst Kantorowicz, yo diría que la obra literaria, según esta interpretación, tiene dos

cuerpos. Uno de ellos se encuentra anclado en un proyecto, en una época, en una episteme, determinado por su productor y tiempo de producción. El otro es sistemáticamente desplazado hacia lo *inactual*.¹⁵ A diferencia del documento, la obra resiste a la contemporaneidad; ella se proyecta hacia afuera de su tiempo —lo cual no quiere decir exactamente hacia el futuro, sino hacia un tiempo indeterminado—. Si el texto es (*grosso modo*) uno, sus interpretaciones son múltiples, sucesivas, cada una de ellas funcionando como un provisorio punto final.¹⁶

Dos consecuencias derivan de esa hipótesis. Una toca un punto fundamental y complicado: la posibilidad de apreciación del valor literario, abandonado por cierta postura posmoderna, de un culturalismo relativista. Un criterio de valor podría residir, en mi opinión, en la capacidad de la obra de resistir a las interpretaciones, de no agotarse tras diversas lecturas. O, para decir lo mismo de modo positivo, en su capacidad de producir nuevas figuraciones e interpretaciones, no repetitivas sino creativas, movilizándolo a comunidades sucesivas o diversas de lectura.¹⁷

La segunda consecuencia remite a la pertinencia de la interpretación, que no autoriza el «vale todo», pero que no descarta el vigor de ciertas distorsiones o desencuentros. El caso de la inversión de la lectura del *Caramuru*, de Santa Rita Durão, considerado por Ferdinand Denis, por la recepción brasileña del siglo XIX e incluso por cierta lectura crítica del siglo XX, como un prenuncio del espíritu nacional, muestra cómo las equivocaciones poseen fecundidad. Se trata de operar, tanto a nivel de pertinencia crítica como a nivel de la eficacia crítica, teniendo en cuenta la potencialidad de los efectos de la obra, al igual que de las lecturas que suscita, incluso cuando estas avanzan a contramano de la misma. De un lado o del otro, la obra se mantendrá obra mientras logre desfamiliarizar (durante cierto tiempo) el contexto de recepción y, por lo tanto, alterarlo. En este aspecto, no basta que la interpretación sea «fiel» a la obra, pues así sólo se establecería una relación platónica, deudora del modelo. Tampoco basta «aplicar» a la obra sistemas y teorías producidos fuera de ella, pues la interpretación se convertirá, en este caso, en verificación de hipótesis externas, o en una coartada.

* * *

A modo de conclusión, yo diría que se trata de insistir en la eventual contribución de la literatura (y por lo tanto de nuestra tarea) para nuestras pobres existencias: ¿comprensión, acción, algo de felicidad? Como estudiosos de la literatura, no podemos excluirnos de alguna forma de responsabilidad. Creo, sin embargo, que la responsabilidad de la literatura (y del arte en general) es la de asumir su lugar, de la mano de la historia y otras ciencias humanas, pero sin perder de vista su dimensión propia, singular, complementaria, pensando en la línea de demarcación trazada por Vico entre el rol de explicación de las ciencias de la naturaleza y el rol de comprensión de las ciencias del espíritu. Una de las mayores responsabilidades sociales de la literatura parece residir, así, en la postura de desconfianza frente a lo que se suele denominar, perezosamente, «lo real».

Desde este punto de vista, una de las mayores responsabilidades de la literatura está en sus potencias anacrónicas, humorísticas y metamórficas. Elias Canetti escribe, en *Masa y poder*, que «El poder, en su cierne y ápice, desprecia la metamorfosis» (373). Podríamos añadir que el poder también desconfía del humor, cuando no lo manda callar. Cierta ideal científico, así como el poder, no soportan al tercero incluido, que abre las posibilidades de la metamorfosis, de lo implícito y del anacronismo (no sólo *Unheimliche*, sino también el *déjà-vu*, el *après-coup*, el estilo tardío...); quieren la verdad única y exacta. Esta postura produjo saltos de conocimientos, así como la situación democrática, la posibilidad de argumentación y contradicción. Pero tal perspectiva comporta una rigidez incapaz de asumir la posibilidad de ser y no ser, de superar la división cuerpo/espíritu, teoría/práctica etc.: posibilidades que, en nuestro universo occidental, conocen, entre otros nombres, el de extrañamiento.

Por eso lo anacrónico de la literatura no debe ser entendido apenas como perturbación de la linealidad de la historia moderna (de la cual, dicho sea de paso, se alejan cada vez más ciertos historiadores contemporáneos, en un interesante movimiento de regreso a la literatura —movimiento común a la exégesis cristiana, que deja el campo de la lectura histórico-crítica y se dirige hacia abordajes «literarios» de los textos testamentarios—). Ella también es anacrónica por rechazar cualquier lógica de tiempo, en virtud también de una implacable historicidad contra la cual se rebelaba Nietzsche, en el sentido de la capacidad de dar cuenta de lo contradictorio, de lo paradójico contra las bipolaridades «patentadas».

Para cerrar, delego, *cobardemente, provisoriamente*, mi voz a Maurice Blanchot, que, en *El libro por venir*, señala, de forma irreverente, la función antimetafísica de la literatura y del arte: «Es posible que la humanidad un día lo conozca todo, los seres, las verdades y los mundos, mas habrá siempre una obra de arte (tal vez el arte en su totalidad) que escape a este conocimiento universal. Ese es el privilegio de la actividad artística: lo que ella produce, a menudo hasta un dios lo debe ignorar».¹⁸

26 27

Notas

¹ «Ostranenie, Unheimliche, Estranhamento, Extrañamiento. L'«étrangement» au cœur de l'œuvre d'art (Europe-Amériques)». Buena parte de las intervenciones y debates se encuentra en el sitio web: <http://uptv.univ-poitiers.fr>, palabra clave: «étrangement».

Ver también <http://projetetrangement.blogspot.fr/>. Otra jornada dedicada a «Anacronismos y otros extrañamientos temporales» tuvo lugar en Poitiers, el 5 de diciembre de 2014.

² Cf. Annie Lebrun, *Du trop de réalité*.

³ «C'est ainsi qu'une société tarée a inventé la psychiatrie pour se défendre des investigations de certaines lucidités supérieures dont les facultés de divination la gênaient» (Artaud:26).

⁴ «Le problème est d'arrêter avec exactitude la série des précautions à prendre, des prescriptions à observer pour éviter le péché des péchés, le péché entre tous irrémisssible: l'anachronisme» (Febvre:15) —ver Rancière (53)—; Nicole Loraux lo restituye de la siguiente forma: «l'anachronisme est la bête noire de l'historien, le péché capital contre la méthode dont

le nom seul suffit à constituer une accusation infamante, l'accusation —somme toute— de ne pas être un historien puisqu'on manie le temps et les temps de façon erronée» («el anacronismo es el cuco, la pesadilla del historiador, el pecado capital contra el método cuyo solo nombre basta para constituir una acusación infamante, la acusación —en suma— de no ser un historiador, ya que se maneja el tiempo o los tiempos de modo erróneo» —Loroux, 2005:128 [1993:23–39]—). Aun así, Nicole Loroux defiende en este ensayo una *práctica* controlada del anacronismo, «[une] pratique contrôlée de l'anachronisme».

⁵ «Leia a posteridade, ó pátrio Rio» (soneto 2, 1º verso)/

«Cresçam do pátrio rio à margem fria» (soneto 100, penúltimo verso).

⁶ «Os sucessos do Brasil não mereciam menos um Poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria».

⁷ «Felizes os habitadores das Minas! Felizes os vassalos d'El-Rey Fidelíssimo! Feliz a minha pátria, e feliz eu, que da prudente conduta de um tão grande General devemos auspiciar a nós mesmos um governo suavíssimo! Feliz eu mil vezes, que devendo a V. Excelência a honra de consentir, que passem as minhas obras debaixo da sua proteção, tenho a glória de confessar com o mais profundo respeito, que sou/ De V. Excelência/ Súdito obrigadíssimo» (da Costa:98).

⁸ Citado en el *Blog du Monde.fr*, por Emmanuel Debono, 20 de octubre de 2014. Consultado ese día.

Los ejemplos son innumerables. En el sitio web de *Le Monde.fr*, el día 14 de noviembre de 2014, Hervé Leuwers, profesor de historia moderna en la universidad Lille 3, especialista en Revolución Francesa y autor de una biografía sobre Robespierre (Fayard), reaccionaba a las críticas formuladas por un político de izquierda contra la imagen fantástica del líder revolucionario del período dicho «del Terror» forjada por un videojuego llamado *Assassin's Creed Unity*: «Jean-Luc Mélenchon assume su papel (...). Mas conviene recordar que la percepción que se tiene de la Revolución es una percepción actualizada, que se alimenta de la cuestión de hoy. No es exactamente aquella que tienen los historiadores».

⁹ «Les Romains pensent *historiquement* alors que les Indiens pensent *fabuleusement*» (Dumézil:198).

¹⁰ Nietzsche, 2003:16 (desde la cual se tradujo aquí al castellano).

¹¹ Aquí se sitúa el límite de la obra al mismo tiempo «ficcional» y «crítica» de Pierre Bayard.

¹² «Je m'arrêterai quelques instants sur le moment moderne, celui du *Neuzeit*, celui correspondant aux premières décennies du XIX^e siècle et à la montée en puissance du régime moderne d'historicité, car il peut jeter un éclairage sur le moment contemporain. C'est alors que l'histoire et la littérature deviennent un couple moderne, en donnant leur assentiment au temps moderne, ce temps qui va de l'avant en accélérant, devenant à la fois agent et acteur de l'histoire, et, dans ce temps nouveau, elles vont trouver une ressource et une clé d'intelligibilité du monde. Mais leur «oui» au régime moderne d'historicité ne va pas être tout à fait le même «oui», même si l'une comme l'autre se donnent pour tâche de dire ce monde qui, depuis la Révolution française, est empoigné, emporté,

chamboulé par l'Histoire».

«Avec ce temps nouveau, cherche à se formuler un nouveau concept d'histoire, qu'on peut désigner comme son concept moderne, celui dont Reinhart Koselleck a reconnu l'émergence et inventorié les acceptions et les usages. La discipline historique a, si j'ose dire, enfourché ce concept, y voyant l'occasion si longtemps recherchée de s'imposer enfin, mais, cette fois, non plus comme genre littéraire mais bien comme science (et même d'autant plus science qu'elle serait moins littéraire). La littérature, de son côté, ne l'a pas moins enfourché, et ce fut le triomphe du roman. Mais si elles enfourchaient le même cheval, l'histoire et la littérature, ainsi montées, ne regardaient pas les mêmes choses et ne voyaient pas exactement le même paysage: l'histoire projetait le futur sur le passé de la France et, en l'éclairant ainsi, lui donnait sens (Augustin Thierry, Guizot, Michelet), le roman était beaucoup plus attentif aux failles du régime moderne d'historicité, à tout ce que je nommerais le conflit des temporalités et le simultané du non-simultané» (Hartog).

28 29

¹³ Sin lugar a dudas, la «escritura virtual» o el «habla grabada» perturban estas fronteras.

¹⁴ La mediocridad existe en el campo de la literatura entendida como la suma de libros publicados bajo el rótulo de literatura; pero me refiero aquí a la literatura como el conjunto abierto de obras que tiene una vida más allá del mercado.

¹⁵ Cf. Nietzsche y sus *Reflexões intempestivas* ou *extemporâneas* (en particular la 2da: *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, 1874).

¹⁶ Ver también la fórmula de «lecturas actualizantes», en Yves Citton.

¹⁷ Noción despojada del sociologismo que está por detrás de la postura de Stanley Fish.

¹⁸ «Il se peut que l'humanité un jour connaisse tout, les êtres, les vérités et les mondes, mais il y aura toujours quelque œuvre d'art —peut-être l'art tout entier— pour tomber hors de cette connaissance universelle. C'est là le privilège de l'activité artistique: ce qu'elle produit, même un dieu souvent doit l'ignorer» Blanchot (70).

Referencias bibliográficas

ARTAUD, ANTONIN (2001). *Van Gogh le suicidé de la société*. París: Gallimard. Coll. «L'Imaginaire».

BLANCHOT, MAURICE (1959). *Le Livre à venir*. París: Gallimard. coll. «Idées».

CANETTI, ELIAS (2001). *Masse und Macht*. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag.

CITTON, YVES (2007). *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?* París: Ediciones Amsterdam.

DA COSTA, CLÁUDIO MANOEL (1903). *Obras poéticas*. Ribeiro, João (ed.), t. I. Río de Janeiro: H. Garnier.

DUMÉZIL, GEORGES (1992). «Les Romains pensent *historiquement* alors

- que les Indiens pensent *fabuleusement*», en Couteau-Bégarie, Hervé (éd.). *Mythes et dieux indo-européens*. París: Flammarion, Coll. «Champs».
- FEBVRE, LUCIEN (1968). *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*. París: Albin Michel.
- GLEIZE, JOËLLE Y PHILIPPE ROUSSIN (ORG.) (2009). *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*. París: Éditions des archives contemporaines, collection du Centre d'études poétiques ENS-LSH.
- HARTOG, FRANÇOIS (2013). «Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire». *Fabula/ Les colloques, Littérature et histoire en débats*. Consultado el 12 de octubre de 2013 en <http://www.fabula.org/colloques/document2088.php>
- KANTOROWICZ, ERNST (1989). *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*. París: Gallimard. Coll. «Bibliothèque des histoires». Traducción Jean-Philippe y Nicole Genet.
- LEBRUN, ANNIE (2004). *Du trop de réalité*. París: Gallimard. Coll. «Folio-Essais». (1^a ed.: París: Stock, 2000).
- LORAUX, NICOLE (2005). «Éloge de l'anachronisme en histoire». *Clio, Histoire Femmes et Sociétés*. París: Rue d'Ulm.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2003). *Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. Traducción al portugués: Marco Antônio Casanova
- RANCIÈRE, JACQUES (1996). «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien». *L'Inactuel*, (6), 53.
- SÉMELIN, JACQUES (2013). *Persécutions et entrades dans la France occupée*, París: du Seuil. [Primera publicación: (1993). *Le Genre humain*, (27), 23–39].

Riaudel, Michel

«Literatura vs historia: ¿una cuestión anacrónica?». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 17–30.

Fecha de recepción: 03 · 09 · 14

Fecha de aceptación: 10 · 11 · 14

Extrañamiento, epifanía y estilo tardío

Pedro Serra*

Universidad de Salamanca

Resumen

Propongo, en este ensayo, algunos términos para una revisión de la noción de «extrañamiento» acuñada por Viktor Chklovski hacia 1917. Concretamente, pongo a prueba el desarrollo argumentativo de un acercamiento de dicha noción a los conceptos de «epifanía» y «estilo tardío»: la primera teniendo en cuenta la modulación llevada a cabo por Hans Ulrich Gumbrecht, y la segunda en función de Theodor W. Adorno y Edward W. Saïd.

3031

Palabras clave:

· extrañamiento · epifanía · estilo tardío

Abstract

I propose, in this paper, some terms for a review of the notion of «estrangement» coined by Viktor Chklovski around 1917. Specifically, I test the development of an argumentative approach to this notion mediated by the concepts of «epiphany» and «late style», the first taking into consideration the modulation undertaken by Hans Ulrich Gumbrecht, and the second depending on the theoretical framework proposed by Theodor Adorno and Edward W. Saïd.

Key words:

· estrangement · epiphany · late style

* *Profesor titular de literaturas portuguesa y brasileña de la Universidad de Salamanca. Publicó recientemente el libro Estampas del imperio. Del barroco a la modernidad tardía portuguesa (2012), organizó el volumen Aula de los medios. Poesía, cine y fotografía (2012), editó la antología del XXII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana concedido a Nuno Júdice (2013) y co-organizó, con Patrícia Vieira, Imagens Açadas. Documentário, Política e Processos Sociais em Portugal (2014). Coordina el Grado en Estudios Portugueses y Brasileños por la Universidad de Salamanca, donde dirige el Área de Filología Gallega y Portuguesa.*

El objetivo de mi artículo es el de vincular el concepto de «extrañamiento» a dos otras nociones que pueden ser iluminadas y a su vez iluminar el productivo objeto teórico que en psicoanálisis tuvo su conformación, como sabéis, en el *unheimlich* freudiano y que, en el ámbito más específico que nos congrega, el del arte y su hermenéutica, tuvo un curso sobre todo asociado a la *ostranenie* de Victor Chklovski. Muy concretamente, y como el título de mi ensayo consigna, me referiré a la noción de *epifanía*, en realidad ya en el pasado vagamente relacionada con la *ostranenie* (cf. Nichols)¹ y, también, a otro objeto teórico que me viene interesando en los últimos años: el de «estilo tardío», tal como le dio una primera caución teórica, en el ensayo «Spätsil Beethoven» —en español: «El estilo tardío de Beethoven»—, Theodor W. Adorno; y, más recientemente, retomado por el genial crítico Edward W. Saïd, de quien vinieron a ser reunidos un conjunto de conferencias y ensayos, en gran medida tentativos e incompletos, en un libro póstumo cuyo título es *On Late Style. Literature and Music Against the Grain*. El presente texto, en este sentido, tendrá un sesgo especialmente teórico.

Así, y en síntesis, pondré en relación muy pocos textos. Por una parte, «El arte como artificio» de Viktor Chklovski, escrito hacia 1917, publicado en 1925 y vertido al español por Ana María Nethol (Chklovski). Adoptaré, asimismo, la noción de «epifanía» tal como la acota Hans Ulrich Gumbrecht en «Epiphany / Presentification / Deixis», capítulo de su *Production of Presence. What meaning cannot convey* (Gumbrecht). Por otra parte, me centraré en el ya mencionado «El estilo tardío de Beethoven», escrito por Adorno hacia 1937 (Adorno:15–18). Además, destacaré del ya mencionado libro póstumo de Saïd tan sólo uno de sus capítulos, el que tiene por título «Timeliness and lateness» (3–24).

El texto de Viktor Chklovski, «El arte como artificio», como todos los demás que aquí convoco, tiene sus dificultades. No podré, claro está, detenerme en todas ellas. Quisiera destacar lo que en él implica la obra de arte como unidad sensible. Es decir, la obra de arte como objeto que se impone a los sentidos. La obra de arte en su dimensión *estética*. Aludo a la *aesthesis* en su acepción de *datum* percibido sensorialmente. La reflexión de Chklovski empieza por desmarcarse de la premisa de que «El arte es el pensamiento por medio de imágenes» (55). El crítico ruso repetirá la máxima algunas veces, una fórmula que recoge del poeta Potebnia y busca contrariar. Ahora bien, si nos centramos no en el término aparentemente dominante en la proposición —el «pensamiento»— y sí en «imagen», podremos abducir una serie de lugares en los que Chklovski amplía lo que acarrea el segundo término. Así, no se trata, en el contexto del arte —y desde un inicio se recorta el caso del arte verbal, concretamente de la poesía— de una *imaginación práctica* la que produce la imagen que interesa, ya que dicha facultad de producción de imágenes se encuentra a lo largo y ancho de la pragmática del uso de la lengua. La *imaginación* que Chklovski pretende objetivar mediante un concepto tiene, de inmediato, un nombre. He aquí el lugar en que su analítica produce una síntesis de los dos modos de *imaginación*: «existen dos tipos de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, como medio de agrupar los objetos; y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión» (57). El nombre de esa otra facultad, como

vemos, es el de *imaginación poética*. Todo esto es conocido. Pero lo que quisiera subrayar es el sintagma «medio de refuerzo de la impresión», un sintagma que describe ya no un modo experiencial de atribución de sentido —ese sería el caso de la *imaginación práctica*—, y sí un modo de experiencia sensorial. Una «impresión» que podemos ya entender o bien como siendo una huella o marca sensible, o bien como la alteración de un cuerpo mediante otro cuerpo; o mejor, un cuerpo otro, un cuerpo extraño. Sobre todo, Chklovski añade un importante matiz: no se trata sólo de la imagen como impresión, sino como impresión reforzada. Alude, pues, a una experiencia que supone un cambio cuantitativo en la perceptividad sensorial. La imagen poética, así, atañe a una fuerza, pero a una fuerza intensificada.

Quisiera seguir destacando en el manifiesto «El arte como artificio», aquellos lugares donde se insiste en la refracción teórica de la *imagen poética* como fenómeno que implica una experiencia estética. Para ello propongo que se suspenda, momentáneamente, lo que en Chklovski se subordina a la conformación de un modelo formal y formalista del arte. Sabemos bien que interesa al teórico ruso el sustanciar objetos tales como «dispositivos», «técnicas» o «procedimientos». Para Chklovski, «dispositivos», «técnicas» o «procedimientos» conllevan como corolario la noción de la posibilidad de repetición, y por ende previsión, de la experiencia estética. «Ostrannenie», que podemos encontrar traducida por «extrañamiento», «defamiliarization» o «singularization», es el nombre para esa propiedad del arte como forma. Una propiedad que definiría su ley interna, su «autonomía». No obstante, el texto de Chklovski no deja de enfrentarse, encorsetándolo en el marco de la forma como cálculo, al acaso de la perceptividad sensorial como fuerza intensificada.

El teórico ruso echa mano de Edmund Spencer para seguir centrando lo estético de la imaginación poética en una suerte de «energía perceptiva», de cuya ley, de cuya «economía», propone un modelo. Así, establece una dialéctica entre «percepción sensible», por un lado, y «hábito» o «automatismo», por otro. Así, al contrario del «mundo de la vida» en el que una sensación se repite hasta un límite «anestésico», en el arte lo que tendríamos, justamente, sería la reposición de lo sensible. En el arte, el artista presenta un objeto «como si lo viera por primera vez» o presenta un acontecimiento «como si ocurriera por primera vez» (61). La experiencia estética estriba en esta ficción —«comme si», «as if»— de una *visión* y un *acontecer* primevos. En otras palabras, el momento propiamente estético del arte es la *repetición de una singularidad*. He aquí la «dificultad», como le llama, del arte, de la *imaginación poética*: la ficción de la «sensación» es producción de una «sensación» más intensa que la «sensación» vivida. Y para que ello sea así el arte tiene que poner en suspensión su dimensión cognitiva:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. (60)

La entelequia del arte es la «visión» y no «reconocimiento» o, por otras palabras, es producir sensaciones y no un sentido: la finalidad de la *imaginación poética* «no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento» (65).

Aesthesis que subsume lo intelectual, lo paradójico del modelo teórico de la *imaginación poética* o del arte de Chklovski es que la «ostrenenie», el «extrañamiento» entendido como «procedimiento», como «técnica» o como «dispositivo» conduce a la noción de un control cognitivo de la «perceptibilidad sensible». Sin querer mistificar mi argumento, diría que radica aquí «extrañeza del extrañamiento». En este sentido, no puedo dejar de señalar que es en el propio texto de Chklovski que puedo encontrar lo que podemos considerar la desfiguración de la forma. ¿Cómo se puede *producir* la sensación primeva de un objeto, es decir, de una sensación? Hacia los mismos años Fernando Pessoa enfrentaba, según me parece, la problemática aquí implicada en el *sensacionismo* de que su heterónimo Alberto Caeiro es el intratable maestro. Su gran hallazgo, resumido en el verso «La naturaleza es partes sin un todo» (Pessoa:277),² pudiera ser una descripción del corolario antimetafísico de lo que pudiera ser la *visión* del mundo de un sujeto que dice «Me siento nacido a cada momento/ para la eterna novedad del mundo» (204).³ Sea como fuere, Chklovski encuentra dificultades, acaso la mayor dificultad posible, en una institución poética como es el «ritmo» con la que concluye el texto y que dejó sin ampliar de forma cabal. Por un parte, subyace a su «ostranenie» una modelización heroica del autor/creador. Así, el «extrañamiento» es ubicuo en la obra de arte, nos dice; y lo es, en realidad, en virtud de un modelo de agencia autoral que describe así: «Su visión representa la finalidad del creador y está construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración» (68–69). Por otra parte, y si la detención de la percepción es el corolario de un artificio dirigido a fines por el control del artista, ¿cómo entender la peculiar resistencia del «ritmo» —como «procedimiento», «artificio» o «dispositivo» de «extrañamiento» que debiera ser— a su modelización teórica en el marco de la «ostranenie»? Leemos al final de «El arte como artificio», un final que supone un *envoi* que quedaría por cumplir:

Ya se ha intentado sistematizar estas violaciones y es la tarea actual de la teoría del ritmo. Es de pensar que esta sistematización no tendrá éxito: no se trata, en efecto, de un ritmo complejo sino de una violación del ritmo, y de una violación tal, *que no se la puede prever*. Si esta violación llega a ser un canon, *perderá la fuerza* que tenía como artificio—obstáculo. (70; yo subrayo)

Un «extrañamiento» que parece hacer dos cosas realmente extrañas, si lo vemos en el contexto de lo anteriormente argumentado: 1. «no se puede prever»; 2. «perderá su fuerza». Lo que en esta vuelta de tuerca final se insinúa, en rigor, es la condición mucho más enigmática del «extrañamiento» de lo que a primera vista pudiera parecer.

Es aquí donde puede intervenir la noción de «epifanía» como modelo de experiencia que puede aportar valencias heurísticas y hermenéuticas productivas para una estética del arte, para una estética de la *imaginación poética*. En realidad, aunque no lo nombre como tal, el texto de Chklovski va apuntalando lo estético como experiencia que conlleva una componente epifánica —no sólo una «arquitectura», como una «balística»—. Procedo, por consiguiente, como indiqué al inicio, al repaso de las reflexiones llevadas a cabo por Hans Ulrich Gumbrecht en «Epiphany / Presentification / Deixis». Tomaremos «epifanía», en un principio, prestando atención a su etimología, significando, así, «manifestación» o «aparición», pudiendo referirse a un modo experiencial en el que algo se hace presente de forma abrupta, una súbita manifestación de presencia. Podemos empezar por aquí a leer

a contrapelo el modelo formalista de Chklovski donde se presupone lo que podemos llamar sincronización entre forma y sensación. Como la forma es autónoma, su clausura en un todo autocontenido hace necesaria, siguiendo hasta las últimas consecuencias el razonamiento del teórico ruso, la prolongación de la «perceptividad sensible» aumentada o intensificada. Lo cual tendría su producción y garantía de reproducción en «procedimientos», «técnicas» o «dispositivos». Si ello fuera así, la dimensión «estética» encontraría en las formas artísticas su automatización. Una, digamos, familiarización de lo extraño; una habituación del «extrañamiento». Lo genial del «turn of the screw» al final del ensayo de Chklovski, cuando tropieza con el problema del «ritmo», es que significa que se cuele en la argumentación una alternativa conceptual que desfigura el edificio teórico anteriormente articulado. O mejor, *revela* una latencia impensada en lo que venía argumentando: la «perceptividad sensible» ni se puede prever ni su fuerza es prolongable. Así, el modelo crónico —es decir, el modelo de una temporalidad *cronológica* que subyace al modelo formalista hasta entonces razonado— se acerca mucho a su conmutación por un paradigma anacrónico. El arte, en tanto su unidad proviene de la sensibilidad, de lo sensible, de la sensación intensificada, supone exposición a «momentos de intensidad» que, como en una epifanía, *se hacen presentes*.

34 35

Chklovski, en el fondo, plantea un modelo teórico que permita garantizar el control intelectual del proceso artístico, de la producción de imágenes y lenguajes poéticos. Es decir, el momento propiamente estético se verifica cuando la conciencia libera la percepción del automatismo. Lo que ocurre en este momento, no obstante, en este momento de «singularización», como le llama, es no ya el «reconocimiento» de un objeto, pero sí su «visión». Esto significa que se opera una alteración de la descripción de los atributos de la «percepción». Es interesante la fenomenología del «paralelismo psicológico», como le llama, que lleva a cabo. Así, la *ostrannenie* es una suerte de «detención» de la «percepción». Esta «detención» supone que la «percepción» cambie, no en su naturaleza, sino en su grado y en aquello a que podemos llamar, su direccionamiento. Efectivamente, lo que ocurre en la *ostrannenie* es que la percepción se dobla sobre sí misma, deteniéndose en la «visión»: el extrañamiento, si leo bien, tiene que suponer *la percepción de una visión*. En realidad, la complejidad de la «desfamiliarización» es que supone este pliego autorreflexivo. Asimismo, la doblez es concomitante de que la «percepción» llega, como dice Chklovski, al «máximo de su fuerza», por una parte, y al máximo de su «duración» (69). La «visión» o «atención retenida», en fin, desubica el objeto, es decir, se desubica *como* objeto. Vale la pena citar el siguiente lugar: «El objeto no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad. La lengua poética satisface estas condiciones. Según Aristóteles, la lengua poética tiene un carácter extraño, sorprendente» (69). En otras palabras: la «aparición» del objeto supone, además, la «ausencia» del espacio. Es una experiencia paradójica. Y ello porque no es sin consecuencias que Gumbrecht corone su relato de cómo llegó a la noción de «materialidades de la comunicación» destacando el lugar privilegiado que el texto poético puede ocupar en este campo de estudios. Los materiales que conforman la «substancia de la expresión» son los que permiten la manifestación de contenidos *en el espacio*. En consecuencia, «hablar de la «producción de presencia» implica que el efecto de tangibilidad (espacial) que proviene del medio de comunicación está sujeto, en el espacio, a movimientos de mayor o menor proximidad, y mayor o menor intensidad» (Gumbrecht: 17). Así, el balance pendular entre sentido

y presencia es determinado por la modalidad mediática del objeto de la experiencia estética (cf.:109). Creo que todo esto tiene como corolario que un poema, en tanto forma de un acto estético, «está» y «no está» en la superficie que lo inscribe.

No podré desgranar todas las implicaciones del texto de Gumbrecht y, asimismo, de la confrontación de un paradigma formalista al paradigma material que tenemos teorizado en *The Production of Presence. What meaning Cannot Convey*. En todo caso, proporciono un resumen que pretende ir directo a lo esencial. Gumbrecht cambia la noción de «experiencia estética» —la que pudiera y efectivamente ha sido tentativamente sistematizada, por ejemplo, por la filosofía de la estética, de Kant, pasando por Hegel, hasta Adorno— por la noción de «momento de intensidad». El «momento de intensidad» es una afección de los sentidos, es el puro afecto sensible, al que nos exponemos al ser atraídos por un objeto artístico, pero también objetos y eventos que no pertenecen al conjunto de objetos que podemos reunir bajo los sintagmas *belles lettres* o *beaux arts*. Sea como fuere, es en la amplia fenomenología de las artes que buscamos «momentos de intensidad» que, suponiendo un agonismo radical y no dialéctico entre sentidos y sentido, entre *aesthesis* y hermenéutica, nos *separan* súbita y momentáneamente del «mundo de la vida» (cf.:96–111). El «momento de intensidad» supone la «subyugación» del cuerpo y de la mente en su exposición a esa violencia, disponiéndose a ella y enfocándola. Arrebato y clarividencia pueden describir ese «momento de intensidad» (116–118). Emergiendo y agotándose en un mismo punto, de ahí que sea una experiencia de «insularización», produciendo tanto presencia como fantasma de la presencia, el «momento de intensidad», como *epifanía*, supone una estructura que da forma a la tensión oscilatoria entre las dimensiones sensible e intelectual del arte, en los términos que Gumbrecht sintetiza en el siguiente resumen: «tres atributos conforman el modo como la tensión se nos presenta: la impresión de que la tensión entre presencia y sentido, cuando ocurre, proviene de la nada; la emergencia de esta tensión como teniendo una articulación espacial; la posibilidad de describir su temporalidad como un “evento”» (111). El cuadro teórico así esbozado es muy poderoso: permite obviar productivamente versiones más declaradamente metafísicas de aquellos modelos en que la experiencia es origen fuerte de la representación; permite pensar la *situación* materialmente determinada de lo «estético»: su instantaneidad (emergencia y apagamiento) que requiere de espacialidad para manifestarse. Acaso pudiera ser éste un modelo que permita iluminar la extrañeza final del «extrañamiento» de «El arte como artificio» de Chklovski.

Un modelo que, en este sentido, y como prometido al inicio de mi intervención, puede también iluminar y ser iluminado por otra noción que me es muy cara: la noción de Theodor Adorno y Edward Saïd de «estilo tardío». Una noción también espinosa porque con ella tanto Adorno como Saïd hacen teoría del fenómeno estético. La valencia hermenéutica del marco material y materialista de la *aesthesis* como «momento de intensidad» estriba en el hecho de que en «El estilo tardío de Beethoven» Adorno, en el fondo, nos habla de *su* experiencia estética oyendo piezas de la llamada última fase del compositor alemán como *Missa Solemnis*. Así, la máxima de que las obras tardías, en su oscuridad —son *methéxis* en las tinieblas— se exilian, puede ser leída a contrapelo como objeto interpretativo de la «insularidad» de la *aesthesis* como «momento de intensidad». Por otra parte, en la versión que propone Edward Saïd del «estilo tardío», el modelo material descrito puede ampliar el valor teórico de dos aporéticas que me parecen especialmente relevantes en «Timeli-

ness and lateness». En primer lugar, cito el siguiente pasaje: «La condición del que llega tarde es la de ser al final, con conciencia plena, lleno de memoria, y también muy consciente (incluso de una forma preternatural) del presente» (Saïd:14). Lo tardío como esa senectud juvenil que supone una suerte de «conciencia alterada» que agoniza ausencia y presencia. Por otro lado, Saïd añade algo que también está implicado en la primera aporía: «El estilo tardío está *en*, pero extrañamente *aparte* del presente. Sólo determinados artistas y pensadores se preocupan lo suficiente con su oficio como para llegar a creer que también él envejece y debe enfrentar la muerte con sentidos y memoria que fallan» (24; yo subrayo). Reencontramos una modalidad de lo «extraño», uno de sus atributos: el de suponer «separación». Pero se trata de una separación «extraña» porque lo que un «estilo tardío» significa, como podemos leer, es el colapso entre «*en* y *aparte* del presente». Es posible, creo, reconocer en esta fórmula la actualización espacial del evento que define el «momento de intensidad»; y que define un «estilo tardío» como nombre para una experiencia estética del arte. Además, Saïd dimensiona esta experiencia a partir de los «sentidos» y de la «memoria», cuya tensión, cuya intensidad, definen la *aesthesis* como epifanía.

36 37

Notas

¹ A la noción de «epifanía» literaria está especialmente asociada, como se sabe, la figura de James Joyce.

² Versos del poema XLVII, «[Num día excesivamente nítido]», de *O Guardador de Rebanhos*.

³ Versos del poema II de *O Guardador de Rebanhos* cuyo título es «[O meu olhar é nítido como um girasol]» fechado del 8 de marzo de 1914.

Referencias bibliográficas

ADORNO, THEODOR W. (2008). «El estilo tardío de Beethoven», en Ralph Tiedmann (ed.). *Escritos musicales IV. Obra Completa*. Vol. 17. Madrid: Akal, 15–18. Traducción al español: Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz.

CHKLOVSKI, VIKTOR (1978). «El arte como artificio», en Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 3ra ed. Madrid: Siglo XXI, 55–71. Traducción al español: Ana María Nethol.

GUMBRECHT, HANS ULRICH (2004). *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford/California: Stanford University Press.

NICHOLS, ASHTON (1987). *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Movement*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

PESSOA, FERNANDO (1986). *Obra Poética*. Maria Aliete Galhoz (ed.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

SAÏD, EDWARD W. (2006). *On Late Style. Literature and Music Against the Grain*. London: Bloomsbury.

Serra, Pedro

«Extrañamiento, epifanía y estilo tardío». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 31–38.

Fecha de recepción: 10 · 09 · 14

Fecha de aceptación: 14 · 11 · 14

Extrañamiento. Formas literarias y cinematográficas en Pasolini y Calvino

Christine Baron*

Université de Poitiers

Traducción del francés:

Silvia Zenarruza de Clément**

Resumen

La obra de Calvino es presentada frecuentemente en oposición a la de Pasolini. El primero considerado un escritor, desencarnado, formalista y el segundo como un escritor de la carne. Pero el esquema no resiste el análisis. Concientes los dos de la extrañidad del mundo, ambos elaboran estrategias de escritura muy próximas. Calvino responde a una poética del alejamiento y de la alegoría a través de un extrañamiento voluntario, similar al del «último» Pasolini ficcionalizando la alienación histórica de una generación a través del formalismo extremo, en un film como *Saló o los 120 días de Sodoma*. Pero son las cosas mismas y su misterio las que imponen esta escritura, y posiblemente el extrañamiento reside como última estrategia para un ida y vuelta, una tensión entre el hormigueo de las cosas y el deseo de claridad de la escritura.

38 39

Palabras clave:

- distancia · Ítalo Calvino · Pier Paolo Pasolini · anti-Realismo
- Formalismo

* Profesora de Literatura Comparada en la Université de Poitiers, especialista en epistemología crítica y autora de *La pensée du dehors* (Paris, L'Harmattan, «Interrogation philosophique», 2007), *La littérature et son autre* (Paris, L'Harmattan, «Littérature comparée», 2008), *Realism and antirealism* (Amsterdam, Rodopi, 2010), *Littérature, droit, transgression* (Poitiers, 2013, PUR «La Licorne»), *Economie et littérature: contacts, conflits perspectives* (Epistémocritique, (12), 2013) y de numerosos artículos sobre la obra de Calvino.

** Profesora de Letras y Profesora de Francés. Licenciada en Lenguas modernas y literatura. Profesora de Civilización francesa de los siglos XVI y XVII en el Instituto Superior de Profesorado N° 8 «Almirante Brown». Adjunta Ordinaria de la cátedra de Literatura Francesa e Italiana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Profesora y directora de la Alianza Francesa de Santa Fe. Integra el Centro de Estudios Comparados de la FHUC.

Abstract

Calvino's work is frequently presented in opposition to Pasolini's. The first, considered to be a writer, disembodied and formalist, and, the second, as a flesh writer. But the scheme doesn't resist analysis. Beware of the world's strangeness, both of them, develop very similar writing strategies. Calvino answers to a remoteness and allegory poetics through a voluntary «estrangement», similar to the «last» Pasolini which fictionalizes the historic alienation of a generation through the extreme Formalism in the movie *Salò, or the 120 Days of Sodom*. But things and their mystery are the ones that impose this writing, and, possibly, the estrangement resides as the ultimate strategy for a switching, a tension between the tingling of the stuff and the wish for clarity in writing.

Key words:

· distance · Ítalo Calvino · Pier Paolo Pasolini · anti-Realism · Formalism

Herederero de los formalistas rusos y de la semiología bartesiana, Italo Calvino, en su período preoulipo, ve en la literatura la extrañeza radical de un mundo de signos que ella misma instaura. No una fuga fuera del mundo sino una manera de hacer legible un mundo oscuro e irracional proponiendo una vuelta de tuerca en el tratamiento de la fábula, estilizando al extremo situaciones, personajes, contextos. En los años 50-60, la literatura le ofrece un espacio aparte y en continuidad con los trabajos de Yuri Lotman sobre el encuadramiento, la escritura ya sea literaria o cinematográfica reenvía al paradigma de un mundo que estaría por fin a la altura del espíritu. El cine es ante todo el modelo con el que se confronta el joven escritor pues simboliza para él...

...otro mundo distinto al que me rodeaba pero para mí solo lo que yo veía en la pantalla, poseía las propiedades de un mundo, la plenitud, la necesidad, la coherencia, mientras que fuera de la pantalla se encimaban elementos heterogéneos que parecían haber sido juntados por azar, los materiales de mi vida que me parecían desprovistos de toda forma. (Calvino, 1994a)

En los años cincuenta, mientras que toda la producción de posguerra está marcada por la estética del neorrealismo, Calvino se vuelca hacia el cuento fantástico y escribe con la trilogía de *Los Ancestros (I Nostri Antenati)* un objeto literario extraño y en total desfasaje con la historia contemporánea. En ese mismo momento Pasolini, muy comprometido políticamente, publica textos importantes antes de volcarse a un cine cada vez más estilizado que va de *Mamma Roma* a *Salò*, que se aleja de

lo real contemporáneo para ficcionalizar otros mundos y pensar lo que llama él mismo la *dopostoria* (la historia después de la historia). Esta dimensión profética está sin embargo anclada en un presente donde constata el desmoronamiento de los valores tradicionales bajo la influencia de la sociedad mercantil y del capitalismo que se instaura en ese momento. Frecuentemente se ha puesto en oposición a los dos escritores. Sobre todo en los años 90 el libro-panfleto de Carla Benedetti *Pasolini contra Calvino* que tuvo el efecto de una bomba. Allí la crítica opone al escritor maldito Pasolini el escritor consagrado Calvino. Pero describe un Calvino «no comprometido», totalmente alejado del movimiento histórico, sobre todo después de su dimisión del partido comunista en 1956. Por el contrario, Pasolini, inmerso en el movimiento de la historia, sería a sus ojos una especie de gran ganador de la modernidad por el compromiso político que testimonian sus obras y por su rechazo a retirarse temerosamente del mundo. Ahora bien, uno y otro traducen las violencias de lo contemporáneo recurriendo a la metáfora, a mundos que por estar aparentemente alejados de lo real ponen de relieve su carácter extraño e incomprensible.

40 41

La cuestión consistirá entonces más bien en preguntarse: ¿cómo se manifiesta en estos escritores este «extrañamiento» del mundo, ese *straniamento* que hace que estas obras aparentemente destemporalizadas tomen como punto de mira el momento sincrónico de su escritura? ¿Cuál es el substrato histórico, y sobre todo cómo se puede interpretarlo hoy? La desfamiliarización propia a las estéticas de vanguardia ¿es un signo de su alejamiento de la historia, o un mensaje político dirigido al presente, mensaje de resistencia de obras intratables en un mundo donde todo se compra y se vende? En fin, y sobre todo, *el straniamento*, ¿está necesariamente del lado de la obra, de su poder de configuración, del lado de las cosas insólitas por sí mismas cuando no son captadas en un material textual o filmico, o es de manera más dinámica una forma de relacionarse con el presente por esta alternativa misma entre dos mundos y el ahondamiento de la diferencia entre mundo escrito y mundo no escrito?

I. La obra como extrañamiento

A veinte años de distancia, Calvino y Pasolini componen dos trilogías. *I nostri antenati* es una serie de tres relatos de ficción que pone en escena personajes con nombres altamente simbólicos que atraviesan períodos de la historia pero se trata menos de representar esos momentos históricos que de pensar a distancia su complejidad. En los años 70 Pasolini se aboca a la *Trilogía de la vida*, donde retoma tres grandes textos de la literatura: el *Decamerón*, los *Cuentos de Canterbury* y *Las Mil y Una Noches*. La recepción de la crítica es fría, los comunistas, Vittorini a la cabeza, estigmatizan una obra que lejos de responder a los desafíos del presente les parece una alegoría estetizante totalmente desconectada de la violencia política de los años de plomo. Calvino ha sufrido algunos años antes las mismas críticas. Se le reprocha haber renunciado a la dialéctica histórica para refugiarse en el mundo irreal de los paladines de Carlomagno en *El caballero inexistente*, luego en un siglo XVIII de historieta en *El Barón rampante*. Pero él justifica su

procedimiento por un necesario distanciamiento de lo real. Como la mirada miope no ofrece ninguna perspectiva sobre la realidad hay que separarse de ella, como lo hace Cosme, el personaje del *Barón rampante* cuyo credo es que para ver bien la tierra hay que mirarla de más lejos. Esta toma de distancia igualmente asumida por Pasolini va a reforzarse en su obra cinematográfica cuando filmará *Salo* en decorados estilizados, aparentemente deshistorizados a pesar de los trajes de los torturadores que evocan a los soldados nazis, poniendo en escena a través de la violencia sádica la presión del cuerpo social sobre el individuo que se trata de normalizar. En lugar de tratar ese tema político de manera «realista», da un giro teatral a los intercambios verbales, a la puesta en escena de los suplicios, para crear un espacio entre la mirada del público y la escena.

Esta distancia espacial toma en Calvino la forma eminentemente reflexiva de un mundo de tinta y de papel, presentado como tal en la última página del *Barón rampante* donde, una vez terminada la aventura, no queda sino la traza de la escritura:

Umbrosa no existe más. Cuando miro el cielo vacío, me pregunto si ha existido realmente. Cortes de ramas y de hojas, esas bifurcaciones, esos lóbulos (...) todo eso existía tal vez solamente para que mi hermano circulara allí con su paso liviano de ardilla. Era un encaje hecho de la nada, como ese hilo de tinta que acabo de dejar correr, página tras página, lleno de tachaduras, de reenvíos, de nudos nerviosos, de manchas (...) que tropieza, que recomienza enseguida a enredarse y corre, se desarrolla, para envolver un último racimo insensato de palabras, de ideas de sueños —y está terminado. (Calvino, 1994b:777)

Si la estética de estas novelas entra en sinergia con las experimentaciones antirrealistas de los años 60 y el deseo de refundar lo novelesco según la fórmula consagrada de «la aventura de la escritura», de la lectura aún fugaz de estas obras surge una certeza: no se trata de huir de lo real, no se trata de obras de evasión sino que por el bies de la extrañeza radical se vuelve a ver al corazón de la violencia del presente. El extrañamiento poseería así una fuerza particular que consiste, por el encuadramiento y la sobredeterminación propias a estas obras de ficción, a reconducirnos por un desvío, al corazón de los *realia* que nos constituyen. Así en el prefacio de *I nostri antenati* en la edición de 1960 Calvino afirma que la sociedad de la posguerra entró en otra forma de violencia más institucional, donde las relaciones de fuerza son más disimuladas y secretas y que a esta transformación responde una escritura desviada e intransitiva. El tiempo de la epopeya resistente quedó en el pasado. «Es la música de las cosas la que había cambiado (...) La realidad entraba por vías nuevas, en apariencia más normales, se volvía institucional (...) y yo mismo estaba a punto de pertenecer a una categoría codificada: la del personal intelectual de las grandes ciudades en traje gris y camisa blanca» (Calvino, 1994c:1209).

Pero ¿cómo está llevado a cabo este distanciamiento?

Este extrañamiento se obtiene ante todo por medio de una distancia histórica: Calvino sitúa a sus personajes no solamente en un pasado lejano sino en un universo de cuentos fantásticos, dando a ese fantástico una significación propia que rechaza el efecto de terror pero que se parece a la lógica. Seguir el desarrollo de un elemento totalmente improbable desde el punto de vista del mundo de una manera reglada

es evidentemente sorprendente; no se trata del extrañamiento hecho de terror que caracteriza al fantástico romántico sino de otra estrategia de escritura que requiere otro tipo de recepción. El hecho de que ese fantástico esté dotado de reglas precisas y de una estructura binaria repetida a lo largo de toda la trilogía, constituye un elemento suplementario de esta extrañeza que no es más la del mundo sino la de la obra y produce por el juego de la onomástica un mundo autónomo fuertemente simbolizado. Este elemento formal explica que los primeros comentarios de su obra, en Francia en todo caso, hayan sido hechos por la escuela crítica de Gilbert Durand y que la bipartición de los personajes haya sido interpretada según una grilla de lectura tan manifiesta que dejaba poco lugar al comentario.

Otro elemento de este extrañamiento nace paradójicamente del reconocimiento: tiene que ver con la intertextualidad de las obras. Los personajes de Bradamante y de Rinaldo (Rimbaud) en *El Caballero inexistente* vienen directamente del *Orlando furioso* del Ariosto; en cuanto a los personajes de la trilogía de la vida son los caballeros y damas del *Decamerón* y el bravo Trelayney del *Vizconde demediado* viene de Stevenson. Pero en esta circulación de los personajes de una obra a otra, Calvino aprovecha para hacer desfasajes y anacronismos particularmente graciosos y que contribuyen a la extrañeza propia de sus textos y a un efecto constante de des-familiarización. Cuando al principio de *El Caballero inexistente*, la *Superintendencia de los duelos y venganzas* se pasea en medio del campo de batalla para cuantificar los insultos, Calvino mezcla el universo kafkiano de las burocracias modernas al del honor caballeresco medieval en una visión del mundo sincrética históricamente, cómica poéticamente, pero sobre todo crítica, social y políticamente. Así, la acusación de desvío del mundo, de intransitividad, formulada por Carla Benedetti que opone Calvino a Pasolini viendo en el primero como «un uomo di carta e d'inchiostro» (un hombre de papel y tinta) y al segundo como «un uomo di carne e di sangue» (un hombre de carne y sangre) parece menos aceptable con relación a las pasiones que animan las dos obras. La tensión amorosa es el motor de la acción en *El Caballero inexistente* donde Rinaldo persiguiendo a Bradamante se lanza a una búsqueda sin fin y donde el deseo y la lucha son el sentido mismo de un relato que se desmoronaría sobre sí mismo sin esos componentes, lo que nota, por otra parte, un personaje de la novela. Uno de los paladines, Torrismond, toma conciencia del hecho de que en la guerra el enemigo es el único que da sentido al combate y que todo el relato épico se desmoronaría como un castillo de cartas sin esta dinámica conflictual.

Esto significa olvidar simétricamente que las obras de Pasolini han sido en los años 70 objeto de críticas análogas a las destinadas a Calvino: formalismo, estilización de lo real, estetización de las relaciones humanas. Hay que constatar la brecha entre una producción dentro del periodismo político, muy volcado al mundo contemporáneo en Pasolini, y una producción literaria y cinematográfica que apuesta a una forma de alegoría y de estilización.

Finalmente, podríamos preguntarnos qué es lo que produce la alegoría literaria o cinematográfica como forma del extrañamiento. Se trata no de aproximar lo familiar a lo lejano sino literalmente, de desviarse del objeto primero del discurso. En una entrevista acordada a la televisión francesa en 1969, Calvino afirma que la violencia de la historia nos sobrepasará siempre y que más vale «hablar de otra cosa». Esto no significa, como en la literatura alegórica entre el Medioevo y el siglo XVII, producir tipos humanos identificables sino apartarse de los horizontes familiares, no para desviarse sino para decir lo real de manera diferente.

La utilización del fantástico o de tiempos del relato no sincrónicos del presente testimonian constantemente la recurrencia a instrumentos ópticos (hasta *Palomar* que es el nombre de un telescopio gigante en Buenos Aires antes de ser el del personaje epónimo de las novelas de 1983). Para Pasolini la expulsión de la problemática de la vida hacia la relectura de las obras del pasado lo separa de los escritores militantes y lo expone a su incompreensión.

Glosando él mismo en sus *Ensayos sobre la política y la sociedad*, su libro contemporáneo de la *Trilogía de la Vida, Empirismo herético*, escribe en 1972:

Este libro trata siempre con obstinación sobre las cosas de primera actualidad (es a él, por ejemplo, que le cabe el mérito sin ninguna duda, en lo que concierne al cine, de haber instaurado en Italia la utilización de la investigación semiológica). Y sin embargo, se presenta como desesperadamente inactual. El autor experimenta en ese sentido un orgullo comparable al desprecio que él alimenta en sus colegas de la crítica (...) cuyos cabellos blancos poco gloriosos y el color grisáceo deshonoroso se inclinan frente a la crueldad de los peores especímenes de la nueva generación. (Pasolini, 1999:CII)

Contra un Pasolini simplificado que encarnaría el instinto puro y la carne en oposición a un Calvino desencarnado y ausente de sus obras, parece que por la distanciacón y esa calidad inactual reivindicada en *Petrolio* y en sus últimas obras (*Empirismo herético*) Pasolini reivindica lo que ha sido uno de los motores de la obra de Calvino: la tentativa por alejamiento, de la implementación de un orden geométrico a una realidad enredada, compleja e ininteligible. Pasolini agrega en ese mismo texto: «No puedo ni podré jamás renunciar a una tensión debida al deseo de poner orden en el magma de las cosas, y no contentarme en conocer su geometría (o aún no tengo ni tendré jamás otra alternativa que el marxismo)» (CII).

Este pasaje de la racionalidad de un orden especulativo a un orden político de la acción es el mismo que reivindica Calvino en la más extraña de las novelas cortas de *Palomar* «Il modelo dei modelli». En esta novela corta a la vez metapolítica y metaliteraria, el desafío es nada menos que proponer una lectura final del mundo que dé cuenta de esa complejidad sin sacrificar al esquematismo los detalles de la observación. La práctica del alejamiento de la mirada, del extrañamiento, hace inteligible lo real. La realidad menos lábil de lo que parecía y el modelo menos rígido de lo que aparentaba, terminan por encontrarse fugitivamente y la virtud heurística de este encuentro es celebrada en la novela corta. Calvino pone manifiestamente en escena el proceso fundador de su práctica crítica y de su práctica ficcional: lo que él llama en un artículo célebre «El desafío al laberinto».¹

II. La distancia de las cosas

Sin embargo, esta concepción del extrañamiento plantea un problema: ¿no se podría considerar la cuestión al revés? ¿No es el mundo mismo el que está lejano y con el cual el espíritu no puede mantener una familiaridad? La desconfianza de Calvino hacia la psicología tiene su origen, según uno de sus críticos, en su rechazo a sumergirse en los meandros de los afectos humanos y perderse. Hay en eso ciertamente una manera de

distinguirse de esos novelistas psicólogos como Elsa Morante y Alberto Moravia, sus contemporáneos. Pero una de las fuentes de la oposición caricatural que se presta en contra de Pasolini, viene de esta desconfianza hacia la carne lo que lo conduce a privilegiar lo que es, si no matematizable, al menos formalizable en la lengua literaria; así, el extrañamiento estaría del lado de la percepción del mundo, percepción inmediata, perturbadora en su complejidad misma, mientras que el lenguaje al dar forma a lo informe —para retomar los términos de Ricoeur en *Tiempo y relato*— caracterizaría el relato de ficción haciendo de él una «síntesis de lo heterogéneo», una configuración tranquilizadora para el espíritu y una familiarización de lo diverso empírico.

La pérdida sensible, el alejamiento de la sensación y de las emociones primeras estarían entonces compensadas en esta disposición de la obra hacia una ganancia de inteligibilidad.

44 45

Esta noción de extrañamiento del mundo en sí hace inclinar la obra hacia el lado de la claridad. La metáfora del cristal, recurrente en Calvino, para designar esta legibilidad súbita del mundo por la virtud de la escritura, es bastante elocuente por sí misma. Esta metáfora, además de reenviar a un pequeño texto de *Ti con zéro* sobre la formación de los cristales, tiene una evidente función metaliteraria de designación que ofrece a la realidad un filtro para verse y pensarse.

El mundo del texto es desde esta perspectiva lo que permite escapar al laberinto del mundo real y darle visibilidad por medio del prisma de la lengua. La tensión en la escritura en *Il castello dei destini incrociati* en los poemas oulipianos, se concibe como un alejarse de una realidad opaca y amenazante. Esta maraña de pasiones humanas, esta complejidad, sumergen al escritor en una perplejidad sin fin ante una extrañeza que pone en jaque al lenguaje. Así, en uno de sus *Racconti*, el personaje principal vive un *memento* de tal intensidad que se lo ve huir ante la imposibilidad de darle una forma verbal. Al escribir en el año 1983 un texto titulado «Mondo scritto e mondo non scritto», Calvino dice estar cada vez más persuadido de la imposibilidad del lenguaje de ceñir la experiencia y por lo tanto se impone la tarea de agotar lo real.

Esta inconmensurabilidad del mundo de las cosas mudas y del mundo de las palabras hace que las primeras tengan siempre, sin juego de palabras, «la última palabra», en su extrañeza misma: la de la obstinación compacta de lo que es.

Esta presencia de lo real, esta imposibilidad de agotarlo y este extrañamiento pertenecen así de pleno derecho a las obras llamadas «realistas» de Pasolini. Los planos fijos de *Mamma Roma*, lo que un crítico de los *Cahiers du Cinéma* ha llamado «el estupor de la carne». Así en un poema autobiográfico *Who is me?* escrito en 1966 Pasolini declara:

Y como no puedo volver atrás,
aparentar ser un muchacho bárbaro,
que cree que su lengua es la única en el mundo (...)
Y como poeta, seré poeta de las cosas.
Tendré siempre la nostalgia de una poesía
que es ella misma acción en su desapego de las cosas,
en su música que no expresa nada
sino la sublime y árida pasión por ella misma.

De la imposibilidad de una poesía autocentrada y pura que era el ideal del simbolismo, nace un arte combinado, el del poeta de las cosas y de su profundidad que desafía las palabras. Midiendo sin cesar el *abisso tra mito e storia* (abismo entre mito e historia) que no es sino la medida de otro abismo entre el mundo y el texto, Pasolini aparece desgarrado entre dos postulaciones.

También en Calvino el sentimiento de una extrañeza del mundo nace de eso incalculable de la realidad y de los signos naturales: el silbido del mirlo («Il fischio del merlo») o la multiplicidad de las briznas de hierba («Il prato infinito») a los que dedica dos novelas cortas de *Palomar*. Confiesa en un texto tardío, *Lecciones americanas*, haber cambiado en cierta manera, de método poético a lo largo de su vida: al principio fascinado por Mallarmé, por su poética negativa, fundada sobre la ausencia de lo real y un lenguaje poético autosuficiente, se vuelca poco a poco hacia Ponge, su lenta, paciente y humilde persecución de las cosas mudas. La extrañeza del mundo resiste al lenguaje y es hacia ese lado que se vuelven sus últimas obras de manera que la crítica habla de un «regreso a la sensación» a propósito de *Bajo el sol jaguar*. Y en ciertas novelas cortas, en particular en *Saporelsapere (Sabor/saber)*, tanto el mundo como el lenguaje encuentran en la suspensión de la palabra un equilibrio sensible e inteligible.

Se puede leer ese movimiento en la continuidad de la historia literaria de esos años 80 en que, después del *nouveau roman* y de las experimentaciones a las que da lugar, se juega una suerte de pacto renovado con lo real.

III. El extrañamiento como dinámica

Es necesario entonces comprender tal vez el extrañamiento de otra manera: ni en el mundo ni en la escritura literaria o cinematográfica. Sería el movimiento mismo que consiste en hacer justicia a la complejidad y que describe Calvino cuando evoca su escritura como desafío al laberinto. En efecto, hay dos maneras de no ser fiel a la complejidad: o la simplificación de lo real por un esquema grosero que borra las diferencias, o la rendición a lo real, al magma, a la imposibilidad de comprender, el rechazo de la formalización. Es este rechazo de la forma en beneficio de lo informe, ese espectro de la razón que describe Calvino en un texto de juventud que se titula «Il Mare dell'oggettività». El mar de la objetividad es la inmersión, una zambullida en lo real cuyo signo ve en la moda de la novela objetivista de los años 60. El mantenimiento de una tensión entre los términos, lo próximo y lo lejano, el mundo escrito y el mundo no escrito que hacen del extrañamiento no un estado de hecho sino una dinámica escrituraria que consiste siempre en alejar lo próximo o intentar de cernir lo lejano.

El subterfugio de Pasolini por la literatura es ese extrañamiento que abre la puerta de una belleza de los cuerpos y de la naturalidad que sugerirá al crítico Giuliano Briganti el término de «iconicidad» de las obras de Pasolini (en ocasión de un coloquio «Cine y pintura, huellas, préstamos»). Los planos a ras de suelo en *Salò* que ubican al espectador a nivel de la orquesta en un teatro, la artificialidad deliberada de ciertos

diálogos durante las escenas de tortura y la posición de voyeurismo de los actores en el interior mismo del film no dejan de subrayar que estamos ante un dispositivo de miradas. Asimismo Pasolini no tematiza lo que él llama el genocidio de las clases populares sino a través de la alegoría sadiana en *Salò o las 120 jornadas de Sodoma*. Pero la alegoría reside igualmente en el encuadre doble del film, encuadre histórico de la dictadura fascista, encuadre literario fundado sobre un imaginario de la *Divina Comedia* a la que reenvía la composición cuatripartita del film en ciclos, como en la obra de Sade, por otra parte. Mezclando sagrado y profano, escritura mística y pornografía, Pasolini crea una tensión máxima perceptible en esos momentos en los cuales, como en Sade, los suplicios son puntuados por lecturas filosóficas.

Es de la tensión entre esos momentos que nace un sentimiento de extrañamiento. Más que de alegoría podría hablarse de concepción figurativa, o de figura en el sentido de Auerbach, o sea algo histórico que anuncia algo también histórico. Este modelo de la interpretación de los textos sagrados que guió la exégesis medieval no es extraño a la poética de Pasolini si se piensa en un film como *El Evangelio según San Mateo*. Cada momento reenvía así al otro, como en la *Divina Comedia* la historia y los círculos del Infierno se reenvían indefinidamente uno al otro. Pero esta reflexividad es la manera propia de articular las cuestiones de la obra y las de la historia presente.

Si bien nunca ha adherido a una mitología del Libro, como Borges o Calvino, Pasolini piensa, más allá del asombro producido por el espectáculo del mundo material, que la extrañeza del mundo de los signos produce otra extrañeza. Mientras que para la mayoría de sus contemporáneos la literatura nace del mito, él ve en el mito lo que surge cuando se juega con las funciones del lenguaje. El «agujero negro» en el corazón de las narraciones, esa zona de silencio que caracteriza un indecible que no puede emerger más que del juego con el lenguaje:

Me percaté en este punto que mi conclusión va contra las tesis más autorizadas sobre las relaciones entre mito y cuento; mientras que, en general, se ha dicho hasta ahora que el cuento, el relato profano viene después del mito, como su corrupción y vulgarización, o su laicización, o aún que cuento y mito coexisten y se oponen como funciones diversas en el seno de una misma cultura. Pero la lógica de mi argumento —hasta que una nueva demostración la reduzca a la nada— tiende a esta conclusión: que el cuento, la fabulación precede la mitopoiesis; el valor mítico es algo que se termina encontrando cuando se continúa obstinadamente jugando con las funciones del lenguaje. (Calvino, 1994a:25–26)

Es en una doble tensión entre un deseo de inteligibilidad y el rechazo de proponer la realidad histórica a una metarepresentación acabada, que se da lugar a una forma de extrañamiento del mundo para Calvino. Mientras que Pasolini lo comprende como el juego de varios registros de escritura y de historia, de modo especular, y donde uno prefigura al otro, Calvino hace de la lengua una travesía del laberinto; se apoya en el ensayo de Enzensberg sobre *Las estructuras topológicas de la literatura moderna* (1966) y particularmente sobre esta acotación según la cual resolver el enigma es destruir el laberinto, pero ver en él un misterio, hacer de una topología una metafísica, es transformar la literatura en «un medio en que el mundo se vuelve esencialmente impenetrable y toda comunicación imposible. El laberinto deja así de ser un desafío a la inteligencia humana y se presenta como un simple facsímil de la sociedad y del mundo» (27).

El extrañamiento del mundo está entre esos polos, el rechazo del reduccionismo que consiste en simplificar las respuestas a las preguntas que nos hacen las cosas, pero también el rechazo a aceptar la opacidad del mundo como tal y quedarse con eso.

Para decirlo de otra forma, en una *nouvelle* de *Collezione di sabbia* (*Colección de arena*), un personaje confrontado a los mitos amerindios mantiene una tensión con el mundo y el vivo sentimiento de su extrañeza fundamental al precio de ese doble rechazo: imposibilidad de interpretarlo correctamente y de proponer de él una versión terminal por el lenguaje, imposibilidad de no interpretarlo.

Es necesario siempre relanzar el desafío y en el esfuerzo de clarificación resurge sin cesar lo otro de la razón como su verdad incognoscible y extraña.

Nota

¹ Inicialmente publicado en 1962 en el periódico *Il menabo* con el título «La sfida al labirinto». Republicado en *Una pietra sopra*, Mondadori, 2011.

Referencias bibliográficas

- CALVINO, ITALO (1994a). «Ricordi-racconti per “Passaggi obbligati”». *Romanzi e racconti III*. Milano: Mondadori.
- (1994b). «Il barone rampante». «I nostri antenati» (Nota 1960). *Romanzi e racconti I*. Milano: Mondadori.
- (1994c). «Cybernétique et fantômes». *La Machine littéraire*. Traducido por Michel Orcel y François Wahl. París: Seuil.
- (1995). *Opere complete*. A cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995.
- DAROS, PHILIPPE (1995). «Portraits littéraires». *Italo Calvino*. París: Hachette.
- FRASSON-MARIN, AURORE (1986). *Italo Calvino et l'imaginaire*. Genève: Slatkine.
- JOUBERT-LAURENCIN, HERVÉ (2012). *Les 120 journées de Sodome*. París: La Transparence. Col. «Cinéphile».
- (2005). *Le dernier poète expressionniste. Essai sur Pasolini*. Besançon: Les solitaires intempestifs.
- LOTMAN, IOURI (1973). *La Structure du texte artistique*. París, Gallimard.
- PASOLINI, PIER PAOLO (1970). *Salò ou les 120 journées de Sodome*.
- (1973). *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- (14/25 de junio de 1989). *Cahiers du cinéma*. París.
- (1999). *Saggi sulla poesia e la società*. Milano: Mondadori.
- DE LEVA, GIOVANNI (2011). «Una femonomologia dell'assenza; studio su Borges». *Sfida al labirinto*. quadernidaltritempi.eu/rivista/.../q35_b13.html. Salerno: Arcoiris.

Baron, Christine

«Extrañamiento. Formas literarias y cinematográficas en Pasolini y Calvino». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 39–48.

Fecha de recepción: 09 · 09 · 14

Fecha de aceptación: 17 · 11 · 14

O Eu tornado Outro: estranhamento em *A Paixão Segundo G.H.* e o conto «A quinta história», de Clarice Lispector*

Yudith Rosenbaum**

Universidade de São Paulo

Resumo

O presente artigo pretende colocar em confronto o romance *A Paixão segundo G.H.* e o conto «A quinta história», de Clarice Lispector, ambos publicados em 1964. As duas narrativas acompanham mulheres protagonistas em contato com seu duplo estranhado —a barata—, espelhando-se em função de afinidades e inversões na relação com esse Outro ameaçador. Pelo viés da psicanálise, com apoio no ensaio freudiano «Das unheimliche» (1919), busca-se analisar os procedimentos textuais que tensionam e/ou transgredem as noções de gênero, personagem, leitor e, no limite, da própria linguagem. A partir do efeito de estranhamento e da experiência da «infamiliaridade», os textos claricianos apontam para uma anti-odisseia homérica, construindo um sujeito cindido e descentrado.

48 49

Palabras chave:

· Clarice Lispector · Das unheimliche · Psicoanálisis

* *Esse texto é uma versão escrita, com modificações e acréscimos, de uma comunicação oral apresentada no evento comemorativo dos 50 anos de *A paixão segundo G.H.*, realizada pelo Instituto Moreira Sales no Rio de Janeiro em 10 de dezembro de 2014.*

** *Yudith Rosenbaum é professora de literatura brasileira na USP e atua na interface da psicanálise com a literatura. É autora dos livros *Manuel Bandeira: Uma poesia da ausência (Imago/ Edusp, 1993/2002)*, *Meta-morfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector (Edusp/Fapesp, 1999)* e *Clarice Lispector (Publifolha, 2004)*.*

Abstract

This article proposes to read, side by side, the novel *A Paixão Segundo G.H.* and the short story «A quinta história». Both Clarice Lispector's works were published in 1964 and follow their female protagonists in contact with their estranged double—the cockroach—, mirroring themselves according to their affinities and inversions towards this menacing Other. Through a psychoanalytical point of view, supported by Freud's essay «Das unheimliche» (1919), we try to analyze the textual procedures that put in tension and/or transgress such notions as genre, character, reader and, furthermore, language itself. Playing with the estrangeness effect and the experience of unfamiliarity, Lispector's writings point to an anti-Homeric odyssey, building a split and uncentered subject.

Key words:

· Clarice Lispector · Das unheimliche · Psychoanalysis

Se é verdade que os escritores não criam apenas seus personagens, mas também seus leitores, uma aproximação com a obra de Clarice Lispector propõe de imediato uma indagação: quem somos nós, leitores, criados pela sua escrita para que possamos lê-la? É a própria autora que nos recusa a decifração: «a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que és? E a resposta é: és. O que existe? E a resposta é: o que existe» (Lispector, 1964a:129).¹

Nessa busca de reconhecimento (e tantas vezes de estranhamento) de nós mesmos nos textos claricianos, ambos nos transformamos, obra e leitor, numa experiência de reciprocidade: «O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro», diz G.H. no romance *A Paixão segundo G.H.*

Mas, como nos aproximar de uma autora que escapa a qualquer definição de gênero e de estilo? Para ela, «a melhor crítica é aquela que entra em contato com a obra do autor quase telepaticamente» (Apud Borelli:74). Diante disso, o presente texto soará cartesiano demais para dar conta de uma autora avessa às categorias acadêmicas e universitárias. Compartilho com ela a desconfiança de que a linguagem possa representar o mundo, mas penso que ela concordaria com essa bela frase de Octavio Paz: «La expresión estética es irreductible a la palabra y no obstante solo la palabra la expresa» (Paz:111). Talvez seja esse o paradoxo que funda boa parte da obra clariciano, uma vez que a narrativa navega na contramão de sua própria expressão, impelindo o leitor a escutar suas entrelinhas, ao mesmo tempo em que potencializa as palavras para que signifiquem além delas.

Sabe-se que Clarice escreveu muito jovem um conto que não terminava nunca —e que acabou rasgando—,² o que certamente nos remete a esse limite da lingua-

gem que esbarra no indizível. É o que se depreende, também, da crônica «Ainda impossível», publicada por Clarice no Jornal do Brasil em 1967. Ela conta que mandava textos aos 7 anos para o Jornal de Recife, esperando que fossem aparecer na página do suplemento infantil. «E nenhuma, mas nenhuma mesmo, foi jamais publicada» (Lispector, 1984:437) diz a cronista. Ela percebe, já adulta, que suas estórias não narravam acontecimentos, «nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história». Conhecendo seus textos sabemos que eles narram menos os fatos e sim as suas ressonâncias na subjetividade. «Quem sabe agora já estava pronta para o verdadeiros “era uma vez”»?», ela se pergunta. Mas, ao escrever a primeira frase, ela reconhece ser ainda impossível. Ela tinha escrito «era uma vez um pássaro, meu deus!». Ou seja, o assombro com o real, por mais banal que ele seja, excede o alcance da linguagem para dizer a sua verdade, a verdade do mundo. O que fica é a perplexidade e o fracasso.

50 51

Porque o olhar de Clarice desfamiliariza o senso comum como um estrangeiro que olha as coisas por um visor diferente. Por exemplo, essa singular definição de janela, bem distante do sentido dicionarizado: «mas o que é uma janela senão o ar emoldurado por esquadrias?» (Lispector, 1973:25).

Tendo inserido a autora em seu campo de (in)definições, proponho um cotejo entre o romance *A paixão segundo G.H.*, de 1964, e o conto «A quinta história», publicado no mesmo ano, no volume *A legião estrangeira*. Ambos parecem dialogar diretamente e intrigam pela sua ousadia e contundência (1964b).³ Proponho confrontá-los, como num espelho, e, quem sabe, amplificar a força que as duas narrativas têm. Essa acareação entre os textos parte de uma matriz comum, no caso a presença central das baratas, para depois enveredar por caminhos bem diversos e mesmo inversos.

Para isso, vou me servir de algumas inspirações ou sugestões da teoria psicanalítica, cuja interface com a literatura tem sido um caminho profícuo para pensar as narrativas claricianas. Mas, parodiando o início do conto a ser comentado, mil e uma outras abordagens seriam possíveis, se mil e uma noites nos dessem...

Começo retomando o que Clarice Lispector diz na nota aos leitores de *A Paixão segundo G.H.*:

Eu ficaria contente se meu livro fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja se faz gradualmente e penosamente —atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. (5)

Está instaurado, assim, um pacto entre autor e leitor, e nós, leitores reais, nos empenhamos para estar à altura desse ideal capaz de sustentar o percurso desafiador da leitura. Prometendo, ao final, uma «alegria difícil», a autora nos seduz a realizar a mesma travessia penosa e arrebatadora da protagonista. Somos levados a desaprender nossos hábitos de leitores convencionais para percorrer labirintos nem sempre apaziguadores e construir, como G.H., uma nova consciência sobre nós mesmos.

Gostaria de propor como prólogo uma citação de Neusa Santos Souza, em seu texto «O Estrangeiro: Nossa Condição», publicado na coletânea *O Estrangeiro*, título que já nos põe com contato com o universo de estranheza a que seremos atraídos:

O estrangeiro, diz o senso comum, é o outro. Outro que se afirma em muitos sentidos: outro país, outro lugar, outra língua, outro modo de estar na vida, de fruir, de gozar. O estrangeiro é o outro do familiar, o estranho; o outro do conhecido, o desconhecido; o outro do próximo, o distante, o que não faz parte, o que é de outra parte.

Para a psicanálise, o estrangeiro é o eu. O eu, não tomado como o quer o senso comum —unitário, coerente, idêntico a si mesmo—, mas o eu pensado em sua condição paradoxal —dividido, discordante, diferente de si mesmo—, tal como, de uma vez por todas, o poeta nos ensinou: «Eu é um outro». (Souza:155)

Essa abertura nos servirá de acesso a duas experiências radicais, que caminham para lados contrários de uma mesma estrada. Nos textos em foco, são duas donas-de-casa que deparam, cada uma a seu modo, em meio a atividades domésticas cotidianas e familiares, com a aparição inesperada do estrangeiro de si mesmas, esse estranho gêmeo que já foi irmão e tornou-se um outro, hostil e assustador. Vale dizer que esse talvez seja o mote em torno do qual giram vários textos de Clarice —um eu que se descobre outro.

Vejamos o início dos dois textos para uma primeira comparação. O conto se abre enumerando 3 histórias, mas conta quatro e termina com uma quinta, a única que não se conta.

Esta história poderia chamar-se «As Estátuas». O outro nome possível é «O assassinato». E também «Como matar baratas». Farei então pelo menos três histórias verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (101)

Essa Sherazade moderna, diferente da narradora do relato árabe que vence a morte pelas palavras, usará sua astúcia para disseminar a morte, torturar e matar baratas, livrando-se do mal que elas representam. Ela se mostra potente para fabular mil histórias, mas na verdade estará amarrada a uma única, sua obsessão em matar.

Agora o começo do romance, que se abre e termina com seis travessões:

estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. (7)

O tom, como se vê, é bem diferente: essa narradora confessa seu não saber, seu medo e sua desestruturação. Ela se mostra fragilizada e à procura de um outro.

A mesma dualidade mulher/barata nos dois textos apresenta desdobramentos opostos: a narradora do conto precisa e deseja *exterminar* o outro/barata, que invade sua pacata residência, enquanto G.H. é levada a *fundir-se* ao outro/barata, que sai do fundo do armário do quarto da empregada. Na tentativa de arrumar a casa, é G.H. quem se desordena radicalmente. Já n' «A Quinta História», a narradora protege-se da ameaça do outro/barata ao «desinfetar-se» do «mal secreto que roía casa tão tranquila», mal que irrompe pelos canos noturnos do edifício enquanto a «gente cansada sonha». A metáfora é clara: os conteúdos indesejáveis do inconsciente se fazem ouvir quando a censura relaxa durante o sonho, perturbando a ordem da consciência. O conto figura exatamente esse momento:

De minha cama, no silêncio do apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço, onde o escuro dormia, só uma toalha alerta no varal. (102)

E de que modo a anônima dona-de-casa do conto procede à purificação do lar? Após haver se queixado de baratas, uma senhora lhe oferece uma receita de como matá-las, uma espécie de receituário culinário que faz do conto um gênero híbrido entre a crônica e a receita doméstica:

Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz, Morreram. (101)

Trata-se de uma moldura inocente para um enredo terrificante (Gotlib:344), como já mostrou Nadia Gotlib em seu comentário sobre o conto, definindo esse traço do estilo da autora como um «fingimento ficcional».

52 53

O leitor ingere um conteúdo terrível sem se dar conta e, como as baratas do conto, também é engessado pela narrativa, que o atrai como uma doce sedução. Não será demais dizer que a narrativa exerce com o leitor o mesmo sadismo que a personagem executará com as baratas...⁴

O ritual do crime se repete ao longo do conto, ora focalizando os requintes do assassinato, ora a criminoso, ora as vítimas, constituindo-se como variações sobre um mesmo tema, metáfora obsedante do jogo entre o mesmo e o outro. O conto retoma o ponto de origem para desdobrá-lo numa espiral obsessiva. Afinal, Clarice acredita na repetição como modo diferencial de dizer, como nessa citação de *A paixão segundo G.H.*:

A repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoadada sempre diz alguma coisa. (Lispector, 1964a)

Olhemos agora a imagem especular e invertida da narradora do conto. Fisgada pela visão da barata, G.H. se deixa capturar pela vertigem de uma verdadeira arqueologia da alma; ela aceita, embora com resistências, viver o disforme, a pulsação ilimitada do desfigurado, padecendo a *via-crucis* do desamparo e da dissolução para reencontrar-se justamente com o eu tornado outro. É que lemos quando G.H. observa a barata esmagada com seu golpe:

era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de *minha* identidade. (53)

Ou ainda:

Para ter chegado a isso, eu abandonava a *minha* organização humana —para entrar nessa coisa monstruosa que é a *minha* neutralidade viva. (94)

Sublinho os pronomes possessivos, índices de personalidade que indicam, no caso de G.H., a consciência extrema, ainda que angustiante, de que na alteridade da barata encasula-se algo dela própria: a «matéria primordial», o «elemento vital que liga as coisas», o «inexpressivo», o «neutro», que no limite pertence a todos nós. Já a heróica dona-de-casa do conto reafirma uma total diferenciação entre ela e as baratas, dizendo:

só em abstrato havia me queixado de baratas, que nem minhas eram. (101)

Processo alienante e defensivo no conto; processo identificatório e simbiótico, no romance. Simbiose que se torna recurso compositivo, ao fechar os capítulos com a mesma frase que abre os seguintes, desenhando um enorme cordão umbilical sem rupturas.

Atravessando um corredor escuro que dá acesso à área de serviço e ao quarto da empregada Janair (que é, como diz Berta Waldman, o outro de classe social oposta à G.H., antecipando a barata como o outro da espécie), G.H. está prestes a

perder de tudo o que se possa perder e ainda assim ser. (170)

O paradigma desses rituais iniciáticos está, por exemplo, na abertura da *Divina Comédia*, de Dante:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.⁵

Também G.H. está longe de sua boa vida burguesa ao adentrar o quarto, espaço marginal da exclusão, mas também espaço mitopoético, ponto *Aleph* borgeano, onde se dará a narrativa das origens, verdadeira cosmogonia genética.

Essa jornada infernal na direção desse magma primário, projetado na massa branca da barata, vivência afrodisíaca e diabólica, leva-me a ver o trajeto sacrificial de G.H. como uma anti-odisséia homérica. Enquanto a viagem épica de Ulisses simboliza o processo formador da cultura ocidental, constituindo o sujeito egóico e senhor de si (segundo a leitura de Adorno e Horkheimer sobre o canto homérico),⁶ G.H., ao contrário, se distancia da civilização em direção à natureza primeva, fazendo o caminho inverso ao de Ulisses, que sacrifica seus impulsos em nome do desenvolvimento da racionalidade humana. As aventuras do herói homérico são afirmações de uma subjetividade em construção, que luta contra a indiscriminação. É assim que podemos entender o confronto com o perigo da flor de lótus, a deusa Circe, a tentação das sereias... No extremo oposto, G.H. ingere, sim, a flor de lótus/barata para uma fusão orgânica do homem com o mundo primário. Entre o nojo e o maravilhamento, G.H. se dá conta de que há uma fonte anterior à humana que alimenta o humano que somos.

Se Ulisses ritualiza a passagem do *mythos* ao *logos*, G.H. regride da razão ao mundo instintual.⁷ Ela despoja-se e anula-se como pessoa constituída para penetrar na massa branca anônima e impessoal da barata, nivelando-se ao «plasma seco», ao grau quase zero da existência, mas que é vivo e quase insuportável. A regressão é clara, pois lemos que

É preciso ter boca de criança para sentir o leite materno (77)

Ou ainda, G.H. se expõe a viver a transformação «de crisálida em larva úmida». A personagem se desfigura, assim como o romance, que perde seus contornos de gênero e suas coordenadas de espaço e tempo. A narradora busca retomar a temporalidade perdida durante o transe de horas antes (um «ontem» vago), em

que viveu uma «desorganização profunda», perdendo a sua «montagem humana». O perigo ainda ronda essa retomada da forma: «Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir» (9).

Pode-se dizer que *A Paixão Segundo G.H.* é uma espécie de continuação d' «A quinta história» interrompida no último parágrafo, mostrando o que teria acontecido à nossa bem-sucedida dona-de-casa se ela desistisse de sua empreitada dedetizadora e se deixasse tocar pelo de-dentro do outro/barata, sombra recalçada dela mesma.

* * *

E aqui passo a outro ponto desse breve comentário, acompanhando mais de perto o simbolismo da figura ancestral da barata.

Em ambos os casos, do conto e do romance, a barata pode ser considerada a condensação extrema da matéria indesejável e expulsa da consciência, mas que retorna gerando angústia e terror. Ao superar o assombro diante da inquietante estranheza da barata (uso aqui o conceito freudiano de *unheimlich* —o que deveria ter ficado oculto, mas vem à luz),⁸ G.H. rompe seu próprio invólucro e comunga de seu duplo, de sua mais íntima estrangeira.

E aqui as duas narrativas se espelham por contraste: G.H., ao abrir-se para o ilimitado, distancia-se do mundo construído e partilha da lógica dos paradoxos, que é na verdade o campo do Real (como quer Lacan), do impossível de ser figurado. Ela se aproxima perigosamente da experiência psicótica, que seria a irrupção crua do Real sem a rede simbólica que o sustenta; é habitar uma terra sem contornos, sem limites, onde a linguagem compartilhada não alcança. A escultora G.H., cujo trabalho é dar forma à matéria bruta, perde ela mesma a sua forma humana para ser atraída pela brutalidade da matéria.

O que traz G.H. de volta de seu mergulho, o que a salva da «aterradora liberdade» que pode destruí-la (pois, diz G.H., «o que vi arreventa minha vida diária»), o que a resgata do que seria um surto se não fosse literatura, é justamente o esforço de dizer, a fatura do romance. Diz G.H.:

Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo —traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais—. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. (17)

Mas G.H. quer relatar esse sonho a alguém, quando ainda sente as vibrações de sua experiência, vivida no dia anterior ao relato. Para isso cria um interlocutor —o leitor/analista— tentando apaziguar a angústia do informe, lutar contra a desintegração:

Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa —a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes— então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. (10)

A escrita, como metáfora da fala numa sessão de análise, é o modo de destrinchar a carne e sobreviver ao transe do indelimitado, do inapreensível. O discurso de quem mergulhou no caos trará as marcas dos escombros, ainda que não consiga representar com fidelidade o que foi vivido tão intensamente. Mas não narrar é afogar-se num silêncio mortal:

Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. (16)

O apelo ao leitor atinge uma dramaticidade pungente:

Segura a minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua. (56)

O leitor-analista empresta seu corpo/escuta para que a protagonista adquira novamente um contorno individual, uma capacidade de estabelecer contato consigo mesma e com o mundo.

Voltemos à narradora do conto, que havíamos deixado de lado. Essa dona-de-casa descobre-se sujeito de um gozo desconhecido, sádico e erótico: «meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam». Excitada com seus meticulosos rituais alquímicos, «só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe» (102). A inocente dona-de-casa se percebe uma assassina de baratas e se vê prisioneira de sua própria obsessão: «Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem não dorme sem a avidez de um rito» (103).

Arrisco dizer que para a nossa narradora, nada melhor do que um álibi como a detetização de baratas, procedimento higiênico e legitimado para desfrutar os prazeres sádicos e eróticos que de outro modo seriam pecaminosos. Engessar é um procedimento duplo: por um lado é silenciar e reprimir o mal projetado nas baratas, por outro é também exercer o mal em toda a sua força.

Se G.H. escolhe deixar-se levar pelo estranho outro de si mesma, sentindo o gosto da identidade das coisas, ainda que sob o risco de perder-se no inconsciente das pulsões, a narradora do conto —feiticeira de noite e comportada dona-de-casa de dia— escolhe eliminar o seu estrangeiro ameaçador e ostentar uma placa de virtude: «Esta casa foi detetizada».

Mas a saga das baratas prossegue no último parágrafo do conto e por mais mil e uma histórias: «A quinta história chama-se «Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia». Começa assim: queixei-me de baratas» (103). Como a narradora projetou o seu próprio mal nas baratas, passando de vítima a algoz, executar o mal para exterminá-las não a salvará de si mesma. Não importa o cenário em que se esteja, aqui ou na Polinésia, carregamos a nós mesmos e os nossos outros.

Entre viver radicalmente o estrangeiro, como G.H., ou virar-lhe as costas, como a narradora do conto, transitamos nós, simples mortais, no equilíbrio instável do cotidiano. Entre ambas as escolhas, mesmo engessado nas malhas do texto, o leitor sai transformado em seu «de-dentro», sempre seduzido pelo doce veneno da escrita de Clarice Lispector.

Notas

¹ Todas as citações dessa edição virão acompanhadas apenas do número da página.

² Segundo a entrevista ao jornalista Julio Lerner, em fevereiro de 1977, na TV Cultura.

³ As citações serão seguidas apenas do número da página.

⁴ Tentei analisar as modulações do mal, como o sadismo, a inveja, as pulsões de morte na obra da autora em *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, 1999. São Paulo: Edusp/Fapesp. Aproveito no presente artigo muitas das sugestões do meu livro, sobretudo os capítulos «Do mal secreto», sobre «A quinta historia» e «O pathos da criação», que aborda *A paixão segundo G.H.*

⁵ Canto I de *La divina commedia* em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ladivinacommaedia.pdf>. («A meio caminho desta vida/achei-me a errar por uma selva escura/longe da boa vida então perdida». Em *A Divina Comédia*.)

56 57

⁶ Ver Adorno, T. & Horkheimer (97–124).

⁷ Segundo Olgária Matos, na esteira de Adorno e Horkheimer, a viagem metafórica de Ulisses representa a «viagem que a humanidade precisou realizar para efetuar a passagem da natureza à cultura, do instinto à sociedade, da auto-repressão ao auto-desenvolvimento. O eu homérico que distingue as forças obscuras da natureza e da civilização expressa o medo original da humanidade diante do outro» (145).

⁸ Freud, no texto «O estranho», cita Schelling ao falar dessa categoria do assustador que remete ao que é conhecido e familiar, mas foi distanciado da consciência pelo recalque, gerando angústia ao retornar de forma irreconhecível: «Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio á luz» (282).

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. (1975). «Conceito de iluminismo». *Os pensadores*, XLVIII, São Paulo.
- APUD BORELLI, OLGA (1981). *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FREUD, SIGMUND (1919). «O estranho». *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GOTLIB, NÁDIA BATTELLA (1995). *Uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2010.
- LISPECTOR, CLARICE (1964a). *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- (1964b). *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- (1973). *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- (1984). *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1992.
- OLGÁRIA, MATOS (1987). «A melancolia de Ulisses», em Sergio Cardoso, et al. *Os sentidos da paixão*, São Paulo: Cidades letras.

PAZ, OCTAVIO (1990). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

SOUZA, NEUSA SANTOS (1998). «O Estrangeiro: Nossa Condição», em Caterina Koltai (org). *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta/Fapesp.

WALDMAN, BERTA (1992). *Clarice Lispector. A Paixão Segundo C.L.* 2da. São Paulo: Escuta.

Rosenbaum, Yudith

«O Eu tornado Outro: estranhamento em *A Paixão Segundo G.H.* e o conto "A quinta história", de Clarice Lispector». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 49–58.

Fecha de recepción: 11 · 09 · 14

Fecha de aceptación: 16 · 11 · 14

Una inquietante extrañeza invertida: una mirada sobre el teatro contemporáneo

Françoise Dubor*

Université de Poitiers

Traducción del francés:

Silvia Zenarruza de Clément**

Resumen

Mientras que el teatro contemporáneo es acusado de desnaturalización por diversos tipos de espectadores (críticos eruditos, aficionados ocasionales), el examen de su evolución histórica en el siglo XX revela que las influencias recíprocas entre las artes posibilitaron su evolución, transformando menos su supuesta dependencia al texto dramático que sus modalidades mismas de representación. Las expectativas frustradas de los espectadores forman parte de una dramaturgia en la que estos deben aceptar su propio desplazamiento, su puesta en extrañamiento, en *ostranenie*, frente a la representación teatral concebida como obra de arte.

58 59

Palabras clave:

· extrañamiento · representación · texto · dramaturgia · distancia

Abstract

While the contemporary theater is accused of denaturing by different kinds of spectators (scholar critics, occasional enthusiasts), the text of their historical evolution in the twentieth century reveals that mutual influences between the arts enabled their evolution, transforming less their alleged dependency to the dramatic text than their representation modalities. Spectators' frustrated expectations are part of a dramaturgy in which they must accept their own displacement, their estrangement setting, in *ostranenie*, in opposition to the theatrical performance conceived as a work of art.

Key words:

· estrangement · representation · text · dramaturgy · distance

* *Maître de Conférences en Letras y Artes del Espectáculo en la Universidad de Poitiers, trabaja sobre las estéticas y teorías teatrales de los siglos XX y XXI. Ha publicado trabajos sobre el monólogo (especialmente el libro *L'Art de parler pour ne rien dire, le monologue fumiste*) y las formas monológicas contemporáneas, sobre el teatro de Claudel (en especial, un estudio analítico de *Tête d'Or*), sobre Beckett y Lagarce. Sus artículos giran en torno a las obras de diversos artistas y escritores contemporáneos. Sus investigaciones se interesan por el gesto y la voz en la representación escénica contemporánea, así como también por la influencia recíproca entre las artes y el teatro en el siglo XX.*

** *Profesora de Letras y Profesora de Francés. Licenciada en Lenguas modernas y literatura. Profesora de Civilización francesa de los siglos XVI y XVII en el Instituto Superior de Profesorado N° 8 «Almirante Brown». Adjunta Ordinaria de la cátedra de Literatura Francesa e Italiana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL. Profesora y directora de la Alianza Francesa de Santa Fe. Integra el Centro de Estudios Comparados de la FHUC.*

Si se quiere hablar de extrañamiento en el teatro, se piensa espontáneamente en el «efecto V» o distanciamiento brechtiano, que resulta de una reflexión crítica sobre el pensamiento aristotélico de la representación tal como la hemos heredado de los Clásicos, es decir sensiblemente desnaturalizada. Si se considera que la visión de Aristóteles de la tragedia se compone un siglo después del gran período de las tragedias antiguas, se puede elevar al cuadrado la desnaturalización del objeto del discurso, de su enfoque intelectual, que significa una distancia en relación con un objeto capaz de generar un extrañamiento del orden de la infidelidad al objeto en cuestión. Como los clásicos no podían evaluar la distancia entre Aristóteles y la tragedia antigua, a la que no podían asistir, como no había podido asistir Aristóteles, esta primera distancia o infidelidad no apareció a primera vista de manera sensible. Entonces se ha agravado esta distancia al interpretar a Aristóteles, a quien se pensaba reemplazar en sus formulaciones teóricas. Nuestra visión de la tragedia procede de ese doble malentendido cuyo trabajo de distorsión,¹ mostrado por algunos críticos, revela una herencia singular pues finalmente se debe poco al original.

Uno podría preguntarse sobre cuál Aristóteles se basa Brecht para elaborar su crítica. Como trabaja sobre la concepción aristotélica de la representación, más que de la tragedia, que es un terreno de aplicación singular, se tiende a pensar que Brecht ha vuelto a la fuente misma, dejando de lado las lecturas, las interpretaciones que hemos heredado. Los principales textos de Brecht en donde expone su teoría antiaristotélica, designada como «teatro épico», son *La compra de bronce* (1937) y *el Pequeño Órganon para el teatro* (1956). En ellas se trata de detener el fenómeno demasiado apresurado del reconocimiento para dar lugar a un cuestionamiento crítico en el espectador, cuya mirada se trata de des-ubicar elaborando una teoría de la representación donde el distanciamiento actúa como un principio estético operativo sobre una recepción crítica: si este distanciamiento es operativo, es porque tiende a volver problemático el reconocimiento, porque a fin de cuenta, para Brecht se trata de interrumpir el proceso de aprobación inmediata del espectador —de repensar los fundamentos de la retórica dramática—. Así para él, este acto estético tiene un alcance político: el hecho de dar una percepción extraña de un objeto familiar apunta a descolocar al espectador proveyéndole un nuevo posicionamiento, ejerciendo sobre su conciencia crítica. De esta manera la obra de arte misma pasa del terreno del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica. Con este fin Brecht concibe una dramaturgia como una máquina de guerra que por cierto se aplica a todas las partes constitutivas del teatro (la fábula, el decorado, la gestualidad, la dicción, en suma sobre la actuación del actor y hasta en sus acciones dirigidas al público) pero cuestiona por esto mismo la *teoría de la representación*. El reproche principal de Florence Dupont hacia Aristóteles se refiere al hecho de que haya impuesto la prioridad del texto en el teatro, en detrimento de todos los elementos propiamente escénicos, por lo tanto teatrales, a este arte convertido por él mismo en principalmente literario.

Aun si el término brechtiano de distanciamiento proviene directamente de *l'ostranenie*, término de Shklovski que todos tenemos en mente, quisiera más bien

hablar del teatro contemporáneo, cruzando las dos preocupaciones de Brecht y de Florence Dupont, referidas a esas dos nociones que son el *texto* y la *representación*.

El texto ha fundado en efecto una tradición teatral que hemos heredado como espectadores, es decir como destinatarios de la obra de arte teatral. Y la representación evoluciona al ritmo de la evolución de sus códigos que son también los nuestros, pero que precisamente, se obstinan en des-ubicarnos a medida que se transforman. Mi exposición trata precisamente de nuestra relación con la representación. Y para hablar de teatro será necesario hablar también de otras artes; no solamente de aquellas que son convocadas a la escena teatral sino también de aquellas que han influenciado en la concepción de la representación teatral, aun cuando no están formalmente presentes en el escenario.

El teatro contemporáneo ha sido objeto de un análisis crítico alemán que se concentra bajo la fórmula de teatro posdramático.² Dejemos de lado el uso y/o el sentido problemático del adjetivo (Bident:76–82), para concentrarnos en la tesis de Lehmann que define supuestamente un «nuevo» teatro en relación con el teatro contemporáneo. Globalmente se acuerda sobre la primacía de la imagen sobre el texto, sin caer en el teatro espectacular de divertimento que atraviesa el siglo XIX (Hassan El Nouty, 1978). La argumentación de Florence Dupont a propósito de Aristóteles se inscribe en esta línea que examina de manera crítica el modo en que el texto se ha impuesto en el teatro occidental. Lehmann evoca un teatro en el que se opera la transgresión de los géneros: esta última se circunscribe en el cruce del «género» teatro por «géneros» subsiguientes: la coreografía, las artes plásticas, el cine, la música. La obra de Lehmann data de 1999, fue publicada en Alemania y traducida en 2002 al francés, ha producido una reacción de desconfianza crítica, a veces violenta, a menudo polémica, en la que algunos han preferido defender la perennidad del teatro de texto.³ Pero si ambos tratan en efecto del teatro visto desde el texto, globalizado bajo la palabra vaga de *drama*, el texto sobre la escena teatral, y desde la poesía sobre todo, ha cambiado completamente. Como prueba, este extracto de Pierre Reverdy, un poema en prosa de 1915:

Trazos y figuras

Un cielo azul despejado; en el bosque, claros verbos; pero en la ciudad, donde el dibujo nos hace prisioneros, el arco del porche, los cuadrados de las ventanas, los rombos de los techos.

Líneas, nada más que líneas, para la comodidad de las casas humanas.

En mi cabeza líneas, nada más que líneas —si sólo pudiera poner un poco de orden.

No alcanza entonces con volver a los caligramas de Apollinaire o a la tipografía de Mallarmé para mostrar cómo el texto gana una dimensión plástica-estética. Reverdy hace de ella su propia forma poética y la tematiza, bajo el efecto del cubismo de su época.

Es posible que el teatro presente una mezcla intrínseca comparable. No tomo este ejemplo poético para suscribir a mi vez al *diktat* del texto sino para mostrar cómo la recepción ha adoptado, en literatura, ese tipo de transformación sin que su desfiguración supuesta o el riesgo de su pérdida sea esgrimido con vehemencia: no me parece que alguien haya percibido el riesgo de ver a la poesía perderse o fundirse en innovaciones juzgadas poco naturales. La literatura (poética) es aquí un simple medio de extraerse de los efectos de las comparaciones habituales del teatro contemporáneo con otras artes de la escena o artes plásticas. Digo que el

fenómeno de extrañamiento en el teatro, percibido como tal hoy en día, está sin embargo presente en todas las artes, ni más ni menos, y en literatura o aun también en poesía. Sería necesario, tal vez, preguntarse por qué esto plantea un problema particular en la recepción del teatro. Sin embargo, ese terreno, preparado desde hace más de un siglo, confunde al público del festival de Avignon, por ejemplo, que expresa en 2005 una desaprobación sonora y continua, buscando en vano en ese teatro perdido a fuerza de estar desnaturalizado al texto. ¿Dónde está el texto?, como clamaba el personaje Mortin en *L'Hypothèse* de Pinget en busca de autor. Así ocurre en cada desfiguración del texto, de lo que dan cuenta un cierto número de autores: Ionesco, Beckett, Sarraute, Duras, y que son mal digeridos. Se aclama a Novarina o se lo evade —es raramente comprendido por el espectador medio (el amateur ocasional, no especializado)—. Si se mira de cerca, entonces, el espacio del texto está desfigurado no menos que la pintura que se ha alejado de la figuración entrando en la abstracción. Es que, precisamente, todos los desafíos de la extrañeza se concentran en definitiva en la noción de *representación*.

Lehmann postula algunos elementos definitorios para su teatro posdramático, que son en efecto líneas mayores de la representación teatral contemporánea. El «teatro dramático» que le precede cronológicamente se funda, dice, en categorías que lo posdramático ha abandonado: *la imitación, la acción*, la producción de un *lazo social* que genere un efecto *catártico*, dando una primacía al *texto*. Habría así terminado el teatro *creador de ilusión*.

Según él, la cesura se ha producido en los años 1970: las vanguardias no han impedido la prosperidad del teatro de texto, y no habrían sido, por esta razón, objeto de esta cesura; habrían actuado sobre elementos más que sobre el conjunto de la representación teatral y habrían seguido siendo fieles a una mimesis y a una acción sobre la escena. Sería más bien la invasión de la vida cotidiana por los medios la que habría promovido el surgimiento en esos años 1970 de una nueva práctica del discurso teatral, bajo formas diversas. Pero Lehmann admite la existencia de anticipaciones del teatro posdramático al comienzo del siglo XX. Esto significa muchas operaciones y funciones, progresivamente contradictorias, en lo que concierne a las vanguardias teatrales de comienzos del siglo XX. La disposición de paradigmas en constelación (Lehmann:32) sería decisivo para la entrada en el posdramático, que se presenta como punto de encuentro de las artes: «Por lo tanto, desarrolla un potencial de percepción que se separa del paradigma dramático (y lo que es más, de la literatura). No es sorprendente que con esta forma de teatro, los adeptos de otras disciplinas (artes plásticas, danza, música) estén más cómodos que los espectadores incondicionales del teatro narrativo literario» (41).

Este nuevo teatro operaría una *tabula rasa* a dos grandes nociones: la *mimesis* y la *fábula*. El fin de la mimesis sería, según Artaud, la voluntad de alejar al teatro de la redundancia, el doble de lo real, para *presentar* en lugar de *representar*. La fábula, para existir, no necesita necesariamente de una narración explícita y lineal. Porque existe siempre. Habría que decir: coexiste siempre. La desaparición de ese triángulo: drama—acción—imitación (50) había ya sido teorizada por Artaud en los años 1930 (42).

Las tomas de posición de Lehmann, valerosas por lo que aborda frontalmente —un estado de situación de la creación teatral contemporánea— se anulan lamentablemente cuando a lo largo de las páginas él dice una cosa y su contrario, negando el parentesco del teatro contemporáneo con las vanguardias de comienzos

del siglo XX, afirmando la deuda de éste hacia aquéllas, postulando la autonomía del teatro contemporáneo, pero recurriendo a Artaud para explicar los grandes desafíos de este teatro contemporáneo. Faltan líneas de filiación en el trabajo de los críticos —*a fortiori* en los espectadores—. Apenas se ve a Madeleine Mervant-Roux (re)establecer el vínculo de Claude Régy al teatro simbolista —con razón.

En verdad, los intercambios de paradigmas a los que se han sometido los artistas para pensar su arte se han multiplicado desde el comienzo del siglo XX y sus vanguardias. El pintor Kandinsky habla de pintura con términos —útiles— de música (tono, altura, intensidad, ritmo). Se ha visto a Reverdy desplegar su poética en términos de pintura. En realidad, la distinción de Lessing entre las artes del tiempo y las artes del espacio se ha hecho borrosa en esta época inaugural, y sería necesario decir lo que las artes plásticas deben al teatro justamente (Falguières:62-85), en particular en términos de introducción de la temporalidad en las obras, de las cuales proceden no sólo la *performance* y el *happening*, pero también la escultura, entregada a lo efímero en el *land art*, por ejemplo.⁴ El movimiento es también un préstamo del teatro, de donde surgen los móviles, siempre a propósito de la escultura, o los bien llamados «teatros de artistas», que conciernen sobre todo al mismo Calder, entre otros artistas.

62 63

Toda comprensión literal del sentido es un síntoma de pobreza intelectual, de despojo en materia de útiles teóricos. Por cierto es evidente que «el encuentro de las artes» sobre la escena caracteriza una buena parte de la creación contemporánea. Sin embargo, la cuestión de su jerarquía no es más pertinente que aquella que, en literatura, ordenaría la singularidad de la poética del autor y su universo intertextual —o sus referencias a otras artes—. No es sólo el colocar pantallas en el escenario que se logra que el teatro se articule con el video, el cine o la fotografía, según los casos. Los procedimientos cinematográficos del collage, del montaje, del encuadre, han aparecido en la escena teatral en los años 1920, bajo la influencia conjunta y un poco tardía del cubismo (la pintura cubista) de la que se encuentra un rasgo muy evidente en los filmes de cine experimental de los mismos años, realizados por pintores, tal el caso del *Ballet mécanique* de Fernand Léger (1924). Todos los nuevos instrumentos —nociones y conceptos como tecnologías diversas— necesitan un tiempo de experimentación y de aprendizaje, y la pantalla sobre la escena teatral, para retomar ese ejemplo, ha parasitado, al principio, la presencia única del actor.

El problema de la recepción del espectador se ha manifestado sensiblemente cuando éste ha creído perder la forma convencional que esperaba: el cine en la escena teatral, el teatro en la escena coreográfica, la instalación plástica en el lugar del teatro. Las artes cohabitan en un diálogo ininterrumpido que reclama presencia patente aunque permanezcan ocultas en las obras, precediéndolas o creando por ello un precedente. De hecho, aparecen siempre en un lugar donde no se las espera.

Allí es, sin duda, donde aparece el sentimiento inquietante de extrañeza invertido: el espectador no está frente a un objeto familiar que progresivamente sale de su juicio; bien al contrario, ese objeto desvía y obliga al espectador a recorrer un camino que no esperaba, por el cual deberá religar ese objeto con sus expectativas previas. Los cambios registrados en los códigos de representación han tomado cierta amplitud: ya no se trata solamente de considerar la manera en que un actor aparece, por su palabra monologal y cómo se relaciona con el público dirigiéndose frontalmente, como en ciertos espectáculos de TG STAN, mientras que la separación escena/sala existe y sigue siendo eficiente. En ese caso, la clásica prohibición de

dirigirse directamente al espectador se desmorona pero la convención que distingue al actor y al espectador conserva toda su validez, y aparece cuestionada en otros tipos de representación teatral, con el *Living Theatre*, sobre todo.

Es necesario más bien considerar una coreografía en la que los bailarines parecen haber renunciado a bailar —pero se mueven en el espacio escénico, extranjeros a todo virtuosismo desgranando un texto que pasa de un bailarín a otro (en *Descripción de un combate*, Maguy Marin, 2009): los códigos de la coreografía toman los del teatro y la expectativa del espectador en términos de danza es entonces defraudada—. O un espectáculo de teatro que no muestra un trabajo de ruido generalizado en el escenario (es la adaptación y la puesta en escena de la novela de Sebald, *Los anillos de Saturno*, por Katie Mitchell, en 2012); o un concierto excepcional de piezas raras compuestas por músicos que han sufrido los campos de concentración nazis y no han sobrevivido, a manera de teatro (es *Últimos días. Una velada*, de Christoph Marthaler, 2013).

El hilo rojo de esos espectáculos contemporáneos, de esas representaciones en apariencia fragmentadas, desnaturalizadas, descuartizadas, es la dramaturgia, es el trabajo de construcción de sentido, al precio de los medios que decepcionan por lo que se espera de los medios convenidos. No es un azar si Brecht ha insistido tanto sobre esta etapa del trabajo que convocaba todas las energías de su equipo.

Contrariamente a lo que algunos críticos han dicho, no se trata de jerarquizar ni de des-jerarquizar las artes sobre el escenario. Se trataría más bien, tal vez, del efecto unificador de la escena sobre el arte o sobre las artes que la requieran —artes de la escena o no—. En consecuencia es una convocatoria que tiene como objetivo una representación que reinventa su gramática de acuerdo a las necesidades de su propia dramaturgia. No se trata tampoco de experimentación: está ampliamente explorada desde el comienzo del siglo XX. Se trata más bien de abandonar cierto número de fronteras a cuyo beneficio el teatro se ha podido convertir en un arte «del espacio» más que «del tiempo». A menos que toda obra, escénica o no, se comprometa en la vía de lo efímero, del presente singular de su propia performance. Pero hoy, de lo efímero sólo guardamos la huella y esa misma huella actúa permitiendo al original durar, entrar en lo intemporal. El teatro contemporáneo participa cada vez más de ese movimiento general. La huella no es más necesariamente el texto, sino el video o el libro —pero es entonces un libro que acompaña las errancias de la creación (como *Seuls* de Wajdi Mouawad el principio es idéntico al concepto que tiene Sophie Calle del libro)—. La escritura de la representación no es más que la del texto del drama.

Las otras artes han ocupado el espacio de las tres dimensiones y el presente inmediato de la interpretación que caracterizan al teatro aunque los espectadores están a veces distanciados de ella. Me parece entonces que el teatro ha, si no impuesto al menos provisto a las otras artes, sus propias modalidades de representación, o la materia que permite a esas otras artes repensar las modalidades de su propia representación. Al comienzo del siglo XX, la música ha podido jugar ese rol. En tal proceso, el mismo teatro se ha transformado —pero sin desnaturalizar ni ser irreconocible el arte de la presencia y del espacio—. El suspenso que impone al espectador sería hoy menos de su fábula que de su forma: impone al espectador entonces el trabajo inesperado de su redefinición a la manera de Sísifo, en proporción de la perpetua reinención de su propia dramaturgia. El espectador, así, no está más sobre su butaca sino en la ruta, en itinerario. La *ostranenie* es como su nuevo territorio.

Notas

¹ Pienso en Florence Dupont en *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*.

² Título de la obra de Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*. Traducido del alemán por Philippe-Henri Ledru. La edición original, *Postdramatisches Theater*, fue publicada en 1999 en Francfort-sur-le-Main, en Ediciones Verlag.

³ Jean-Pierre Sarrazac defendiendo su *Avenir du drame*, había producido veinte años antes, en *L'Avenir du drame, écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981, ligado él mismo a la obra de Peter Szondi, *La Théorie du drame moderne*, 1956, a propósito del período 1880–1950 (*Theorie des modernen Dramas*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1956).

⁴ El argumento es presentado por Harold Rosenberg en su recopilación de ensayos *The De-definition of art*, 1972.

64 65

Referencias bibliográficas

BIDENT, CHRISTOPHE (2009). «Et le théâtre devint post-dramatique: histoire d'une illusion». *Théâtre/Public*, (194), 76–82.

DUPONT, FLORENCE (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. París: Aubier.

FALGUIÈRES, PATRICIA (2007). «Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XXe siècle». *Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, (101), 62–85.

HASSAN EL NOUTY (1978). *Théâtre et pré-cinéma, Essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle*. París: Nizet.

LEHMANN, HANS-THIES (2002). *Le Théâtre postdramatique*. París: L'Arche.

Dubor, Françoise

«Una inquietante extrañeza invertida: una mirada sobre el teatro contemporáneo». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 59–65.

Fecha de recepción: 04 · 09 · 14

Fecha de aceptación: 21 · 11 · 14

Heteronímia e desassossego: duas figuras pessoais do estranhamento

Régis Salado*

Université Paris Diderot

Tradução do francês: Teresa Ribeiro da Silva

Resumo

A noção de «estranhamento» aplica-se plenamente à obra plural de Fernando Pessoa. Esta noção relaciona-se, em especial, com duas grandes realizações do autor português: a criação heteronímica e a escrita extensa no tempo do *Livro do Desassossego*. Estas duas empresas implicam um questionamento radical do sujeito por diferentes vias. Enquanto a dinâmica da heteronímia através da desmultiplicação das personalidades literárias permite que Fernando Pessoa desenvolva um auto-questionamento irónico a partir do ponto de vista do outro, Bernardo Soares escrutina de forma obsessiva a dissolução do seu próprio ser, convertendo o seu diário fictício num dos mais impressionantes exemplos da moderna «crise susujet».

66 67

Palabras chave:

· Pessoa · heteronímia · desassossego

Abstract

Such a notion as «estranhamento» perfectly applies to Fernando Pessoa's complex work. It is echoed, in particular, by two major achievements of the Portuguese writer: the creation of heteronymy and the life-long writing of the *Book of Disquiet*. Both projects imply a radical question in of the subject, though in different ways: while the dynamics of heteronymy, through the demultiplication of literary personalities, allows Pessoa to develop an ironical self-questioning from the point of view of the other, Bernardo Soares' scrutinizes obsessively his dissolving self, turning his fictitious diary in too neof the most impressive examples of the modern «crise dusujet».

Key words:

· Pessoa · heteronymy · disquiet

* Régis Salado es Maître de conférences en *Literatura Comparada* en la Université Paris Diderot y miembro del CERILAC (Centre d'études et de recherches interdisciplinaires en lettres, arts et cinéma). Sus trabajos giran en torno a las modernidades artísticas y literarias en el ámbito francés, anglófono y lusófono. Ha coeditado *Modernité/Modernism (Textuel, 2008)*, el número de *Esprit Créateur* «Estudios de recepción en Francia» (2009) y *Manoel de Oliveira. L'invention cinématographique à l'épreuve de la littérature* (2015).

Não é de estranhar encontrar a obra de Pessoa no contexto de uma reflexão dedicada às formas literárias do «estranhamento». Esta obra caracteriza-se, com efeito, por todo um conjunto de experiências de descentramento do pensamento que podem ser compreendidas a partir da noção de estranhamento enquanto forma de colocar à prova o sujeito confrontado à alteridade. A criação dos heterónimos por Fernando Pessoa representa precisamente uma dessas experiências de descentramento do pensamento, experiência fascinante não somente devido à sua dimensão e à fecundidade no domínio da criação literária, como também pelo facto que nela se encontra, não só um «descentramento do pensamento» como também um «pensamento do descentramento». A prática de uma escrita plural, desenvolvida por diversas figuras de autores com personalidades literárias distintas é acompanhada, em Pessoa, por um discurso sobre a heteronímia, e é primeiramente a partir destes textos reflexivos em que o escritor se esforça por dar conta do dispositivo heteronímico que poderemos reconhecer no escritor português os elementos de uma verdadeira poética do estranhamento. Num segundo momento, concentrar-nos emos no *Livro do Desassossego*, texto fragmentário e inacabado em que o sentimento de estranhamento a si próprio é explorado em toda a sua radicalidade.

«O autor fora da sua pessoa»: heteronímia e estranhamento

Os dois textos principais nos quais Pessoa se pronunciou sobre a heteronímia são, por um lado, a apresentação da sua obra numa revista, e por outro lado uma longa carta dirigida alguns meses antes da sua morte a um jovem escritor seu admirador. O primeiro texto, intitulado «Tábua bibliográfica. Fernando Pessoa», é publicado na revista *Presença* em Dezembro de 1928.¹ Este texto, sem assinatura, que se apresenta implicitamente como tendo sido redigido pelos responsáveis da publicação, foi de facto escrito pelo próprio Pessoa. De certa forma pode-se considerar que nele o escritor se desdobra, já que, sendo o autor anónimo do artigo, é igualmente o sujeito do mesmo, referido na terceira pessoa. Para além de um certo número de informações biográficas e bibliográficas factuais, encontra-se nesta apresentação um esclarecimento que intervém numa altura em que, em paralelo com as obras assinadas com o nome de Pessoa, foram já publicados em revistas vários textos dos três poetas heterónimos (o conjunto destas publicações é recapitulado no final da «Tábua bibliográfica»). Convém citar, deste texto relativamente curto, a passagem na qual Pessoa formula uma distinção decisiva entre obra ortónima e obra heterónima:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos—. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. (...) As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos.

(Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa —é problema metafísico—, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver). (Pessoa, 2012:227–228)

68 69

Em primeiro lugar deve-se notar que o termo «heterónima», que Pessoa usa aqui pela primeira vez num texto publicado, contem a noção de alteridade. O heterónimo é o nome «outro», ou «o outro» do nome próprio, ou ainda o nome enquanto alteridade. Em segundo lugar, nesta apresentação em que ele procura explicar a sua forma de criação poética, Pessoa tem o cuidado de distinguir claramente entre o que é «obra heterónima» e o que é «obra pseudónima», encontrando-se esta última do lado do falso, da dissimulação e da mistificação literária. Esta diferença fundamental entre pseudónimo e heterónimo, que alguns dos primeiros comentadores da obra não quiseram ou não souberam ver, coloca precisamente a questão da identidade e da alteridade: no caso do pseudónimo o autor permanece o mesmo sob um outro nome, mantem-se «em sua pessoa», enquanto que na obra heterónima o autor está «fora da sua pessoa». Em referência a Blanchot poder-se-ia qualificar a escrita heteronímica tal como aqui definida por Pessoa enquanto *expérience d'undehors*, e em termos deleuzianos poderíamos reconhecer nesta experiência do «fora» uma forma de *déterritorialisation*. É aliás para um outro conceito de Deleuze, o *devenir-autre*, que nos remete a expressão utilizada por Pessoa num texto um pouco mais tardio que não foi publicado, e no qual ele forja o neologismo «se outrar» para designar o que se encontra em jogo na escrita heteronímica.²

No que respeita à comparação entre a criação heteronímica e o trabalho do dramaturgo, podemos considerar que esta tem antes de tudo uma função didática, mas tal analogia é redutora na medida em que oculta parcialmente a singularidade da heteronímia. Com efeito, os heterónimos são mais do que personagens de teatro com uma linguagem que lhes seria própria. Cada um deles é criador de uma obra dotada de real autonomia: autonomia interna porque cada heterónimo possui um estilo que lhe é próprio e desenvolve uma visão do mundo original, inscrita em formas literárias específicas; e uma espécie de autonomia externa que resulta do facto de os textos dos heterónimos serem na maior parte dos casos publicados unicamente sob estas identidades, e ainda, como se verá, por fazerem intervenções no espaço público. Portanto, os heterónimos não se encontram acantonados no interior de uma peça de teatro, antes dispõem de uma forma de existência que lhes é própria. O que explica que Pessoa mencione a possibilidade de completar

os heterónimos através de um paratexto composto por elementos biográficos, horóscopos, e até fotografias. Poderá haver neste projecto uma forma de humor pessoal. Contudo, tal iniciativa é reveladora da sua vontade de ir ao fundo da lógica da ficção heteronímica, que consiste em atribuir aos heterónimos o grau mais elevado de existência. Nesta perspectiva, a observação feita, também ela em tom jocoso, acerca do maior ou menor grau de realidade dos seus heterónimos ou dele mesmo não deve ocultar um elemento essencial sobre o qual Pessoa insiste em todos os seus escritos acerca da heteronímia: o poeta ortónimo, «Pessoa em pessoa», deve ser colocado ao mesmo nível que os poetas heterónimos. Por esta razão, não existe hierarquia ou esquema de inclusão segundo os quais o ortónimo incluiria os heterónimos, sendo que cada uma das obras e das personalidades literárias que as levam dispõe do mesmo estatuto ontológico face à criação literária. Por outras palavras: não existe uma transcendência de Fernando Pessoa-poeta em relação à constelação heteronímica. Enquanto poeta, Fernando Pessoa representa só uma voz poética entre outras, no interior de um dispositivo plural irredutível a uma estrutura vertical que colocaria sob a autoridade de um criador singular a polivocalidade heteronímica. Neste sentido, podemos falar de uma poética do estranhamento, na medida em que a obra heteronímica implica que a criação se situa numa exterioridade («fora da sua pessoa») que converge precisamente para a etimologia do termo «estranhamento» (*extraneus* significa, em Latim, «vindo de fora, exterior»). Enquanto dispositivo concertado, a heteronímia abre assim uma possibilidade de distância no interior do espaço de criação, de um «estranhamento» no sentido de afastamento de si, através do processo de devir-outro. Este processo de descentramento transporta em si a possibilidade de um questionamento dialógico da criação poética e de uma transformação daquele que, para ser «criador de tudo», não deixa contudo de ser alterado quando se torna, pela dinâmica própria à heteronímia, o outro dos seus outros. Esta dinâmica foi descrita com perfeição pelo próprio Pessoa num célebre texto, quase testamentário, designado pelo título «Carta sobre a génese dos heterónimos».³

Nesta longa carta de Pessoa para o jovem escritor e animador da revista *Presença*, Adolfo Casais Monteiro, que o havia interrogado acerca da heteronímia, Pessoa entrega-se, mais de vinte anos após os acontecimentos, a um relato das circunstâncias da aparição dos heterónimos:

Num dia (...) —foi em 8 de Março de 1914— acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, «O Guardador de Rebanhos». E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio também, os seis poemas que constituem a «Chuva Oblíqua», de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua própria inexistência como Alberto Caeiro. Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir —instintiva e subconscientemente— uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de

Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos —a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizadas, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim, e parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria. (Pessoa, 2012:277–278)

Importa sublinhar alguns pontos essenciais deste texto surpreendente, que constitui ao mesmo tempo uma espécie de «mito das origens» da heteronímia, e uma explicação do que se encontra em jogo neste dispositivo. A primeira observação que uma leitura destas linhas suscita é que a heteronímia produz-se como surgimento simultâneo dos poemas e do nome do autor. O que aparece, com os textos do «Guardador de rebanhos», é uma voz poética inédita, que Pessoa reconhece de imediato como sendo distinta da sua e que nomeia, no momento que se segue à escrita dos poemas, Alberto Caeiro. Poema e poeta são indissociáveis neste surgimento de aspecto sobrenatural mas que não é contudo portador dessa inquietante estranheza assimilável, segundo a filósofa Barbara Cassin, à angústia do indivíduo moderno ao descobrir que mesmo dentro de si não está em si.⁴ Neste aspecto, a heteronímia tal como Pessoa dela dá conta, é uma figura do estranhamento desprovida de qualquer forma de angústia. Segundo ponto, a heteronímia é plural (manifestam-se vários heterónimos) e é caracterizada por uma dinâmica dialógica, um jogo de acções/reacções, no qual Pessoa em pessoa, o poeta «ortónimo», é ele mesmo afectado na sua própria voz poética: escreve «em reacção» ao surgimento de Caeiro uma série de poemas diferentes do que até então havia escrito. Por outras palavras, «Pessoa em pessoa» não é o mesmo poeta antes e depois da escrita dos poemas do «Guardador de rebanhos»: fica alterado por Caeiro. Neste sentido, poder-se-ia dizer sobre o ortónimo que ele é heteronimizado pelo seu próprio heterónimo. De facto, esta hipótese verifica-se quando nos referimos aos poemas aqui mencionados do ciclo «Chuva oblíqua». Constatamos que esses poemas, cujo manuscrito é datado de 8 de Março de 1914 mas que só serão efectivamente publicados em 1915 pela revista *Orpheu*, são o espaço de uma experiência inédita na poesia de Pessoa ortónimo. A inovação deste ciclo de seis poemas, qualificados pelo autor como poemas interseccionistas, consiste em introduzir em dois versos consecutivos ou no interior do mesmo verso, planos de realidades diferentes. Sem enveredar pelo detalhe, podemos assinalar a correlação entre, por um lado, a técnica que Pessoa inaugura neste poema —técnica de justaposição e de cruzamento no espaço do poema de planos de realidade separados— e por outro o fenómeno da heteronímia enquanto coexistência no espaço da criação poética pessoana de vozes e pontos de vista heterogéneos entre si. Tudo se passa como se a pluralidade, espectacularmente manifestada no surgimento heteronímico, encontrava um eco imediato na própria forma da escrita destes poemas, que são a reacção de Fernando Pessoa à sua «inexistência» enquanto Alberto Caeiro. Mas prossigamos a análise. Depois de Alberto Caeiro e a reacção de Fernando Pessoa, surgem Ricardo Reis e Álvaro de Campos por «derivações completamente opostas». É pois uma dinâmica de acção-reacção análoga à desencadeada pela aparição de Caeiro que preside ao

surgimento dos outros dois heterónimos. Qualquer que seja a realidade do que efectivamente teve lugar no dia 8 de Março de 1914 —realidade naturalmente inverificável— é notável que Pessoa insista na sua narrativa sobre o aspecto dinâmico, até agonístico, do processo. Esta dimensão reactiva e conflitual caracteriza enquanto profundamente dialógica a polifonia heteronímica. As obras dos diferentes heterónimos têm uma capacidade de se afectarem mutuamente, e se Caieiro parece beneficiar de um privilégio na medida em que é reconhecido enquanto «Mestre» pelo próprio Pessoa (como o será igualmente pelos outros heterónimos em outros textos), esta posição não acarreta contudo que Caieiro tenha a «última palavra». Que não exista uma «última palavra» é precisamente um dos traços do dialogismo tal como Bakhtine o definiu a propósito do romance dostoiévskiano.

Uma observação adicional acerca da «Carta». Se Pessoa assume neste texto uma posição de criador («Criei (...) Fixei (...) Graduei (...)»), ele acentua igualmente a autonomia do sistema: «Parece que tudo se passou independentemente de mim». Tal como aparecia já referido na «Tábua bibliográfica» de 1928, «Pessoa em pessoa» não está em posição de superioridade. Encontra-se, enquanto poeta, contido no dispositivo, situação da qual o escritor Pessoa retirou todas as consequências, concedendo a dois dos seus heterónimos a possibilidade de o tomarem a ele, Fernando Pessoa, por objecto de discurso. Sucede assim que por diversas vezes Campos ou Reis fazem comentários sobre Pessoa, em textos de que alguns foram publicados, onde os dois heterónimos debatem questões estéticas, ou evocam a figura de Caieiro, prematuramente desaparecido em 1915 aos 25 anos (estes textos foram posteriormente reunidos por editores sob o título «a discussão em família», segundo a expressão utilizada pelo próprio Pessoa). Um bom exemplo da inversão pela qual Pessoa se torna objecto de discurso de um dos seus heterónimos encontra-se no texto de Alvaro de Campos «Notas para a Recordação do Meu Mestre Caieiro», publicado na revista *Presença* em 1931: «O meu mestre Caieiro não era um pagão: era o paganismo. O Ricardo Reis é um pagão, o António Mora é um pagão, eu sou um pagão; o próprio Fernando Pessoa seria um pagão, se não fosse um novelo embrulhado para o lado de dentro» (Pessoa, 2012:313).

Mais à frente no mesmo texto, acerca da morte de Caieiro, Campos lança esta farpa acerca de Pessoa: «Eu estava em Inglaterra. O próprio Ricardo Reis não estava em Lisboa; estava de volta no Brasil. Estava o Fernando Pessoa, mas é como se não estivesse. O Fernando Pessoa sente as coisas mas não se mexe, nem mesmo por dentro» (Pessoa, 2012:316).

Num outro nível, poderíamos igualmente citar uma carta de Alvaro de Campos ao editor da revista *Contemporânea*, e nela publicada em Outubro de 1922. Nesse texto Campos ataca Pessoa a propósito de um artigo que este publicou num número anterior desta mesma revista (sobre o poeta homosexual António Botto, texto publicado em Julho de 1992). A carta inicia-se com as seguintes palavras:

Meuquerido José Pacheco:

Venho escrever-lhe para o felicitar pela sua «*Contemporânea*» para lhe dizer que não tenho escrito nada e para por alguns embargos ao artigo do Fernando Pessoa.

Campos prossegue com uma crítica em boa forma acerca da posição que Pessoa expressara antes:

Agora o artigo do Fernando. (...) Continua o Fernando Pessoa com aquela mania, que tantas vezes lhe censurei, de julgar que as coisas se provam. Nada se prova senão para ter a hipocrisia de não afirmar. O raciocínio é uma timidez — duas timidez talvez, sendo a segunda a de ter vergonha de estar calado. (1922:4)

Uma última seta é disparada por Campos no final da sua carta: «Diga ao Fernando Pessoa que não tenha razão.»

É óbvio que entra uma parte de jogo no olhar irónico de Pessoa sobre ele mesmo através do ponto de vista do heterónimo, e poder-nos-íamos contentar, como certos comentadores da obra, em considerar anedóticos ou «não sérios» estes textos em que Pessoa se coloca face ao espelho dos seus heterónimos. Contudo, se os restituirmos na perspectiva do conjunto da ficção heteronímica, nela reconheceremos uma das formas de que se pode revestir o «descentramento» característico desta ficção. Trata-se de uma forma lúdica, é certo, mas é igualmente uma forma significativa pela qual Pessoa manifesta muito literalmente um dos efeitos mais perturbadores da heteronímia. Ela conduz o sujeito que a aplicou a devir o outro do seu outro num vertiginoso processo de reflexividade. Neste sentido, o devir-3ª pessoa de Fernando Pessoa constitui uma figura do estranhamento especialmente original e sofisticada. Para concluir estas observações relativas à propensão de Pessoa em tornar-se uma 3ª pessoa no discurso em 1ª pessoa dos seus heterónimos, recordaremos que a 3ª pessoa é considerada como *non-personne* por Benveniste,⁵ indicação que levaria a colocar a questão do elo existente entre heteronímia e despersonalização, isto é, entre por um lado a desmultiplicação do sujeito criador através de diferentes figuras de autores, e por outro lado a anulação deste mesmo sujeito criador reduzido ao estatuto de não-pessoa. Mais do que de «Pessoa em pessoa», é de «Pessoa em não-pessoa» que neste caso se deveria falar. Aliás, o questionamento do sujeito por si próprio é uma das constantes da poesia ortónima.

Não iremos porém focalizarmo-nos na produção ortónima, mas sim no *Livro do Desassossego*, a cujo autor fictício Pessoa atribuiu o estatuto singular, e único na obra pessoana, de «semi-heterónimo». Neste texto situado a uma menor distância em relação ao autor em pessoa, a exploração do sentimento de estranheza a si mesmo é com efeito levada ao mais alto grau.

«Vou a falar e falo eu-outro»: desassossego e estranhamento

O *Livro do Desassossego* de livro só tem o título. Inacabado quando Pessoa morre, integra cerca de quinhentos trechos redigidos em duas fases entre 1913 e 1920, e depois entre 1929 e 1934. Trata-se de um vasto *work-in-progress* que terá acompanhado Pessoa durante quase a totalidade da sua vida activa enquanto escritor. Deste considerável conjunto de fragmentos, a partir do qual os editores organizam o *Livro* segundo critérios variáveis (cronológicos ou temáticos, por exemplo), somente uns doze foram publicados por revistas em vida de Pessoa. O primeiro, intitulado «Na Floresta do Alheamento», foi publicado com assinatura de Pessoa na revista simbolista portuense

A Águia em 1913, e com a seguinte indicação: «Do *Livro do Desassossego*, em preparação». Outros onze trechos surgem em revistas entre 1929 e 1934, desta feita atribuídos a «Bernardo Soares, Ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa». ⁶ É referindo-se a Bernardo Soares que Pessoa emprega a fórmula de «semi-heterónimo», que desta forma glosa na «Carta sobre a génese dos heterónimos» já referida: «É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de *tenue* à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual» (Pessoa, 2012:280).

Esta apresentação, bem como outros elementos relativos à biografia atribuída por Pessoa a Bernardo Soares (por exemplo a sua condição de empregado de comércio na Baixa lisboeta), permitem considerá-lo duplo parcial do escritor. ⁷ Aliás, a relação de proximidade é confirmada no texto que Pessoa destinava provavelmente a ser o prefácio do Livro: «Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele» (1998:41). ⁸

A palavra «intimidade» tem aqui um particular relevo, sugerindo que a escrita do desassossego encontra-se próxima de Pessoa em pessoa. Prosseguindo nesta linha, podemos reconhecer nos fragmentos do *Livro* uma espécie de diário íntimo, género que Pessoa só de forma fugaz praticou. ⁹ Encontram-se no *Livro* algumas características dessa forma de escrita, tais como, num certo número de fragmentos, a indicação da data, e também a utilização por Bernardo Soares do termo «diário» para designar o seu texto. ¹⁰ Enquanto diário íntimo fictício que Pessoa atribui a outro autor, o *Livro do Desassossego* pertence à constelação heteronímica. Contudo, a natureza da prosa do semi-heterónimo, a que acresce a sua proximidade com «o criador de tudo», constituem, em relação à ficção heteronímica, uma diferença relativamente à experiência do descentramento do pensamento que podemos reconhecer no *Livro*.

A heteronímia, tal como definida na «Tábua» e na «Carta», equivale a uma projecção das virtualidades criadoras de Pessoa em entidades poéticas outras, caracterizadas pelas diferenças existentes em relação ao poeta ortónimo. Nesta medida, podemos compreender o dispositivo heteronímico enquanto a solução poética original através da qual Pessoa conseguiu, até certo ponto, ordenar aquilo a que se referiu como o seu «perigoso feito demasiado multilateral, adaptável a tudo, sempre alheio a si próprio e sem nexos dentro de si». ¹¹ Entra algo do «Eureka!» quando na «Carta sobre a génese dos heterónimos» Pessoa escreve «Foi o dia triunfal da minha vida» (Pessoa, 2012:278). Em contrapartida, a escrita do desassossego, como o sugere o prefixo privativo da palavra, encontra-se colocada sob o signo do «sem». Nos numerosos fragmentos em que Soares comenta o seu próprio texto, as formas negativas acumulam-se, remetendo para uma série de ausências: «Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida» (1998:54). A dinâmica centrífuga da heteronímia, exploração dos possíveis do verbo poético incarnado em figuras de autores, converte-se no *Livro* na exploração de uma interioridade que se experiencia como vazia, e que se descobre vocacionada para ser apreendida como estrangeira a si mesma. É certo que, como o observa José Gil, existe uma potência criadora própria ao sonhador que é Bernardo Soares. Neste sentido, o

autor do Livro participa ele também na dinâmica do devir-outro: «Le *desassossego* est ce mouvement d'une singularité qui, nes'attachant à rien, est prête à enterrer devenir» (Gil:24). No entanto, a dominante do *Livro* é a de uma procura inquietada, feita por um sujeito que nunca se encontra a si mesmo na escrita. Localizável desde os trechos mais antigos, o sentimento de des-coincidência consigo próprio vivido pelo narrador exprime-se em especial pelo termo «alheamento» que figura no título do primeiro fragmento publicado: «Na Floresta do Alheamento». Este termo, tal como o adjectivo «alheio» que lhe corresponde, inscreve-se perfeitamente na esfera semântica do estranhamento. A sua etimologia latina (*alienus/alienare*) remete para a ideia de estrangeiro, de afastamento, de distanciamento. É aliás uma ficção do estranhamento que se instala «Na Floresta do Alheamento». Neste texto relativamente comprido,¹² o percurso do narrador apresenta-se como um devaneio onírico ao lado de uma espécie de duplo feminino. Ao longo deste percurso produzem-se uma des-personalização, um esvaziamento da interioridade, e uma abertura para uma exterioridade indiferenciada: «A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. (...) Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer» (Pessoa, 1998:454 e 457). Desde o início a escrita do desassossego é pois estranhamento no sentido do devir-outro, tal como a heteronímia, mas este devir que na heteronímia toma a forma de vozes poéticas incarnadas, segue uma outra inflexão no *Livro*, orientando-se para uma dissolução do sujeito. Nesta perspectiva, o desassossego pessoa no antecipa o que Blanchot dirá sobre *l'écrivain* no *L'Espace littéraire*: «Ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne» (Blanchot:23).

Se o *Livro* regista a escrita de um sujeito, este apaga-se e anula-se no próprio movimento de uma escrita que repete a sua inconsistência. O desassossego interpreta-se então enquanto um devir-escrita de um sujeito que se confunde com a sua prática de *scriptor* ao ponto de só possuir a existência fictícia de «uma vida lida»: «Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. (...) Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. (...) vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais nada do que para se escrever com ela» (Pessoa, 1998:200–201).

A reflexividade da escrita íntima conduz, no caso de Soares, a uma forma de despersonalização radical: «De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu» (200). Ao escrever-se, o autor do *Livro* apreende-se como «outrem», como um ser «alheio» na sua essência: «Vou a falar e falo eu-outro» (200). O que o hífen presente neste neologismo pessoano exprime é a irredutível alteridade do «eu» quando tenta dizer-se. Ao reler-se, longe de se reencontrar, Bernardo Soares vive a estranha experiência de se descobrir outro no espelho da sua escrita: Estas páginas, em que me registro com uma clareza que dura para elas, agora mesmo as reli e me interrogo. (...) Releio? Mentil! Não ousou reler. Não posso reler. De que me serve reler? O que está ali é outro. Já não compreendo nada» (97).

Nesta operação da releitura característica da prática do diário íntimo, Bernardo Soares experiencia, como o fazem muitos autores de diários íntimos,¹³ «l'inconsistance de soi» (Pachet:9). O autor do *Livro* torna esta inconsistência em matéria de uma obra animada por um movimento perpétuo, em acordo com a sensibilidade sismográfica de um sujeito cuja unidade se perdeu. Tal como uma disposição existencial e uma tonalidade fundamental do ser (aqui ocorre-nos a palavra alemã *stimmung*, tão difícil de traduzir), o desassossego é ainda movimento de uma escrita

inquieta, colocada sob os auspícios do «l'interminable, l'incessant», para retomar as palavras de Maurice Blanchot no *L'Espace littéraire*. Deste ponto de vista, podemos considerar que o *Livro do desassossego* leva até o seu limite uma tendência profunda das escritas da modernidade, de uma modernidade trabalhada pelas forças, tão perturbadoras quanto criadoras, do estranhamento.

Notas

¹ Fundada em Coimbra em 1927 por um grupo de jovens escritores, a revista *Presença* (1927–1940) teve um papel importante no reconhecimento em Portugal da obra de Fernando Pessoa, tanto pela publicação de diversos textos seus como pelo trabalho crítico aí apresentado em torno desta obra.

² Pessoa tinha previsto reunir a produção dos poetas heterónimos Caetano de Almeida, Reis e Campos num livro intitulado *Ficções do Interlúdio*, para o qual redigiu um projecto de prefácio no qual se pode ler: «nas *Ficções do Interlúdio* predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar» (Pessoa, 2012:239).

³ A carta é datada de 13 de Janeiro de 1935. Pessoa morreu em Novembro do mesmo ano. Trata-se, com efeito, de um texto pessoal, mas é óbvio que Pessoa escreveu a carta na perspectiva de uma publicação (dela fez várias cópias, e indicou ao seu correspondente que a carta poderia ser publicada posteriormente, o que de facto aconteceu depois da morte de Pessoa, em Junho de 1937 no nº49 da *Presença*).

⁴ Barbara Cassin escreve o seguinte na entrada «Heimat» do *Vocabulaire européen en des philosophies*: «se rendre compte qu'on n'est même pas chez soi en soi, telle est l'angoisse du sujet moderne devant l'*unheimliche*». (Cassin:548).

⁵ Benveniste, «xx. La nature des pronoms» (256).

⁶ Pessoa tinha, num primeiro momento (*circa* 1915) atribuído o *Livro* a Vicente Guedes, outra personalidade de literária sua, surgida no fim de 1909. No entanto, esta atribuição nunca se tornou oficial, já que nenhum trecho do *Livro* foi publicado sob este nome em vida de Pessoa. Será de notar que a edição do *Livro do Desassossego* organizada por Teresa Sobral Cunha para o editor Relógio d'Água apresenta na capa os dois nomes: Vicente Guedes e Bernardo Soares.

⁷ No prefácio dos *Escritos autobiográficos* de Pessoa, Richard Zenith sublinha a proximidade entre Bernardo Soares e Fernando Pessoa: «a fronteira entre “si-mesmo” e “si-outro” nem sempre é nítida. No caso de Bernardo Soares é tão pouco nítida que o seu criador lhe chamou “semi-heterónimo”, e o leitor em busca de escritos autobiográficos de Pessoa faria bem em com o eçarpelo *Livro do Desassossego*» (Pessoa, 2003:14).

⁸ Retomado em quanto «Prefácio» assinado por Fernando Pessoa na edição de Richard Zenith para Assírio & Alvim, este texto-quadro, próximo das *fictions d'éditeur* dos romances do século XVIII, narra como o «verdadeiro» autor do *Livro* teria confiado a Pessoa a tarefa de

publicar o seu manuscrito. Jerónimo Pizarro, responsável da edição crítica do *Livro do Desassossego*, atribui a este «Prefácio» a data aproximada de 1915–1917, ou seja, a primeira fase da escrita, quando o *Livro* ainda era atribuído a Vicente Guedes.

⁹ Foi encontrado um primeiro conjunto de uma dezena de páginas em inglês para o período Março-Junho 1906, um diário com umas trinte páginas em português para o período de Fevereiro-Maio de 1913, e, novamente em inglês, uma dezena de páginas com datas de Novembro-Dezembro de 1915 (cf. Pessoa, 2003).

¹⁰ Ver em especial os trechos «Diário ao acaso» e «Diário lúcido» (Pessoa, 1998:430–431), tal como o *incipit* do trecho 476: «Parecerá a muitos que este meu diário, feito para mim, é artificial de mais» (415).

¹¹ Carta de 19-1-1915 a Armando Côrtes-Rodrigues (Pessoa, 2012:138).

¹² Na edição do *Livro do Desassossego* aqui utilizada, Richard Zenith optou pela inclusão destes textos mais compridos na secção denominada «Os Grandes trechos». Estes trechos, que Pessoa na sua maioria escreveu entre 1913 e 1914, caracterizam-se pelo estilo marca da mente pós-simbolista.

¹³ O *Journal* de Amiel, do qual Pessoa possuía uma edição parcial em dois volumes, contém profusas observações acerca deste sentimento de inconsistência: «Samedi 5 septembre 1857. Bref, j'assiste au lent mouvement de dissolution de mon être» (Amiel:238) A proximidade existente entre Soares e Amiel, ambos se sentindo estrangeiros a si mesmo são se relerem, é sensível nesta frase do *Journal* com data de 19 de Abril de 1876: «Le journal intime me dépersonnalise telle ment que je suis pour moi un autre et que j'ai à refaire la connaissance biographique et morale de cet autre» (citado em Pachet:165).

76 77

Referencias bibliográficas

AMIEL, HENRI-FRÉDÉRIC (2011). *Journal intime. L'année 1857*. Lausanne: L'Âge d'Homme.

BENVENISTE, ÉMILE (1966). *Problèmes de linguistique générale. 1*. Paris: Gallimard.

BLANCHOT, MAURICE (1955). *L'espace littéraire*. Paris: folio essais, 1988.

CAMPOS, ALVARO (1922). *Contemporanea. Grande Revista Mensal*. Lisboa: Contexto, 1986.

CASSIN, BARBARA (COORD.) (2004). *Vocabulaire européen en des philosophies*. Paris: Seuil/Le Robert.

GIL, JOSÉ (1988). *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*. Paris: Éditions de La Différence.

PACHET, PIERRE (2001). *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*. Paris: Hachette «Pluriel».

PESSOA, FERNANDO (1998). *Livro do Desassossego. Composto por Bernardo Soares, Ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Richard Zenith (ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.

- (2003). *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. edição e posfácio Richard Zenith (ed. y posf.), Manuela Parreira da Silva (col.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2012) *Teoria da heteronímia*. Fernando Cabral Martins y Richard Zenith (eds.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Salado, Régis

«Heteronímia e desassossego: duas figuras persoanas do estranhamento». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 67–78.

Fecha de recepción: 17 · 09 · 14

Fecha de aceptación: 14 · 11 · 14

Cortázar y Quiroga: memoria literaria y extrañamiento

Cleusa Rios P. Passos*
Universidade de São Paulo

Resumen

Entre sus múltiples aspectos, la obra de Julio Cortázar presenta importantes relaciones con la tradición europea, sin ignorar la ficción latinoamericana mediante el retomar de ciertos temas y procedimientos. En esa perspectiva surge la constante que contempla las metáforas teatrales y, de ella, aflora otra que merece ser destacada: la lúdica inversión de papeles entre personajes o entre personajes y narradores. Tales constantes traen a la memoria ecos de la narrativa «El espectro» de Horacio Quiroga, como se verá en «Instrucciones para John Howell» (*Todos los fuegos el fuego*) o en «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*). Aquí, la relectura tendrá en cuenta la tradición y su rescate con el aporte de la mirada de la teoría psicoanalítica.

78 79

Palabras clave:

· «Theatrum mundi» · Julio Cortázar · Horacio Quiroga · tradición literaria · deseo

* Doctora en Letras, profesora titular de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de San Pablo (Brasil) e investigadora del CNPq. Su línea de investigación contempla las relaciones entre crítica literaria y psicoanálisis. Es autora de varios ensayos y libros, entre ellos: *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar* (Martins Fontes, 1986); «*Confliências: crítica literaria e psicanálise psicanálise*» (Edusp/Nova Alexandria, 1995); Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias (*Hucitec*, 2000); *As armadilhas do saber* (Edusp, 2009).

Abstract

Among its multiple aspects, the work of Julio Cortázar presents important relations with the European tradition without ignoring the Latin-American fiction through the retaking of certain themes and procedures. In this perspective, a recurrence is applied to the theatrical metaphors and from it another constant manifests itself and that deserves to be highlighted: the playful inversion of the roles among the characters or among the characters and the narrators. Such recurrences bring to memory echoes the narrative «El espectro», by Horacio Quiroga as will be seen in «Instrucciones para John Howell» (*Todos los fuegos el fuego*) or in «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*). The rereading will consider tradition and its recapture taking as support the psychoanalytic theory.

Key words:

· «Theatrum mundi» · Julio Cortázar · Horacio Quiroga · literary tradition · desire

El «theatrum mundi» y «El espectro»

Entre sus múltiples aspectos expresivos, la obra de Julio Cortázar presenta importantes relaciones con la tradición europea, sin ignorar la ficción latinoamericana mediante el retomar de ciertos temas y procedimientos. En esa perspectiva surge la constante que contempla las metáforas teatrales y, de ella, aflora otra que merece ser destacada: la lúdica inversión de papeles entre personajes o entre personajes y narradores, que es uno de los aspectos fundamentales que provocan en los lectores la sensación de extrañamiento.

Desde Platón, en *Filebo y las leyes*, ya se encuentra la idea de que el hombre sería una «marioneta de origen divino» o de que la vida se vincularía a la tragedia y a la comedia. *Policraticus* de Salisburi agrega que «cada cual olvida su papel y representa el de otro». Horacio, Séneca y San Agustín reflexionan también sobre la cuestión consolidando la metáfora del *teatro del mundo* tanto en la Antigüedad pagana como en la cristiana (Curtius). Europa continúa su incorporación gracias a Ronsard, Shakespeare, Cervantes y Calderón de la Barca, entre otros.

Por cierto, Calderón nos interesa particularmente porque, además de ser considerado el primer poeta en convertir la metáfora teatral en objeto de un drama sacro, *La vida es sueño* revela también una significativa duplicidad compositiva, es decir, en el interior de la obra teatral se inserta la metáfora aquí perseguida, dado que el personaje principal de su drama se configura encarcelado en el *teatro del mundo*.

Siglos más tarde, Cortázar todavía preserva tal tradición en diversos cuentos y amplía su alcance al traer a la memoria del lector, aunque no explícitamente, ecos de la ficción del uruguayo Horacio Quiroga, que es un eslabón más de esa cadena, en el contexto latinoamericano. Si en la producción cortazariana la metáfora teatral reaparece bajo diferentes formas, construida por la escenificación de deseos especulares y por la invasión de una ficción en otra, como se verá más específicamente en «Instrucciones para John Howell» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) o en «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*, 1959), Quiroga ya se había valido de la misma metáfora en «El espectro», publicado en 1921 en la revista *El Hogar*. La relectura tendrá en cuenta la tradición y su rescate, el extrañamiento y sus diferentes formas, con el aporte de la mirada de la teoría psicoanalítica.

Mientras Cortázar expande la red metafórica de la escenificación gracias a los diálogos con el teatro, la radio, la fotografía, etc., Quiroga se centra especialmente en el cine. En esta dirección se impone la relectura del renombrado «El espectro», cuento que enfoca un actor de Hollywood, Duncan, su mujer Enid y el reencuentro con Grant, un gran amigo de Duncan. Al restablecerse las relaciones se crea un triángulo amoroso, dado que amigo y mujer se enamoran, sin declararse. La situación se transforma con la muerte del actor, hecho que permite la unión de la pareja y, con ello, se instaura la culpa silenciosa que los lleva a aguardar ansiosamente el estreno de dos cintas cinematográficas de Duncan, «El paramo» y «Más allá de lo que se ve».

80 81

Estrenada la primera, ambos van diariamente al teatro para verlo, dejándose absorber por la imagen del actor que, poco a poco, adquiere vida a los ojos de los amantes, día tras día más y más obsesionados por la mirada de Duncan, que juzgan dirigida hacia ellos, a tal punto de que Grant deja de ser mero espectador, empuña un arma, dispara a la figura del amigo en la pantalla e, inexplicablemente, acierta en sí mismo: «Estoy completamente seguro de que *quise* dirigir el arma contra Duncan. Solamente que, creyendo apuntar al asesino, en realidad apuntaba contra mí mismo. Fue un error, una simple equivocación, nada más; pero que me costó la vida» (Quiroga:551).

En la película, Duncan es un personaje que lucha con un hombre y lo mata, sin saber que era el amante de su mujer. Cuando se produce la revelación, una expresión de odio se estampa en su rostro. Espectadores, Grant y Enid no aguantan la mirada del personaje, considerando que éste vuelve los ojos progresivamente hacia ellos. Aunque conozcan literalmente el mecanismo cinematográfico que hace que la presencia de Duncan se constituya en mera «ironía de la luz» o «frente eléctrico de lámina sin costado ni fondo», una sensación inquietante los invade. Como en la película, también ellos se presentan con una revelación: la escena filmada está viva, flagrante no en la pantalla sino en el escenario donde ambos sienten que su amor «sin culpa se transformaba en una monstruosa infidelidad ante el marido vivo» (548).

Así, la figura de Duncan crece, rebasando los límites de la representación fílmica y de la platea, llegando hasta la pareja, según el relato de Grant, no casualmente un literato. Algo de la historia de los tres se espeja en la película y tal visualización desencadena, en el Imaginario del narrador (y en el de la amada), el fantasma de la deuda y de la culpa, causante del movimiento de la imagen que se modifica en la pantalla. Día tras día, la mirada de Duncan se desplaza volviéndose cada vez más hacia la pareja y fijándose en sus ojos. Un círculo sin salida los envuelve: algo externo, capturado por la mirada, despierta lo interno —el sentimiento de

traición— que, a su vez, actúa sobre lo externo. En la base del juego parece estar la identificación de Grant con Duncan, hace mucho establecida por haber elegido el mismo objeto de deseo: Enid.

No se puede olvidar que, en el lecho de muerte, Duncan le pide al amigo que vele por su esposa como un hermano, insinuándose la idea de incesto que persigue al narrador y a la mujer. Y, al comentar esa pérdida, Grant se justifica por medio de una metáfora melodramática en la cual la «terrible águila enjaulada» en su corazón no deseó la sangre del amigo, al contrario, la alimentó con su propia sangre. Ahora, cabría aquí la pregunta: ¿hasta qué punto el argumento no funciona como negación del deseo prohibido de Grant, aparentemente sólo pasible de realización con la desaparición del otro?

Sin duda, tal posibilidad es ilusoria. El deseo será contenido por la deuda para con Duncan. Muerto el marido, Enid y Grant liberan el afecto antes rechazado, pero pagan un precio inesperado, el peso de la traición imaginaria, vinculado a una posible culpa cuya raíz está tanto en el deseo anteriormente reprimido, como en el aspecto social, oriundo del moralismo que agrada al público de la época. Quiroga parodia la tradición del melodrama que llega al campo cinematográfico y que será retomada por distintos autores latinoamericanos, entre ellos Cortázar. Basta recordar «Continuidad de los parques» (*Final del juego*, 1956) o «Cambio de luces» (*Alguien que anda por ahí*, 1977), dos cuentos que tratan de metáforas teatrales, condensadas respectivamente en la lectura de una novela y en la puesta en escena y escucha de una novela radiofónica por sus protagonistas.¹

En «El espectro» de Quiroga, la asistencia al cine para ver repetidamente la película no genera la necesaria reelaboración de la culpa por parte de la pareja, sino al contrario, la acentúa y la ilusión escénica invade la ilusión de la *vida*. El deseo de los personajes las mezcla de tal forma que la separación sólo parece concretarse mediante la muerte. Con todo, ese desenlace es igualmente ilusorio, ya que es Grant la víctima de su propio tiro. La lógica del fantasma se muestra clara: cabe a su creador administrarlo, verbalizarlo o someterse a él. Grant no se torna jamás sujeto de su deseo, manteniéndose entre el placer y el deber de fidelidad generador de una deuda sólo pagada con la vida, o sea, Grant queda preso de una repetición psíquica que lo paraliza (Freud, 1968).

Desde el punto de vista compositivo, el sentimiento de extrañeza está anclado en el recurso de la «mise en abyme» en distintos niveles: la narración contiene en sí otra ficción con argumento semejante, la cinematográfica, que a su vez rompe sus límites gracias al movimiento de las imágenes, causante, paradójicamente, de la identificación y de la inversión de papeles de los personajes. A semejanza del espejo donde la parte derecha del cuerpo es izquierda, Grant se vuelve Duncan en la pantalla en función de deseos análogos y del Imaginario dominado por la deuda fantasmática.

En el cuento, el literato Grant narra su historia después de muerto, al lado de Enid, también muerta. La repetición los marca. Si antes insistían en ver diariamente la primera película de Duncan, ahora insisten en esperar el estreno de la segunda, «Más allá de lo que se ve». Sin embargo, la búsqueda de Grant es otra y algo singular en la tradición del tema del doble y del «theatrum mundi», o sea, se instaura la tentativa de invertir, o mejor dicho, de revertir la trayectoria anterior y volver a la vida por la misma brecha de la ilusión artística a la que ambos se entregaron, en cuanto son reflejo de sus fantasmas. Visualizan ahí la reaparición

corpórea de Duncan como si él estuviera vivo y deducen que el mismo movimiento cinematográfico podría apagar la muerte y devolverlos a la vida. Cabe subrayar que, para la pareja de amantes, Duncan ya se encuentra vivo en su aspecto psíquico. La metáfora escénica se desplaza hacia el título de la película: la búsqueda está más allá de la lógica cotidiana e, inquietante, la respuesta queda suspendida tanto para los personajes como para los lectores–espectadores.

Cortázar y los ecos de Quiroga

La presencia de esa metáfora teatral, que desvela la escena del deseo y se vincula a la invención estética, se verifica recurrentemente en Cortázar. Entre las distintas narrativas que la retoman, dos pueden dar cuenta de ciertos hilos de invención, que preservan su tradición y revelan ora ecos de Quiroga, ora rasgos bastante distintos, pero importantes, pues son marcas de la especificidad de cada autor. Son las ya citadas: «Instrucciones para John Howell» y «Las babas del diablo».

82 83

La metáfora (teatral) de «El espectro», construida por la invasión de una instancia artística en otra (el cine en el texto), en «Instrucciones para John Howell» tiene literalmente lugar en una representación dramatúrgica. El personaje central, Rice, espectador de una obra, es convocado tras el primer acto a participar del segundo. Sin ninguna explicación, le entregan anteojos, una peluca pelirroja y además los supuestos directores le informan acerca de algunos procedimientos oscuros, recordándole que él es Howell, marido de Eva, quien lo traiciona con un amigo. Probablemente Howell lo sabe pero prefiere callarse. Rice se niega a obedecer las órdenes, argumentando que puede provocar un escándalo en el teatro y que no es un actor. La respuesta que recibe es inquietante: «Precisamente (...) Usted se da muy bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howell» (Cortázar, 1996: 571). El extrañamiento se intensifica, pues Rice desconfía que «tuvo como una sospecha de que estaba harto de repetir las mismas cosas cada noche» (571).

En definitiva, ¿quién es Rice? ¿Es espectador o es actor? Y es más, los supuestos directores ignoran sus protestas, lo impelen hacia el escenario y desde cierto momento, lo orientan a actuar como quiera. Durante el segundo acto, el personaje va bien pero no obedece a los directores en el tercero, y actúa contrariando lo determinado (luego, la libertad de acción es parcial) cuando pretende ayudar a la protagonista que le pide que la salve de un posible asesinato. Retirado de escena, Rice retorna a la platea en el intento de asistir al desenlace de la trama. Un actor de anteojos y pelirrojo (¿su doble?) lo sustituye para cumplir el guión preestablecido. La mujer muere, quizá a causa del adulterio. No hay seguridad absoluta acerca del asesinato. El actor huye. Inexplicablemente Rice también. Ambos se encuentran en la fuga siguiendo caminos diferentes, tratando de escapar de los perseguidores. En ese breve contacto, el actor garantiza a Rice: «“Siempre ocurre lo mismo”, dijo hablándose a sí mismo. “Es típico de los aficionados, creen que pueden hacerlo mejor que los otros y al final no sirve de nada”» (579).

Tales palabras condensan el juego narrativo. El cuento gira en torno a la identificación entre el espectador y la obra y el deseo de intervención del primero en la segunda. Con todo, la ilusión teatral es más fuerte, porque se apoya en la

creación artística y el actor debe contentarse con representarla. Al igual que en «El espectro», hay un triángulo amoroso, un asesinato, la especularidad entre los personajes y el intento de que una instancia interfiera en la otra. En el texto de Quiroga, el espectador invade la pantalla por sentirse, imaginariamente, invadido por el personaje cinematográfico. El resultado es la muerte. En cambio, el espectador de «Instrucciones» entra en el escenario, inicialmente *obligado*, pero se deja absorber por el placer de la interpretación, tratando de cambiar la trama prevista.

Esa ceguera, marca de la omnipotencia de aquél que está al acecho de la representación ajena —sea Rice o sea Grant—, provoca el desvanecimiento del sujeto. Tomar el papel del otro implica someterse o luchar contra la pulsión de muerte que gana el primer plano. Es más, el cuento termina con Rice en fuga, insinuando que el proceso narrativo puede volverse una infinita repetición del enredo. Como se puede notar en las dos narraciones, el involucrarse con el pacto ficcional tiene un alto precio: la muerte bajo formas diferentes. En el cuento de Quiroga, el espectador se entrega a la película y al propio Imaginario sin desconfiar de la inversión de su desenlace. Y todavía el narrador Grant, al morir, parece lograr el alejamiento necesario para escribir su historia. En el cuento de Cortázar el espectador se entrega igualmente a la ilusión del guión y se cree parte de éste. Nuevamente la presencia del narrador se hace sentir por medio del mismo recurso de la extrañeza generada por el doble y por la fuga inexplicable del protagonista. No por casualidad el narrador anuncia desde el principio del texto: «Pensándolo después —en la calle, en un tren, cruzando campos— todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso» (570).

En síntesis, Rice olvida su papel de espectador que debe distanciarse críticamente de la representación. Seducido, entra en el universo creativo creyendo poder cambiarlo. Retirado del escenario, persiste en el engaño del poder de la actuación y de la identificación pues Rice cumple el mismo destino del actor, su imagen especular. En este momento una pregunta se impone: ¿hasta qué punto el guión teatral, parte del cuento, no da lugar al guión narrativo que lo reemplaza instaurando una nueva imposibilidad de autonomía del sujeto, siempre preso de su deseo y de los hilos de creación artística? Texto y teatro se espejan y paradójicamente constituyen la misma ficción, reiterándose el proceso de «mise en abyme».

Los ecos de Quiroga no terminan ahí. En «Las babas del diablo» nuevos hilos narrativos evocan «El espectro». Cortázar compone una narración compleja en la que ora la primera, ora la tercera persona, domina el discurso creándose así una duplicidad instigadora en relación con el modo de contar discutido a lo largo del texto. Como en el cuento del autor uruguayo, la trama gira en torno de un narrador ya muerto, Roberto Michel. Literato, traductor y fotógrafo, dando despreocupado un paseo por las islas de París, escudriña una escena a primera vista normal. Una mujer conversa con un adolescente en un aparente juego de seducción en el cual actúa un tercero: un hombre, dentro de un coche esperando el resultado.

Michel saca una foto y, al notarlo, el chico huye y la mujer se irrita, tratando de recuperar el negativo que había registrado la escena. El narrador no cede, conserva la foto, la revela y la amplía al punto de compararla a «una pantalla donde proyectan cine» (222). Ahora bien, la palabra «cine» (del griego *kiné*) es también una reducción de «cinematógrafo» (del griego *kinema*, *kinématos* —movimiento y *graph*— (d) escribir), término empleado para designar parte del equipamiento de la fotografía y de la proyección, que captura «instantáneas» de objetos, creando

«la ilusión de escenas en movimiento». Su etimología reúne movimiento y grafo. A su vez, «fotografía» (del griego *phós, photós* / luz y *graph* / (d) escribir) conlleva la idea literal de «escritura de la luz (imagen)» en movimiento.² Así, Michel no se engaña al aproximar los dos lenguajes.³ Obsesivo, entre el trabajo de una traducción y las miradas lanzadas a la foto, él empieza a visualizar otra escena, que devela una situación antes no percibida. Gracias a la repetición y a la insistencia de su mirada, el enredo de la seducción del joven se reelabora. Recurso paradójico, el acto de repetir implica no sólo reencontrar el placer del acecho, sino pagar con la vida ese voyeurismo.

Los mismos escenarios y personajes se modifican por la mediación de la fotografía. Del encuadre rígido la escena pasa a moverse, el orden se invierte permitiendo un nuevo rumbo a la historia interrumpida y al «recuerdo petrificado» frente a la «perdida realidad». Una vez más, la presencia del Imaginario se hace sentir. Antes de la foto Michel ya había fantaseado sobre la vida cotidiana del adolescente, su sensualidad en un virtual encuentro amoroso con la mujer, etc. Después de la foto la ampliación del escenario —análogo a una película— reaviva otros fantasmas y Michel se da cuenta del papel que el hombre del coche desempeña en la «comedia» capturada en su máquina. Es el hombre el «verdadero amo», la mujer estaría a su servicio para atraer al chico. Al ir más allá de los límites de la fotografía algo inexplicable se concreta y aunque el chico escape de nuevo, queda la sugerencia de que el fotógrafo había sido asesinado por violar el tiempo, el espacio y los bordes de lo real, capturado en un recorte cristalizado.

A semejanza de «El Espectro» la mirada desencadena algo terrible y reprimido en el Imaginario del protagonista que también se desplaza en cada escena. Michel se identifica ora con el chico, confiriéndole perfil y vida a partir de la propia experiencia, ora con el hombre, ya que ambos escudriñan la escena de seducción. Irónicamente, éste cree *saber mirar* y tener el «deber de estar atento» en función de su actividad como fotógrafo. Mirar es para él «lo que más nos lanza hacia afuera de nosotros mismos». La ilusión del saber lo acerca a Grant que también cree —sin decirlo— *saber mirar*. No se les ocurre desconfiar de tal saber, causante de la identificación imaginaria con sus pretendidos opuestos. Perciben, menos aún, que efectos de la «verdad» afloran cuando ese saber parece fracasar, es decir, pierden la vida por el engaño de sus construcciones imaginarias que pasan a conducir y a dominar la mirada. Y el narrador en tercera persona afirma algo que se puede extender a Grant: «Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales» (220), llevando al lector a preguntarse: ¿de qué Real se habla?

En «Las babas del diablo» (214–224), el arte fotográfico se sostiene en la metáfora teatral que incorpora otra: la del cine. Cercana a «El espectro», ésta presenta un triángulo que hay que deshacer y un orden que, roto, debe ser reconstituido. Ciegos y de modos distintos, Michel y Grant piensan dominar el entorno, desconociendo la fuerza de los fantasmas personales que los obsesiona pues no se verbalizan antes de la muerte. Y la historia de la vida de cada uno sólo será reescrita si los límites, impuestos por la muerte, son restablecidos. La narrativa puede ser un desvío para la reelaboración de esa ceguera, pero sin lograr romperla en vida.

Tradición y extrañamiento: «cambio de luces»

En líneas generales, los cuentos aquí releídos dan continuidad, en momentos distintos, a la tradición del *mundo como teatro* pero insisten en un rasgo común: la escena teatral espeja el deseo prohibido de cada protagonista y recompone pedazos de sus historias. A primera vista la representación teatral rompe las barreras de la censura y el automatismo de repetición que encierran los deseos.

En la pantalla, en el escenario o en la isla en París, el azar hace que se configure ante los personajes la escena de sus deseos. La mirada captura esa escena interdicha desencadenando el rasgo fantasmal y secreto de cada uno que, si al principio gana forma visual, pasa en seguida al acto (el tiro de Grant, el rechazo al guión teatral y la fuga de Rice, la foto polémica y su ampliación por parte de Michel). Los personajes desafían las fronteras de lo que comúnmente se entiende por *realidad* y dejan aflorar el guión imaginario que los lleva a creer en la realización del deseo. Una nueva ilusión se instaura. La realización imposible en vida, y la muerte surge como una especie de solución reorganizando el juego entre la realidad referencial y la psíquica.

Con todo, estamos en el interior de la ficción y según Freud, ésta tiene medios de crear efectos de sentido que la vida no alcanza.⁴ Así, la muerte o su sustituta —la fuga incesante— producen otra ilusión: la de la escritura ficcional de la historia de cada uno. Sólo el arte, y específicamente la literatura, daría voz a narradores muertos. Y en medio del extrañamiento de los textos sobreviene la pregunta: ¿qué muerte sería esa? ¿La del *yo* que cedería lugar al *otro*, a aquél que narra? No por casualidad, en los tres cuentos actúan primera y tercera persona (discurso indirecto libre) en el intento de continuar la invención literaria. En «Las babas del diablo», el modo y la función de narrar son constantemente puestos en duda y el narrador varía, de forma clara, entre la tercera y la primera persona que termina por asumir el final del texto. Esos trueques se hacen en nombre de la fuerza y de la coherencia ficcional, constituyendo tal proceso un otro recurso generador de la duplicidad intrigante. Y además, el narrador omnisciente transfiere voz y mirada al personaje que «vivió» la experiencia perturbadora, en el intento de tornar el relato más convincente. La tercera persona, sin embargo, está siempre pronta para retomar el discurso en aquellos pasajes en los cuales el personaje queda imposibilitado de narrar.

En líneas generales existe también el objetivo de construir una trama tranquila para el lector, próxima de su cotidiano repetitivo, inicialmente sin sobresaltos, desarticulando esa seguridad en el final, gracias a algo inesperado y también incómodo, que quiebra las certezas con relación a lo que se cree «realidad» y provocando efectos de extrañeza inquietante. Confianza e inmediata ruptura, produciendo dudas, sustentan ese sentimiento de extrañeza. No obstante, un rasgo es indiscutible: más allá de la muerte está la palabra literaria que reintroduce la vida, acepta la otra lógica (la del inconsciente) y, sobre todo, perdura. Para Cortázar y Quiroga, la ilusión artística parece constituir el modo de burlar la pulsión de muerte, romper el automatismo de repetición cotidiano y dar forma estética al fantasma y, en esa elaboración residiría una de las funciones del arte, según Freud.⁵

Como se puede ver, aunque los ecos de Quiroga no ganen referencias explícitas en Cortázar, ciertos temas y procedimientos los acercan. Es más, ese acercamiento no es nuevo. Algunos estudiosos ya lo resaltaron. Entre ellos, David Lagmanovich, que en su artículo «Prólogo: para una caracterización general de los cuentos de Julio

Cortázar», señaló vínculos formales entre los dos autores y también propuso un paralelo entre las narrativas «Las moscas» de Quiroga, y «La noche boca arriba» de Cortázar, observación anteriormente hecha por Enrique Anderson Imbert. En 1973, Davi Arrigucci Jr subrayó igualmente relaciones formales entre ambos, sea en las reflexiones teóricas sobre el cuento, sea en las convergencias de narrativas, como, por ejemplo, «Las moscas» y «Axolotl» o «Lejana». El propio Cortázar reconoce efectos de tales ecos en «La barca o Nueva visita a Venecia» (*Alguien que anda por ahí*), lo que posibilita establecer con mayor seguridad las relaciones aquí pretendidas:

Desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono. Lo que hubiera tratado de hacer por amor sólo podía recibirse como insolente pedantería; acepté lamentar a solas que ciertos textos me parecieran por debajo de lo que algo en ellos y en mí había reclamado inútilmente. (Cortázar, 1996:161)

86 87

Sin embargo, no se puede creer enteramente en la declaración de Cortázar. Al lector le cabe desconfiar de las intenciones confesas y conscientes de los autores. A veces ni ellos mismos identifican rasgos de lecturas ajenas que fueron reelaborados o recreados en sus textos. En los cuentos estudiados ciertos puntos comunes permiten vincular a Cortázar y Quiroga, entre ellos, la creación de un sentimiento inquietante, analizado muy bien por Freud en 1919, el espejamiento de espacios y personajes, la inversión de papeles de esos mismos personajes, la presencia de la muerte (literal o metafórica), la formación de triángulos amorosos, el tono paródico y, sobre todo, la *mise en abyme*.

Responsables del retorno de la temática «*theatrum mundi*», ambos recobran la tradición europea así como también echan luz sobre una instigadora cuestión discutida por Lacan en la huella del psicoanálisis, a saber: *la verdad tiene estructura de ficción* (21). En una ronda infinita la metáfora teatral escenifica textualmente la verdad de cada protagonista dando a la ficción el estatuto de verdad que, de nuevo, puede ser escenificada y así sucesivamente.

En cada cuento, gracias a formas singulares, se contempla esa constante, y el lector termina dudando de los límites de su experiencia y reviendo la creencia en su omnipotencia, entereza, verdad y saber, abriéndose la posibilidad de percibir tanto los riesgos de la ciega repetición de normas sociales cotidianas como la entrega a su fantasma personal y su precaria condición de sujeto dividido, sometido a un real que siempre se le escapa.

Notas

¹ Las cuestiones aquí enfocadas en los dos cuentos serán estudiadas con más detalles en un trabajo más amplio.

² Acerca de la etimología de los términos citados, ver Nascentes (1955).

³ Vale recordar que Cortázar compara la forma cuento a la fotografía (artística), argumentando que ambos constituyen un recorte de la «realidad» que explota hacia una «realidad» más amplia (Cortázar, 1970).

⁴ Ver Freud en su «Das Unheimliche» (1919). Cito el término en alemán por la dificultad de su traducción en varias lenguas; el alemán captura, a un tiempo, la sugerencia de familiaridad y extrañamiento en una sola palabra. Para la normatización necesaria al ensayo, aquí fue utilizada la edición francesa (Freud, 1971:163–210).

⁵ Para el psicoanalista, nadie acepta renunciar al principio del placer en nombre de la «realidad», pero el artista se distancia de lo real y le da forma a sus fantasmas, gracias a dones especiales, transformándolos en «reflejos preciosos» de ese real. Los hombres pueden así compartir la renuncia que provoca la insatisfacción y obtener la «conciliación» entre los principios del placer y de la «realidad», no alcanzada sin la transfiguración artística (Freud, 1911).

Referencias bibliográficas

CORTÁZAR, JULIO (1970). «*Algunos aspectos del cuento*». *Casa de las Américas*, (60).

——— (1996). *Cuentos completos*. Vol. I. Madrid: Alfaguara.

CURTUS, ERNEST ROBERT (1996). *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Edusp.

QUIROGA, HORACIO (1996). *Todos los cuentos*. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (ed. crítica). Madrid/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: UFRJ.

FREUD, SIGMUND (1968). «Au-delà du principe de plaisir». *Essais de psychanalyse*, (44), 7–82. Traducción de S. Jankélévitch.

——— (1971). *L'inquiétante étrangeté. Essais de psychanalyse appliquée*. París: Gallimard.

——— (1984). «Formulations sur les deux principes des événements psychiques». *Résultats, idées, problèmes*. París: PUF.

LACAN, JACQUES (1986). *Le séminaire*. Livre VII. *L'éthique de la psychanalyse*. París: Seuil.

LAGMANOVICH, DAVID (1975). *Estudios de los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Hispam.

Dos,

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

Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto

Jorge Bracamonte*

Universidad Nacional de Córdoba –
CONICET

Resumen

Desde la década de 1930, comienza la traducción, circulación, recepción y reelaboración del pensamiento existencialista en Argentina. Desde aquel momento histórico y luego, especialmente entre los cuarenta y sesenta, la influencia de aquella compleja y diversa corriente filosófica fue decisiva en el desarrollo de parte de la cultura, historia de las ideas y literatura argentina. El Existencialismo, en la línea de Sartre o en la línea de Heidegger o en la de Camus, fue crucial en diferentes poéticas de escritores como Ernesto Sábato, David Viñas, Juan José Sebreli, Roger Pla y Antonio Di Benedetto, entre otros. La perspectiva fenomenológica sobre los contornos concretos de seres y cosas, unida a la percepción subjetiva y a las preocupaciones sociales y políticas —todos elementos comunes a la visión existencialista—, enriquece la construcción de poéticas y textos literarios. En otras palabras, una compleja intersección entre literatura y pensamiento existencialista. En este ensayo, examinamos aquello en poéticas donde apreciamos un diálogo oblicuo entre Existencialismo y literatura en Argentina, durante la década de 1950. Trabajamos sobre textos de los escritores Roger Pla, Antonio Di Benedetto y Julio Cortázar, porque resultan ejemplos muy divergentes de aquel diálogo oblicuo.

90 91

Palabras clave:

· Literatura argentina · Existencialismo · Pla · Cortázar · Di Benedetto

* Doctor en Letras. Investigador Adjunto de Carrera del CONICET y Profesor Titular de Literatura Argentina III, Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus artículos y libros, se pueden destacar *Los códigos de la transgresión* (2007), *Macedonio Fernández: Una pasión teórica* (2009) y *Juego de espejos. Otriedades y cambios en el Sistema literario argentino* (2014, libro grupal codirigido con María Marengo).

Abstract

Since the decade of 1930s the translation, circulation, reception and remake of Existentialist thought in Argentina. From this historical moment on, especially between the forties and the sixties, the influence of that complex and diverse philosophical trend was decisive in the development of part of the argentinian culture, history of ideas and literature. Existentialism, in the Sartre's line or Heidegger's line or Camus' line, was crucial in different poetics of writers including Ernesto Sábato, Julio Cortázar, David Viñas, Juan José Sebreli, Roger Pla and Antonio Di Benedetto, among others.

The phenomenological perspective over the concrete contour of beings and things, joined with the subjective perceptions and the ideological and political preoccupations—all common of the existentialist vision—, enrich the construction of poetics and literary texts. In other words, a complex intersection between literature and existentialist thought.

In this essay, we examine that in Poetics we appreciate an oblique dialogue between Existentialism and literature in Argentina during the decade of 1950. We work on texts that belong to the writers Roger Pla, Antonio Di Benedetto and Julio Cortázar, because they are very divergent examples of that oblique dialogue.

Key words:

· Argentine Literature · Existentialism · Pla · Cortázar · Di Benedetto

Desde fines de la década de 1930 y de manera creciente desde la de 1940, las lecturas, traducciones, recepción y reelaboraciones de las diferentes corrientes de pensamiento existencialista, provenientes de Europa, encuentran afinidad y una gradual apropiación en el campo intelectual y artístico argentino.

En 1939, en el número 55 de *Sur*, se publica «El aposento», y luego en 1947, también por «Sur» pero en formato libro, se publica *El existencialismo es un humanismo* (*L'existentialisme est un humanisme*, original de 1946), ambas de Sartre. A su vez, en 1948, se publica la traducción de Miguel Ángel Virasoro de *L'Être et le Néant* (1943). Las obras de Sartre provocan, de entrada, una gradual e importante lectura, tanto en ámbitos académicos como en ámbitos culturales, intelectuales y literarios más amplios, mientras que otras referencias insoslayables del existencialismo, en sus diferentes vertientes, generan, en un primer momento, una relevante recepción y

discusión sobre todo académica y luego, a partir de esa mediación, llegan a públicos más extensos, en particular a escritores y lectores familiarizados con la crítica cultural. Esas otras referencias insoslayables son Martín Heidegger, Karl Jaspers, Maurice Merleau-Ponty, Albert Camus, Gabriel Marcel e incluso, por cierta cercanía temática pero sin ser estrictamente existencialista, José Ortega y Gasset, tan influyente en el pensamiento literario de ciertos escritores argentinos de la época.

Aquí reflexionamos sobre la posible intersección entre aquella corriente de pensamiento filosófico y la narrativa argentina, pero examinando aquella intersección desde el diálogo oblicuo que con dicho pensamiento entablan ciertas poéticas narrativas, que además no son estrictamente realistas (como son las de ciertos escritores nucleados en la revista *Contorno* —1953–59—, en las cuales asimismo circula el existencialismo). Abordamos las poéticas de Roger Pla (1912–1982), Antonio Di Benedetto (1922–1986) y Julio Cortázar (1914–1984), en cuyas obras se pueden apreciar efectos y preocupaciones temáticas y de concepciones de lenguaje y realidad que se conectan con cuestiones que, en ese momento histórico, el existencialismo ha puesto en un primer plano. Nos concentramos en las novelas *Los robinsones* (1946) y *Las brújulas muertas* (1960) de Pla, *Zama* (1956) de Di Benedetto y algunos cuentos de Cortázar, de *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959), y su novela *Los premios* (1960).

92 93

1. Diálogos oblicuos: tres modalidades

Cabe aclarar que, si bien aquí no las abordamos, ciertas poéticas de escritores que en su momento confluyen en «Contorno» —de manera central David Viñas— o Ernesto Sábato ya desde *Uno y el universo* (1945) y *El túnel* (1948), dialogan desde posiciones propias con el existencialismo —y en ambos casos intensamente, con diferentes resonancias y consecuencias de las propuestas de Sartre—. Tenemos en cuenta estas referencias como un marco. Otra aclaración previa. No se trata de ver una aplicación de nociones y sistemas filosóficos de los existencialistas en los escritores —o, por lo menos, restringirnos a ello—, sino centralmente considerar interacciones entre sus programáticas poéticas, ciertas obras puntuales y aquellos pensamientos filosóficos. Y, específicamente, centrarnos en interacciones oblicuas, de allí las obras y autores a los que aludimos. Por supuesto esto, por cuestiones de espacio, dista de ser un abordaje exhaustivo sobre el tema, e inclusive nos concentramos en un tramo —que estimamos crucial, por cierto, debido a que es el momento de traducciones iniciales, mayor difusión y recepción crítica de los existencialismos en el país— de la producción de los escritores considerados, no en toda su obra.

Y ya, en el plano de las hipótesis de lectura, los autores elegidos nos resultan problemáticos e interesantes porque, sin ser realistas, tampoco son antirrealistas y antes bien van a volver un motivo central en esta etapa definir sus poéticas como experimentales. Por consiguiente, hacen que sus poéticas rompan con los realismos anteriores —en particular los llamados realismos socialistas—, y a la vez que

sintonizan muy parcialmente con la modalidad en que concibe el discurso literario el Sartre de *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), abren sus poéticas a un mayor entrecruzamiento entre las tradiciones realistas, posvanguardistas y experimentales. En estas tramas estéticas construyen posibilidades flexibles para que lo filosófico y todos los elementos de lo literario interactúen en sus obras.

En Roger Pla encontramos ciertas cercanías y afinidades con aquel pensamiento filosófico, si bien no tan explícitas al menos en lo que va entre las décadas de 1930 y 1950 —en su posterior libro ensayístico *Proposiciones. Novela nueva y narrativa argentina* (1969) retrospectivamente Pla vuelve más explícito aquel diálogo en la construcción y desarrollo de su poética—. Podríamos decir que aquí hay un acercamiento entre lo literario y el pensamiento existencialista por proximidad y afinidad. En el segundo caso, Julio Cortázar tiene en cuenta, de modo decisivo desde su ensayo *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo* (1947) a los existencialismos, en particular el sartreano, para la constitución de su poética que busca generar una nueva literatura. En este caso, estamos ante una apropiación y nuevo uso desde una poética. Finalmente, en el caso de Antonio Di Benedetto, nos encontramos con un diálogo altamente heterodoxo —desde su poética— con los existencialismos, a lo cual se agrega que, en su caso, más que un diálogo con lo sartreano es sobre todo con lo camusiano. Obviamente, además aquí nos detenemos en una reflexión desde una acotada pero significativa parte de la narrativa de 1940–1960, y no desde la poesía y ensayística, marco latente en nuestra reflexión pero cuyo estudio específico ameritaría otros vastos espacios.

2. Humanos en soledad y la compleja posibilidad de una salida solidaria

En la lectura retrospectiva que Pla realiza en *Proposiciones*, entre otros asuntos referidos al desarrollo literario que el autor aprecia en mayor medida tanto en Argentina como en el extranjero y a la tensión constitutiva de su propia poética a la cual ve en la interacción de experimentalismos y realismos, destaca el logro que a este respecto significan y aportan antecedentes literarios como las novelas *La nausée* (1938) de Sartre y *L'Étranger* (1942) de Camus. Obras como las mencionadas resultan para Pla relatos conceptuales, que evidencian desde lo narrativo nuevas maneras, nuevos métodos de mirar la realidad, relatos viscerales de escritores filósofos «concisos y rotundos (...) en los cuales se condensa ya un tema recortado y contundente» (1969: 98). Entonces, sin dudas, la recepción y apropiación por parte de Pla de estos autores y obras es relevante, pero quizá esto se vuelve más explícito desde la década de 1950. Antes, el arribo de Pla a ciertas cuestiones centrales que el existencialismo pone en un primer plano —la existencia como aquello que precede a la esencia, lo fundamental de la acción y la libertad para decidir la existencia en las circunstancias, la angustia por la situación de dependencia de sus propias acciones por parte de los humanos y la pérdida de los

sentidos del mundo contemporáneo, el valor ineludible de la historicidad para pensar las coordenadas temporo-espaciales del existir—, más que llegar por una lectura directa de Sartre o Camus, quizá se deba en primer lugar a los impactos de los planteos de José Ortega y Gasset respecto al pensamiento y la crisis de su época y la situación del arte contemporáneo. Como sabemos, Ortega Gasset se había formado en Alemania en contacto directo con algunos pensadores capitales e iniciales del Existencialismo y la incidencia de sus planteos —sobre todo de *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925)— es evidente en «El problema actual de la novela» (1946) de Pla, en particular en la postulación de este último de que la novela dialogue con las contradicciones y tensiones de su entorno histórico. Pero Pla, a diferencia de Ortega y Gasset, ve positivas las perspectivas de las artes coetáneas, en particular de las vanguardistas y posvanguardistas. Pla, que provenía tanto de la tradición estética e ideológica del realismo de izquierda como de las pos/vanguardias, encuentra también luego, en los existencialismos, una condensación posible de articulaciones entre pensamiento, arte e historia.

94 95

Aquello se aprecia en el mundo complejo que configura su primera novela *Los robinsones* (1946). Aquí, a partir de las vidas de cuatro jóvenes amigos en la ciudad de Buenos Aires entre 1936–1937, se reconstruyen las singularidades de las mismas y sus sucesivas interacciones, encuentros y desencuentros, desde que son niños y mientras atraviesan la adolescencia y primera juventud. Esos cuatro jóvenes son los «robinsones», individuos náufragos en un mundo que ha perdido casi totalmente su supuesto anterior encanto (la novela arranca con los impactos directos en Argentina de la noticia del inicio de la Guerra Civil Española). Los devenires de esas subjetividades e identidades, sus relaciones complejas con sus entornos, sus contradicciones, necesidades y deseos, atraviesan las tensiones familiares y generacionales, los conflictos sociales y políticos, los juicios y prejuicios morales y culturales de aquellos momentos históricos. Al principio de la novela, dos estudiantes universitarios, Ricardo y Leonor, están en el despacho de alumnos de su Facultad de Derecho, en la Universidad de Buenos Aires, y aluden al olvido en que ha caído Hegel en las discusiones universitarias (recordemos las críticas a cierto condicionamiento racionalista en la construcción de la realidad observado en el sistema hegeliano por parte de los fenomenólogos, primero, y luego los existencialistas, quienes en parte proceden de aquellos, lo cual es argumentado en detalle por Sartre (2008: 328–354). Y así luego *Los robinsones*, en vez de construirse como una narración abstracta y racionalista, se convierte en una exploración fenomenológica que manifiesta, en un montaje de múltiples temporalidades y espacialidades entre 1920 y 1937, tanto lo racional como lo irracional de las existencias. Surge una afinidad, una sintonía, entre lo contado y cómo está narrado este mundo de *Los robinsones* y ciertas visiones críticas y hasta pesimistas sobre el mundo y la crisis cultural que, por la misma época y luego, construye el existencialismo. Y la alusión al hegelianismo que mencionamos, como otras diversas, de similar carácter, evidencian que el texto trata de participar, desde la ficción, de los debates intelectuales y culturales contemporáneos.

La cuestión de la historicidad se acentúa en *Las brújulas muertas*. Los dilemas ante los cuales los sujetos devienen responsables de sus acciones y en circunstancias inevitablemente históricas, en esta novela se concentran en lo que ocurre al joven estudiante universitario Daniel y la serie de sucesos personales que lo involucran durante la exacerbación de la dicotomía peronismo/antiperonismo en los meses entre 1954–1955. En la narración se torna significativo que lo histórico y lo cultural pueden configurar circunstancias absurdas que envuelven al sujeto y lo pueden llevar a decisiones autodestructivas. Y por esto mismo *Las brújulas muertas* dialoga con ciertos planteos del existencialismo, tal vez ya más conscientemente sartreano y camusiano, si consideramos los marcos en que se escribe y edita por primera vez la novela y aquello que luego, entre 1965 y 1969, señala el mismo Pla sobre Sartre y Camus en *Proposiciones* (este libro se publica en 1969 pero se origina en conferencias que dicta en 1965). Si los sujetos pueden cambiar la historia por sus decisiones, también en la historia —no solamente a nivel macrohistórico, sino también microhistórico— hay algo que los excede. Y a veces, si los contrastes entre estos polos resultan intensos, se generan la angustia y las paradojas y situaciones absurdas, casi sin salida, para los sujetos en sus circunstancias. *Las brújulas muertas* se enmarca así en los debates filosóficos e históricos, tanto en el país como en el extranjero, entre los 40 y 50, que en gran medida se prolongan en similares términos al menos en buena parte de la década de 1960 (Terán: 17–31; Sigal: 99–171). Y ciertos planteos clave existencialistas, como los ya puntualizados —los sujetos jugados en las situaciones concretas, la fuerza del absurdo de los hechos frente a la limitada posibilidad de control racional de los mismos—, circulan por la trama del relato pero para ser pensados de modo central desde las peripecias de los personajes y las configuraciones de la fábula y la trama.

3. Corporalidad de lo existencial

Una apropiación explícita pero heterodoxa de la filosofía sartreana aparece desde *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo* (1947) de Cortázar, y la misma se prolonga, con profundos matices, hasta *Libro de Manuel* (1973) pasando por *Rayuela* (1963). Pero aquí nos ocupamos solamente hasta 1960, que a su vez es un momento decisivo de la construcción de esta poética. Cabe aclarar que en este caso, como en los otros, no hay un diálogo epigonal con los existencialismos, sino una apropiación y reelaboración desde una posición propia. Esta posición en Cortázar se define desde, entre otros aspectos, la necesidad de construir en su escritura una enunciación/un enunciado que manifieste la enajenación y la lucha por —o la imposibilidad— de salir de ella por parte de los sujetos en sus circunstancias concretas, compleja situación crucial a ser puesta en evidencia por el arte según el autor en aquel momento histórico. Hay que considerar además que en Cortázar, los existencialismos —leídos algunos textos de sus pensadores de referencia en sus idiomas originales casi al momento de su aparición europea— se

combinan con lo proteico que resulta el surrealismo para su artística. Lo cual se rastrea desde el inicio en su cuentística, y se acentúa con cada nuevo libro. Subrayemos algunos casos. Por ejemplo, podríamos pensar en que quizá «Las puertas del cielo», de *Bestiario* (1951), es el texto de este volumen que más acusa recibo de sus lecturas existencialistas, porque más allá de la distancia que el narrador construye con esos otros actores ficcionales —Mauro, Celina, los «monstruos» aindiados tal como allí presenta a los «cabecitas negras»— son precisamente los otros, en relación con la propia identidad del narrador Hardoy, el centro del problema del relato. Y con esos otros se da una relación simultánea de fascinación y atracción, de rechazo y asco. Si bien aún distante de la entera positividad que adquiere la Otriedad como tópico central de la escritura cortazariana posterior, en este relato —como un paradigma de dicho volumen— deviene clave ese problema del vínculo del uno con los otros que es a la vez uno de los tópicos decisivos puestos en un primer plano por el pensamiento existencialista (Sartre, 2008: 311–590).

96 97

Lo señalado se acentúa y adquiere numerosas variantes y matices en los libros posteriores de cuentos, donde este universo, que de manera explícita dialoga con problemáticas filosóficas que Cortázar entiende como cruciales de su tiempo, toma una configuración más definida. Podríamos mencionar varios cuentos de *Final del juego* y *Las armas secretas* donde la Otriedad, muy ligada a los alcances que toma este problema en *L'Être et le néant*, deviene pensable en vastos aspectos; pero nos detenemos en dos. Por un lado, en «No se culpe a nadie», el desenlace de la historia muestra los alcances cotidianos de lo absurdo. Pero al principio, lo que está en juego en esa situación y acción mínima y banal —ponerse el suéter en un departamento del piso doce— es la posibilidad del sujeto de realizar una acción cualquiera y hasta qué punto puede controlar desde aquí toda la situación y qué márgenes amplios existen de que esto no sea así finalmente. Toda posible acción se define en circunstancias concretas, todavía cuando sean mínimas, y sus posibles alcances pueden ser impensados, hasta llegar a la vida/muerte. La otra narración sobre la que llamamos la atención es «El perseguidor», pues aquí las tensiones, cercanías y posibilidades de encuentro o de definitiva inaccesibilidad —en última instancia— con el Otro son exploradas con varias tonalidades. Aun cuando en este texto no es una relación erótica la que está en el centro de la escena —pues a lo sumo es una relación particular de amistad aquella que vincula a Bruno y Johnny—, tipo de relación —la erótica— central en la poética cortazariana, la presentación discursiva de los personajes desde lo corporal aquí también es fundamental y esto asimismo hace a un rasgo que el existencialismo no trae como novedad pero ayuda, en su momento, a valorar conceptualmente: que las relaciones entre los sujetos se definen en situaciones históricas y esos sujetos en interacción son pensables desde sus sensorialidades, afectos y complejas psicologías, desde sus corporalidades. Y si bien Cortázar —en relación con nuestro tema— realiza una apropiación sobre todo del Sartre filosófico, no es ajeno ya a esta altura a reflexiones tanto de Camus como de Heidegger, sobre todo por la importancia que concede con este último al lenguaje como vía de acceso a los sujetos en sus situaciones concretas.

Todo lo cual —siempre ateniéndonos en este trabajo al límite temporal de 1960— culmina en su novela *Los premios*. Aquí el viaje en transatlántico de ese grupo heterogéneo, que ha ganado la lotería estatal que le regala ese extraño crucero, deviene una alegoría de las tensiones de la vida social y cultural argentina del periodo. Esto de por sí hace a una alusiva crítica política e ideológica de la situación histórica concreta por parte del autor y por parte de sus voces narrativas —porque la novela es intensamente discursiva, es notablemente polifónica—. Pero si bien el relato, por una parte, resulta muy realista —sobre todo en la descripción de tipos socioculturales—, por otra parte aquello es interrelacionado con reflexiones de carácter filosófico y existencial en particular a cargo de Persio y, en el último tramo, también aquella historia social tan verosímil desemboca en una situación absurda —la negativa de la tripulación a revelar la amenaza que se cierne sobre el barco y la excursión que encabezan heroicamente los personajes más «vulgares» para develarla—. Si bien no puede decirse que esta novela —como el resto de los relatos aludidos en este ensayo— sean narraciones de tesis, y ni siquiera puede decirse que sea un relato que dialoga de manera exclusiva con el existencialismo, la gravitación de esta corriente de pensamiento es central, para comenzar porque incide en el horizonte histórico de la novela y porque, como ya puntualizamos, dicha corriente resultó relevante, por su asimilación creativa, para la propia poética del autor.

4. Absurdo e historia

Así como en los otros escritores, señalamos que en la poética de Antonio Di Benedetto apreciamos un diálogo explícito con los planteos de la ensayística y la ficción de los existencialistas (resulta interesante que perfiles como los de Sartre y Camus sean los de «escritores filósofos», otro elemento atractivo para los autores argentinos aquí tratados, que privilegian dialogar con la filosofía desde su ficción). Y en el caso de Di Benedetto ese diálogo productivo y desde una posición propia se da, casi desde el principio, por la alta valoración que tiene de algunos existencialistas publicados por la revista *Sur* —lectura relevante en la formación dibenedettiana— desde los 40 y 50. Y además su propio universo cultural y artístico, que construye con una configuración muy definida ya desde la década de 1950, encuentra sobre todo en los ensayos y novelas de Camus materiales que le permiten precisar —por el diálogo y la interacción intelectual— su particular universo y hasta su lengua literaria altamente condensada, que combina una variedad versátil de géneros y registros con un estilo a la vez despojado.

Ya la crítica ha detectado correspondencias y cercanías entre las obras del escritor mendocino y el filósofo franco-argelino, sobre todo a partir de sus novelas *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1968) y el ensayo *Le mythe de Sisyphé* (1942) y las novelas *L'Étranger* (1942) y *La peste* (1947) (Néspolo 2004: 173–236). Pero antes de 1960, y sin detenernos en los cuentos de *Mundo animal* (1953) que ya evidencian aquello, exaltamos a *Zama* (1956), novela que combina experimentación y trabajo con el lenguaje junto a narrativa histórica, con una fábula ubicada

en Paraguay a fines del siglo XVIII. Porque en *Zama*, si bien de entrada estamos ante un pacto historiador dado por los años que pautan la secuenciación novelesca —1790, 1794, 1799— y la ubicación temporo-espacial que gradualmente adquiere consistencia de trama y relato a medida que leemos —las coordenadas Asunción–Buenos Aires–España, la presencia del río de ese puerto—, es la mirada de/con Diego de Zama sobre su propia situación y crisis en ese tiempo y lugar (él quiere estar siempre en otro tiempo y lugar, vive en constantes anacronismos) aquello que hace a lo diferencial de la narración, y desde donde percibimos lo histórico, inclusive desde donde percibimos lo escenográfico, aquí inevitablemente metonímico debido a que lo escenográfico, los tiempos y espacios, son aludidos desde la percepción y enunciación subjetiva.

Subrayamos el aspecto de la mirada, puesto de relieve por el pensamiento existencialista y transformado, en la novela de Di Benedetto, en modo de ver lo real a la vez que procedimiento narrativo (Sartre, 2008:354–419). Por esa mirada, que atraviesa las dos primeras partes de *Zama*, lo histórico se vuelve patente en lo microhistórico y por consiguiente lo podemos percibir no desde lo monumental, ni aun desde lo documental visible, sino sobre todo desde lo sentimental y lo pasional. Porque no otra cosa es el examen constante, obsesivo, de sentimientos de atracción y rechazo que va experimentando Diego de Zama con los demás en sus situaciones, en sus contornos inmediatos y mediatos: Marta o Luciana, lo lejano y posible o lo cercano e imposible, el miedo a mezclar su sangre indiana con las negras e indias, las disputas por el honor —que allí simboliza el poder— con sus superiores y subalternos —y cómo estas posiciones, aun en una sociedad tan jerarquizada, también muestran su relativismo.

Si la novela, como fue marcado por el escritor y la crítica, se basa en parte en documentaciones y rasgos biográficos de un real Doctor Miguel Gregorio de Zamalloa (primer Rector revolucionario de la Universidad Nacional de Córdoba), su construcción hace a la transformación de lo genérico —la narración histórica—, sin dejar a la vez de ser genérico.

Lo literario experimental buscado desde su inicio por Di Benedetto se articula desde estos rasgos con las utilidades y matizaciones de las convenciones de la narrativa histórica operadas por el escritor. Lo biográfico —frecuente en la anterior narrativa histórica— pasa a ser, en *Zama*, autobiográfico, pero desde aquí deviene asimismo ontobiográfico. Desde una inequívoca —si bien alusiva— localización territorial y temporal de los actores ficcionales, simultáneamente, a partir de los mismos y sobre todo desde el protagonista, se llega a lo simbólico que remitiría, sobre todo, a ciertos tipos psicoanalíticos y filosóficos (la recurrente figura del niño como espejo y sus posibles sentidos existenciales sería quizá la más evidente en relación a este aspecto). Y, desde luego, al ser una narración en primera persona, pero dialógica, percibimos lo histórico desde las modulaciones del habla, que es a la vez arcaica y contemporánea al momento de enunciación de la novela —la década del 50 argentina—, obteniendo por esto un efecto de extrañeza en su conformación. Así, si la novela histórica anterior trata de familiarizar inequívocamente al lector con aquel referente al que remite, esta novela lo familiariza de inmediato y a la vez lo extraña intensamente, por cómo se mira y cómo se cuenta en consonancia.

De esta manera, Di Benedetto utiliza las convenciones del género narrativa histórica —como mucho después lo hará en su *nouvelle* «Aballay»— y las subsume y transgrede desde su programa de escritura experimental, que provoca y apela

al lector para que, en este sentido, exija algo nuevo en el pacto de releer narrado lo histórico. La narración, por esto, se abre en dos direcciones muy intensas y contrastantes, complementarias en su recepción. Por un lado, nos remite hacia un lejano pasado histórico, y por otro se abre igualmente hacia problemáticas contemporáneas de 1956 que la filosofía y la psicología habían puesto en la agenda de discusiones y reflexiones, en particular la condición de caída y crisis de lo humano en el horizonte cultural de posguerra, el problema esencial de la in/comunicación y los desafíos para romper con lo alienante que se resiste a las posibilidades de cambio impulsadas por la voluntad de los sujetos (figurado esto en ser Diego de Zama una «víctima de la espera», víctima de una kafkiana postergación indefinida).

Con *Zama*, la percepción de lo histórico desde los tropismos de la subjetividad alcanza un logro innovador que hasta ese momento no había aparecido en la narrativa argentina, y cuya novedad de perspectivas sólo había sido anticipada en textos aislados como *La casa* (1954) de Manuel Mujica Láinez y ciertas narraciones borgianas. Pero asimismo manifiesta que lo principal es el carácter programático de lo experimental en Di Benedetto —en términos de su diálogo, desde la poética, con la filosofía sobre todo camusiana y atento a lo absurdo en lo real, y a los efectos de lo psicoanalítico en la vida contemporánea—, y desde allí, en esta novela, se exploran las posibilidades que un género literario tiene en su propia conformación de superar sus límites y convenciones formales y temáticas por un intenso trabajo de escritura. Quizá la última parte de la narración, centrada en la búsqueda de un Vicuña Porto que está en la misma expedición que lo persigue, condensa esta capacidad de detectar artísticamente lo absurdo, con múltiples sentidos, en un relato que con concisión y precisión reconstruye un mundo de verosímil historicidad, anclada igualmente en una verosímil territorialidad americana.

Para cerrar, retomamos nuestro título: «Cuestiones existencialistas desde las obras de Pla, Cortázar y Di Benedetto». Porque si algo precisamente sugieren repensar estas ficciones son sus diálogos transformadores, oblicuos, con corrientes filosóficas como las existencialistas y las posibles apropiaciones y nuevos usos de las mismas en los sistemas literarios y culturales argentinos donde se definen y construyen las poéticas de estos escritores. Esto hace que, más allá de que nociones propias de los sistemas filosóficos existencialistas sean enunciadas en dichos textos, lo que de modo central permite pensar en dicha interdiscursividad, sean sus mismas configuraciones ficcionales —determinados personajes y las acciones que los definen, sus rasgos de fábula y trama de códigos— y las apelaciones que pudieron generar en los lectores en su época de aparición, las que podrían seguir suscitando en nuestros lectores contemporáneos. Por esto elegimos cerrar con *Zama*, porque esta, a diferencia de los textos de Pla y Cortázar aludidos, tiene como materia narrativa el pasado lejano, una temática aparentemente distante de las cuestiones centrales de las corrientes existencialistas. Y no obstante el modo en que esta ficción está construida también apela a su lector en esta posible clave de interpretación filosófica.

Referencias bibliográficas

- ASTRADA, CARLOS (1949). «El Existencialismo, filosofía de nuestro tiempo». *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Tomo I*. Mendoza.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1986). *Problemas de la poética de Dostoevski*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción al español: Tatiana Bubnova.
- BRACAMONTE, JORGE (2001). «Rayuela y La Casa Verde: teorías del texto, teorías de lo real». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVII(54). Lima/Hanover: Latinoamericana.
- (2012). «Entre lo mimético y experimental. De Nuevas Novelas Argentinas entre 1940–1960», en Mirande, María Eduarda y otros. *Bicentenario y Literatura Argentina*. Jujuy: Editorial Universitaria de Jujuy.
- (2014). «Los unos y los otros. Una manera de revisar el devenir de la narrativa argentina contemporánea» y «Representaciones de conflictos, ambigüedades y antagonismos entre lo idéntico y lo otro: *Las brújulas muertas e Intemperie* de Roger Pla».
- BRACAMONTE, JORGE Y MARÍA MARENGO (Dires.). *Juego de espejos. Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Córdoba: Alción.
- CALABRESE, ELISA (2013). *Sábado. Historia y apocalipsis*. Córdoba: Alción.
- CAMUS, ALBERT (1975). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada. Traducción al español: Luis Echávarri.
- CASTRO-KLARÉN, SARA (1989). «Fabulación ontológica: Hacia una teoría de la literatura en Cortázar». Alazraki, Jaime, Ivar Ivask y Joaquín Marco (eds). *Julio Cortázar: La isla final*. Barcelona: Ultramar.
- CORTÁZAR, JULIO (1987). *Los premios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1994). *Obra Crítica/1*. Madrid: Alfaguara.
- (1976). *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1980). *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Bruguera.
- (1994). *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1980). *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- DEL CORRO, GASPAR PÍO (1992). *Zama. Zona de contacto*. Córdoba: Argos.
- DI BENEDETTO, ANTONIO (1978). «Aballay». *Absurdos*. Barcelona: Pomaire, 65–93.
- (1984). *Zama*. Buenos Aires: Alianza.
- (1992). *Casi memorias (I, II, III, IV, V)*. Buenos Aires: Culturales.
- HEIDEGGER, MARTIN (1951). *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción al español: José Gaos.
- (1981). *Carta sobre el humanismo*. Buenos Aires: Ediciones del 80.
- (1990). *De camino al habla*. Barcelona: Odós.
- JITRIK, NOÉ (1959). *La nueva promoción*. Mendoza: Biblioteca San Martín, Cuadernos de Versión.
- NÉSPOLO, JIMENA (2004). «El escritor filósofo». *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1932). *La deshumanización del arte*. Santiago de Chile: Nueva Época.
- (1956). *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente.
- PLA, ROGER (1960). *Las brújulas muertas*. Buenos Aires: Fabril Editora.
- (1966). *Los robinsones*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1969). *Proposiciones. Novela nueva y nueva narrativa*. Rosario: Biblioteca.
- PONS, MARÍA CRISTINA (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- PORTANTIERO, JUAN CARLOS (1961). *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Procyon.
- DEDICADO A ROBERTO ARLT (1954). Revista *Contorno*, (2). Buenos Aires.
- DEDICADO A LA NOVELA ARGENTINA (1955). Revista *Contorno* (5–6). Buenos Aires.
- SARTRE, JEAN PAUL (1957). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Sur.
- (1981). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Ediciones del 80.
- (2008). *El ser y la Nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Losada. Traducción al español: Juan Valmar.
- SIGAL, SILVIA (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- TERÁN, OSCAR (1991). *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.

Bracamonte, Jorge

«Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 91–102.

Fecha de recepción: 30 · 04 · 15

Fecha de aceptación: 02 · 06 · 15

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

De la poesía de Jacobo Fijman al cine de Gustavo Fontán. *Canto del cisne*: renuncia, dolor y sacralidad en la visión del otro*

Alicia Saliva**

UCSF – UNTREF – ESEADE

Resumen

Este trabajo tiene como marco las intersecciones entre el lenguaje poético y el cinematográfico que Gustavo Fontán explica y teoriza, refiriéndose a la amplificación de sentido que generan los cruces siempre posibles entre estos dos mundos. Formula incluso el concepto de «principio poético» para hablar del hallazgo a nivel de la imagen que determina la génesis de una película.

Se indagará en particular el entrelazarse del mundo poético de Jacobo Fijman y el corto de Gustavo Fontán *Canto del cisne* para focalizar algunas de las estrategias discursivas de ambos lenguajes para evidenciar la conjunción de los dos mundos. La puerta de entrada será el paratexto título, *Canto del cisne*, como mito donde confluyen arte, entrega, sacrificio, dolor, exilio, muerte. El film, aun siendo muy breve, da cuenta de la complejidad de la poesía fijmaniana, donde el camino interior no se desentiende de la búsqueda anhelante de una alteridad, de la comunicación y conocimiento de sí y del otro; donde se supone el dolor como ingreso en lo sagrado y conviven en constante tensión la locura y una visionaria lucidez. Nuestro trabajo está asistido por material extratextual, una entrevista que el director nos concedió con motivo de este estudio comparativo.

Palabras clave:

· Gustavo Fontán · Jacobo Fijman · cine y poesía · otredad · comparatismo

104 105

* Este artículo fue presentado como ponencia en las XIª Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, organizadas por la AALC en Buenos Aires, del 16 al 18 de julio de 2014.

** Alicia Saliva es Profesora en Letras por la UCA y Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es Coordinadora del «Ciclo de Licenciatura en Letras» de la UCSF y Titular del Seminario de Literatura Comparada en dicho Ciclo. Es Directora del «Departamento de Humanidades y Comunicación» de ESEADE y docente en la Licenciatura de Gestión del Arte y la Cultura en la UNTREF. Es miembro de la AALC.

Abstract

The framework of this article is the intersection between the poetic and the cinematographic language which Gustavo Fontán explains theoretically referring to the amplification of sense produced by the ever possible overlapping of these two worlds. Moreover, he formulates the concept of «poetic principle» in order to speak of the discovery in terms of the image that determines the creation of a film. I will analyze particularly the intertwining of J. Fijman's poetic world and G. Fontán's short film, *Canto del Cisne*. I will consider some of the discursive strategies of each language to show evidence of the conjunction of the two worlds. The entrance will be the paratext, the title, *Canto del Cisne*, as a myth in which art, self-surrender, sacrifice, pain, exile, and death flow together. The film, though brief, shows the complexity of Fijman's poetry, where the inner path is nevertheless related to the search for alterity, communication and knowledge of oneself and others, where pain is supposed to be an access to the sacred, and madness and visionary lucidity coexist in constant tension. This article is supported by extratextual material, an interview given by the director, in order to complete this comparative study.

Key words:

· Gustavo Fontán · Jacobo Fijman · cinema and poetry · otherness · Comparative Studies

El dolor es un agua que no se pierde
JACOBO FIJMAN, «Molino»

Canto del cisne es el primer film de Gustavo Fontán, del año 1994. Son apenas veinte minutos, que él considera «el primer trabajo donde tengo claro lo que busco». ¹ Luego vendrán otros cortos en diálogo con las poéticas de Jorge Calvetti, Juan L. Ortiz, Salvador Merlino. Aún tan lejano en el tiempo, en estos breves y densos veinte minutos ya está presente la condensación metafórica propia de sus obras, en una cuidada y significativa elección de imagen, sonido y silencio. En julio de 2014 se estrenó en el Malba su elogiadísimo y también muy poético último film, *El rostro*, y se realizó una retrospectiva de sus películas. ² En *El rostro* se percibe, veinte años después de *Canto del cisne*, la maduración de búsquedas intuitivas o incluso iniciadas en este primer trabajo, como afirma Gustavo Fontán: «en este corto ya hay muchas cosas que tendrán desarrollo en

trabajos posteriores.(...) Los usos de los elementos del lenguaje para volver expresivos estos misterios, o las tensiones entre el saber y no saber, entre lo visible y lo invisible, creo que de alguna manera ya están ahí presentes».³

En numerosas entrevistas explica Fontán su concepción del cine en cuanto poder de sugerencia evocativa, fundamental capacidad poética que el director se detiene a describir y aclarar una y otra vez para restarle confusión al uso de la palabra poesía. Se trata de una de las prerrogativas del lenguaje cinematográfico, en cuanto capaz de sugerir mundos y amplificar el sentido latente en la palabra. Claro ejemplo de este diálogo entre palabra e imagen, que enriquece a ambas, es lo que Fontán llama «principio poético», una búsqueda en la que se entrecruzan y que puede explicar y dar cabal cuenta de la génesis de toda una película: «Hay una instancia previa al comienzo del rodaje donde se define un concepto de las cosas, algo que suelo llamar “principio poético”, al margen de la historia, si la hubiere, o del posible conflicto o estructura. Pero eso está abierto a un descubrimiento que se da durante la filmación. Un ejemplo puntual. Para *La orilla que se abisma* hicimos un par de jornadas de búsqueda de imágenes. El principio poético era una frase de Juan L. Ortiz: «Se trata de cierto sentido brumoso que disuelve el contorno de las cosas para hacer sentir la unidad viviente». A partir de esa máxima comenzamos a pensar en la forma que tendrían las imágenes y el montaje de la película. Durante esa búsqueda inicial de imágenes, el director de fotografía Luis Poleri hizo un plano abierto, hacia la lejanía, y en ese momento alguien pasó caminando en el fondo del cuadro, una figura humana transformada en algo que se diluía. A partir de esa simple imagen, previa al rodaje propiamente dicho, todas las piezas encajaron. Esa imagen es, de alguna manera, la película».⁴

106 107

Es así como al abordar distintos poetas y sus *corpus* a través del cine, Gustavo Fontán responde a una exigencia, la de encontrar imágenes para lo que queda resonando después de la lectura. En una entrevista reciente de Lucía Carvajal para la revista *Mabuse*, el director nos vuelve a hablar de los cruces literatura y cine, fotografía y palabra como una constante a lo largo de su vida: «Las palabras no alcanzaban por momentos para dar cuenta de determinadas experiencias. Mi emoción ante un rostro por ejemplo o algunas atmósferas».⁵ El vocablo más indicado es apropiación, como dice Fontán, de una historia que deberá ser llenada con otro lenguaje. En palabras de uno de sus más cercanos críticos, Roger Alan Koza, «en *Canto del cisne* ya hay un especial interés por encontrar un lugar para la palabra poética en la imagen».⁶

Al terminar de ver el corto nos queda la sensación de una saturación sígnica, como es frecuente en Andrei Tarkowsky, a cuya estética nos reenvía en muchos momentos este film. Saturación porque a través de sus creaciones no hay un referente unívoco, en esa búsqueda de lenguajes expresivos que den cuenta de la convicción del misterio. Como señalara Adriana Cid en sus análisis de *El paisaje invisible* y *La orilla que se abisma*, cortos que dialogan respectivamente con las poéticas de Jorge Calvetti y de Juan L. Ortiz, un núcleo generativo en la mirada de Fontán y de estos poetas es la sensorialidad transida por el misterio.⁷

Los escritores elegidos por Fontán comparten este punto de partida, aunque con muy diferentes realizaciones. En *Canto del cisne* la realidad misteriosa tiene la cara de lo demente, la renuncia al arte y un camino por las altas cuerdas de lo sagrado y el dolor. Hago esta afirmación glosando las palabras de Fontán sobre la

génesis del corto *Canto del cisne*, en cuyos orígenes hay una imagen que le llega de sus años de estudiante de Letras, relacionada con la locura de Jacobo Fijman y especialmente con una versión, la de su reclusión voluntaria en el Borda y su posterior abandono de la escritura.⁸ La figura romántica del poeta que se autoexilia en un lugar muy poco acogedor lo impresionó.

Aún en el caso de que sea sólo una versión, fue la imagen que impulsó la génesis del film: un hombre transido por el arte que voluntariamente lo abandona para ir a vivir a un lugar de locura y dolor. Cuenta Gustavo Fontán lo movilizador que fue pasar unas horas en el Borda para rodar allí, con los internos como personajes, algunas escenas del film: «Ir al Borda, estar unas horas ahí, pone en cuestión muchas cosas. ¿Cómo puede alguien voluntariamente vivir ahí? (...) Hay algo asociado al dolor, que uno puede experimentar físicamente».⁹ Así fue como nació la pregunta que sin duda involucra su camino personal y el nuestro como espectadores, una pregunta que, en su expresión, lo atravesó: ¿qué se puede conocer del otro, de su dolor, de su mundo? ¿podemos ver como el otro ve? En cada una de sus películas Fontán se formula diferentes preguntas que trasladará al espectador, interrogantes que son la mirada que propone el film. En la lectura de Fijman que realizara Fontán resuenan interrogantes sobre un dolor que ya no resulta ajeno, se vuelve físico y pide una forma artística que lo manifieste.

En *Canto del cisne* hay sin duda un profundo deseo de compenetración con el otro, la pregunta citada da cuenta de ello. Afán que para el personaje de *Canto del cisne* se agudiza y se vuelve más perceptible a través de dos vías, la locura y lo sagrado. La locura, circunstancia dolorosa por la que tuvo que transitar Jacobo Fijman, es sin duda una enfermedad que tiene como notas dominantes el encierro en sí mismo y una visión fragmentaria y distorsionada de la realidad. Por ello, aunque no sea el motivo central de *Canto del cisne*, la locura subraya incisivamente el fuerte tono interrogativo del film: ¿qué ve el otro cuando mira? o ¿podemos conocer algo del otro, del ser, de Dios? Como analiza detalladamente Arancet Ruda, en ciertos poemas de *Molino Rojo* existe la locura como tema y una de las formas de dar cuenta de ella es esta «percepción fragmentaria y de sarcasmo (...) que indica una marca indeleble denotada por la desfiguración, por la no realización de lo que debería ser, por la pérdida de identidad» (2002:83–92). La fragmentariedad, lo incompleto y lo deforme se dicen de varias maneras en el lenguaje cinematográfico de *Canto del cisne*, por ejemplo a través de la dominancia de planos detalle o medios planos y poquísimos planos generales, los cortes abruptos, la ausencia de fundidos y transiciones y una cámara en mano que interrumpe con frecuencia la descripción. Recursos para una poética del fragmento presente en varias de las poesías de Jacobo Fijman, cuyas imágenes nos devuelven, especialmente en *Molino Rojo*, esta visión de un hombre a partes, y esas partes, desfiguradas.

Por ello es tan acertada la gran metáfora del *Canto del cisne* como título del corto, mito donde confluyen arte, entrega, sacrificio, dolor, exilio, muerte. El film, aun siendo muy breve, da cuenta de la complejidad de una poética donde el camino interior no se desentiende de la búsqueda anhelante de una alteridad, de la comunicación y conocimiento de sí, del otro y de Dios.¹⁰ En *Canto del cisne* la poderosa demencia aparece, en toda su angustia, dolor y tristeza como pasaje necesario para el ingreso en lo sagrado.

Dividido en tres partes, puede ser visto como una sucesión de poesías, cada una con su particular carga simbólica y evocativa. No es lineal, el ritmo es vertiginoso

y de remolino, como dijera Fontán en la *avant premiere* de *El rostro*, refiriéndose a esta última película suya donde el tiempo tampoco obedece a la cronología tradicional sino que muestra una superposición y convivencia de pasados en el presente.

Después de ver el corto nos damos cuenta de que hemos atravesado espacios muy propios e íntimos de la poética de Jacobo Fijman, de él como hombre y como poeta. Por el carácter metafórico y evocativo del film, las puertas de entrada son infinitas. Comenzaré en estas páginas por la huella que deja el paratexto título: *Canto del cisne*, que aparece sobre el muro del Borda en letras recortadas por los artistas del Neuropsiquiátrico. Una de las interpretaciones posibles de la leyenda o mito del cisne cantor es el morir creando o el crear en tanto uno va muriendo, va entregándose en ello. Renuncia de un poeta cuya palabra, en Fijman y en el corto de Fontán, es más entrega que dominio, mendicidad que invasión.

108 109

El canto del cisne:

«Cuerdas de los silencios más eternos»

El título del corto, *Canto del cisne*, es el mismo que el del primer poema del primer libro de Fijman, *Molino rojo*. Sin embargo, es una expresión que remite a lo postrero, al final artístico de una vida que eleva un canto armonioso, como a un canto y a una vida que llegan al final. Pero el cisne en realidad no canta sino que su sonido es ronco, casi un aullido. Así queda dicho en el último verso del poema «Canto del cisne»: «y mi canto se enrosca en el desierto»: el blanco cisne aparece en este poema de Fijman en el medio opuesto al agua que le correspondería, y en un movimiento no propio del cuello de la delicada ave sino de serpiente atrapada entre la sequedad.

En el film, como en todas las películas de Fontán, tendrá un lugar especial el espacio sonoro, realizado por Alejandro Porta en esta oportunidad. Aunque lo veremos luego en detalle, adelanto aquí lo que realiza a nivel auditivo Fontán en relación con la imagen del canto del cisne. Fijman, interpretado por Omar Fanucchi, aparece llevando como atributo amado su violín y lo ejecuta ante parroquianos que no pueden apreciarlo del todo. Su melancólica y un poco rústica canción se interrumpe bruscamente para dar paso a un sonido monótono y molesto, no referencial. Es un sonido formado por varios ruidos, quizá el crujir de una puerta vieja mezclado con el rasguído y ya no la melodía de un violín, a los que se suma el de una púa que patina sobre un disco rayado. El repetirse de este monótono ruido, formado por el de varios elementos viejos, abandonados y ya no en la plenitud de su función, llena el espacio sonoro de una ausencia, lo que ya no es canto, que nos recuerda continuamente en la película la presencia, o el anhelo, de su antigua belleza.

Como vemos, la intersección de los lenguajes poético y cinematográfico confluyen de forma muy interesante en el espacio sonoro. En la poesía fijmaniana, de forma diversa a lo largo de toda la producción, predomina lo auditivo a través de fuertes sinestias. En el poema ya mencionado, «Canto del cisne», los sonidos son ásperos, molestos, repetitivos, violentos, hay un desgarrar que se vuelve audible: «Roncan los extravíos/ tosen las muecas/ y descargan sus golpes/ afónicas lamentaciones (...) Cuerdas de los silencios más eternos». Además, el canto necesita de

alguien que lo escuche para completarse, lo que al igual que en el film, no sucederá: «¿A quién llamar?/ ¿A quién llamar desde el camino/tan alto y tan desierto?». El poema culmina con un verso de una palabra: «¡Piedad!». En el film de Fontán se repetirá tres veces, volviéndose este pedido más incisivo, grito manifiesto de distintas maneras a lo largo de todo el corto.

En otros poemas del libro *Molino Rojo* se repetirán los sonidos molestos, agudos, roncós, intempestivos, como en el poema «Velada»: «Rumor de carreteras aflautadas (...) Portazos (...) Acordeones desafinados (...) júbilos disonantes (...) Aúlla el frío blanco cual los gritos helados de un espejo (...)». En ambas obras hay una isotopía negativa de lo sonoro. En la poética de Fijman amplía y agudiza el dolor y desajuste con respecto a la realidad; en el cine de Fontán es un poderoso recurso, el campo sonoro, para decir el abandono del canto, de la sanidad, de los cauces normales de la vida.

El film comienza con la imagen de una ventana vieja con los postigos cerrados y en colores sepia amarillentos, tonalidad de la angustia; enseguida, con cámara en mano se nos muestra un muro amarillo y descascarado donde se proyectarán los subtítulos. Inmediatamente tenemos el primer plano del rostro de Jacobo Fijman en un andén, por cuyas vías abandonadas camina un hombre desarropado, de escasa visión, que se ayuda con una débil vara. Ventanas, muros, andenes, túneles («mi soledad de túnel olvidado», en el poema «Máscaras») son sistemas de imágenes presentes en *Canto del cisne* como en toda la poesía de Jacobo Fijman, donde son recurrentes los lugares de pasaje, de arduo pasaje. Se dan cita por ejemplo en los últimos versos del poema «Molino», del libro *Molino Rojo*:

Señales;
Imágenes y muros.
Ruidos de establo;
Y se abren más ventanas, pero blancas
Inopinadamente...

Andenes, ventanas, muros, elementos que marcan la presencia de un lado y el otro, construyen este campo semántico de pasaje. Imágenes todas ellas que refuerzan la presencia simultánea de dos lados en la poesía y en el film, dos dimensiones, dos partes, este lado y el otro, o en palabras ya citadas de Gustavo Fontán, las tensiones entre el saber y no saber, entre lo visible y lo invisible. Él estará en un lugar, deseando otro: el muro sobre el que Fontán realiza un largo paneo mientras una voz en *off* recita la poesía «Canto del cisne», tiene una larga grieta. Vislumbres a través, al igual que el mirar desde los vidrios de las ventanas viejas y desencajadas de un vagón abandonado. Salir de sí, comunicar, poder ser y ver como el otro, se manifiestan en este corto en cuanto anhelo pero también en toda su dificultad. Estos sistemas de imágenes insisten en ello.

Después de los subtítulos hay un primer plano del personaje Fijman y una cámara que lo tendrá como referencia. Vemos llegar por las vías muertas, tambaleante y con poca visión, a un ciego que se ayuda con una rama frágil como él. El contexto desenfocado, los árboles invernales, las vías abandonadas, colaboran en el desamparo de esta escena («pitadas negras de la desolación», dirá Fijman en el poema «Aldea»). Ni bien comienza nos golpea lo único que se escucha, un viento fuerte y desangelado. Hay una tonalidad amarillenta en esta primera escena,

Fijman usaba este color en fuertes sinestesias que anunciaban la angustia: «olores de amarillo» (en «Requiem», de *MR*) o «Zarpas monótonas/ amarillentas de las horas» (en «Subcristal», de *MR*).

Luego de un corte abrupto por cuadro negro comienza la segunda escena en una taberna de aldea, provinciana, de excelente ambientación. Como ya mencionamos, Fijman toca en su violín una melodía grabada en el mismo momento que sucede la escena, tanto se identifica el personaje con este canto. El violinista está sentado en medio de unos parroquianos que juegan, beben, se ríen, pero no se comunican ni lo escuchan. No vemos sus caras, sólo tendremos los primeros planos del rostro de dos muchachos apartados del jolgorio. El segundo escucha con la cabeza baja, y en cuanto alza los ojos otra vez hay un corte abrupto de escena que coincide con un significativo cambio de sonido. La música del violín se interrumpe para dejar paso al ruido molesto que hemos descrito, extra diegético, que se mantendrá ya a lo largo de todo el corto.

110 111

Fijman ha entregado su canto. El pago, unas pocas monedas y un plato de comida que el poeta come solo, atolondradamente y rodeado por ese ruido molesto. Cuando la camarera le da las monedas ni siquiera hay contraplano de ella. En la escena siguiente Fijman dejará la paga en la gorra del ciego que vio llegar caminando por el andén, sacrificio con el que rubrica el haber entregado su canto. Fijman se acerca y se sienta en la cabecera del banco donde se acostó el ciego, ambos iluminados por una luz puntual que recorta la escena. Hay una marcada gestualidad en ese momento, el poeta acaricia el violín, ese atributo extensión de sí mismo con el que inmediatamente lo veremos abrazado en silueta a contraluz.

El cisne ha dado todo de sí, y no es exagerado decir que se ha dado a sí mismo.

La renuncia, tensión entre lo sagrado y el dolor: «Es muy larga la noche del corazón»

Después de esta entrega hay una separación por cuadro negro y el ingreso en otro espacio y otro tiempo, o los no espacios y no tiempos del Hospicio, marcados por el blanco y negro. De un afuera a un adentro, del color al blanco y el negro, algo se ha ido, a la vez que se construye una imagen más documental.

La primera escena es su despertar en una cama como interno.

En el otro extremo de la cama está sentado el custodio de su sueño, un personaje con rasgos de demencia, peinado prolijamente, que le dice «Bienvenido a casa». Es la primera vez que se escucha una voz en el film. No es una formulación irónica sino inmensamente dolorosa, ciertamente es el ingreso en la locura. Se acentúa el ruido molesto y se muestra a un Fijman sentado en la cama, sin decorado y despojado de sus pertenencias, especialmente de algo para escribir que busca en vano en los bolsillos de su saco. Sin embargo, en el fondo se ven ventanas; los dos lados —el afuera y el adentro— no abandonan esta imagen. Abruptamente se corta la escena y hay un *insert* de hojas secas. Fijman las mira atemorizado: pareciera ver la sequedad de su presente, lo que quedó abandonado y la cercanía de la muerte.

Nuevamente a través de un corte abrupto la cámara pasa a ser subjetiva, desde Fijman, cuya mirada quiere penetrar en lo que ve, comprenderlo, compartirlo, ser cercanía. El poeta interroga con los ojos una realidad dolorosa que está allí como un

puño en la frente. El sonido se vuelve aún más indefinido y suma algo parecido al caminar sobre esas hojas secas. Es doloroso e incisivo el paneo por los internos del hospicio y las ventanas cerradas y rotas que están por sobre ellos. Ellos no miran o lo hacen con desconfianza, en su psicosis parecen no poder salir de sí. Fijman ve presencias ausentes, cabezas gachas, el suelo roto, una silla vieja, caída y rota, o un agujero en el piso. Con el mismo pavor y compasión con los que miró las hojas secas y esparcidas por el viento, realiza con su mirada un paneo vertical por las ventanas con rejas y cerradas, igual de inestable e interrumpido que el previo paneo horizontal por las personas. Ellos, como esas ventanas cerradas, no dan a ningún lado. El último sobre el que se detiene la cámara será el interno al que luego Fijman se acercará para compartir el pan. Analizaré luego esta particular situación.

La siguiente escena es el reflejo de la figura humana, pero invertida, en un charco. Fijman pasa por allí, por el reflejo de esa agua, estancada, pero agua. Finalmente lo fluido al lado de todo tan desierto y seco. Luego de una escena tan fuerte de intento por parte de la cámara subjetiva de identificación y entendimiento de los internos, hay reflejo en el agua de la figura de Fijman con ventanas de fondo. Identificación y quizá reduplicación de ese dolor, es una escena que aporta alivio.

Inmediatamente hay un importante picado que en este caso sugiere el ingreso en el abismo de la muerte, ya que Fijman verá a alguien que se quiere suicidar con una cuerda. Un hombre, personal del Hospicio, le quita con rudeza la soga y lo empuja, sin ningún otro tipo de atención hacia alguien que quiere quitarse la vida. En esta parte Fijman participará dos veces, y con profunda compenetración, de la visión de la muerte. La segunda será a través del resquicio de una puerta, desde donde espíará la triste y solitaria muerte de un interno, sin parientes ni seres queridos que lo acompañen sino dos enfermeras que le cierran rotundamente la puerta a Fijman mientras una luz muy fuerte le da en la cara.

De esta segunda parte, por último, quiero detenerme en una maravillosa escena donde predomina el deseo de comunicación. En uno de los pocos planos generales del film, Fijman se acerca a uno de los internos y se sienta cerca de él. Hay un perro blanco y negro acurrucado en medio de los dos. El interno le está dando pan al perro y cuando ve que allí está Fijman, parte un gran pedazo y se lo ofrece. El resto, pedacitos para él y para el perro. El animal participa de este gesto de comunicación y entrega, donde los personajes, por primera vez, cruzan las miradas. Participar de la muerte, compartir el pan. Signos para una humanidad que quiere comprenderse y acompañarse en un profundo e incomprensible dolor. Al preguntarle a Gustavo por su estadía en el Borda, relata en la entrevista ya mencionada, que yo le hiciera vía mail, el siguiente episodio donde hubo mucho más que un perro y dos personas:

Te cuento algo. Hay muchos internos en el Borda pero, en esa época al menos, no había animales, perros, gatos. Sin embargo, durante el rodaje, cada vez que íbamos a hacer una toma aparecía un perro blanco y negro. Dos días después, distantes de donde había aparecido antes, volvía. Está en la película. Una noche llego a casa bastante perturbado por el asunto y leo un libro donde hay reportajes a Fijman. Y leo inmediatamente algo que me impactó, un relato de Fijman en el que contaba que durante mucho tiempo lo había perseguido un perro blanco y negro. Hay ahí una energía y un dolor.

Esta segunda parte finaliza con la reaparición del personaje que le diera la bienvenida, quien le admoniza: «Es el precio de ver lo sagrado». Nuevamente un primer plano de Fijman, transido de dolor, acompaña unos segundos del recitado del poema «Canto del cisne», que continuará mientras una cámara recorre inestablemente el muro descascarado y agrietado en paneos verticales y horizontales. Como hemos dicho, termina con la repetición, tres veces, de la palabra «Piedad».

**Aquello que permanece:
«El dolor es un agua que no pierde»**

Viajero, 112 113
hay puentes todavía por los caminos.
Poema «Puentes» de MR

Fontán continúa en esta tercera parte con el sonido no referencial y algunos de los elementos de pasaje que había presentado en las anteriores. Añade de manera explícita la isotopía de lo sagrado que, como afirma él mismo, aparece siempre en tensión con el dolor. Comienza con un plano medio de Fijman llevando una gran cruz al cuello, en un exterior de galpones abandonados al lado de las vías de un tren. El verso que recita la voz en *off* es del poema «Molino»: «El dolor es un agua que no se pierde». Los campos semánticos del dolor, sacrificio y silencio se intensifican en esta parte, así como también el que podríamos llamar de la permanencia.

Ya desde la primera escena vuelve el color, en tonos más cálidos y acogedores que los de la primera parte. Sobre las maderas del galpón una mano de la que no se verá el cuerpo dibuja una simple y pequeña cruz. Cruz que aparece tres veces en este corto, siempre dibujada sobre paredes. Fijman fue judío converso al cristianismo y hombre acostumbrado a alimentarse del dolor, como solía decir él mismo. Las cruces aparecen en medio de un importante intertexto. Es la lectura del pasaje veterotestamentario del siervo doliente, Isaías 53, 6–8, que realiza un hombre mayor. Se escucha a través de una voz en *off*, como algo que llegara desde otro lugar. Un joven camina en ascenso hacia donde el viejo está sentado leyendo, en las escaleras de una calle quizá de alguna esquina del Bajo de Buenos Aires. Cito el intertexto, ya que da claves para la comprensión del silencio y la entrega voluntaria, recurrentes en esta tercera parte del corto: «Fue ofrecido en sacrificio porque él mismo quiso. No abrió su boca para quejarse. Conducido será a la muerte sin resistencia suya, como va la oveja al matadero. Y guardará silencio sin abrir siquiera la boca delante de sus verdugos, como el corderito que está mudo delante del que lo esquila».

El silencio, porque las palabras son insuficientes ante la elocuencia de una gestualidad que demuestra en la aceptación de la propia muerte mucho más de lo que puede decirse. El silencio en la poética de Fijman es una constante y apunta a varios significados, muchas veces ocupará el espacio de la expresión, cuando llega a una plenitud que la palabra no alcanza: «Consiste en la última posibilidad del lenguaje cuando tiene que decir lo intrasmisible» (Arancet Ruda, 2001: 38).

Junto a estas isotopías, las del silencio, el dolor y el sacrificio, señalamos una más, la de una presencia que permanece. Volvamos a la escena de la lectura veterotestamentaria: el personaje joven que sube caminando por la calle llega hasta donde está el viejo sentado y apoya su pie sobre uno de los escalones. El hombre mayor, al ver sus zapatos dice asombrado: «Pero... ¿son iguales a los de Fijman! No puede ser, Fijman se murió hace tiempo». Esta escena es singular en su composición, el edificio que está detrás de ellos es descomunal en tamaño en comparación con la medida ínfima de los personajes. Tanto en ésta como en otras escenas de la tercera parte de *Canto del cisne* se dirá, de distintos modos, la presencia de una ausencia. Velada e incierta, pero presencia. Sigue a ésta otra imagen que subraya lo que permanece: el joven que se había acercado al viejo lee bajo una luz tenue. En relación con lo dicho anteriormente, pensamos en la pervivencia del poeta a través de su obra. Luego y vinculada a estas escenas de presencias, la cámara hará un paneo de nuevo sobre una pared, donde una cruz (la tercera que aparece en esta parte) se muestra mientras se recita con voz en off fragmentos del poema «El otro», de *Molino Rojo*.

Estos versos, referidos sin duda a lo alucinatorio en la poética de Jacobo Fijman, sumarán otros significados en el corto, puesto que la voz en off tiene como fondo del recitado una cruz. En esta tercera parte del *Canto del cisne* queda entreverado este otro como angustiada y acechante alucinación, con la búsqueda de los otros —el otro humano y el Otro, presencia de Dios— alteridades que son difíciles de conocer.

Fontán elige en esta tercera parte nuevas imágenes de pasaje y de vislumbre, como por ejemplo en una escena filmada desde dentro de un vagón abandonado. Avanzamos por el interior de ese vagón mirando a través de ventanitas pequeñas y rotas a ese joven que camina en un afuera. A esta visión fragmentada pero posible se suma la impresionante imagen de un túnel con muy poca luz en su final, donde aparecerá la silueta enorme de ese otro, oprimido en los límites de la salida del túnel.

Por último, la presencia perturbadora del otro rodea a un Fijman andrajoso sentado en el umbral de una cabaña abandonada, mientras se oye el recitado con voz en off: «Ahora el otro está despierto/se pasea a lo largo de mi corredor (...) toca en mis paredes un sucio desaliento» (poema «El otro», de *MR*) Sin embargo la pregunta nace justo allí, cuando el otro más lo intranquiliza, como escuchamos en el film: «¿Qué se puede conocer del otro?» «Quizás, alguna vez, en un mísero instante, veamos lo que el otro ve cuando mira, lo que el otro se imagina cuando tiembla (...) Entonces, sabremos algo del otro».

El atravesar un interior pavoroso es necesario y aparece en ambas obras, la poesía fijmaniana y el corto, en relación con el conocimiento y la comprensión de la alteridad. Hay dificultad de conocimiento y comunicación, pero siempre junto al deseo y la voluntad de cercanía. Para ello, contemplación y demencia son caminos en donde algo de sí, o todo de sí, decíamos, debe darse.

Estampas de una historia de entrega, de mendicidad y exilio del poeta con respecto a los hombres y a su pertenencia a algún lugar. Se enlaza esta figura poética creada por Fontán con los testimonios de Fijman en la década del 40: «Sentí de pronto que tenía que cambiar de vida. Alejarme del mundo. Y me aislé. Me fui de todos, aún de mí... Pero seguí escribiendo y pintando. En silencio. En soledad. En los sacrificios. Era una verdadera necesidad».¹¹

Canto del cisne, o la renuncia de un artista que abandona su canto para entrar en un espacio de demencia y dolor, posible ingreso en la dimensión de la alteridad, la del otro y la de Dios. Su palabra poética como entrega y muerte de sí para recorrer

el camino alto y desierto de una demencia que, en el film, es el precio de ver más que los demás, o de poder ver más a los demás. Quizá en el corto de Gustavo Fontán, la figura de Jacobo Fijman se defina más por su extrema y dolorosa lucidez que por una demencia que imposibilite la visión. Cercano a la figura del poeta vidente o el loco de Dios, el ciego que aparece en la primera escena nos recuerda la mayor visión creadora en quienes no ven la apariencia para poder entrever más allá. Como afirma Fontán en el diálogo que mantuve con él vía mail sobre este corto: «estoy convencido de que los poetas miran en demasía, o miran más allá, y también más acá. Nos enriquecemos con la mirada de los poetas y los admiro profundamente. Y Fijman lo fue, además de enloquecer».

114 115

Notas

¹ Citaré varios pasajes de una entrevista personal vía e-mail que realicé a Gustavo Fontán el 11/07/2014. Desde que comencé con este trabajo comparativo pude apreciar la generosidad de Gustavo, quien me facilitara primero el material fílmico y luego con detalle y precisión contestara mis preguntas sobre esta obra suya, realizada veinte años atrás. La entrevista se encuentra publicada en este mismo número de *El Hilo de la Fábula*.

² Después de *El rostro* Gustavo Fontán comenzó con el rodaje de «El limonero real», inspirado en la novela homónima de Juan José Saer. La filmación se realiza en la ciudad de Colastiné.

³ Es otra de las respuestas de Gustavo Fontán en la entrevista que yo le realizara vía mail.

⁴ «Cada película debe reinventar la forma», entrevista a Fontán en *Página 12*, Sección Cultura, jueves 3 de julio de 2014. Link en internet: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-32672-2014-07-03.html>

⁵ «Gustavo Fontán: el arte es experimento, con riesgo al fracaso», entrevista de Lucía Carvajal para la Revista *Mabuse*, (95). Link en internet: <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=80576>

⁶ «El plano que se abisma: el cine de Gustavo Fontán», por Roger Koza. En el blog de Roger Koza: *Con los ojos abiertos*. Mes FICUNAM 2014 (07). Link en internet: <http://ojosabiertos.otroscines.com/mes-ficunam-2014-07-el-plano-que-se-abisma-el-cine-de-gustavo-fontan/>

⁷ Agradezco especialmente a la Dra. Adriana Cid por haberme introducido en el mundo del cine de poesía de Gustavo Fontán. Cid, A., «Imagen y silencio; de la poesía de Juan L. Ortiz al cine de Gustavo Fontán». *Miradas desde el Bicentenario; imaginarios, figuras y poéticas. Diálogos Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires: UCA, 2010. (CD-ROM); Cid, A. (2013). «Maneras de ser fiel; de la poesía de Jorge Calvetti al cine de Gustavo Fontán», *TeoLiteraria*, 3(6), 47–63.

⁸ Circularon muchas versiones sobre la producción poética de Jacobo Fijman y debemos tener en cuenta que en el momento en que Fontán le llega esta imagen del autoexiliado que abandona la escritura todavía no se había hecho una recuperación sistemática de la poética de Jacobo

Fijman. Si bien nunca dejó de escribir y todavía se siguen encontrando inéditos suyos, puede haber alimentado esa versión el hecho de que su último libro publicado en vida fuera *Estrella de la mañana*, en el año 1931, antes de entrar definitivamente en el Hospicio de las Mercedes.

⁹ Respuesta de Gustavo Fontán en la entrevista personal que yo le realizara vía mail.

¹⁰ En cuanto a la complejidad del sujeto poético de *Molino Rojo*, Arancet Ruda concluye, luego de un exhaustivo análisis de este libro, que los dos polos del significado entre los que oscila el sujeto de *Molino Rojo* son los del aislamiento y la comunicación. Cfr. Arancet Ruda (2002:141).

¹¹ Zito Lema (24).

Referencias bibliográficas

ARANCET RUDA, M. A. (2002). *Jacobo Fijman, una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.

——— (2007). «Una canción de cuna para Jacobo Fijman. Metapoética y claves de lectura». *Cuadernos FHYCS* (33), 21–42.

AUMONT, J. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.

BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

CARVAJAL, L. (2015). «Gustavo Fontán: el arte es experimento, con riesgo al fracaso». *Mabuse*, (95). Link en internet: <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=80576>

CID, A. (2010). «Imagen y silencio; de la poesía de Juan L. Ortiz al cine de Gustavo Fontán», en *Miradas desde el Bicentenario; imaginarios, figuras y poéticas. Diálogos Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires: UCA (CD-ROM).

——— (2013). «Maneras de ser fiel; de la poesía de Jorge Calvetti al cine de Gustavo Fontán». *TeoLiteraria*, 3(6), 47–63.

CHION, M. (1998). *La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.

FIJMAN, J. (1926). *Molino Rojo*. Buenos Aires: El Inca.

——— (2005). *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock [Pez Naufrago].

——— (2005). *Obras (1923–69). 1: Poemas*. Alberto Luis Ponzio (pres.) Alberto Arias (Inv., rec. y ed.). Florida: Araucaria. [Signos del Topo, Obras completas].

FONTÁN, G. En su blog se actualizan las entrevistas, reseñas, comentarios, artículos que se publican sobre su producción fílmica. <http://gustavo-fontan.blogspot.com.ar/>

KOZA, R. (2014). «El plano que se abisma: el cine de Gustavo Fontán». En el Blog de Roger Koza: *Con los ojos abiertos*. Mes FICUNAM 2014 (07). Link en internet: <http://ojosabiertos.otroscines.com/mes-ficunam-2014-07-el-plano-que-se-abisma-el-cine-de-gustavo-fontan/>

TOIBEIRO, E. «La muerte, el poeta, la cámara y el cineasta; entrevista a Gustavo Fontán», en: www.enfocarte.com/3.21/entrevista.html-España
ZITO LEMA, V. (1969). «El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad», en *Talismán*, (1). Buenos Aires, 24.

116 117

Saliva, Alicia

«De la poesía de Jacobo Fijman al cine de Gustavo Fontán. *Canto del cisne*: renuncia, dolor y sacralidad en la visión del otro». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 105–117.

Fecha de recepción: 17 · 02 · 15

Fecha de aceptación: 05 · 04 · 15

«¿Qué se puede conocer del otro?»

Entrevista a Gustavo Fontán*

por Alicia Saliva

AS: Es tu primer film, del año 1994. ¿Qué te motivó a hacerlo? 118 119
¿Por qué comenzar por Jacobo Fijman? ¿Hubo algún hecho en especial que te haya decidido?

GF: Había hecho ya algunas cosas, pero ejercicios de estudiante. Éste es el primer trabajo donde tengo claro lo que busco. La poesía de Fijman la había conocido como estudiante de Letras. Me había impresionado la poesía pero también el hecho de su reclusión, según el mito, voluntaria, en el Borda. Que haya dejado de escribir. Esa renuncia se la puede ver como un hecho romántico, la locura se la puede ver como un hecho romántico. Sin embargo, ir al Borda, estar unas horas ahí, pone en cuestión muchas cosas: ¿cómo puede alguien voluntariamente vivir ahí? Hay algo asociado al dolor, que uno lo puede experimentar físicamente. Y entonces, esa pregunta que está en la película, esa pregunta me atravesó: ¿qué se puede conocer del otro?

AS: Es unánime la consideración de la calidad poética de Jacobo Fijman, pero quisiera preguntarte qué te atrajo a vos en particular de su estética, tan diferente a los otros poetas de los que te has ocupado, Juan L. Ortiz, Jorge Calvetti, Merlino.

GF: No te lo sabría decir. Siempre es algo que va más allá de la calidad poética (aunque por supuesto todos esos autores la tienen), o de la estética. Hay algo así como una especie de encuentro, una marca que la poesía dejó en mí, en primer lugar, y luego esa marca empuja para volverse imagen. Es como un doble movimiento, esa huella y esa pulsión. Una combinación de esas dos cosas.

AS: Tengo entendido que te llevó diez años realizarlo ¿es así? En estos breves y densos veinte minutos de filmación ya está presente la condensación metafórica que creás a través de imagen, sonido y silencio, ninguno de ellos azaroso en tu elección. Hasta llegar a lo que ahora conocemos como *Canto del cisne*, ¿cuál fue la idea en el origen?, ¿tuviste dificultades en la filmación?, ¿a qué recursos cinematográficos tuviste que acudir por «las exigencias de la realidad», como vos solés decir?

* Entrevista vía mail. Fecha de la respuesta: 11/07/2014

GF: Probablemente haya dicho alguna vez que había conocido la poesía de Fijman diez años atrás de la realización de la película. Pero hasta 1989 yo no había pensado dedicarme al cine. Hay muchas cosas en este primer trabajo que luego tendrán desarrollo en trabajos posteriores. La convicción del misterio es una. Los usos de los elementos del lenguaje para volver expresivos estos misterios, o las tensiones entre el saber y no saber, entre lo visible y lo invisible, creo que de alguna manera ya están ahí presentes. También entendí que si la planificación la poníamos a dialogar con lo real —esas estaciones abandonadas o los patios, pasillos y pabellones del Borda, por ejemplo—, se genera algo nuevo, profundamente expresivo.

AS: Los espacios, como en todas tus obras, son muy significativos. Tanto los de andenes y vías abandonadas como el espacio en blanco y negro del Borda, donde son recurrentes los muros y las ventanas cerradas («ventanas blancas», al decir de Fijman) ¿Cómo fue la filmación allí, en el Hospicio, y con internos del Borda? Mostrás unos interiores de los que sólo dan ganas de escapar (hay una función social también en la filmación de esas imágenes) y sin embargo un personaje mensajero le dice a Fijman: «Bienvenido a casa».

GF: La experiencia del Borda fue muy poderosa. Estuvimos allí varios días. Te cuento algo. Hay muchos internos en el Borda pero, en esa época al menos, no había animales, perros, gatos. Sin embargo, durante el rodaje, cada vez que íbamos a hacer una toma aparecía un perro blanco y negro. Dos días después, distantes de donde había aparecido antes, volvía. Está en la película. Una noche llego a casa bastante perturbado por el asunto y leo un libro donde hay reportajes a Fijman. Y leo inmediatamente algo que me impactó, un relato de Fijman en el que contaba que durante mucho tiempo lo había perseguido un perro blanco y negro. Hay ahí una energía y un dolor...

AS: La última parte, donde hay más referencia explícita a la búsqueda y presencia de lo sagrado, es mucho más vertiginosa en el devenir temporal, y más saturada de signos (lo bíblico veterotestamentario, la supuesta muerte de Fijman, las cruces, el túnel con una luz muy tenue, las ventanas del vagón abandonado, el otro como una alteridad a la que no se puede acceder totalmente) hasta casi no saber cuál predomina. ¿Podrías darnos algunas coordenadas para mirarla?

GF: Te las daría con mucho gusto, pero las perdí en el camino. Hace muchos años de esto ya, y pasaron muchas cosas. La idea del otro resuena en mí claramente. La idea de lo sagrado también, pero siempre en tensión con el dolor.

AS: Esta pregunta es más larga, perdón pero no logro resumirla. Estas tres partes del film, en mi opinión, pueden ser vistas como una sucesión de poesías, cada una con su particular carga simbólica y evocativa, y a la vez en una profunda unidad que le otorga el mirar la realidad desde Fijman, en intersección con Fontán, lo que queda establecido a partir de la primera cámara subjetiva. Intuyo, por varios motivos —título del corto, selección de los sistemas de imágenes y utilización del material cinematográfico— que es una mirada que privilegia las exigencias de la realidad. Digo el título porque, como interpretación posible, *Canto del cisne* es el morir creando o el crear en tanto uno va muriendo, va entregándose en ello. Es decir, una mirada que se pliega a la condición misteriosa y en un punto inasible de la realidad (propia, la del otro, la de Dios) y entiende que su palabra poética es más entrega que dominio, más mendicidad que invasión. Por eso, la locura de Fijman ¿sería más exceso de lucidez que falta de ella? De hecho, él aparece muy iluminado delante de la muerte a la que se asoma. En medio de los psicóticos que no logran mirar fuera de sí, ¿es que Fijman mira en demasía? «Es el precio de ver lo sagrado».

120 121

GF: Estoy convencido de que los poetas miran en demasía, o miran más allá, y también más acá. Nos enriquecemos con la mirada de los poetas y los admiro profundamente. Y Fijman lo fue, además de enloquecer. No creo que una cosa esté en relación directa con la otra. Tu lectura es precisa, recoge la ambigüedad de lo real. No quisiera decir nada que se interponga con una claridad que no existe entre vos y la película.

Saliva, Alicia

«Entrevista a Gustavo Fontán: “Estaría bueno que tenga un título”». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 119–121.

El «WOP» de Raiz y las rutas «indocumentadas» de la nación italiana

Teresa Fiore*

Montclair State University

Traducción del inglés: María Inés Lainatti**

Resumen

Desde 1990 Italia pasó de ser un país de emigración a uno de inmigración. Según el contexto, la percepción general del fenómeno de Italia es de una «invasión», y en particular, una invasión de inmigrantes indocumentados que la ley considera criminales. Las campañas políticas catalizaron la cuestión de la inmigración basadas en premisas de exclusión que, paradójicamente, apuntan a la fragilidad del país, así como a la Unión Europea. Este ensayo aborda el debate sobre el sentido de nación para un país tradicionalmente fragmentado y de diásporas como es Italia mediante la exploración del uso del término «clandestino» en el ámbito político y en los medios de comunicación. Además, contrasta su uso con el mensaje incluido en la canción «WOP» (2004) de Raiz. Una mirada centrada en la trama multilingüe de la canción y sus ritmos híbridos, incluyendo lo que la música del video relata en relación con la información sobre migraciones desde y hacia Italia, focalizando en la celebración a la diversidad y su lectura contradictoria sobre los indocumentados. El mensaje de la canción da un vuelco al concepto de inconclusión del país y señala de manera efectiva las posibilidades abiertas mediante la resistencia inherente de los italianos a la homogeneidad nacional y sus múltiples afiliaciones culturales con el Mediterráneo y su diáspora.

122 123

Palabras clave:

· migrantes indocumentados · identidad italiana · música de la diáspora

* Teresa Fiore es profesora asociada y ocupa la Inserra Chair en italiano y Estudios Ítalo-americanos en la Montclair State University. Receptora de varias becas (De Bosis, Rockefeller y Fulbright), fue profesora adjunta invitada en Harvard University, NYU, y en Rutgers University.

Fue editora de la emisión de 2006 del Quaderni del '900, dedicado a John Fante y autora de numerosos artículos sobre la cultura italiana en los EE. UU., la migración desde y hacia Italia y la literatura y el cine del segundo milenio. Sus ensayos han sido publicados en italiano, inglés y español en revistas y publicaciones periódicas. En la actualidad, su manuscrito *Espacios Pre-ocupados: replanteo de la emigración, la inmigración y el postcolonialismo de Italia* (M.T. Mi traducción) es objeto de revisión.

** Traductora de inglés – español / Certified English – Spanish Translator. Egresada en 2014 en el Instituto Superior Nº 8 Alente. Brown de Santa Fe.

Abstract

Starting from the 1990s, Italy has turned from a country of emigration into one of immigration. Depending on the context, the general perception of the phenomenon in Italy is one of «invasion» and, in particular, invasion of undocumented immigrants, which the law sees as criminals. Political campaigns have catalyzed immigration issues based on exclusionary premises that paradoxically point to the fragility of the country, as well as the EU. This essay enters the debate about the sense of nation for a traditionally fragmented and diasporic country like Italy by exploring the use of the term «clandestine» in the political arena and the media, and contrasting its usage with the message contained in Raiz's song «WOP» (2004). A close look at the multilingual plot of the song and its hybrid rhythms, including what the music in the video describes with reference to information about migrations from/to Italy, by focusing on the song's celebration of diversity and its counterintuitive reading on undocumented-ness. The song's message turns the country's sense of incompleteness on its head and effectively points to the possibilities opened by the Italians' inherent resistance to national homogeneity and their multiple cultural affiliations with the Mediterranean and the diaspora.

Key words:

· undocumented migrants · italian identity · music of the diaspora

*Esto es lo que más me gusta de ser italiano
soy el punto de encuentro de todas las culturas del mundo*
RAIZ, «WOP»

***Clandestini* en el contexto de la desunión de Italia**

Mientras Italia presenta un mensaje en proceso sobre revitalización nacional bajo el gobierno de transición dirigido por Matteo Renzi en un tiempo en que la unión de Europa supone un desafío cada vez mayor,¹ la tan arraigada desunión del país resurge. La falta de cohesión se dio incluso a mitad de las celebraciones por el 150° aniversario de la unificación de Italia en 2011.² Los desafíos en contra del gobierno central, sus organismos y los símbolos en dicha ocasión³ hicieron que el proverbio —«Hemos hecho Italia, ahora hemos de hacer a los italianos»— citado con frecuencia de las memorias *I miei*

ricordi (1867) de Massimo D'Azeglio sea acertado.⁴ Esta sensación de desunión tuvo y tiene influencia sobre el regionalismo histórico de Italia al hacer hincapié en las diferencias entre el norte y el sur por un lado, y, por el otro, en la distinción entre los lugareños y los «otros» extranjeros tales como los romanos y los inmigrantes, y, en especial, los inmigrantes indocumentados denominados «clandestinos». Este ensayo entra en el debate sobre el sentido de «nación» para un país tradicionalmente fragmentado y de diásporas como es Italia mediante la exploración del uso del término «clandestino» en el ámbito político y en los medios de comunicación. Además, contrasta su uso con el mensaje incluido en la canción «WOP» (2004) de Raiz. Este mensaje invierte la sensación de inconclusión del país y señala de manera efectiva las posibilidades que se abren gracias a la inherente resistencia de los italianos a la homogeneidad nacional y a sus ricas y múltiples afiliaciones culturales, como lo resumen las palabras del epígrafe. Como políticas excluyentes, que enmarcan la inmigración y, en particular, la inmigración indocumentada en términos legales reduccionistas, textos sobre la cualidad histórica del criollo en la cultura italiana como ser la canción de Raiz proporcionan, en su lugar, la oportunidad de reestructurar esta discusión sobre los indocumentados y de repensar el concepto de pertenencia nacional.

124 125

El fenómeno de flujos de entrada de personas, que comenzó en los primeros años de la década de 1990, ha crecido en tamaño y complejidad en los últimos treinta años, mientras que la respuesta política a esto todavía es simplista y dista mucho de estar preparada. Hasta el día de hoy, la llegada de emigrantes económicos o refugiados políticos se considera como una emergencia imprevisible y, a menudo, sin un punto de vista estructural y de largo plazo. Esta retórica hiperbólica de los medios de comunicación, que siempre proyectan una imagen de invasión, contribuye a la representación de esta inmigración al país como «foránea» y, como consecuencia, a los sentimientos de rechazo de los grupos a lo largo de los espectros político y social, con excepción general de la extrema izquierda y los grupos católicos más progresistas. Sumado a encantos intermitentes de críticas que El Movimiento 5 Estrellas expresa, los ataques más agresivos continúan por parte de la Liga Norte.

Con la reelaboración ingeniosa de las gramáticas discriminatorias de la Cuestión Sureña y las situaciones frecuentes sobre la supremacía del norte, la Liga, ha logrado en gran medida, formalizar un rasgo cultural italiano significativo —la diversidad regional— poniendo el énfasis en la idea artificial del origen territorial. Por más de treinta años, la fabricación de «Padania» por parte de la Liga como una realidad política fundada en un supuesto legado común del norte ha corroído el concepto de la nación italiana. Ya reforjada por las políticas multietnatales y las políticas de la Unión Europea, la arquitectura de la nación italiana, frágil e incompleta por excelencia, ha sido amenazada internamente de maneras mucho más poderosas desde que la Liga logró consenso nacional y llegó al poder en las elecciones de 2008.

Así como otros partidos respaldan tendencias exclusivistas dentro de la UE la liga se apoyó no sólo en esta hiperterritorialidad para su resistencia, sino además en una posición en contra de la inmigración cada vez más agresiva. A pesar del rol

trascendental que los inmigrantes interpretaron en los sectores mismos (fábricas de tamaño pequeño, agricultura avanzada, etc.) en que la Liga presume de «superioridad» económica y, por consiguiente, cultural en el norte, el partido construyó un discurso descaradamente racista que ataca la presencia de todos los inmigrantes extranjeros pero, en particular, la llegada y la estancia de los llamados *clandestini*. Esta postura se expresó con claridad en la campaña electoral de los últimos años de la década del 2000. Justificado por la retórica de seguridad, el rechazo de los «clandestinos» se convirtió, especialmente, en directo y definitivo en las palabras de la Liga Norte,⁵ de lo que varios partidos a lo largo del espectro político se han hecho eco.



«Berlusconi, una vez más engañaste a los italianos: la llegada de inmigrantes ilegales se ha duplicado»
El Partito Demócrata
(partido de centro izquierda)



«Nunca más inmigrantes ilegales frente a su casa»
El Pueblo de la Libertad
Alianza Nacional:
Berlusconi presidente
Coalición de centro derecha



«Defienda su futuro: inmigrantes ilegales fuera del país»
La Liga Norte

El uso, en apariencia neutral, del término *clandestini*, una palabra latina que se relaciona con el verbo «celare» («esconder»),⁶ en todos esos posters y en los medios de comunicación en general oculta una terminología altamente sugerente que al criminalizar a inmigrantes indocumentados descarta un debate más matizado en la cuestión y permanece centrado en una visión discriminatoria. Ya sea al comienzo del nuevo milenio o ahora con la crisis de Siria en curso, Italia continúa ocupándose de la llegada de personas indocumentadas procedentes de una amplia variedad de países africanos y de Oriente Medio a través de África del Norte.⁷ En el curso de estos años, Italia tuvo que abordar estos flujos por su cuenta con una inversión de recursos que los partidos como la Liga Norte, que de manera activa reducían en el espacio «seguro» del ámbito local, consideraban inaceptables. En realidad, la inmigración constituye una cuestión europea y del Mediterráneo que co-implica a gobiernos y recursos por parte de todos como un recordatorio real de los enredos históricos y contemporáneos del área en cuyo corazón se encuentra Italia. Para la finalidad de este artículo, las tensiones entre la identidad regional y la nacional, por un lado, y los intereses nacionales e internacionales,⁸ por el otro, son fundamentales no tanto por las repercusiones políticas inmediatas sino por

las reflexiones culturales más amplias que ellos impulsan sobre el estado nacional italiano. En particular, intento dirigir la atención a textos culturales que desacreditan la supuesta pureza de los orígenes nacional y regional. Mientras que partidos como la Liga Norte rechazan tanto la arquitectura nacional como la supranacional del sistema gubernamental en nombre de una identidad, supuestamente, regional pura, muchos artistas italianos cuya conexión con sus ciudades y regiones es profunda se han dedicado a mostrar cómo el lugareño es inevitablemente «impuro».

El manifiesto de Raiz sobre «Wopidad» (la condición de ser indocumentado)

Raiz, cuyo proyecto cultural se analiza en esta sección, forma parte de una escena vibrante de músicos independientes pero, sin embargo, conectados (Mau Mau, Sud Sound System, Almamegretta),⁹ además de autores literarios¹⁰ y directores de cine,¹¹ quienes desde los últimos años de la década de 1980 han revelado cómo la cultura de locaciones muy particulares alrededor del país, por ejemplo, Nápoles, Apulia y Sicilia, es el resultado fascinante de un sinfín de intercambios conforme pasa el tiempo entre diversas personas. Estos músicos que, a menudo, utilizan el dialecto como un medio, ven las zonas fronterizas (los Alpes) y las cuencas compartidas (El Mediterráneo) como lugares de intercambio más que de división e identifican puntos de partida y de finalización de viajes musicales globales y polifacéticos impregnados con crítica social en sus ciudades y provincias.

126 127

Sin duda Raiz es uno de los más populares de estos artistas y su canción «WOP» funciona como un manifiesto que sintetiza el tema de la emigración, una cuestión que ha convocado el interés de varios grupos.¹² En esta canción Raiz desarrolla un mensaje para hacer pensar sobre la identidad que funciona como un movimiento epistemológico necesario con el fin de reorganizar las categorías de pertenencia. Específicamente, la canción de Raiz aporta herramientas teóricas y aplicadas para analizar la condición de ser «sin papeles». Su mensaje sobre la contaminación cultural se convierte en una ocasión para leer las migraciones en términos históricos y así transformar los principios de la nación a través de una operación historiográfica sutil.

La explicación más común para el término inglés «wop» es, de hecho, «sin papeles» o, más precisamente, «sin documentación» (la «p» también puede significar pasaporte). Este término despectivo se utilizó en EE. UU. desde la última parte del 1800 y durante el siglo XX para hacer referencia a los inmigrantes (indocumentados), pero en especial a los italianos, como parte de un vocabulario por desgracia extenso en denigración y discriminación.¹³ Antes de analizar la canción de Raiz, vale la pena hacer hincapié en la implicancia de su elección de la palabra «wop» que, al mismo tiempo, aborda el debate intenso en Italia sobre los inmigrantes indocumentados y los inmigrantes de la actualidad en general,¹⁴ e invita energicamente a los oyentes a transportarse al pasado hacia la historia de la emigración italiana. Mientras la obsesión política con el estado de los *clandestini* finaliza al identificarlos de manera reductora como la fuente de los problemas económicos,

sociales y culturales, el asunto no es sólo un problema contemporáneo. Como Rinauro señaló recientemente en su libro *Il Cammino della speranza*, el fenómeno de la inmigración ilegal, que se considera típicamente como el resultado de la globalización contemporánea, ha caracterizado por mucho tiempo a las migraciones de los europeos dentro y fuera del continente. Él menciona que «Italia fue la protagonista internacional principal de este fenómeno» hasta la década de 1960 (Rinauro, 2009: x). Al examinar las rutas clandestinas de los prisioneros de guerra, exiliados antifascistas y fascistas, judíos perseguidos y soldados en la legión extranjera, Rinauro destaca la porosidad de las fronteras, la indiferencia máxima hacia cuestiones legales por razones de oportunismo económico y la inevitabilidad de las rutas clandestinas en tiempos de crisis. De este modo, Rinauro centra la atención necesaria en la definición vacilante del término «clandestino» en sí mismo. Aunque advierte sobre una analogía superficial entre la histórica emigración italiana «ilegal» y la condición de clandestino en la Italia actual (Rinauro, 2009: xiv), propone una mirada más matizada a la condición de indocumentado conectando pasado y presente.⁵



«Crimen de clandestinidad –
Obligan a los inmigrantes a esconderse
— Pero, ¿por qué, como italiano, te escondés?
— ¡Por vergüenza!»
(Vauro, *Il Manifesto* 2009)

Como se verá en la parte final de este análisis, en «WOP» de Raiz también se hace evidente esta conexión entre pasado y presente. En esta canción se muestra un interés particular por presentar la condición de «wop» como una posibilidad más que como un crimen, ya que el ser indocumentado se ha enmarcado por la ley de seguridad de 2009, o como un motivo de vergüenza (véase más arriba la expresión satírica de Vauro sobre esta connotación negativa).¹⁶ «WOP», que se lanzó en 2004 en un álbum bajo el mismo nombre, marcó la separación del artista napolitano de Almamegretta, su banda original, cuyo nombre es una palabra de dialecto—sonido latino/italiano y no es casualidad que el significado sea «alma migrante». Raiz (nacido como Gennaro Della Volpe) dejó el grupo luego de una década de colaboración en un proyecto musical político y militante que se caracterizaba por la experimentación musical y lingüística.¹⁷ El tema que da título al disco encarna el espíritu y los modos musicales de los primeros años de Raiz y, además, funciona como un himno de su identidad artística multifuncional como cantante, músico, compositor, actor, locutor y escritor. En oposición irónica a su propio nombre, Raiz, que significa «raíz» en español y «líder» en árabe cuando se escribe con una «s» en lugar de la «z», la canción «WOP» es una negación de

orígenes, poder y destino. Tanto las herramientas lingüísticas como la estructura rítmica que elige Raiz —una *koiné* de dialecto napolitano, italiano e inglés y la repetición con suaves percusiones de la palabra «wop» respectivamente— señalan una visión en la que Italia y su gente son, por definición, mixtas.

El video adjunto, creado por Kroitnijz collective,¹⁸ reafirma este mensaje complejo: el uso de la palabra «wop» al mismo tiempo afirma y niega la italianidad y en el mejor de los casos explota «la tensión entre raíces y rutas» y ofrece «maneras productivas para el entendimiento» (Gilroy:133). La línea negra ancha que se extiende hacia arriba desde la parte inferior de la pantalla, que marca el inicio del video, pasa de ser una raíz a una ruta y despliega una red de movimientos y dispersiones a las que Raiz como el «wop» acomplejado sostiene ciudadanía honoraria en el estribillo de la canción —en inglés en el original:

128 129

Wop wop
Yes, this is my name
Wop Wop
Hear me now when I say
Wop Wop
Me no playin' no game
Wherever I lay my hat is my place.

Wop Wop
 Sí éste es mi nombre
 Wop Wop
 ahora escúcheme cuando digo
 Wop Wop
 Yo no estoy jugando
 Wop Wop
 dondequiera que dejo mi sombrero es mi lugar.

Raiz, en cambio, se apropia del término «wop», que se formuló en torno a la idea de exclusión, como un concepto liberador que al descartar la noción misma de identidad pura y resistir las leyes regulatorias sobre admisión y rechazo da testimonio del desplazamiento continuo y el encuentro de personas e ideas en una especie de multiculturalismo de estilo italiano. Al repasar el trabajo previo que realizó con la banda Almamegretta en «Figli di Annibale» (1993), Raiz llena el significante «italiano» con una multiplicidad de significados en nombre del cruce de razas, expresada otra vez en inglés:

This is what I like the most about being Italian
I am the meeting point of every culture on the earth
Asia Europe Africa out of many here we are
One blood one blood.

Esto es lo que más me gusta de ser italiano
 soy el punto de encuentro de todas las culturas del mundo
 Asia Europa África entre muchos aquí estamos
 una misma sangre una misma sangre.

Aunque manchado por un concepto reductor de la sangre sobre el mestizaje, la multiplicidad de Raiz desplaza el centro de la perspectiva basado en la nación. Reflejando tanto el «nacionalismo débil» del pensamiento sureño de Cassano como «la ardua combinación de (...) resonancia y disonancia» del *Mediterráneo* de Chambers,¹⁹ Raiz elabora esta diversidad en un dialecto híbrido múltiple, un modismo multilingüe que resiste la posibilidad de traducción:

Italian I 'm Italian
Born an 'bred
In the sunshine of the Mediterranean
Simmo tutt 'ammiscatu, tu che cce vuò fa
Simmo 'e pare 'e tanti figli
So ffrancese, iso `spagnuolo
Songo pure 'mericano
*Facchiú, hombre, chiammame napulità*²⁰

This is a tribute
To the mix of the races
To the Black, to the White
you can see in my face
I am a French, I am a Spanish
I am American
No surprise i'songo Italian

Italiano soy italiano
Nacido y criado
Bajo el sol del Mediterráneo
Estamos todos mezclados, qué podés hacer
somos padres de muchos niños
es probable que esta sea la verdad
soy francés, soy español
incluso soy estadounidense
¡morite, viejo! sí, llamame napolitano ahora mismo.²⁰

Este es un homenaje
a la mezcla de razas
al negro, al blanco
que podés ver en mi cara
soy francés, soy español
soy estadounidense
no resulta extraño que yo sea italiano.

En este fragmento, el dialecto napolitano se complementa con los modismos tomados del inglés de modo que Raiz dice que es italiano en inglés y que es estadounidense en napolitano e incluso, al mismo tiempo, da indicios de sus orígenes francés y español. Al moldearse, Raiz evoca el concepto de «porosidad» que Walter Benjamin le atribuyó a Nápoles en su famoso artículo (Benjamin: 417). No sólo hizo suyo el concepto,²¹ sino que lo extendió a toda Italia y al mundo de la diáspora italiana.

Desde el punto de vista musical, la deconstrucción de las naciones y culturas individuales en «WOP» sólo se puede describir como un mosaico fluido de piezas prestadas: las modulaciones de la canción napolitana se cruzan con refunfuños de galopín, hip hop estruendoso y fragmentos instrumentales de estilo flamenco, mientras que se alternan secciones meramente melódicas y muy rítmicas. Como George De Stefano nos recuerda en su análisis del álbum, «“WOP” comienza con una pizca de melodía de estilo napolitano que Raiz canta en *napoletano* y en inglés disfrazado de un inmigrante italiano en *Lamerica* y envía una postal musical a la *famiglia* en casa. La introducción se distorsiona para que suene como un áspero viejo 78 RPM, situando la misiva en las primeras décadas del siglo XX». Aun así, no hay un proyecto nostálgico en juego cuando Raiz interpola recuerdos: sus *flashbacks* en la experiencia colectiva de la emigración agobiada por la amnesia regresan para confrontar un presente de inmigración en Italia, lo que le permite mantener vivo el pasado y hacer histórico el presente. La misma reescritura sobre la identidad caracteriza el video de «WOP». Para la animación, Kroitnijz collective utilizó imágenes icónicas de inmigrantes en la isla Ellis y fotografías periodísticas de inmigrantes contemporáneos: las imágenes se mueven a través del espacio digital como paneles cambiantes o siluetas y los acompañan letreros consecutivos en letras mayúsculas (POBREZA, EMERGENCIA, TRIBUTOS A LA RAZA MESTIZA). El resultado, un uso dinámico del vocabulario visible de emigración, refleja una operación historiográfica que de manera deliberada Raiz emprende al margen de las formas convencionales.

130 131

Ampliadas y enmarcadas en contraste con un fondo rojo al estilo de Antonioni que sugiere pasión, violencia y estado de alerta al mismo tiempo, estas imágenes influyentes y los titulares que incluyen información sobre personas desplazadas o inmigrantes (DE 3 A 14 MILLONES DE REFUGIADOS DE GUERRA; 224 000 DE ALBANIA; 227 000 DE MARRUECOS) forman parte de un archivo reelaborado que complementa el mapa geográfico replanteado por Raiz:

*Italian, io son 'italian
amo questo paese,
un altro più bello non ci sta.
Italia, mia nuova Italia,
Fatta di India, Marocco, Albania, Colombia, Senegal.*

Italiano, soy italiano
Amo este país
No hay otro país tan hermoso como éste.
Italia, mi nueva Italia,
formada por India, Marruecos, Albania, Colombia, Senegal.

A pesar de la fascinante innovación de esta reconfiguración cultural, a veces, Raiz cae en la trampa de una inocente exaltación itálica: en su razonamiento, estas múltiples contaminaciones cruzadas hacen a Italia no sólo diferente sino la mejor («no hay otro país tan hermoso como este»). El atractivo para una competencia básicamente sin sentido entre países termina traicionando un cierto estilo machista impregnado en toda la canción: «soy el rey de mi barrio», proclama en inglés el cantante de «wop» en la sección introductoria insinuando la reacción de las mujeres

hacia él. Esta actitud también es evidente en el lenguaje corporal y el estilo de vestir que adopta Raiz en el video: el cantante napolitano, que está influenciado en parte por los movimientos físicos del rap estadounidense, actúa como un «guappo», palabra napolitana que significa «fanfarrón» y proviene del término español «guapo». Es interesante señalar que algunas fuentes indican que «guappo» es la posible raíz etimológica del término en inglés «wop» (D'Acierno:758). El juego de Raiz del doble sentido de «wop» («indocumentado» y «fanfarrón») en la canción y el video es, sin duda, efectivo, pero su mensaje de libertad adquiere una inflexión fuertemente condicionada por el género que se presenta de forma acrítica.

En ausencia de una reflexión de contrapunto necesaria sobre los riesgos y sufrimientos de los *clandestini*, la celebración de Raiz sobre la condición de ser una persona no identificada legalmente no se cuestiona. En un refrán que interpola la famosa respuesta que, según se dice, Albert Einstein le dio a un oficial de aduana estadounidense cuando este le preguntó de qué raza era —él replicó: «humana»— Raiz afirma con frialdad:

*...Yes, this is me,
I am without papers
But I feel free
Free to be whoever I wanna be
Don't call me any other way
Than human being.*

...Sí, éste soy yo,
no tengo papeles
pero me siento libre
libre de ser quienquiera ser
no me llame de otra forma
que no sea ser humano.

Impregnado de un reclamo bien intencionado de autonomía, cuya energía rebotante desafía las restricciones artificiales de las fronteras, los documentos y las políticas institucionales, este texto, en efecto, pasa por alto las vidas complejas de las personas indocumentadas, cuya decisión de viajar sin papeles no es tanto una elección como una necesidad y cuya situación ilegal no se afirma como una posición política intencional sino como un infortunio lamentable. La mucho más popular canción de 1998 «Clandestino»²² de Manu Chao aborda la filosofía de Raiz sobre la libertad clandestina de manera más convincente desde el comienzo. Está claro que el emigrante indocumentado de Chao es un trabajador que cruzó desde África del Norte hacia Europa y ahora está solo con su dolor, corriendo a la deriva en el corazón de Babilonia como un fantasma en la metrópolis moderna: «Mi vida va prohibida, dice la autoridad».²³ El cambio creativo en la visión de Raiz sobre la condición de ser un indocumentado, «Soy... Libre de ser quienquiera ser», por consiguiente, necesita una revaluación drástica. Como indica Craig Martin, «para el emigrante indocumentado la transformación habla sin reparos de una política de incertidumbre» mediante la que se «despoja de los derechos de movilidad y de inmovilidad» (201) a los inmigrantes en un mecanismo que él denomina «la problemática de *quedar fuera* del sistema» (194). Mientras que Martin ofrece un antídoto para la lectura

superficial del hecho de ser indocumentado como libertad es importante, además, reconocer un cierto grado de voluntad en la acción de huir, especialmente la habilidad para interrumpir la visión de uno mismo de pertenencia y de movimiento como se define por las regulaciones nacionales, los acuerdos internacionales y el privilegio cosmopolita.²⁴ Raiz es particularmente eficaz cuando afirma su mensaje sobre la resistencia en el contexto de las migraciones históricas. La empatía que obtiene de su recuerdo sobre los inmigrantes italianos del pasado sitúa su importante reflexión cultural y, en última instancia, su visión política a la par de un eje diacrónico muy necesario que es capaz de contrarrestar la amnesia generalizada o el revisionismo describiendo el legado de la emigración italiana en el extranjero:

*Non tircordi? Qualche anno fa
i tuoi parenti se ne andarono da qua
a cercare per il mondo un poco di felicità,
non si può fermare chi la vuole e non ce l'ha.*

132 133

¿No te acordás? Hace algunos años
tus parientes se fueron de acá
a buscar por el mundo un poco de felicidad,
no se puede detener a los que la desean y no la tienen.

La letra se corrobora en el video mediante anuncios influyentes en letras blancas en negrita que recuerdan a la audiencia sobre los 60 millones de italianos diseminados por el mundo, en una diáspora prácticamente tan extensa como la población misma de Italia. Pero el anuncio más incisivo es el que dice «ITALIANOS INDOCUMENTADOS» que llama la atención acerca de la cuestión de ser un italiano indocumentado, así como también sobre un cambio epistemológico impactante en el que los italianos, la mayoría de los que temen la «invasión» de los *clandestini* hoy en día, se representan a ellos mismos como *clandestini*. El mensaje de Raiz es precisamente influyente porque conecta a los emigrantes italianos del pasado (los «wop» de EE. UU.) con los emigrantes del presente que llegan o tratan de llegar a Italia (y, por extensión, a Europa y las denominadas economías avanzadas), como *clandestini*.

Conclusión.

Documentación de la Italia transnacional

Al desnaturalizar la suposición de que la «legalidad» es un derecho natural más que el resultado de un acuerdo contractual que sólo en apariencia se relaciona con la «naturaleza» (sangre, tierra), la provocación de Raiz tiene interesantes repercusiones políticas y culturales, incluso en el área de educación.²⁵ De manera eficaz, Raiz llama la atención sobre la condición peculiar de Italia en el cruce de migraciones internas y externas y como un sitio de legados coloniales. Como yo sostengo, la historia contemporánea de la civilización italiana no se puede entender sin una revaluación precisa de la influencia de sus emigraciones e inmigraciones debido a las necesidades económicas y políti-

cas o a las ambiciones territoriales. Algunas fechas y números clave ayudan a definir esta condición singular. Desde 1870, menos de una década después de la unificación de Italia, hasta la segunda parte del siglo XX, aproximadamente 26 millones de italianos dejaron el país, la mayor emigración de la historia (Vecoli:114). Sin embargo, en la década del 1980, Italia pasó de ser un punto de partida a uno de destino. Hoy en día alberga a casi 5 millones de inmigrantes de prácticamente todos los continentes, pero, en su mayoría de países que no estuvieron bajo el control imperialista del país, los que se concentraron en el Cuerno de África, África del Norte y el Mediterráneo oriental por un período que abarca aproximadamente desde la segunda parte del siglo XIX hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. En un ciclo de movimiento sin fin, mientras Italia lucha contra su nueva configuración multiétnica como un país miembro del G7, el número de jóvenes que deja el país en busca de oportunidades en el extranjero en tiempos en que los índices de desempleo son crecientes es cada vez mayor. Hoy en día, el número de italianos que vive en el extranjero es el mismo que el número de inmigrantes que vive en Italia.²⁶ Además, Italia todavía se concibe a través de una óptica no nacional. Mientras que su diversidad regional se mantiene por razones culturales, económicas y políticas la supranación europea simultáneamente suprime y exacerba las formas de pertenencia nacional e incluso regional en un delicado juego entre lo local y lo global. Al mismo tiempo, el Mediterráneo nunca dejó de tener un rol esencial en la «desnacionalización» de Italia y en atraerla hacia sus interlocutores orientales y meridionales en intercambios culturales, sociopolíticos y económicos que aún articulan el legado del pasado, como muestra este ensayo a través del análisis de la canción de Raiz, un proyecto musical individual de envergadura colectiva, transhistórica e internacional.²⁷

Notas

¹ Sobre las reformas planteadas por Renzi, así como el consenso y la crítica que han provocado, véase Kramer.

² Sobre los descontentos en torno al 150º aniversario de Italia, véase Parks.

³ En particular, un gran número de políticos de la Liga Norte se mantuvo alejado de las celebraciones oficiales en todo el país, incluso de la ceremonia principal en el Parlamento Nacional de Roma: desertaron discursos públicos e izamiento de banderas, se rehusaron a cantar el himno nacional y cuestionaron abiertamente el significado de esta fiesta nacional a la prensa. Para más ejemplos de estas polémicas, véase «Il Carroccio».

⁴ Originalmente, la declaración «s'è fatta l'Italia, ma non si fanno gl'Italiani» (Azeglio:4) hacía referencia a la necesidad de «formar italianos»

en términos de un sentido cívico compartido de una población heterogénea conducida, fundamentalmente, por intereses locales insignificantes y por la falta de un sentido de responsabilidad y sacrificio. Con el tiempo, se aplicó a contextos más amplios.

⁵ Para una lectura sobre estas retóricas que se superponen, yo utilicé la ponencia de Bárbara Faedda «Immigration in Italy: Propaganda, Racism, and Fear of Diversity» («La inmigración en Italia: propaganda, racismo y miedo a la diversidad») (M.T.) que se presentó en el simposio «Across the Borders of Desire: Italy as a Land of Departure and Destination» («A través de las barreras del deseo: Italia como una tierra de partida y destino») (M.T.), (Universidad de Princeton, 31 de marzo – 1 de abril de 2011).

⁶ La palabra proviene del latín «clandestinus», y su raíz «clam» significa «a escondidas». Como adjetivo, el vocablo tiene una connotación negativa a la vista cuando se utiliza para describir ciertas actividades, por ejemplo, intercambios comerciales ilícitos. Además, históricamente se la ha relacionado con actividades políticas cuyas luchas exitosas contra los regímenes opresivos se reconocieron de forma colectiva, por ejemplo, la resistencia antifascista. Su uso despectivo como un sustantivo para hacer referencia a inmigrantes indocumentados (o, de manera errónea, a inmigrantes en general) data de los primeros años de la década de 1990, en la época en que se produjo el primer gran flujo de entrada de inmigrantes albaneses y, en concreto, se ha convertido en la manera de hablar cotidiana durante la última década.

⁷ El número de inmigrantes indocumentados que llegan a las costas del sur de Italia ha pasado de 22 000 en los últimos años de la década de 1990 a 170 000 en 2014 con fluctuaciones importantes en el tiempo (por ejemplo en 2010 llegaron sólo 4500 a Italia). Para más detalles, véase Fondazione Ismu en línea: <http://www.ismu.org/en/2013/11/numbers-immigration/>.

⁸ Para un artículo sobre las tensiones entre el gobierno italiano y la Unión Europea en cuanto al flujo de inmigrantes indocumentados, véase Colombani y «EU Refugees».

⁹ Mau Mau, una banda turinesa fundada en 1991, combina el folk y el rock en su búsqueda de puntos de contacto entre Italia, África y las Américas; Sud Sound System, con sede en Apulia desde 1989, trae consigo la *tammurriata* tradicional y el reggae para abordar cuestiones sociales y ambientales relevantes para su propia región así como para el mundo; Almamegretta, la banda que Raiz co-fundó en Nápoles en 1987, mezcla dub, sonidos arábigos, reggae y canciones napolitanas en su música «migratoria» comprometida con la política. Para un análisis general de este paisaje sonoro, véase Chambers:42–49.

¹⁰ Escritores tales como Andrea Camilleri han tratado reiteradas veces la cercanía cultural de Sicilia y África del Norte y la historia de la emigración y la inmigración desde/hacia la isla (*El ladrón de meriendas, Un giro decisivo, El beso de la sirena*); mientras que Amara Lakhous eligió la ciudad que adoptó, Roma, para profundizar sobre los caminos migratorios que se entrecruzan con la capital y, por extensión, el país en sus novelas *Choque de civilizaciones en un ascensor en Piazza Vittorio y Divorzio all'islamico (Divorcio al estilo islámico)* (M.T.).

¹¹ Entre las películas que representan la porosidad de las fronteras naturales en áreas tales como el Mediterráneo así como los Alpes, vale la pena mencionar *Regresando a casa* de Vincenzo Marra, *Il vento fa il suo giro* (*El viento sopla en círculos*) (M.T.) de Giorgio Diritti y, en cierto grado, *Lamerica* de Gianni Amelio.

¹² Es interesante señalar que muchas bandas que participan en los mismos círculos musicales que Raiz han escrito canciones sobre la emigración italiana (tanto en Italia como en el exterior) y sobre la inmigración a Italia: «Ellis Island» de Mau Mau, «Soul Train» de Sud Sound System y «Fattallà» de Almamegretta.

¹³ Para una lista completa de términos, véase Lagumina, y Stella:265–68.

¹⁴ La confusión entre los términos «inmigrante indocumentado» (alguien que entra al país sin papeles), «inmigrante irregular» (alguien que entra al país con papeles legales pero se queda luego del vencimiento de los mismos) y «persona que solicita asilo» (una persona que intenta conseguir los papeles una vez en el exterior porque se encuentra bajo circunstancias extremas) se extendió (*Dossier*, 2009:2) y se fomentó entre los políticos y los medios de comunicación que recurren a términos tales como «ilegal» o «clandestino» a menudo. Si bien es muy complicado cuantificar la presencia de inmigrantes indocumentados, en 2013 se estimó la presencia de menos de medio millón de personas, lo que equivale a aproximadamente el 10 % en el total de la población de inmigrantes en Italia (*Dossier*, 2014:1) con respecto a una población de casi 60 millones de residentes en el país. La llegada reciente de personas que solicitan asilo de países de África del Norte creció de manera radical desde la Primavera Árabe y en el escenario actual de crisis más aguda en Oriente Medio. Los emigrantes que hasta hace cinco años se consideraban emigrantes económicos, en la actualidad se incluyen potencialmente en la categoría de refugiados. Entre otras cosas, este cambio señaló de manera aun más evidente cuán mutable es la categoría «migrante» ya que se define mediante contextos sociopolíticos más amplios que rodean al emigrante como un sujeto.

¹⁵ Para un estudio sobre «condición de movilidad», por el que los inmigrantes pasan de ser regulares a irregulares y/o viceversa, dependiendo de la ubicación geográfica y los cambios legales, véase Schuster, 2005:72.

¹⁶ Véase «Security Law» (Ley de seguridad) (M.T.) para tener el texto completo: el crimen y sus consecuencias (una multa seguida de una posible expulsión) se describe en el artículo 16.

¹⁷ Desde 2004, Raiz lanzó discos como solista (*WOP*, al que le siguió, *Uno*, en 2007 y, *Ya!*, en 2011) y forjó una versión del proyecto Almamegretta más orientada al pop, que como era de esperar desilusionó a los fanáticos interesados en política. A lo largo de los años, Raiz colaboró con muchos artistas y en ocasiones volvió a subirse al escenario con Almamegretta hasta que, en 2013 lanzó un nuevo álbum con ellos: *Controra* que incluye «Amaromare», una canción sobre un mar amargo que excluye a quienes no tienen ni pasaporte ni dinero pero que aun así tienen el coraje de aprovechar la oportunidad.

¹⁸ Véase Kroitnijz en la bibliografía.

¹⁹ Ver Cassano:VII y Chambers:25.

²⁰ El fragmento incluye palabras italianas, españolas y napolitanas así como también la ejecución fonética de una expresión inglesa en italiano («facchiù» como homófono del equivalente en inglés).

²¹ Resulta interesante notar que, años después, Raiz propone la misma idea sobre la cultura napolitana y su lugar en ella en *Passione*, el documental reciente sobre la música de Nápoles de Turturro.

²² Curiosamente, la canción de Manu Chao sobre un «wop» fue el tema que le dio título al disco (*Clandestino*) que marcó el comienzo de su carrera como solista, de la misma manera que Raiz con *WOP* seis años más tarde.

²³ La primera estrofa dice así: «Solo voy con mi pena/ sola va mi condena/ correr es mi destino/ para burlar la ley/ perdido en el corazón/ de la grande Babylon/ me dicen el clandestino/ por no llevar papel». La segunda estrofa es todavía más específica sobre el estado legal y la condición psíquica del «clandestino»: «Fantasma en la ciudad/ mi vida va prohibida/ dice la autoridad».

²⁴ Véase Liberti y Del Grande sobre las condiciones afrontadas por los emigrantes indocumentados al intentar cruzar el Mediterráneo: sus libros son informes reveladores sobre los procesos de toma de decisiones y de negociación que caracterizan las rutas ocultas de los emigrantes. La formulación de Mezzadra sobre el «derecho a huir», de lo que hay una teoría en el libro con el mismo nombre, es igualmente relevante: el migrante no sólo es un agente en su decisión de viajar sin documentos sino que, además, al irse, él/ella cuestiona la posibilidad selectiva del ser humano de acceder a la movilidad que las fronteras militarizadas de la actualidad deniegan. Véase la bibliografía para los títulos de estos libros.

²⁵ En una versión más extendida de este ensayo (venida en el libro *For a Dangerous Pedagogy: A Manifesto for Italian and Italian American Studies —Para una pedagogía peligrosa: manifiesto de los Estudios Italianos y los Estudios Ítalo-americanos—* [M.T.], editado por Pellegrino D’Acierno y Stanislao Pugliese) ofrezco una configuración nueva para los Estudios Italianos como un área de enseñanza e investigación. Al abarcar una visión transnacional de la cultura e historia italianas, capaz de incorporar la experiencia de la emigración del y la inmigración al país así como la de colonialismo y postcolonialismo, examino varias publicaciones que considero fundamentales para rediseñar el alcance de la materia. Entre ellas, véase Gabaccia; Choate; Guglielmo y Salerno; Ben-Ghiat, 2008; Lombardi-Diop; Parati; y Portelli en la bibliografía. Para una investigación más amplia de las publicaciones sobre el tema, véase la introducción de mi manuscrito completo, *Espacios Pre-ocupados: replanteo de la emigración, la inmigración y el postcolonialismo de Italia* (M.T.).

²⁶ Véase el ensayo venidero de Teresa Fiore «Migration Italian Style: Charting the Contemporary U.S. – Bound Exodus (1990–2013) (Emigración al estilo italiano: trazado de la Estados Unidos contemporánea – éxodo vinculado) (M.T.)» que se publicará en *Real Italians, New Immigrants: Interpreting Postwar Italian Migration to the United States* (*Italianos reales,*

nuevos inmigrantes: interpretación de la emigración italiana de posguerra a los Estados Unidos (M.T.), editado por Laura E. Ruberto y Joseph Sciorra (University of Illinois Press).

²⁷ Este ensayo se escribió y revisó durante mi afiliación al Centro de Estudios Europeos y Mediterráneos (CEMS, por sus siglas en inglés) en la New York University como profesora invitada. Quisiera agradecer al director, a la facultad y al personal por el apoyo.

Referencias bibliográficas

AA.VV. *Dossier Statistico Immigrazione 2014. Rapporto UNAR: Sintesi*. Roma: Centro Studi e Ricerche IDOS. Consultado el 30 de junio de 2015 en http://www.dossierimmigrazione.it/docnews/file/2014_Scheda%20breve%20Dossier.pdf

AA.VV. *Dossier Statistico Immigrazione 2009. Caritas–Migrantes: Sintesi*. Roma: Centro Studi e Ricerche IDOS. Consultado el 30 de junio de 2015 en http://www.caritasitaliana.it/materiali/Pubblicazioni/libri_2009/dossier_immigrazione2009/sc_heda.pdf

ANDALL, JAQUELINE Y DEREK DUNCAN (Ed.) (2005). *Italian Colonialism: Legacy and Memory*. Nueva York: Peter Lang.

BENJAMIN, WALTER Y ASJA LASIC (1925). «Naples», en Bullock, Marcus y Jennings, Michael W. (eds.). *Walter Benjamin: Selected Writings*. Vol. 1. Cambridge: Harvard University Press, 1996, 414–421.

BEN-GHIAT, RUTH (Ed.) (2008). «Italy and Its Colonies», en Jensen, Lars y otros (ed.). *A Historical Companion to Postcolonial Literatures – Continental Europe and its Empires*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 262–312.

——— (2011, 17 de marzo). «Il Carroccio diserta le celebrazioni e solo 6 leghisti in aula alla Camera». *La Repubblica*. Consultado el 29 de junio 2015 en http://www.repubblica.it/politica/2011/03/17/news/lega_diserta_celebrazioni_contestazioni-13740727/index.html?ref=search.

CASSANO, FRANCO (1998). *Paeninsula: L'Italia da ritrovare*. Bari: La Terza.

CHAMBERS, IAIN (2008). *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*. Durham, NC: Duke University Press.

CHOATE, MARK I. (2008). *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*. Cambridge: Harvard University Press.

COLOMBANI, JEAN-MARIE (2011). «Francia e Italia sono lontane: Sull'immigrazione la mancanza di solidarietà dell'Europa verso l'Italia è inaccettabile». *Internazionale*, (892), 17.

D'ACIERNO, PELLEGRINO (1999). *The Italian American Heritage: A Companion to Literature and Culture*. Nueva York: Garland.

D'AZEGLIO, MASSIMO (1891). *I miei ricordi*. Florencia: Barbera. *Biblioteca della letteratura italiana*. Einaudi. Web. Consultado el 29 de junio 2015 en http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t207.pdf

DEL GRANDE, GABRIELE (2009). *Mamadou va a morire: La strage dei clandestini nel Mediterraneo*. Castelgandolfo (RM), Italia: Infinito.

- DE STEFANO, GEORGE. «Review of “WOP”». *Italian Rap*. Web. Consultado el 12 de julio de 2011 en http://www.italianrap.com/artists/artists_bios/raiz/wop.html
- GABACCIA, DONNA R. (2002). *Italy's Many Diasporas*. Seattle: University of Washington Press.
- GILROY, PAUL (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- GUGLIELMO, JENNIFER Y SALVATORE SALERNO (Ed.) (2003). *Are Italians White? How Race is Made in America*. Nueva York: Routledge.
- KRAMER, JANE (2015, 29 de junio). «The Demolition Man: Matteo Renzi Is on a Mission to Remake Italy». *The New Yorker*. Consultado el 30 de junio de 2015 en <http://www.newyorker.com/magazine/2015/06/29/the-demolition-man>
- KROITNIJZ COLLECTIVE (2004). *WOP*. Video. Consultado el 24 de junio de 2015 en <https://vimeo.com/35873932>
- LAGUMINA, SALVATORE J. (1973). *WOP!: A Documentary History of Anti-Italian Discrimination*. Toronto: Guernica, 1999.
- LIBERTI, STEFANO (2008). *A sud di Lampedusa: Cinque anni di viaggi sulle rotte dei migranti*. Roma: Minimum Fax.
- LOMBARDI-DIOP, CRISTINA Y CATERINA ROMEO (Eds.) (2012). *Postcolonial Italy: The Colonial Past in Contemporary Italy*. Nueva York: Palgrave.
- MANU CHAO (1998). «Clandestino». *Clandestino*. Virgin.
- MARTIN, CRAIG (2011). «Turbulent Stillness: The Politics of Uncertainty and the Undocumented Migrant». *Stillness in a Mobile World*. Bissel, David y Fuller, Gillian (eds.). Nueva York: Routledge, 192–208.
- MEZZADRA, SANDRO (2006). *Diritto di fuga: Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*. Verona: Ombre Corte.
- PARATI, GRAZIELLA (2005). *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- PARKS, TIM (2011, 11 de abril). «Booted: What Really Ails Italy?». *The New Yorker*. Consultado el 23 de junio de 2015 en http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2011/04/11/110411crat_atlarge_parks
- PARLAMENTO ITALIANO. «Security Law 15 July 2009 n° 94». («Disposizioni in materia di sicurezza pubblica»). Consultado el 26 de junio de 2015 en <http://www.parlamento.it/parlam/leggi/09094l.htm>
- PORTELLI, ALESSANDRO (1999). «Mediterranean Passage: The Beginnings of an African Italian Literature and the African American Example», en Diedric, Maria y otros (ed.). *Black Imagination and the Middle Passage*. Nueva York: Oxford University Press, 282–304.
- RAIZ (2004). «WOP». Perf. Raiz. *WOP*. Phoenix.
- RINAURO, SANDRO (2009). *Il cammino della speranza. L'emigrazione clandestina degli italiani nel secondo dopoguerra*. Torino: Einaudi.
- SCHUSTER, LIZA (2005). «The Continuing Mobility of Migrants in Italy: Shifting between Places and Statuses». *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 4(31), 757–774.
- STELLA, GIAN ANTONIO (2002). *Lorda. Quando gli albanesi eravamo noi*. Milano: Rizzoli.

THE ASSOCIATED PRESS (2015, 26 de junio). «EU Refugee Response Exposes Divisions, Meagre Ambitions». Consultado el 28 de junio de 2015 en <http://www.nytimes.com/aponline/2015/06/26/world/europe/ap-eu-europemigrants.html>

TURTURRO, JOHN (dir.) (2010). *Passione: a musical adventure*. Skydancers, Squeezed Heart, and RAI Production.

VECOLI, RUDOLPH (1995). «The Italian Diaspora, 1876–1976», en Cohen, Robin (ed.). *The Cambridge Survey of World Migration*. Cambridge: Cambridge University Press: 114–122.

Fiore, Teresa

«El “WOP” de Raiz y las rutas “indocumentadas” de la nación italiana». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 123–140.

Fecha de recepción: 23 · 08 · 14

Fecha de aceptación: 03 · 04 · 15

Cuatro,

después de Babel

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

Literatura comparada versus estudios de traducción: ¿encuentros cercanos del tercer tipo?

de Lieven D'hulst*

K.U. Leuven

Revista europea, vol. 15, N°1, 95–104

(2007), Academia Europæa,

impreso en el Reino Unido.

*Traducción del inglés: María Inés Lainatti***

142 143

Resumen

Es probable que la traducción se haya convertido en el medio de comunicación dominante entre las literaturas europeas y, en consecuencia, puede considerarse un objeto de estudio privilegiado para la literatura comparada. Sin embargo, la naturaleza compleja de la traducción apenas ha sido reconocida como una actividad entre lenguas así como intralingual e intersemiótica. La traducción entre literaturas cubre dos direcciones posibles y debería calificarse, en este sentido, como «intraducción» o «extraducción». Para entender todas las funciones complejas que estas formas de traducción han tenido durante la historia de la literatura europea y de contactos interliterarios europeos, se necesita un modelo aclaratorio que conecte al estudio de la literatura y de relaciones interliterarias: según la teoría de sistemas, las literaturas deben entenderse como redes de relaciones complejas que regulan tanto su estructura interna como las relaciones con otros sistemas. Los ejemplos de figuras de traducción y del flujo de traducción sirven de ayuda para mostrar cómo las traducciones contribuyen a la creación de redes literarias macroeuropeas.

Palabras clave:

· traducción intrasistémica · traducción intersistémica · cartografía · relacionalidad

* Profesor de francés, de literatura francófona y de traductología en la Universidad Católica de Lovaina (K.U. Leuven), Bélgica. Sus temas de investigación incluyen: la historia de la literatura en Bélgica (1820–1860), el diseño de modelos teóricos y descriptivos para la historiografía de la traducción y de los estudios de traducción. Es el codirector del ciclo «Traductologie» en la Artois Presses Université (Francia).

** El presente artículo fue publicado en inglés y traducido por María Inés Lainatti durante los cursos finales para obtener el título de Traductora de Inglés en el Instituto ISP N° 8 «Almirante Brown», bajo la dirección de la Trad. Silvia Popeau y la Prof. Adriana Crolla en 2012. Se publica con la anuencia y revisión final de su autor.

Abstract

Translation has probably become the dominant means of communication between European literatures and, in consequence, may be considered a privileged object of study for Comparative Literature. Yet the complex nature of translation has hardly been recognized as an interlingual as well as an intralingual and intersemiotic operation. Translation between literatures covers two possible directions and should be labelled accordingly as either «intranslation» or «extrantranslation». In order to understand the complex roles all these translation forms have played during the history of European literatures and of European interliterary contacts, an explanatory model is needed that links the study of literatures and of interliterary relations: according to systems theory, literatures are to be understood as complex networks of relations that regulate both their internal structure and relations with other systems. Examples of translation figures and of translation flows help to show how translations contribute to the establishment of macro-European literary networks.

Key words:

- intrasystemic translation · intersystemic translation · mapping
- relationality

Para empezar, la cartografía de Europa como una «red» de literaturas evoca conceptos bastante diferentes, como las identidades marcadas y la interconexión. Para muchos, hoy en día, la metáfora de la «red» puede parecer mucho más moderna que, supongamos, la metáfora del «crisol de razas» o incluso la metáfora de la «ensalada de razas», ya que parece expresar mejor la manera ideal en que ellos consideran que las culturas deberían comunicarse entre sí.

Asimismo, mirando hacia atrás y como todos sabemos, la historia de Europa ha coincidido raras veces con tal cartografía. Entonces, ¿cómo debemos proceder desde un punto de vista académico? Deberían aconsejarnos para entender una red como una metáfora abierta —o como la denomino: «heurística»— que pueda ayudar a identificar la «relacionalidad» entre literaturas en una escala que va desde el 0 % al 100 %. Tal planteamiento como mínimo implicaría la sustitución de un enfoque «cualquiera/ambos» (o «sí/no») por uno «cuándo/cómo» o «cuándo/por qué». En otras palabras, sería mejor no empezar desde conjeturas *a priori* sobre la homogeneidad y la elevada relacionalidad del espacio europeo o, por el contrario, sobre su heterogeneidad y baja relacionalidad. En cambio, deberíamos comenzar desde la suposición de que es posible reconstruir tipos, contenidos, grados de relaciones

sobre un eje diacrónico: ¿cuándo y en qué condiciones históricas se manifestó la idea de las relaciones literarias europeas? ¿Cómo se materializó en diferentes tradiciones críticas y literarias? ¿Cómo cambió y mediante qué limitaciones?

En general, las relaciones entre literaturas se establecen de manera directa, por comunicación multilingüe, o de forma indirecta, mediante comunicación traslacional. Puede suponerse con seguridad que la última ha sido, y probablemente todavía lo sea, el medio de comunicación dominante entre las literaturas de todo el mundo.¹ Para los comparatistas las traducciones son una fuente de información importante para entender las relaciones de hecho entre las literaturas: ¿qué podrían manifestar sobre su apertura, sobre sus preferencias literarias?

En primer lugar, la «traducción» debería entenderse según el sentido común como una operación alternativa entre lenguas que involucra como mínimo dos métodos de conversación. Además, la traducción es una operación alternativa entre lenguas manifiesta en muchos tipos del denominado discurso monolingüe (reformulación, mezcla de código, etc.). Por último, la traducción es una operación alternativa entre signos que vincula diferentes medios (lenguaje y filmación, música y danza, novela e historietas, etc.). Estas incidencias de traducción diversas se podrán mezclar hasta cierto punto, como en los casos de doblaje o subtítulo de películas que se basan en novelas (la difusión internacional del Código Da Vinci, por mencionar un ejemplo). A continuación, vamos a abordar especialmente la traducción entre lenguas, considerando dos rumbos de traducción: la intraducción (desde fuera hacia adentro) y la extraducción (desde adentro hacia fuera).

144 145

Sobre la traducción y/en los sistemas

Conviene señalar como consecuencia, que la traducción pertenece a un grupo de procedimientos bastante extensos que se usan para el intercambio de información entre comunidades (tales como la reproducción, el plagio, la hibridación, la adaptación, etc.). Hace poco tiempo que entendemos la naturaleza, los contenidos y los efectos de los mismos, si coinciden o no, si se diferencian o no, etc. De este modo, debemos verificar lo que conocemos sobre la traducción con lo que sabemos sobre otros procedimientos de intercambio utilizados por miembros de las comunidades humanas.

En segundo lugar, aun si por razones prácticas y de manera justificada deseamos limitar nuestro ámbito a la traducción entre literaturas, no tiene mucho sentido entender a las literaturas como estables, como entidades bien delimitadas, más precisamente como organizaciones autónomas, discursivas e institucionales; en otras palabras, como organizaciones que se pueden calificar con un solo epíteto: literatura «portuguesa» frente a literatura «rusa» versus literatura «holandesa», etc. La premisa subyacente es, por supuesto, que las literaturas intercambian sólo un número limitado de productos y que esos intercambios no tienen mayores efectos en sus autonomías y cohesiones internas: parece que cada literatura tiene su propio repertorio, su propia distribución de géneros y de técnicas de escritura, su propia institución, etc., a pesar de la compartición de formas y conceptos con otras literaturas o la participación en relaciones transnacionales, como los movimientos literarios. De hecho, al hacerlo, simplemente se reproduce el modelo del siglo XIX

de las denominadas literaturas nacionales —y no hay dudas de que muchas historias literarias, sistemas educacionales (inclusive los departamentos universitarios) y otras instituciones (tales como la crítica literaria) ni siquiera hoy están dispuestos a abandonar la idea de que por definición las literaturas son literaturas nacionales.

Es posible que la apariencia de las traducciones (y otros procedimientos de traslado) sólo tienen sentido cuando damos por sentado que hay diferencias entre las entidades denominadas «literaturas». Por consiguiente, el enfoque histórico mencionado con anterioridad entra en escena: resulta más provechoso intentar conocer qué literaturas europeas han sido intraducidas más que otras durante su historia, cuáles se extradujeron más que otras, qué literaturas no intraducen o extraducen los mismos tipos de textos (novelas, poesía, ensayos, etc.) y qué literaturas se extraducen en literaturas no europeas así como se intraducen en ellas.

Sí, sería ingenuo creer que la simple acumulación de hechos sería suficiente para responder la siguiente pregunta «por qué». En otras palabras, si deseamos potenciar nuestra comprensión acerca del rol de la traducción en la compleja interacción entre literaturas, necesitamos un modelo o teoría que reúna el «cuándo» y el «por qué» de forma explícita. Al parecer, uno de los mejores candidatos para realizar esto es la teoría de sistemas que desarrolló el estudioso israelí Itamar Even-Zohar desde los últimos años de la década del setenta. Según la teoría de sistemas, se debe entender a una literatura como una red de relaciones compleja que regula tanto su estructura interna como sus relaciones con otros sistemas. Exploremos estos dos principios.⁴

La primera característica de un sistema es la tensión implícita o evidente en su estrato constitutivo. Cada sistema posee un número de estratos centrales y periféricos, «estrato» como etiquetas generales para repertorios de diferentes formas y tipos (géneros, dispositivos macro estructurales y micro estructurales): lo que establece un estado sincrónico (dinámico) del sistema es la tensión permanente entre los diversos estratos. Lo que constituye el cambio en el eje diacrónico es la prevalencia de una serie de opciones sistémicas de Lieven D'hulst sobre otras. En el movimiento centrífugo frente al centrípeto las opciones sistémicas pueden desplazarse desde la posición central hacia una marginal mientras otras pueden introducirse en el centro y prevalecer.¹

La principal fuente de tensiones y de cambios resultantes en posiciones para los diferentes estratos yace en el estatus desigual y en la legitimidad de esos estratos. Los grupos dominantes tienden a canonizar estratos específicos y, en consecuencia, a impulsar otros hacia los márgenes del sistema. Por otro lado, si el estrato dominante resiste la renovación o el cambio, en el largo plazo pueden perder su posición en favor de diferentes estratos, por lo general de menor categoría, con el respaldo de otros grupos de escritores y críticos.

La segunda característica de los sistemas es un resultado directo de la primera, es decir «la relacionalidad», ya que las tensiones entre los estratos cubren varias relaciones entre ellos. El análisis histórico muestra que un tipo de relación en curso depende de un tipo de sistema en curso. Dicho con mayor precisión, en la medida en que prevalezca la idea de un sistema literario unificado, conducido por varios parámetros como una jerarquía centro-periferia, métodos de canonización y asignación de géneros y técnicas de escritura con un control centralizado, las relaciones predominantes entre los estratos del sistema se pueden denominar «relaciones intrasistémicas», esto es, relaciones que se producen entre estratos pertenecientes a un único sistema. Por lo general, tanto el concepto de sistema como las relaciones resultantes se respaldan

con factores políticos y/o institucionales, que además pueden unir al sistema literario con otros sistemas culturales producidos por la misma sociedad.

Por el contrario, cuando el sistema cambia, es decir, cuando los parámetros que clasifican las posiciones y las funciones dentro del mismo dejan de tener la capacidad de ejercer control sobre los elementos constitutivos y, en particular, sobre las periferias del sistema, es muy probable que las relaciones con otros sistemas se expandan sin que sea necesario sustituir las relaciones intrasistémicas. Las funciones de las «relaciones intersistémicas» son bastante similares a las de las relaciones intrasistémicas, ya que, al igual que los estratos periféricos dentro de un único sistema, los sistemas exógenos intentan desafiar al estrato dominante en vista de un cambio o remplazo de los repertorios del último.

Tradicionalmente, se considera a las traducciones como uno de los mejores barómetros de las relaciones intersistémicas que se producen entre las literaturas nacionales. De hecho, los traductores, por vocación, son responsables en la toma de decisiones. Sólo tienen que encontrar soluciones prácticas para superar las barreras culturales y del lenguaje, y las soluciones deberían revelar grandes puentes así como los obstáculos más importantes entre las literaturas, sea cual sea la lógica o la magnitud.

Pero a la vez, las traducciones pueden ser transportadoras de relaciones intrasistémicas entre «estratos» que pertenecen a un sistema, «estratos» que son marcas generales para repertorios de formas y tipos (géneros, mecanismos macro estructurales y micro estructurales) diferentes; en tales casos, las funciones son similares a las de las traducciones que tienen lugar entre sistemas diferentes. Es evidente que la única manera de entender lo complejo de las opciones disponibles así como las limitaciones, ya sean lingüísticas o literarias, que influyen sobre el comportamiento del traductor, es realizar la descripción de estos dos tipos de traducción, a saber traducción intrasistémica e intersistémica y entender qué es lo que nos pueden decir sobre las relaciones intraliterarias e interliterarias.

146 147

Sobre traducciones en/entre las literaturas europeas

Aun considerando sólo las traducciones que se publicaron y sin contar el estudio de los traductores mismos, de sus teorías y técnicas y de la lectura y la crítica de las traducciones, hasta ahora, no hemos podido recoger muestras representativas de todas las literaturas europeas de todos los períodos, desde el traspaso masivo de la cultura griega a la romana en los primeros siglos, hasta las tendencias globalizadoras del final del siglo XX. Por consiguiente, lo que sigue será una presentación corta con ejemplos de los dos tipos de traducciones.

Traducción intrasistémica

Las traducciones intrasistémicas se producen dentro de un sistema: son transportadoras de las relaciones entre diferentes estratos de ese sistema. En estos casos, el último hace uso de

diferentes lenguas y la traducción tiene lugar en un contexto diglósico o multilingüe. Raras veces se han estudiado tales contextos y sin embargo, han sido la regla más que la excepción en la historia de las culturas europeas: piensen, por ejemplo, en la oposición entre el latín y la mayoría de las lenguas vernáculos o entre el dialecto y el lenguaje estándar o entre variantes nuevas y viejas de una lengua. Las traducciones pueden definirse como puentes entre esos estratos, pero sus funciones son mucho más complejas.

Consideremos en pocas palabras el caso de la literatura belga en la primera parte del siglo XIX: dos lenguas coexisten en la nación, cada una de ellas contribuye a la denominada «literatura belga» mediante sus propios géneros y formas de lenguaje. Aun así, se desarrolla con rapidez una tensión entre ambos idiomas: al ser el francés el idioma de la élite cultural, se elige como el transportador principal de la literatura nacional habida cuenta de su óptimo posicionamiento en la escena internacional. Al mismo tiempo, la nación belga se considera incapaz de obtener autonomía y legitimidad literaria, cultural e incluso política en Europa porque carece de especificidad suficiente. En otras palabras, la literatura belga debe evolucionar hacia un sistema en el que el lenguaje literario (registro, estilo), los géneros, la escritura sean, hasta cierto punto diferentes de lo que ofrece el repertorio francés sumamente prestigioso. Aunque no pueda competir con esta última, al menos puede intentar convertirse en una literatura establecida en la periferia del centro literario francés en lugar de ser asimilada por la periferia del centro mismo.

Para lograr este objetivo, una mejor opción sería enriquecer la producción francófona con recursos macro estructurales (oralidad, géneros inferiores, cronotopos flamencos) y micro estructurales (plurilingüismo, diálogos populares, etc.) que provienen de las cultura y literatura flamenca. En este proceso de hibridación cultural, la intraducción tiene un papel coordinador: indica a los autores francófonos cómo trasladar formas y elementos de contenido flamenco al francés. Pero la traducción también representa oferta y manipulación: la intraducción francesa se limita a la narrativa popular flamenca (prosa breve) y a la poesía (baladas, canciones), lo que significa que la traducción es, además, un instrumento de dominio intracultural en Bélgica: no hay necesidad de traducir novelas o poesía de alto rango. Desde ya, las posiciones respectivas de los estratos pueden cambiar de manera gradual con el tiempo. Desde la perspectiva de los estratos más bajos, tal como la literatura flamenca, se puede imaginar con facilidad que la intraducción del francés podría ser también una opción en la búsqueda de un mejor posicionamiento dentro del sistema belga. Esta opción no tuvo éxito, sobre todo porque el francés era muy accesible al público lector flamenco.

Por consiguiente, la carencia de traducciones del francés al flamenco se ha compensado (en especial, en poesía) con traducciones de otras literaturas (como la alemana). Dicho de otro modo, ya que la primera opción no condujo al reconocimiento de la literatura flamenca en el contexto belga, se desarrollaron otras opciones que ayudaron a moldear formas y contenidos diferentes para la poesía flamenca como una forma de escapar a la dominación intrasistémica. De esta manera, la traducción intrasistémica puede sustituirse por la traducción intersistémica y ayudar a establecer nuevas comunidades culturales, que, por cierto, ha sido el caso de la literatura flamenca que obtuvo reconocimiento de manera gradual en Bélgica durante el siglo XX.

Las traducciones que se produjeron dentro de una literatura europea casi no han recibido atención por parte de los comparatistas. Una vez más, la razón ha sido que las literaturas se entendían, principalmente, como construcciones «nacionales» monolingües. Es tiempo de proporcionar nuevas perspectivas al estudio de la intraducción de textos literarios (o partes de textos) que se producen en lenguaje no estándar (tales como los dialectos), de textos pertenecientes a estratos precedentes del sistema (tales como los textos medievales), de textos que pertenecen a las literaturas de minorías (tales como la literatura creole en el espacio eurófono caribeño), etcétera.

Traducción intersistémica

Cuando las diferentes comunidades emplean diversas lenguas, la traducción se convierte en un puente evidente entre ellas. Hasta ahora, se han, de hecho, estudiado miles de las denominadas traducciones naturales que se encuentran en la mayoría de las literaturas europeas. Sin embargo, todavía no es posible descubrir las principales tendencias del comportamiento traslacional o incluso, responder a cuestiones más generales, como: ¿cuántas traducciones produce una cultura determinada?; ¿ha habido flujos de traducción importantes en Europa?; ¿cuáles fueron las funciones principales desempeñadas por las traducciones?; las traducciones, ¿contribuyen en forma gradual a la conciencia misma de «Europa», etc.?

148 149

Puede parecer extraña la formulación de estas preguntas, pero las mismas son bastante nuevas y fueron los sociólogos, más que los eruditos escolares, los que se sintieron atraídos. Por mucho tiempo, los comparatistas se limitaron a la opción X e Y, como si las literaturas cambiaran sus métodos de traducción e ideologías en función de la combinación de idiomas implicada; como si la traducción, supongamos, del francés al español obtuviese poco de una traducción del inglés al español, del alemán al español, etc. Una vez más, la investigación de Even-Zohar desplegó nuevas perspectivas. En un estudio influyente sobre «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario»² desarrolla la idea según la cual la traducción debería asumir un rol innovador o conservador en la literatura meta. El primer rol depende de una de tres condiciones posibles: considero que se pueden distinguir tres casos principales, que básicamente son diversas manifestaciones de la misma ley: (a) cuando aún no se ha materializado un polisistema, es decir, cuando una literatura es «joven» en el proceso de consolidación; (b) cuando una literatura es «periférica» (dentro de un gran grupo de literaturas que guardan correlación) o «débil», o ambas; y (c) cuando hay puntos de inflexión, crisis o vacíos literarios en una literatura.²

El segundo rol, es decir el conservador, no es menos importante, por el contrario: aquí se manifiesta por sí misma una paradoja muy interesante: la traducción, mediante la que se pueden introducir ideas, puntos, características nuevas en una literatura, se convierte en un medio para preservar el sabor tradicional. Esta discrepancia entre la literatura central original y la literatura traducida puede haber evolucionado en una variedad de formas, por ejemplo, cuando la literatura traducida, que asume una posición central e incluye elementos nuevos, pierde contacto rápidamente con la literatura nacional original que continúa cambiando y, de esta

manera, se convierte en un factor de preservación de un repertorio inalterado. Así, una literatura que pudo haber surgido como un tipo revolucionario podría continuar existiendo como un *système d'antan* anquilosado, con frecuencia custodiado fanáticamente por agentes de modelos secundarios, aún frente a cambios pequeños.

Por supuesto, las condiciones que permiten este segundo estado son diametralmente opuestas a aquellas que promueven la literatura traducida como sistema central: tanto si no hay grandes cambios en el polisistema como si esos cambios no se llevan a cabo mediante la intervención de relaciones interliterarias materializadas como traducciones.²

En la actualidad, más estudiosos intentan promover la investigación en traducción a escala internacional en múltiples direcciones. Entretanto, en este momento, es imposible proporcionar respuestas a las preguntas generales que se acaban de plantear, sería provechoso mostrar algunos ejemplos de la investigación dedicada a más de una literatura o a más de un par de literaturas que podrían ofrecer perspectivas originales. En pocas palabras y de manera muy superficial sugeriremos dos temas posibles, a saber, el estudio de figuras de traducción y el estudio del flujo de traducción. Las figuras a nuestra disposición se basan en estadísticas que se produjeron en agencias nacionales, lo que por supuesto significa que las últimas sólo tuvieron en cuenta libros producidos en el denominado idioma nacional y dentro de las fronteras del así llamado Estado.

Respecto de las figuras de traducción en general (literatura y otros géneros), algunos de los resultados disponibles más detallados conciernen traducciones al holandés en el siglo XX.¹ Las principales conclusiones son las siguientes: la intraducción creció considerablemente desde la Segunda Guerra Mundial (hoy en día hasta el 25 % de todos los libros publicados en los Países Bajos); la mayoría de estas traducciones se basan en originales en inglés (más del 60 %), el alemán y el francés representan entre el 10 y el 12 %; la extraducción del holandés también está creciendo, pero en una proporción de 1 a 6, primero al alemán, luego al inglés y al francés. Tales figuras deberían ser más detalladas respecto de la distribución de géneros (literatura y otras prácticas culturales) y, en particular, de los subgéneros literarios (en los últimos tiempos, la narrativa popular traducida parece haberse vuelto exitosa). El mercado de traducción europeo también está creciendo, en Francia, por ejemplo, la intraducción representaba el 8,5 % de la producción total de libros en 1838 y el 19 % en 1991.⁵ En líneas generales, parece que la dimensión y la posición internacional de las lenguas es un factor importante a la hora de determinar los tipos de cambio.⁶ Como consecuencia, parece que en los idiomas predominantes hay menos intraducción en comparación con las culturas periféricas. Este dato puede ayudar a comprender las diferencias en la intraducción a dos idiomas dominantes, tales como el inglés y el español: una explicación para el bajo nivel de intraducción al inglés (menos del 5 % y alrededor del 20 % al español) puede ser el predominio de las relaciones literarias intralingüales («intrainglés») universales sobre las interlingüales.

Sobre la base de esas figuras, resulta posible plantear una hipótesis sobre la existencia de redes macrosistémicas de sistemas capaces de determinar flujos de traducción en Europa en su conjunto. Por ejemplo, todos sabemos hasta qué punto la cultura francesa ha dominado a otras culturas durante siglos (en especial durante el Clasicismo). Es muy probable que la traducción haya desempeñado un papel fundamental en la creación y divulgación de esta supremacía. Hace

algunos años estudiamos la difusión de las traducciones de un autor en Europa continental, es decir, Shakespeare durante su redescubrimiento al final del siglo XVIII.⁷ Shakespeare fue canalizado en Europa a través de Francia, de traducciones francesas y modelos de traducción. En especial, las traducciones francesas de dramas shakespeareanos tuvieron bastante éxito en gran parte de Europa (hasta en Rusia), a tal punto que las preferían, no sólo a los originales, sino también a traducciones endógenas y, en varios casos, esas mismas se tradujeron a idiomas endógenos. Debemos entender que las traducciones no sólo eran expresiones de normas literarias, sino que además fueron integradas activamente en la evolución literaria. En consecuencia, durante la segunda mitad del siglo XIX, las versiones francesas de Shakespeare compitieron, a menudo sólidamente, con versiones endógenas nuevas que se convertían, al mismo tiempo, en símbolos de la nueva poética y, con frecuencia acompañaban al surgimiento de literaturas nacionales en Alemania, Polonia, Rusia, Italia, Suecia, etcétera.

150 151

Sería muy interesante ver qué pasa a escala transnacional con otros grandes íconos de la cultura europea, tales como Homero, Virgilio, la Biblia, Marx, Freud, Foucault, Derrida, etc. Tales estudios podrían revelar patrones básicos de las actitudes y estrategias desarrolladas en una cultura antes de ser adoptadas por una sucesión de otras culturas.

Conclusión

Ya debería estar claro que no tiene sentido abordar la traducción de modo restrictivo, como una actividad que sólo se inicia por la ausencia de conocimiento del lenguaje por parte del receptor del texto fuente. Sirve para eso, por supuesto, ya que escribimos y leemos traducciones siempre que hay barreras culturales y de lenguaje. Pero las traducciones hacen mucho más que eso. Ayudan a desarrollar literaturas nacionales, a regular las relaciones de poder entre comunidades literarias, a dominar unas literaturas y emancipar otras. En la actualidad, la magnitud que ha logrado Europa gracias a la traducción dista de ser clara, al menos muestra que debemos «reconsiderar» Europa desde una serie de perspectivas relacionales. Y es necesario utilizar métodos adecuados para integrar el estudio de la traducción a la literatura comparada.

¿Esto significa que la traducción debería convertirse en el corazón de la literatura comparada, como algunos como Emily Apter han abogado últimamente? En un intento de repensar los paradigmas decisivos de la humanidad luego del 9/11, con énfasis especial en el lenguaje y la guerra, el problema de la criollización y la elaboración de lenguajes «en-traducción», los cambios en el canon mundial y los mercados literarios y las tecnologías de información de la traducción mejoradas, intenté idear un programa para una literatura comparada nueva que utiliza la traducción como punto de partida.⁸

Eventualmente, esto puede pasar si hay una cantidad suficiente de personas que comparten tal creencia. La crítica del monolingüismo y de los estados nación bien podría contar con el respaldo de la traducción, pero tal vez la pregunta no se debe a si debemos o no «hacer uso de» la traducción sino a cómo debemos estudiarla. Para decirlo claramente, ¿cuánto espacio tiene un programa nuevo para literatura

comparada para el estudio de la traducción como disciplina por derecho propio? El estudio de la traducción se ha convertido en una disciplina completamente establecida en el ámbito académico y parece ser capaz de mantener su estatus interdisciplinar por algún tiempo. ¿Por qué la literatura comparada debería ser reacia cuando se trata de reconocer el aparato conceptual y la metodología desarrollada para el estudio de la traducción? Desde un punto de vista disciplinario, el estudio de la traducción debería desarrollar aún más programas mediante la utilización de técnicas para la investigación de las variadas formas de traducción en una sociedad. Sólo se puede esperar un diálogo verdaderamente interdisciplinario entre la literatura comparada y los estudios de traducción. Creamos que existe la posibilidad de encuentros cercanos del tercer tipo.

Referencias

- ¹ J. HEILBRON (1995) *Nederlandse vertalingen wereldwijd. Kleine Landen, en culturele mondialisering*. In J. Heilbron, W. de Nooy & W. Tichelaar (eds). *Waarin een klein land. Nederlandse cultuur in internationaal verband* (Amsterdam: Prometheus), 206–253.
- ² I. EVEN-ZOHAR (1990) *The position of translated literature within the literary polysystem*. *Polysystem Studies, Poetics Today*, 11(1), 45–51.
- ³ I. EVEN-ZOHAR (2005) *Polysystem theory* (revised). *Papers in Culture Research* (Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University), 38–49.
- ⁴ L. D'HULST (2007) *Intra- and intersystemic relations in the Caribbean: A research project*. In L. D'hulst et al. (eds). *Caribbean Interfaces*. Amsterdam: Rodopi, 2007, 235–245.
- ⁵ L. D'HULST (1998) «Traduire l'Europe en France entre 1810 et 1840». In M. Ballard, (Ed.) *Europe et traduction* (Arras-Ottawa: Artois Presses Université – Les Presses de l'Université d'Ottawa), 137–157.
- ⁶ A. DE SWAAN (1993) *The Evolving European Language System*. *International Political Science Review*, 14(3), 241–255.
- ⁷ D. DELABASTIA Y L. D'HULST (eds.) (1993) *Shakespeare Translations in the Romantic Age* (Amsterdam: John Benjamins).
- ⁸ E. APTER (2005) *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (Princeton: Princeton University Press).

D'hulst, Lieven

«Literatura comparada versus estudios de traducción: ¿encuentros cercanos del tercer tipo?». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 143–152.

Fecha de recepción: 11 · 07 · 14

Fecha de aceptación: 02 · 10 · 14

Cinco,
el atlas de las lenguas
(lingüística comparativa)

Aristóteles políglota.
**Particularidades del vocabulario
técnico aristotélico según algunas
traducciones medievales de la
Metafísica y la *Ética Nicomáquea****

Valeria Buffon**

Universidad de Buenos Aires –

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

154 155

Resumen

Una tendencia incipiente en la ecdótica aristotélica es la confección de ediciones críticas multilingües de las obras del filósofo estagirita, lo que incluye, siempre y cuando estén disponibles, griego, siríaco, árabe, hebreo y latín. Es nuestro interés ofrecer aquí una apreciación de las ventajas y desventajas de este tipo de trabajo, a través de ejemplos concretos tomados de la *Metafísica* y de la *Ética* a Nicómaco.

Palabras clave:

· Aristóteles · *Metafísica* · *Ética* · traducciones medievales · comentarios medievales

Abstract

There is an incipient tendency in critical edition of Aristotle's Work, it consists of considering a multilingual edition of his Works which includes, when available, Greek, Syriac, Arabic, Hebrew and Latin versions. Our interest here is to appreciate the advantages and disadvantages of this type of work through the examination of concrete examples taken from the *Metaphysics* and the *Nicomachean Ethics*.

Key words:

· Aristotle · *Metaphysics* · *Ethics* · medieval translations · medieval commentaries

* Este trabajo es fruto de un proyecto PIP 2012-819 financiado por CONICET.

** Doctora en filosofía por la Universidad Laval, Canadá, Investigadora Adjunta de CONICET, Jefe de trabajos prácticos de Filosofía Medieval y Renacentista de la Universidad Nacional del Litoral, Valeria Buffon se ha especializado en la recepción de la *Ética Nicomáquea* durante la Edad Media en el Occidente Latino, ha publicado al respecto algunos artículos en revistas internacionales y participado de numerosas reuniones científicas en diversos países.

En un reciente artículo, Dimitri Gutas llama la atención respecto de la importancia de las versiones medievales latinas, siríacas y árabes de Aristóteles para la edición crítica de sus obras. En este sentido, advierte sobre la necesidad de hacer nuevas ediciones críticas ya que las anteriores sobre todo las del siglo XIX están caducas debido al abordaje propio de la época, basado en una comprensión profunda de la gramática griega, que consideraban suficiente para tomarse cierta libertad de enmendar textos con sus propias conjeturas, interviniendo a veces más de lo conveniente siguiendo una idea de lo que sería un adecuado «estilo ático» (2012: 33). Esta necesidad había sido determinada ya en 2003 por Brunschwig¹ por tres razones: la primera es la existencia de nuevos documentos que los antiguos editores no tuvieron en cuenta en la ocasión de la edición anterior; la segunda es la posibilidad de leer con mayor corrección los mismos documentos usados por los antecesores; y la tercera es la existencia de una tradición indirecta que no se ha tenido en cuenta anteriormente (Brunschwig). Más allá de las excelentes razones de Brunschwig, Gutas insiste, y este es el punto central tanto de su argumentación como el espíritu que anima el libro que integra su artículo, sobre la importancia que la tradición indirecta tiene para la adecuada interpretación o por lo menos la adecuada apreciación de la infinita multiplicidad de interpretaciones posibles de los manuscritos existentes a la luz de la evidencias textuales de la tradición indirecta. En este caso, la ponderación es a través de las traducciones medievales árabes y latinas junto con los intermediarios siríacos y hebreos algunas veces disponibles. Recientemente, las ediciones críticas de las traducciones medievales latinas se han utilizado con mucho éxito en la edición crítica de textos antiguos, un ejemplo de ello es la propia edición de Brunschwig, quien se sirve constantemente de las traducciones latinas en el establecimiento del texto. Lo que Gutas propone es hacer de ello una práctica sistemática, que debe ser complementada por el uso de las excelentes ediciones críticas ahora disponibles de las traducciones medievales árabes y las traducciones siríacas tardo-antiguas (34–35). Un excelente ejemplo es la muy sólida edición de la *Poética* de Aristóteles hecha por el mismo Dimitri Gutas con Leonardo Tarán.² En el caso de esta edición, la importancia de las versiones árabe y siríaca es evidente ya que sobre la base de evidencias de estos textos y otros testigos siríacos y árabes, se ha podido establecer³ que el ms. Σ, ejemplar griego a partir del cual fue hecha la traducción siríaca, es uno de los cuatro testigos primarios del texto de la *Poética*,⁴ mediante el cual es posible verificar las lecturas de los otros testigos por medio de un estudio filológico exhaustivo.⁵

Nuestra ambición en lo que sigue es muchísimo más humilde que estos extraordinarios trabajos cuya exacerbación del detalle nunca es demasiado reconocida, salvo por los mismos colegas. Lo que intentaremos hacer en este pequeño estudio es analizar dos breves fragmentos tomando algunas líneas y comparando las diversas versiones para determinar lo que esta comparación puede contribuir al estudio y a la interpretación del texto. Si bien acordamos con Gutas en la importancia de este tipo de estudios para el establecimiento del texto, no es nuestra intención aportar pruebas contundentes al respecto o sugerencias para futuras ediciones críticas, ya que eso iría más allá de nuestra especialidad.

Traducciones medievales de la *Metafísica* y de la *Ética Nicomáquea*

156 157

Antes de ir a los textos cabe señalar la complejidad propia de la tradición indirecta de las obras de Aristóteles. Como para tener una idea de las versiones existentes, incluimos a continuación algunos cuadros resumiendo las versiones que han llegado hasta nosotros y aquellas de las cuales tenemos conocimiento aunque no hayan sobrevivido. Empezaremos con la tradición más compleja que es la de la *Metafísica*. Nos limitaremos aquí a las tradiciones latina y árabe, debido a los textos que se encuentran disponibles.

Traducciones latinas de la *Metafísica*⁶

Idioma origen-destino	Traductor	Fecha	Contenido	Conocida como
1. greco-latina	Jacobo de Venecia	1125–1150	I-IV 4 (1007a31)	<i>Vetustissima</i>
2. Revisión de 1	Atribuida a Boecio	1220–1230 antes de 1237	I-IV 4 (1007a31)	<i>Composita siue Vetus</i>
3. grecolatina	Anónimo (atrib. a Gerardo de Cremona)	antes de 1200	I-X XII-XIV ⁷	<i>Anonyma siue Media</i>
4. arabolatina (a partir de la versión de <i>Usjāzī</i>)	Miguel Escoto	antes de 1237	II, I.5 (desde 987 a 989) –10, III-X, XII.1-10 (hasta 1075b11), con comentario de Averroes.	<i>Noua</i>
5. greco-latina	Guillermo de Moerbeke	1265–1272	I-XIV (incluyendo K)	<i>Metaphysica Nouae translationis</i>

Traducciones árabes de la *Metafísica*⁸

Estado	Traductor	Fecha	Contenido	Incluida en
1. Disponible	Uṣṭāṭ	s. IX	α-M (testimonio de K y M pero no disponibles)	com. Averroes
2. Fragmentos ¿?	Šamlī	s. IX	Λ	
3. Fragmentario	Iṣḥāq Ibn Ḥunayn	ante 910	Por lo menos 7 libros (α, B-Δ, Θ-I, Λ)	Avicena, Averroes
4. Disponible	Mattā	ante 940	Λ	com. de Temistio y Alejandro
5. Fragmentos	Yaḥyā	ante 974	Λ- (testimonio de M)	
6. Disponible	Naẓīf	2da mitad s. X	A + (testimonio de N)	Averroes
7. Testimonios	ʿĪsā Ibn-Zurʿa	943–1008	M	<i>Fihrist</i>

Como se puede apreciar en estos cuadros sinópticos, hay 5 versiones latinas de la *Metafísica* y al menos 7 versiones árabes. Cabe señalar que la traducción árabe de Uṣṭāṭ data del siglo IX, y por lo tanto es más antigua que los manuscritos más antiguos utilizados para la edición crítica de la *Metafísica* (s. X). Si bien la edición de Jaeger, por ejemplo, toma en cuenta en algunos casos la excelente edición de Bouyges⁹ de la traducción de Uṣṭāṭ, según Gutas esta consideración debería ser sistemática (Gutas, 2012: 34–35).

En el caso de la *Ética Nicomáquea*, un texto con el que tenemos un poco más de familiaridad por dedicarnos su tradición interpretativa en el Occidente medieval, cabe mencionar la existencia de una tradición indirecta que influyó a la interpretación de los comentaristas medievales y modernos de la *Ética*. En este caso, la tradiciones griega, latina y árabe se encuentran imbricadas mutuamente de manera tal que es preferible explicarlas en conjunto.

Tradición greco-árabe-latina de la *Ética Nicomáquea*

1. (1a) Traducción árabe (*Kitāb al-Akhlāq*) de Iṣḥāq Ibn Ḥunayn (s. IX o X) y de Uṣṭāṭ,¹⁰ probablemente a partir de (1 b) una traducción siríaca preexistente de la cual no nos han llegado vestigios.¹¹ Esta traducción (1 a) tiene la particularidad de contar con once libros, ya que un libro adicional ha sido introducido entre los libros VI y VII, y que los especialistas suelen llamar «séptimo libro» (Dunlop, 2005:55–62). Este «séptimo libro» es con probabilidad de origen griego (quizás proveniente de un comentario de Porfirio hoy perdido y que incluye algunas referencias a poetas árabes evidentemente añadidas posteriormente) e incluye material que retoma los temas tratados en *EN* III-V (56–58).
2. *Summa Alexandrinorum-Ikhtiṣār al-Iskandarānīyīn*: se trata de un epítome de la *EN* de origen griego también en once libros. (2 a) Douglas Dunlop consideró que el original griego fue confeccionado por Nicolás de Damasco (77–79), el cual, después de una (2 b) versión siríaca, fue (2 c) traducido al árabe por Ibn Zurʿāh. Algunos fragmentos de esta traducción han sobrevivido en un manuscrito en El Cairo; esto

lo sabemos porque estos fragmentos coinciden con (2 d) la traducción latina llamada *Summa Alexandrinorum* (1975:279). Esta última versión, hecha por Hermannus Alamannus hacia 1243–1244, es la única en haber sobrevivido de forma completa hasta nuestros días; de ella hay dos ediciones y muchos excelentes estudios.¹² Una particularidad de este epítome es su gran difusión en lengua vulgar, ya desde el siglo XIII.¹³

3. El mismo Hermannus Alamannus parece haber hecho hacia 1240 una traducción arabo–latina de la *Ética Nicomáquea* a partir de 1a (Akasoy y Fidora:79–93). De esta traducción sólo existen fragmentos que se encuentran en los márgenes de la traducción greco–latina de Burgundio de Pisa (ver el siguiente punto), y en algunos comentarios de mediados del siglo XIII.¹⁴

4. Cabe mencionar una fuente crucial para los comentarios occidentales de la *EN*, se trata del comentario medio de Averroes a la *EN* conservado únicamente en sus versiones latina¹⁵ y hebrea.¹⁶ Sin embargo algunos fragmentos del texto original han sobrevivido en los márgenes de un manuscrito de la Universidad Qarawīyīn en Fez, justamente el único manuscrito ahora existente con la versión árabe de la *EN* (es decir 1a). Estos fragmentos del comentario de Averroes en su original árabe han sido editados por Lawrence Berman.¹⁷

158 159

Tradición grecolatina de la *Ética Nicomáquea*

1. La primera traducción a partir del griego es hecha por Burgundio de Pisa (hacia 1150) (Bossier:81–102). De esta traducción sobreviven dos grandes fragmentos que han circulado en el medioevo latino con las denominaciones siguientes: 1a *Ethica Noua*, consistente en el Libro I, y 1b *Ethica Vetus* (Libros II–III). A su vez de este último fragmento hay dos versiones: 1b.I *Versio brevior*, una versión «breve» a la cual le faltan las últimas 18 líneas del libro III; 1b.II *Versio longior*, donde estas últimas líneas fueron traducidas del árabe por Hermannus Alamannus (1243/1244) y agregadas para completar el libro III (Gauthier).¹⁸
2. Traducción completa de Roberto Grosseteste (1246–1247) (Gauthier), la cual circuló en dos recensiones: 2a *Recensio pura* que es la versión original de Roberto Grosseteste, y 2b *Recensio recognita* que consiste en la versión revisada por Guillermo de Moerbecke, un conocido traductor de Aristóteles de la segunda mitad del siglo XIII (Gauthier).

Variantes semántico–terminológicas en las traducciones de la *Ética Nicomáquea*

Teniendo tal panorama de la complejidad de la transmisión de la *Metafísica* y de la *Ética Nicomáquea*, cabe esperar que se den ciertos deslices terminológicos a lo largo no sólo de las múltiples traducciones, y a veces traducciones de traducciones, sino también de las dificultades del copiado y reproducción manuscrita (tanto en griego, cuanto en las otras lenguas, cada una con sus dificultades particulares). Estos deslices son provocados también por el hecho de que los traductores interpretan diferentemente

las particularidades técnicas de la escritura del Estagirita y por lo tanto la tecnicidad de ciertos términos no siempre es considerada de la misma manera. Intentaremos dar algunos pocos ejemplos de las dos obras aristotélicas abordadas aquí, y nos detendremos en selecciones muy acotadas, de las cuales a su vez seleccionaremos algunos términos para comentar dado que un estudio exhaustivo excedería los límites de esta publicación.

Analizaremos por un lado la apertura de la *EN*, es decir las seis primeras líneas del capítulo 1 del primer libro (1094a1–6), y una similar cantidad de *Metafísica* Z3 (1028b33–1029a9). Con esta ínfima muestra pretendemos hacer evidente la importancia y la riqueza que puede tener un estudio exhaustivo y profundo de tipo comparativo entre las diversas versiones. Este análisis resulta muy fructífero no sólo para el examen de la propia transmisión de textos sino también a la hora de determinar nuevas posibles interpretaciones (y por qué no también variantes textuales) de este escrito milenario.

Veamos en primer lugar las diversas versiones de la *EN* (cuadros de las páginas 159 y 160).

A partir de la comparación de estos textos nos concentraremos en el vocabulario técnico vehiculado en cada uno. En este primer segmento de la *EN* se retoma el adagio acuñado por Eudoxo de Cnidos,²⁷ según el cual todas las cosas tienden al bien. Aristóteles ensambla el adagio con su propia teleología determinando que el bien es un fin, y después discriminando diferentes tipos de fines, en este caso, las actividades o actos y las obras.

Así, es necesario notar que en la división de los fines, éstos son actos (*energeiai*) o bien obras (*erga*), ahora bien, esta división parece ampliarse, cuando en la última oración interpretamos que hay otros fines que se distinguen de las *acciones* (*praxeis*), de allí que se puede deducir o bien que la acción (*praxis*) es un tercer fin o bien que Aristóteles está utilizando *energeia* y *praxis* como sinónimos. La primera interpretación, es decir, el deslizamiento de un tercer término en la división será permeabilizado posteriormente en los comentaristas latinos medievales.²⁸ Por su parte, la traducción árabe adopta la segunda interpretación, ya que suprime la distinción traduciendo con una misma palabra, *ʿl*, tanto *energeia* como *praxis*. Esto da como resultado que el *Comentario* o paráfrasis de Averroes, utilizado por los comentaristas latinos como una segunda traducción (*alia translatio*), reproduce esta interpretación terminológica. El caso es que en este párrafo se pueden apreciar los diferentes sistemas de traducción, tanto el de Burgundio (que pretende ser consistente traduciendo siempre el mismo término griego por el mismo término latino), como el de Ishāq Ibn Hunayn (quien aplica un método no automático sino interpretativo), y puesto que aquí Aristóteles parece utilizar los dos términos como sinónimos, él los traduce por un término árabe que tiene una amplitud semántica que los abarca a ambos.²⁹ Ambos métodos, claro está, tienen sus ventajas y sus desventajas, y no es nuestra intención juzgar de la validez de cada uno sino más bien subrayar el efecto que tienen sobre la interpretación del texto vehiculado en la traducción.

Cuadro comparativo de las traducciones greco-latinas de la *Ética Nicomáquea*

Aristóteles (Bywater, 1094a1–6) ¹⁹	Burgundio de Pisa ²⁰	Roberto Grosseteste (recognita) ²¹	Roberto Grosseteste (rec. pura)
<p>Πᾶσα τέχνη καὶ πᾶσα μέθοδος, ὁμοίως δὲ πράξις τε καὶ προαίρεσις, ἀγαθὸν πινὸς ἐπιτείνει δοκεῖ· διὸ καλοῦσθε ἀρετήων τὸ γένος, οὐ πᾶν ἔφηται. διαφορὰ δὲ τις φαίνεται τῶν τελῶν· τὰ μὲν γὰρ εἰσιν ἐνέργεια, τὰ δὲ παρ' αὐτῶν (5) ἔργα τινά. ὧν δ' εἰσὶ τέλη πᾶν παρὰ τῆς πράξεως, ἐν τοῖσι βέλτερόν περὶκε τῶν ἐνεργειῶν τὰ ἔργα.</p>	<p>Omnis ars et omnis doctrina, similiter autem et operatio et <i>prohesis</i>, boni alicuius optatrix esse videtur. Ideoque optime enuntiant bonum, quod omnia <i>optant</i>. Differentia autem quedam videtur finium; hii quidem enim sunt <i>actus</i>, hii autem circa hos <i>opus</i> aliquod. Quorum autem sunt fines circa <i>operationes</i>, quoddam autem in hii melius existit <i>actibus opus</i>.</p>	<p>Omnis ars et omnis doctrina, similiter autem et <i>actus</i> et <i>electio</i>, bonum quoddam <i>appetere</i> videtur. Ideo bene enuntiaverunt bonum quod omnia <i>appetunt</i>. Differentia vero quedam videtur finium. Hii quidem enim sunt <i>operationes</i>; hii vero preter has <i>opera</i> quedam. Quorum autem sunt fines quidam preter <i>operationes</i>, in hii meliora existunt <i>operationibus opera</i>.</p>	<p>Omnis ars et omnis doctrina, similiter autem et <i>actus</i> et <i>electio</i>, bonum quoddam <i>appetere</i> videtur. Ideo bene enuntiaverunt bonum, quod omnia <i>appetunt</i>. Differentia vero quedam, videtur esse finium. Hii quidem enim sunt <i>operationes</i>; hii vero preter has, <i>opera</i> quedam. Quorum autem sunt fines quidam preter <i>operationes</i>, in hii meliora existunt {id est nata sunt} <i>operationibus opera</i>.</p>
<p>(Trad. Sinnot modificada)²²</p> <p>Todo arte y toda investigación, y de igual manera la acción y la decisión parecen tender hacia algún bien. Por eso se ha declarado con acierto que el bien es aquello a lo que todas las cosas <i>tenden</i>. Pero es claro que entre los fines hay cierta diferencia, pues unos son actividades y otros obras aparte de ellas. Y en los casos en que hay fines aparte de las acciones, las obras son naturalmente preferibles a las actividades.</p>	<p>Todo arte y toda doctrina, similarmente también el <i>acto</i> y la <i>elección</i>, parecen <i>apetecer</i> algún bien. Y por eso bien habían enunciado que el bien es lo que todas las cosas <i>apetecen</i>. En cambio, parece haber cierta diferencia entre los fines. Pues unos ciertamente son <i>operaciones</i>, en cambio otros son <i>obras</i> más allá de éstas. Pero entre éstos hay ciertos fines más allá de las <i>operaciones</i>, en ellos las <i>obras</i> se muestran mejores que las <i>operaciones</i>.</p>	<p>Todo arte y toda doctrina, similarmente también el <i>acto</i> y la <i>elección</i>, parecen <i>apetecer</i> algún bien. Y por eso bien habían enunciado que el bien es lo que todas las cosas <i>apetecen</i>. En cambio, parece haber cierta diferencia entre los fines. Pues unos ciertamente son <i>operaciones</i>, en cambio otros son <i>obras</i> más allá de éstas. Pero entre éstos hay ciertos fines más allá de las <i>operaciones</i>, en ellos las <i>obras</i> se muestran mejores que las <i>operaciones</i>.</p>	<p>Todo arte y toda doctrina, similarmente también el <i>acto</i> y la <i>elección</i>, parecen <i>apetecer</i> algún bien. Y por eso bien habían enunciado que el bien es lo que todas las cosas <i>apetecen</i>. En cambio, parece haber cierta diferencia entre los fines. Pues unos ciertamente son <i>operaciones</i>, en cambio otros son <i>obras</i> más allá de éstas. Pero entre éstos hay ciertos fines más allá de las <i>operaciones</i>, en ellos las <i>obras</i> se muestran mejores que las <i>operaciones</i>.</p>

Cuadro comparativo de las traducciones greco-arabo-latinas de la *Ética Nicomáquea*

<p>Aristóteles (Bywater, 1094a1-6)</p> <p>Πᾶσα τέχνη καὶ πᾶσα μέθοδος, ὁμοίως δὲ πράξις τε καὶ προαίρεσις, ἀγαθὸν τινὸς ἐπιέσθαι δοκεῖ· διὸ καλῶς ἀπερηγόνατο πύραθόν, οὐ πάντ' ἐπιέται. διαφορὰ δὲ τις φαίνεται τῶν τελῶν· τὰ μὲν γὰρ εἰσιν ἐνεργεῖαι, τὰ δὲ παρ' αὐτῶς (5) ἔργα πνύ. ὧν δ' εἰσι τέλη τινὰ παρὰ τὰς πράξεις, ἐν τοῦτοις βελτίω πέφυκε τῶν ἐνεργεῶν τὰ ἔργα.</p>	<p>Ishāq Ibn-Ḥunayn²³</p> <p>قال إن كل صناعة و كل مذهب و كذلك كل فعل واختيار فقد يعلم إنما يتشوق به خيرا ما و إنك أجاد من حكم على الخير أنه الشيء الذي يتشوقه الكل (٧) فقد يظهر أن بين الغايات المقصودة اختلافا و منها ما هي المفعولات الحادثة و منها ما الأفعال و الأشياء التي لها غايات ما سوى الأفعال فالمفعولات فيها أفضل من الأفعال.</p>	<p>Summa Alexandrinorum (trad. Hermannus)²⁵</p> <p>Omnis ars et omnis incessus et omnis sollicitudo uel propositum et quelibet actio et omnis electio ad bonum aliquod tendere uidetur. Optime ergo diffiniunt bonum dicentes quod ipsum est quod intenditur ex modis omnibus. Sunt autem intenta per artes multa diuersa. Quaedam enim sunt actio ipsamet et quedam sunt ipsum actum. Cumque sint artes ac ipsarum actiones multe, erunt intenta per ipsas multa. Ac tamen actum in ipsis existit melius actione.</p>	<p>Paráfrasis de Averroes (trad. Hermannus)²⁴</p> <p>Dixit Aristotiles, Quoniam omnis ars et omnis scientia, et omnis actio, et omnis electio rei est alicuius per unquamque quidem earum bonum aliquod intendi et desyderari uidetur. Et est finis intentus per artem aut scientiam aut actionem aut electionem. Et cum sit finis istarum cunctarum hoc, quod omnia appetunt et sit finis earum omnium: et manifestum est quod omnia appetunt bonum. Et propterea bene dixit qui descripsit bonum per hoc quod ipsum est quod omnia appetunt. Et diuersitas quidem inter fines intensos per artes esse uidetur non propter diuersitatem artium tantum licet ex eo quod fines in quibusdam artium sunt actiones ipsamet, ut in arte saltandi et percutiendi citharam: et in quibusdam earum fines sunt acta et non actiones, ut sanitas in arte medicinae. In artibus autem in quibus fines sunt acta, non actiones, acta meliora sunt actionibus: cum actiones quae sunt in ipsis, sint gratia actionum. [sic] <i>pro actorum</i> ?]²⁶</p>	<p>Summa Alexandrinorum (trad. Hermannus)²⁵</p> <p>Omnis ars et omnis incessus et omnis sollicitudo uel propositum et quelibet actio et omnis electio ad bonum aliquod tendere uidetur. Optime ergo diffiniunt bonum dicentes quod ipsum est quod intenditur ex modis omnibus. Sunt autem intenta per artes multa diuersa. Quaedam enim sunt actio ipsamet et quedam sunt ipsum actum. Cumque sint artes ac ipsarum actiones multe, erunt intenta per ipsas multa. Ac tamen actum in ipsis existit melius actione.</p>	<p>Todo arte y toda propedéutica y toda preocupación o propósito y cualquiera de las acciones y toda elección parece tender hacia algún bien. Por lo tanto óptimamente definieron al bien los que dijeron que él es a lo que se tiende de todos los modos. Pero son buscadas por las artes muchas cosas diversas. Pues unas son la acción misma y otras son el acto/lo actuado mismo. Y puesto que las artes y sus acciones son muchas, serán muchas las cosas buscadas por ellas. Sin embargo el acto/lo actuado en ellas se muestra mejor que la acción.</p>
<p>(Trad. Sinnott modificada)</p> <p>Todo arte y toda investigación, y de igual manera la acción y la decisión parecen tender hacia algún bien. Por eso se ha declarado con acierto que el bien es aquello a lo que todas las cosas tienden. Pero es claro que entre los fines hay cierta diferencia, pues unos son actividades y otros obras aparte de ellas. Y en los casos en que hay fines aparte de las acciones, las obras son naturalmente preferibles a las actividades.</p>	<p>Dijo Aristóteles: que todo arte y toda ciencia y toda acción y toda elección es de alguna cosa, por medio de la cual ciertamente se tiende a algún bien y [éste] parece ser deseado: y es el fin al que se tiende por medio del arte o la ciencia o la acción o la elección. Y puesto que hay un fin de todas estas cosas, éste, que todos apetecen, también es el fin de todas ellas: y es manifiesto que todas las cosas apetecen el bien. Y por ello dijo bien el que describió el bien como lo que todas las cosas apetecen. Y ciertamente parece haber una diversidad entre los fines a los que se tiende por medio de las artes, no sólo a causa de la diversidad de las artes, sino a partir del hecho de que los fines en algunas son las acciones mismas, como en el arte de saltar o de tocar la cítara; y en algunas de ellas los fines son actuados y no acciones, como la salud en el arte de la medicina. Pero en las artes en las cuales los fines son actuados, no acciones, los [efectos] actuados son mejores que las acciones: puesto que las acciones que están en ellos, son en vistas a los [efectos actuados].</p>	<p>Dijo Aristóteles: que todo arte y toda ciencia y toda acción y toda elección es de alguna cosa, por medio de la cual ciertamente se tiende a algún bien y [éste] parece ser deseado: y es el fin al que se tiende por medio del arte o la ciencia o la acción o la elección. Y puesto que hay un fin de todas estas cosas, éste, que todos apetecen, también es el fin de todas ellas: y es manifiesto que todas las cosas apetecen el bien. Y por ello dijo bien el que describió el bien como lo que todas las cosas apetecen. Y ciertamente parece haber una diversidad entre los fines a los que se tiende por medio de las artes, no sólo a causa de la diversidad de las artes, sino a partir del hecho de que los fines en algunas son las acciones mismas, como en el arte de saltar o de tocar la cítara; y en algunas de ellas los fines son actuados y no acciones, como la salud en el arte de la medicina. Pero en las artes en las cuales los fines son actuados, no acciones, los [efectos] actuados son mejores que las acciones: puesto que las acciones que están en ellos, son en vistas a los [efectos actuados].</p>	<p>Dijo Aristóteles: que todo arte y toda ciencia y toda acción y toda elección es de alguna cosa, por medio de la cual ciertamente se tiende a algún bien y [éste] parece ser deseado: y es el fin al que se tiende por medio del arte o la ciencia o la acción o la elección. Y puesto que hay un fin de todas estas cosas, éste, que todos apetecen, también es el fin de todas ellas: y es manifiesto que todas las cosas apetecen el bien. Y por ello dijo bien el que describió el bien como lo que todas las cosas apetecen. Y ciertamente parece haber una diversidad entre los fines a los que se tiende por medio de las artes, no sólo a causa de la diversidad de las artes, sino a partir del hecho de que los fines en algunas son las acciones mismas, como en el arte de saltar o de tocar la cítara; y en algunas de ellas los fines son actuados y no acciones, como la salud en el arte de la medicina. Pero en las artes en las cuales los fines son actuados, no acciones, los [efectos] actuados son mejores que las acciones: puesto que las acciones que están en ellos, son en vistas a los [efectos actuados].</p>		

Por su parte, entre las mismas traducciones grecolatinas también hay divergencias de traducción que hacen surgir problemas más allá de la propia complejidad del texto original. Analicemos nuevamente estos dos términos, *energeia* y *praxis*: por un lado Burgundio de Pisa traduce *energeia* por *actus* y *praxis* por *operatio*, por otro lado Roberto Grosseteste invierte la traducción, es decir, traduce *energeia* por *operatio* y *praxis* por *actus*; todo lo cual puede apreciarse mejor en el siguiente cuadro:

Burgundio	Bywater	Grosseteste	Ishāq	Hermannus
opus	ἔργον	opus	maf'ūl	acta / actum
actus	ἐνέργεια	operatio	fi'l	actio
operatio	πρῶξις	actus	fi'l	actio
habitus	ἔξις	habitus	malkah (1098b33) – hālah (1103b21–22)	habitus

162 163

El problema surgirá no dentro de cada una de las traducciones latinas sino, una vez más, en sus intérpretes, ya que la traducción de Grosseteste aparece cuando ya la terminología de la traducción de Burgundio se había asentado y tecnificado, por lo tanto comienzan naturalmente a surgir algunas confusiones, sobre todo entre quienes, como Alberto Magno, utilizan ambas traducciones a la vez.³⁰

Hay que notar asimismo que tanto Roberto Grosseteste como Ishāq Ibn Ḥunayn traducen los términos *ergon* y *enérgeia*, que tienen la misma raíz (*erg*), por términos que a su vez tienen la misma raíz (*f' l* en árabe y *op* en latín). También cabe señalar la muy interesante traducción de *méthodos* por *maḏhab*, que tiene la raíz del verbo «andar» pero que también significa «doctrina» y traducimos por *propedéutica* (los traductores latinos Burgundio y Roberto traducen *doctrina*); sin embargo, puesto que Hermannus traduce (en el comentario de Averroes) por *scientia* podemos inferir que Averroes no considera el término en su comentario y lo reemplaza deliberadamente por ciencia (*'ilm*, *scientia*). Desgraciadamente como no poseemos este extracto de la traducción arabolatina, no podemos saber si este desliz terminológico es fruto de la traducción o de la interpretación de Averroes. Por otra parte, en la *Summa Alexandrinorum* Hermannus traduce por *incessus* (marcha), con lo cual podemos asumir que el texto árabe rezaba *maḏhab* tal como lo hace la versión árabe de la *EN* que hemos analizado más arriba. Lo que sí es cierto es que ambos textos (esto es, el comentario de Averroes y la *Summa Alexandrinorum*) eran considerados por los comentaristas medievales latinos como otras traducciones de la *Ética* y por lo tanto se servían de ellos como una fuente al mismo nivel que las traducciones grecolatinas (Buffon:305–309).

En resumen, en lo que respecta a la *EN* por lo menos en este primer extracto, los traductores de diversas culturas y épocas hacen un excelente trabajo sobre un texto del que ignoran prácticamente todo ya que el contexto filosófico que lo circunda está traducándose al mismo tiempo, y el contexto cultural no está claro, ni es evidente su importancia dentro de sus propios parámetros. Ahora bien, ellos están a la base de la elaboración de un vocabulario filosófico que de una forma u otra llega hasta nuestros días y nos constituye como comunidad epistémica.

Variantes semántico–terminológicas en las traducciones de la *Metafísica*

Como hemos visto, cada una de las obras del Estagirita tiene su propia historia de transmisión y a causa de sus avatares particulares, tiene diferentes tipos de variantes terminológicas. En el caso de la *Metafísica* y debido a la gran multiplicidad de traducciones, y considerando que no todas ellas están disponibles, hemos hecho una selección de tres que son particularmente significativas. A continuación damos las razones para la elección de cada una de las traducciones: a) Traducción de Uṣṭāṭ: la elección es sencilla; además del hecho de ser la traducción más completa existente, justamente por ello, es la única traducción disponible en árabe del fragmento que vamos a analizar (Z3). A ello se agrega la excelente calidad de la edición disponible. b) Traducción anónima o media: es la primera traducción completa de la *Metafísica* al latín, a lo que se agrega que es la traducción existente cuando Miguel Escoto traduce la versión de Uṣṭāṭ al latín. Sobre esta misma traducción avanzará Guillermo de Moerbeke para su traducción completa de la *Metafísica*. c) Traducción arabolatina de Miguel Escoto: en ella se puede apreciar el efecto de la mediación del árabe en las transmisiones textuales. Es además una versión muy expandida en Occidente ya que está acompañada por el comentario magno de Averroes a la *Metafísica*.

En este caso, en el capítulo tercero del libro Z, Aristóteles se pregunta a cuál de estos cuatro ítems puede decirse con mejores razones *ousía* es decir *sustancia*. Los cuatro ítems en cuestión son: *to ti ên einai* (*esencia*, literalmente: *lo que era ser*), *katholou* (universal), *genos* (género) y *hypokéimenon* (sujeto o sustrato). Tomando como centro la edición crítica de Ross³¹ a la derecha la traducción medieval grecolatina, a la izquierda la traducción medieval árabe y continuando a la izquierda la traducción arabolatina de Miguel Escoto (cuadro página 163).

Este pequeño párrafo tiene una concentración particular de términos técnicos aristotélicos claves sobre los que ha habido y sigue habiendo una controvertida discusión. Podemos observar en primer lugar que el término árabe (*annīya*), utilizado para la traducción de *to ti ên einai*, traduce en un sólo término el complejo segmento griego. En el cuadro aquí abajo, podemos ver que la traducción grecolatina (a la izquierda del griego) es literal (*quid erat esse*, a veces también *quod quid erat esse*) y que la traducción arabo-latina de Miguel Escoto (en el extremo derecho) traduce *annīya* por *essentia*. ¿Y no es esa la traducción que se ha utilizado hasta ahora en las lenguas modernas? La traducción de Ross³⁶ reza *essence*, incluso hasta los últimos estudios de Gabriele Galluzzo³⁷ utilizan ese término para traducir el segmento griego. García Yebra en su canónica traducción también utiliza «esencia»,³⁸ Berti traduce «essenza»,³⁹ Tricot por su parte es el único en preferir *quiddité*.⁴⁰ En cierta forma entonces la interpretación que avanza Uṣṭāṭ de este segmento se ha convertido en convencional. Por supuesto que al igual que el segmento griego que traduce, el término *annīya* no deja de ser controvertido ya que es utilizado en numerosos sentidos. Según Cristina D'Ancona, citando a Hasnawi,⁴¹ *Anniya*: en la traducción de textos neoplatónicos corresponde tanto a τὸ εἶναι como a τὸ ὄν,

Cuadro comparativo de las diversas versiones Z3

<p>trad. Anónimo s. XIII³²</p>	<p>ed. Ross (sobre E y A)³³</p>	<p>trad. Ustjǎř³⁴</p>	<p>trad. Miguel Escoto³⁵</p>
<p>Dicitur autem substantia, si non multiplicius, de quatuor maxime; et enim quid erat esse et universale et genus videtur substantia esse cuiusque, et horum quartum subiectum. Subiectum vero est de quo alia dicitur, et illud ipsum non de alio; propter quod primum de hoc determinandum est; maxime namque videtur esse substantia subiectum primum. Tale vero modo quodam materia dicitur et alio modo forma, tertio vero quod ex hiis (dico autem materiam quidem es, et formam figuram specialitatis, et quod ex hiis statuam totam), ergo si species materia est prior et magis ens, et ipso ex utrisque prior erit propter eandem rationem. Nunc ergo figura et typo dictum est quid est substantia, quia non de subiecto sed de quo alia</p>	<p>(1028b33) Λέγεται δ' ἡ οὐσία, εἰ μὴ πλεοναχῶς, ὡς ἐν τέταρτῃ γινώσκω· καὶ γὰρ τὸ εἶναι καὶ τὸ καθόλου καὶ τὸ γένος οὐσία δοκεῖ εἶναι ἐκάστου, καὶ τέταρτον τούτων (35) τὸ ὑποκειμένον· τὸ δ' ὑποκειμένον ἐστὶ καθ' οὗ τὰ ἄλλα λέγεται, ἐκείνο δὲ αὐτὸ μικρῆτι κατ' ἄλλον· διὸ πρότερον περὶ τοῦ· (1029a.) του διοριστέον· μάλιστα γὰρ δοκεῖ εἶναι οὐσία τὸ ὑποκειμένον πρότερον. τοιοῦτον δὲ τρόπον μὲν τινα ἡ ὄλη λέγεται, ἄλλων δὲ τρόπον ἡ μορφή, τρίτον δὲ τὸ ἐκ τούτων (λέγω δὲ τὴν μὲν ὄλην οἷον τὸν χαλκόν, τὴν δὲ μορφήν τὸ σχῆμα τῆς ιδέας, τὸ δ' ἐκ τούτων τὸν ἀνδριάντα τὸ σίνολον), ὥστε εἰ τὸ (5) εἶδος τῆς ὄλης πρότερον καὶ μάλιστα ὄν, καὶ τὸ εἶδος ἀφ' οὗ πρότερον ἐστὶ διὰ τὸν αὐτὸν λόγον. νῦν μὲν οἷν τύπω εἰρηται τί ποτ' ἐστὶν ἡ οὐσία, ὅτι τὸ μὴ καθ' ὑποκειμένον ἄλλα καθ' οὗ τὰ ἄλλα·</p>	<p>و ينبغي قبل ذلك ان نمثل الجوهر ما هو فان الجوهر و ان كان يقال على انواع كثيرة لا كله في اربعة اكثر ذلك قلته يظن انه الذي هو الانية و الكمية ايضا و الجنس يظن انه جوهري كل واحد و الرابع من هذه الموضوعات الاول و الموضوع هو الذي يقال الاخر عليه و اما ذلك بعينه فلا يقال على غيره و لذلك فلنخصص اولا عن هذا فان الموضوع الاول يظن انه جوهري اكثر من غيره و يقال مثل هذا النوع ما الهيلي و بنوع اخر الصورة و بنوع ثالث الذي منهما واما القول الهيلي مثل الجنس و صورة شكل التمثال و الذي منهما يصنع بكليته فاذا ان كانت الصورة قبل الهيلي واكثر هوية فانها تكون قبل الذي من كليهما لهذا القول بعينه فقد مثل القول حينئذ موضوع بل الذي عليه الاخر</p>	<p>Et oportet ante distinguere substantiam quoniam substantia, et si dicitur multis modis, tamen quatuor existimatur enim, quod est essentia et uniuersalis etiam, et genus existimatur esse substantia cuiuslibet, et quartum istorum est primum subiectum. Et subiectum est illud de quo dicitur aliud, ipsum autem non dicitur de alio. Et ideo primo perscrutemur de hac substantia. Primum enim subiectum existimatur esse substantia magis quam aliud. Et dicitur tale quoquo modo materia, et alio modo forma, et tertio modo illud quod est ex eis. Et dico materiam, ut cuprum, et formam, ut figuram statuam et quod est ex eis, statuum. Si igitur forma fuerit ante materiam et magis ens, erit etiam ante illud, quod est ex utroque eadem ratione. Distinctum est igitur modo quid sit substantia et quod est non illud, quod est de subiecto, sed illud de quo est aliud.</p>

mientras que en las traducciones de la *Metafísica* de Aristóteles corresponde a τὸ τί ἦν εἶναι. Sin embargo Laurence Bauloye (54),⁴² que hace un estudio y traducción exhaustivos de Z1, indica que Uṣṭāṭ traduce el segmento griego también por māhīya (1028b4) (53), ¡que Bauloye mismo indica como opuesto a annīya en la página siguiente! Hay, por lo tanto, una cierta «inestabilidad semántica» en este término, que le permite abarcar una amplia gama de significados, desde «lo que es» hasta «el hecho mismo de ser» y «la esencia» (o «definición»)⁴³. Este último sentido de «esencia» es justamente el sentido que eligió Miguel Escoto para su traducción latina y que de alguna manera ha fijado una cierta interpretación de *to ti ên eînai* al menos en este contexto de *Metafísica* Z3.

Anónimo	Ross	Uṣṭāṭ	Miguel Escoto
substantia	οὐσία	ḡawhar	substantia
quid erat esse	τὸ τί ἦν εἶναι	annīya	essentia
universale	καθόλου	kullī	universalis
genus	γένος	ḡins	genus
Subiectum	ὑποκειμενον	al-maūḏwū ^c al-āwal	primum subiectum
Subiectum primum			
materia	ῥλη	haiūlā	materia
forma	μορφή	ṣūra	forma
Quod ex hiis	τὸ ἐκ τούτων	aldhā minhumā	illud quod est ex eis
totam	σύνολον	al-maḡmū ^c	(congregatio)
species	εἶδος	ṣūra	forma
hoc aliquid	τότόδετι	hadhihi al-ṣay'	istius rei
ens	ὄν	huwīya	ens

Otro término controvertido es *hyle*, que aquí Uṣṭāṭ elige simplemente transliterar como *haiūlā* y es consistente en esta traducción en todo el capítulo incluso hasta Z10. Sin embargo existe otro término genuinamente árabe para materia: *mādda*, es de hecho el preferido por Avicena en su *Metafísica* (literalmente: *Libro de la ciencia divina*), quien también se sirve esporádicamente de *haiūlā*.⁴⁴ Otro término transliterado por Uṣṭāṭ directamente del griego al árabe es *genos* (*ḡins*). A diferencia de *hyle*, según el *Glossarium Graeco-Arabicum*,⁴⁵ no parece haber ninguna traducción árabe con el sentido que tiene *genos* en este contexto, por lo menos en las *Categorías* y en la *Metafísica*.

Finalmente cabe señalar que el término *ṣūra* aquí traduce tanto *eidos* como *morfe*, lo cual ya parecería ser problemático. *Ṣūra* es efectivamente un término polisémico que significa tanto, forma como aspecto, figura, representación, simulacro, o incluso imagen. He aquí porqué en el *Glossarium Graeco-Arabicum* aparece en obras de Aristóteles como traducción no sólo de *eidos* o de *morfe* sino también de *idea* y de *schēma* entre otros.⁴⁶

Observaciones finales

El análisis comparativo de las diversas traducciones, nos pone entonces frente a una multiplicidad de interpretaciones que enriquece nuestra lectura aportando un contexto lingüístico-cultural de cada una de las lecturas analizadas. También nos hace patente el hecho de que la complejidad de la transmisión de textos nos deja en una infinita reduplicación de versiones y recensiones, sin hablar de las interpretaciones de todas ellas; las cuales no dejan de influenciar incluso de alguna remota manera las interpretaciones de los especialistas contemporáneos. De hecho, toda esta complejidad aporta datos sobre instancias anteriores a los arquetipos reconstruidos por las ediciones de Aristóteles del siglo XX. Sin embargo, existen a la vez interpretaciones que podemos considerar nos «alejan» de ellas. Las investigaciones recientes de Gutas, Tarán, Bauloye y otros han probado que es posible discriminar entre uno y otro tipo de variantes textuales. Aunque esta multiplicidad laberíntica no deja de ser abrumadora, también indica que en una disciplina como es la ecdótica aristotélica donde hasta hace un siglo parecía todo hecho, hay ahora mucho por hacer, toda una aventura para futuras generaciones de filólogos. Cabe señalar que, con los adelantos tecnológicos de las comunicaciones, este trabajo no es más privativo de los especialistas del otro lado del Atlántico y es nuestra responsabilidad formar críticos latinoamericanos capacitados para enfrentar con éxito este nuevo desafío.

166 167

Notas

¹ Brunschwig se encuentra confeccionando una nueva edición de los *Tópicos* de Aristóteles, cuyo primer tomo fue publicado en 2009 por Les Belles Lettres: Aristote, *Topiques*, Tome I Livres I-IV, edición crítica a cargo de Jacques Brunschwig (2009), Paris, Les Belles Lettres (Collection des Universités de France, Série grecque).

² Aristotle (2012) *Poetics*, ed. Gutas, Tarán.

³ Todos los argumentos y evidencias para apoyar esta tesis se encuentran en Aristóteles (2012), cap. II, 77–128.

⁴ Siendo los otros tres: Paris, Gr. 1741 (A), Riccardianus 46 (B), y el ejemplar griego (Φ) de la traducción latina de Guillermo de Moerbeke.

⁵ Más argumentaciones respecto de otras obras de Aristóteles se pueden encontrar en Gutas (24–27).

⁶ Vuillemin-Diem, Gudrun.

⁷ I= A, II= α, III= B ... X=θ... XI= K, XII=Λ, XIII= M, XIV= N.

⁸ Cf. Bertollaci, Amos (241–275).

⁹ Averroes, *Tafsīr ma ba'd at-tabi'at*, edición crítica de Bouyges, Maurice (1938), Beyrouth: Dar el-Machreq (Bibliotheca arabica Scholasticorum, Serie árabe, 6). El único manuscrito completo de la traducción árabe de la

Metafísica es el que lleva el comentario de Averroes al mismo texto, es por eso que citamos el comentario magno de Averroes donde se encuentran citados literalmente cada uno de los lemas comentados de la *Metafísica*.

¹⁰ En un principio Douglas Dunlop y Arthur Arberry habían determinado que la traducción era de Ishāq, pero más recientemente Manfred Ullmann, en una nueva edición de la versión árabe y otros estudios determinó que Ustāṭ es el traductor de los libros VII a X. En los manuscritos los testigos son sólo dos y parciales (Ms. Fez, Qarawiyīn, L 2508/80, libros I al VI, por Ishāq Ibn-Hunayn, ss. IX-X, Ms. Fez, Qarawiyīn, L 3043/80, libros VII a X, por Ustāṭ, s. IX). Akasoy Ana y Fidora Alexander eds. (2005), *The arabic version of the Nicomachean Ethics*, with introduction and annotated English translation by Douglas Dunlop, Leiden: Brill (Aristoteles semitico-latinus, 17) (113). Ullmann, Manfred (2011) *Die Nikomachische Ethik des Aristoteles in arabischer Übersetzung*, Wiesbaden: Harrasowitz Verlag. También ver Ullmann, Manfred y Schmidt, Edmund (2011) *Aristoteles in Fez. Zum Wert der arabischer Überlieferung der Nikomachischer Ethik für die Kritik des griechischen Textes*, Heidelberg: Universitätsverlag; y también véase Ramón Guerrero, Rafael, «Recepción de la Ética Nicomáquea en el mundo árabe: la teoría de la virtud en la filosofía islámica», *Studia Graeco-Arabica* 4, 2014, 315–334.

¹¹ Dunlop, Douglas (2005), «Introduction», en Akasoy Ana A. y Fidora Alexander eds., 106.

¹² *Summa Alexandrinorum*, transl. Hermanni Alamanni, ed. Marchessi (1904: XLI), Messina. Más reciente es la edición de Fowler, Georg, «Manuscript Admont 603 and Engelbert of Admont (c. 1250–1331). Appendix 14: *Summa Alexandrinorum*», *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge* 49, 1982, 195–252. También ver D'Alverny, Marie-Thérèse, «Remarques sur la tradition manuscrite de la *Summa Alexandrinorum*», *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge* 57, 1982, 265–272. Finalmente podemos encontrar una edición del «séptimo libro» tal como aparece en la *Summa Alexandrinorum* en el artículo de Saccenti, Riccardo, «La *Summa Alexandrinorum*: storia e contenuto di un'epitome dell'*Etica Nicomachea*», *Recherches de Théologie et Philosophie médiévales* 77:2, 2010, 201–234.

¹³ Jecker, Mélanie, «Las virtudes intelectuales (Ética a Nicómaco, VI) en tres obras de divulgación aristotélica», *Summa* 3, 2014, 39–53. Gentili, Sonia, «L'*Etica* volgarizzata da Taddeo Alderotti (m. 1295). Saggio di commento», *Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale* 17, 2006, 249–281.

¹⁴ Se trata de un comentario anónimo de un maestro de artes de París. Un estudio sobre las traducciones utilizadas por este autor puede encontrarse en Buffon, Valeria, «Anonyme (Pseudo-Peckham), *Lectura cum questionibus in Ethicam Nouam et Veterem*. Prologue», *Recherches de Théologie et Philosophie médiévales* 78: 2, 2011, 297–382.

¹⁵ Averroes, *In Moralia Nicomachia expositione*, transl. Hermanni Alamanni, Venetiis, Junctas, 1562, f. 1G, H, I. No existe hasta ahora ninguna edición crítica completa de este texto. Korolec editó el comentario del libro IV, cfr. Korolec, Jerkzy, «Mittlerer Kommentar von Averroes

zur Nikomachischen Ethik des Aristoteles», *Mediaevalia philosophica Polonorum* 31, 1992, 61–118. Por ahora la edición parece haber sido retomada por Maroun Aouad y Frédérique Woerther, cf. <http://dare.uni-koeln.de/?q=node/37>

¹⁶ Berman, Lawrence (1999).

¹⁷ Berman Lawrence (1967:31–59).

¹⁸ Gauthier, René-Antoine (1974), «Praefatio» en Aristoteles Latinus, *Ethica Nicomachea*, éd. Gauthier R.A., Leiden: Brill; Bruxelles: Desclée de Brouwer (Aristoteles Latinus, 26, 1).

¹⁹ Utilizamos el texto de la edición de Bywater (Aristotelis, *Ethica Nicomachea*, ed. Bywater, Ingram (1894) Oxford, Clarendon [Scriptorium Classicorum Bibliotheca Oxoniense]), sin embargo hemos cotejado con la edición de Susemihl (Aristotelis, *Ethica Nicomachea*, ed. Susemihl, Franz, Apelt, Otto (1903), Leipzig: Teubner) sin encontrar mayores diferencias en lo que concierne a este fragmento. Tampoco las variantes encontradas en ninguno de los aparatos reflejan los deslices terminológicos de las traducciones, tanto árabes como latinas.

²⁰ Aristoteles, *Ethica Noua*, I, 1, 1094 a1-6, transl. Burgundionis, in Aristote, *Ethica Nicomachea*, ed. René-Antoine Gauthier, Leiden: Brill (AL, 26, 2), 1972, 65.

²¹ Cf. Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, I, 1, 1094 a1-6, transl. Roberti Grossi Capitis, ed. René-Antoine Gauthier, Leiden: Brill (AL 26, 4), 1973:375.

²² Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, trad. Sinnott, Eduardo (2007), Buenos Aires, Colihue (Colihue Clásica), 2007, 3.

²³ Akasoy, Fidora (2005:113).

²⁴ Averroes, *In Moralia Nicomachia expositione*, transl. Hermanni Alamanni, Venetiis, Junctas, 1562, f. 1G, H, I.

²⁵ *Summa Alexandrinorum*, transl. Hermanni Alamanni, ed. Marchessi, 1904, XLI, Messina. Ver también la edición de Fowler en Fowler, 1982, 195–252.

²⁶ Hay aquí evidentemente un error en la edición de Junctas, que hemos tratado de subsanar con una conjetura; sin embargo, esta conjetura deberá confirmarse o refutarse en la edición crítica del comentario de Averroes.

²⁷ Cfr. Gauthier, René-Antoine (1971), «Commentaire», en Aristote, *Éthique à Nicomaque*, introduction, traduction et commentaire par R.A. Gauthier et J.Y. Jolif, Paris: Béatrice-Nauwelaerts, tomo II, 774, 819–821.

²⁸ Estamos haciendo un estudio examinando el efecto que todas estas particularidades terminológicas tienen en los comentaristas latinos del siglo XIII. Justamente, el presente estudio es la condición de posibilidad para avanzar en ese análisis.

²⁹ Esto se debe al sistema de traducción característico del círculo de traductores de Bagdad, que se basa en la interpretación y no en la sustitución automática palabra por palabra. Sobre los métodos de los traductores bagdadíes, ver Salama-Carr, Meryem (1990), *La traduction à l'époque abbaside. L'école de Hunayn Ibn Ishāq et son importance pour la traduction*, Paris: Didier érudition (Traductologie, 6). Ver también, con bibliografía actualizada, D'Ancona, Cristina (2005b), «Le traduzioni delle opere greche e la formazione del corpus filosofico arabo», en

D'Ancona, Cristina. ed. (2005), *Storia della filosofia nell'Islam medievale*, tomo I, Torino: Einaudi, 180–252.

³⁰ Alberto Magno, *Super Ethica*, ed. Kübel, Wilhelm (1968), Münster: Aschendorff (Opera Omnia, 14, 1–2).

³¹ No podemos decir en este caso «Aristóteles» ya que todos son de alguna manera el texto de Aristóteles, y el texto griego, como vimos no está necesariamente más cerca del «original» que los otros.

³² Edición Vuillemin-Diem, Gudrun (1976), en *Aristoteles Latinus XXV* 2, Leiden: Brill, 125.

³³ Edición Ross, William (1924), Oxford, Clarendon.

³⁴ Edición de Bouyges Maurice, en Averroes, *Tafsir ma ba'd at-tabi'at*, Texte arabe inédit établi par Bouyges, Maurice (1938), Imprimerie Catholique, Beyrouth 1938-1952 (Bibliotheca Arabica Scholasticorum, Serie árabe V, 1; V, 2; VI; VII), t. VI, 767–768.

³⁵ Edición Iunctas, en *Aristotelis Opera cum Averrois cordubensis commentariis*, Venecia 1562, t. VIII, fol. 157G-I.

³⁶ Aristotle, *Metaphysica*, ed. Ross William (1928), Oxford, Clarendon (The Works of Aristotle, VIII), 1028b33-34.

³⁷ Galluzzo, Gabriele. y Mariani, Mauro, *Aristotle's Metaphysics Book Z: The contemporary debate*, Pisa: Edizioni della Scuola Normale, 2006, 64. Galluzzo, Gabriele, *The Mediaeval Reception of Book Zeta of Aristotle's Metaphysics*, vol. 1, Leiden: Brill, 2012, 41.

³⁸ Aristóteles, *Metafísica*, trad. de García Yebra, Valentín, Madrid: Gredos, 1970, 1028b33-34.

³⁹ Berti, Enrico (89).

⁴⁰ Aristote, *Métaphysique*, trad. Tricot, Jean, Paris: Vrin, 2000, 241.

⁴¹ Hasnawi, Ahmed (1990), «Anniyya ou Inniyya (essence-existence)», en Auroux Sylvain ed. (1990), *Encyclopédie Philosophique Universelle - Les Notions Philosophiques - Dictionnaire*, tomo I, Paris: PUF.

⁴² Bauloye, Laurence (54). Ver también van den Bergh, Simone, «Anniyya», *Encyclopédie de l'Islam*, Brill Online, 2014, consultado el 19 de febrero de 2014 en http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-de-l-islam/anniyya-SIM_0677

⁴³ Cfr. D'Ancona, Cristina (2011:23). Ver también, D'Ancona, Cristina, 2000, 51–97, (55–59).

⁴⁴ Avicena, *Liber de philosophia prima siue de scientia divina*, Lexiques, ed. Van Riet, Simone, Tomo III, Leiden: Brill (Avicena Latinus), 1983, 254–255. Me sirvo de la edición latina de la *Metafísica* porque es el único léxico existente, ya que ni la edición árabe del Cairo (Ibn Sinā, *Šifā': Al-ilāhiyyāt*, ed. árabe Anawati Georges y Zayed Said, 1960, El Cairo: Organisme Général des Imprimeries Gouvernementales, tomo I y tomo II ed. por Moussa Mouhamed, Duniyā S. y Zayed S.), ni la de Marmura (Ibn Sinā, *Ilāhiyyāt min al-Šifā'*, nueva ed. árabe y trad. inglesa de Marmura, Michael, Provo: Brigham Young University Press (Al-Hikma, Islamic Translation Series, III, IV, 2004) contienen índices ni léxicos.

⁴⁵ *Glossarium Graeco-Arabicum*. A lexicon of the medieval Arabic translations from the Greek, edición on-line, Ruhr-Universität Bochum, Berlin-brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Consultado 17

de febrero de 2014 en http://telota.bbaw.de/glossga/results.php?gr_lexeme=%CE%B3%E1%BD%B3%CE%BD%CE%BF%CF%82&ar_lexeme=&ar_root_1=&ar_root_2=&ar_root_3=&ar_root_4=&ar_root_5=&submit-button=).

⁴⁶ Consultado el 17 de febrero de 2014 en http://telota.bbaw.de/glossga/results.php?ar_lexeme=%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9&sort=gr_lexeme&order=ASC.

Referencias bibliográficas

- AKASOY, ANA Y FIDORA, ALEXANDER (2002). «Hermannus Alemannus und die *alia translatio* der *Nikomachischen Ethik*». *Bulletin de Philosophie Médiévale*, (44), 79–93. 170 171
- ARISTOTLE. *Poetics*. editio maior. Tarán Leonardo (ed. griego y latín), Gutas Dimitri (ed. siríaco y árabe). Leiden: Brill (Mnemosyne supplements, 338), 2012.
- BAULOYE, LAURENCE (1997). *La question de l'essence. Averroès et Thomas d'Aquin, Commentateurs d'Aristote*. Métaphysique Z1, Louvain-la-Neuve: Peeters.
- BERMAN, LAWRENCE (1999). *Averroes Middle Commentary on Aristotle's Nicomachean Ethics*. Jerusalem: The Israel Academy of Sciences and Humanities.
- BERTI, ENRICO (2006). *Struttura e significato della Metafisica di Aristotele*. Roma: Università della Santa Croce.
- BERTOLLACI, AMOS (2005). «On the Arabic translations of Aristotle's *Metaphysics*». *Arabic Sciences and Philosophy* 15, 41–275.
- BOSSIER, FERNAND (1997). «L'élaboration du vocabulaire philosophique chez Burgundio de Pise», en Hamesse, Jacqueline, (ed.). *Aux origines du lexique philosophique européen*. Actes du Colloque international organisé à Rome par la F.I.D.E.M., Louvain-la-Neuve, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales (col. Textes et études du Moyen Âge, 8), 81–102.
- BRUNSWIG, JACQUES (2003). «Do We Need New Editions of Ancient Philosophy?», en Sharples, (ed.). *Perspectives on Greek Philosophy*. Aldershot: Ashgate, 50–69.
- BUFFON, VALERIA (2011). «Anonyme (Pseudo-Peckham), *Lectura cum questionibus in Ethicam Nouam et Veterem*. Prologue», *Recherches de Théologie et Philosophie médiévales* (78):2, 297–382.
- D'ANCONA, CRISTINA (2000). «L'influence du vocabulaire arabe: *causa est esse tantum*», en Hamesse, Jacqueline y Steel Carlos (eds.). *L'élaboration du vocabulaire philosophique au Moyen Âge*. Turnhout: Brepols (SIEPM, Rencontres de philosophie médiévale, 8), 51–97 (55–59).
- (2011). «Platonic and Neoplatonic terminology for Being in Arabic Translation», *Studia Graeco-Arabica*, (1), 23–45.
- DUNLOP, DOUGLAS (1975). «The Manuscript Taimur Pasha 290 Ahlaq and the *Summa Alexandrinorum*». *Arabica*, 21:(3), 252–263.

——— (2005). «Introduction», en Akasoy Ana A. y Fidora Alexander (eds.), 106.

GAUTHIER, RENÉ-ANTOINE (Ed.) (1974). «Praefatio», en Aristoteles Latinus. *Ethica Nicomachea*. Leiden: Brill, Bruxelles: Desclée de Brouwer (Aristoteles Latinus, 26, 1).

GUTAS, DIMITRI (2012). «The Letter before the Spirit: Still Editing Aristotle after 2300 years», en van Openraay Aafke y Fontaine Resiane. *The Letter before the Spirit: The Importance of Text Editions for the Study of the Reception of Aristotle*, Leiden: Brill (Aristoteles Semitico-Latinus, 22), 11–36.

VUILLEMIN-DIEM, GUDRUN (Ed.) (1976), «Praefatio», en Aristoteles Latinus. *Metaphysica Translatio Anonyma siue Media*. Leiden: Brill (Aristoteles Latinus, XXV, 2).

Buffon, Valeria

«Aristóteles políglota. Particularidades del vocabulario técnico aristotélico según algunas traducciones medievales de la *Metafísica* y la *Ética Nicomáquea*». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 155–172.

Fecha de recepción: 12 · 02 · 15

Fecha de aceptación: 03 · 05 · 15

El diminutivo en español y francés: rasgos transculturales y translingüísticos para su enseñanza

Estela Klett*

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El propósito de este trabajo es comparar el uso y valor del diminutivo en dos lenguas romance: el español y el francés, pues creemos en el interés de trabajar sobre rasgos translingüísticos y transculturales de ciertos elementos al momento de enseñar lenguas extranjeras. En primer lugar, se hará una breve reseña de la evolución de los estudios contrastivos (Dabène, 1996) cuyas bases se remontan a Weinreich (1953) y Lado (1957). A partir de ejemplos, se mostrará la importancia del diminutivo en español así como los múltiples matices afectivos que conlleva. Se observarán los sufijos utilizados para construir formas diminutivas en español y francés así como las clases de palabras que aceptan un diminutivo. El estudio contrastivo permitirá poner de relieve algunas regularidades translingüísticas y transculturales. Como reza en nuestro epígrafe, valoramos la comparación como camino de acercamiento a las lenguas y culturas ajenas.

172 173

Palabras clave:

· diminutivo · francés · español · transculturalidad

* Titular de la cátedra de francés y Directora del Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es Docente-Investigadora categoría I y autora de una docena de libros. Ha dirigido tesis, becarios y proyectos de investigación acreditados. Posee publicaciones en libros y revistas especializadas y ha participado como ponente en eventos nacionales e internacionales. Sus áreas de interés se vinculan con la lectocomprensión en medio universitario, el análisis contrastivo y la fraseología.

Abstract

The purpose of this work is to compare the use and the value of the diminutive form in two Romance languages, Spanish and French, as we are strongly interested in working on translinguistic and on transcultural features of certain elements when teaching foreign languages. First, a review about the evolution of contrastive studies (Dabène, 1996), based on Weinreich (1953) and on Lado (1957) will be presented. Then, some examples will be given to show the importance of a diminutive in Spanish and in French as well as the multiple affective nuances that it may entail. Finally, the suffixes used to build diminutive forms in Spanish and in French and also the types of words that may carry one will be observed. The contrastive study will allow us to highlight some translinguistic and transcultural regularities. As our epigraph states, we value comparison as a way of approaching foreign languages and cultures.

Key words:

· diminutive forms · French · Spanish · transculturality

La principal facultad de la mente es comparar

MONTESQUIEU

1. Introducción

Hoy en día, en el enseñanza–aprendizaje de lenguas extranjeras (LE), numerosos autores encaran temas específicos del lenguaje desde un análisis basado en la búsqueda de regularidades translingüísticas y transculturales. En este trabajo adoptamos una perspectiva contrastiva moderna que consiste en sacar provecho de ciertas estrategias espontáneas de los sujetos aprendientes que ante datos desconocidos de otro sistema lingüístico y sociocultural son proclives a seleccionar, clasificar, combinar, generalizar y *comparar*. Focalizaremos nuestro análisis en el uso y valor del diminutivo comparando dos lenguas romances: el español y el francés.

2. Evolución del concepto de contrastivismo

El análisis contrastivo surgió como un movimiento dentro de la Lingüística Aplicada, alrededor de los años 60. La idea era que al comparar dos lenguas surgen zonas de similitud y

de diferencia, y que esas zonas de diferencia eran las que de manera lógica causarían los errores en el aprendizaje pues se tendería a traspasar el conocimiento sobre las estructuras y rasgos de nuestra lengua materna (LM) al idioma ajeno. Para Weinreich (1953) y Lado (1957), representantes de esta corriente, la descripción contrastada de lenguas tanto en el área lingüística como cultural es una tarea que realizan los *especialistas* y resulta clave para la organización de la enseñanza de idiomas. El objetivo fundamental de los expertos es prever los errores y preparar, en consecuencia, ejercitación para evitarlos. Se trata de una visión estática, basada en matrices de comparación preestablecidas que ignora al sujeto aprendiente y se inscribe en una didáctica universalista.

174 175

Nuestra posición se aleja totalmente de las líneas teóricas de los americanos citados y se basa en los estudios de Py (1984), Roos (1991), Dabène (1996) así como Porcher y Groux (1999). Los autores citados coinciden en considerar que la comparación juega un papel importante en la enseñanza. Pero la gran diferencia es que el contraste se analiza en tanto tarea efectuada por el aprendiente. Es él quien confronta y establece la distancia que separa las lenguas según aspectos relacionados con su propia subjetividad. Creemos que desde un enfoque translingüístico y transcultural la búsqueda de regularidades o brechas entre lenguas debe enmarcarse dentro de las actividades comunicativas que realizan docentes y aprendientes en ese espacio peculiar que es el aula.

3. El diminutivo: generalidades

Los diminutivos son afijos derivativos que modifican el significado de una palabra y se encuadran dentro de la derivación apreciativa. Se utilizan para dar matices de diferente índole. Por ejemplo, indicar tamaño pequeño cuando se trata de seres materiales como en el caso de *papelito*, *lapicito*, *manchita*; para indicar brevedad con nombres de acciones y sucesos: *dictadito*, *viajecito*; como expresión afectiva, cariñosa o despectiva, según el contexto: *¡mi reinita!*, *¡una maestrita!*; para atenuar el efecto de palabras que se perciben como incómodas: *colita*, *pitilín*. En otros casos, se utiliza para disminuir el grado de la cualidad denotada por algunos adjetivos; *rojito* (significa un poco rojo), para dar idea de intensificación: *cerquita* (muy cerca), *un mate calentito* (bien caliente) según el *Manual de Nueva gramática de la lengua española* (NGLE) (168–169).

Los diminutivos por afijos derivativos son muy comunes en algunas lenguas romances como el italiano o el portugués y, por el contrario, escasísimos en francés, lo que constituye un desafío al momento de traducir los matices sutiles que conllevan los diminutivos en español. En francés, el uso de diminutivos por derivación léxica es muy poco productivo y se restringe mayoritariamente a casos lexicalizados. Esta lengua prefiere el giro analítico con el adjetivo «*petit*». Si bien es cierto que el sufijo «*ette*», por ejemplo, puede ser hoy utilizado de manera creativa, el número de producciones espontáneas que éste genera son muy limitadas. Así,

Bidaud se refiere al fenómeno y destaca «la pérdida de vitalidad del diminutivo en lengua francesa, muy inferior a otras lenguas románicas» (52). Este hecho resulta particularmente llamativo si se considera que la sufijación diminutiva fue usual en el renacimiento. Basta remitirse, por ejemplo, a un poeta como Ronsard que hace un uso muy variado de éste.

El debilitamiento comenzó en la época clásica y, según el autor citado, una de las causas estaría ligada a la predominancia del modelo lógico entre los especialistas de gramática en ese momento. Recuérdese la concepción de ese entonces en la que el francés es el espejo del alma humana: una lengua lógica, que refleja el orden del pensamiento y es, por excelencia, la lengua de la ciencia. Las imprecisiones y la afectividad atribuidas al diminutivo lo excluyen así del paradigma. Otra de las explicaciones posibles para Bidaud sería que el francés es una lengua más analítica que el español, italiano o portugués que poseen rasgos compatibles con lo sintético. Una evidencia del carácter analítico¹ en la lengua francesa es la utilización del adjetivo «*petit*» antepuesto para remplazar al sufijo diminutivo, considerado un elemento sintético.

4. Casos de lexicalización

Tanto en español como en francés, existen palabras que han sido diminutivos originariamente y, ahora funcionan lexicalizadas como unidades independiente de la palabra que les dio nacimiento. Han cristalizado un sentido determinado y no remiten al tamaño reducido ni están teñidas de afectividad. Veamos algunos casos: cuerito («*joint*» en francés), flequillo («*frange*»), hoyuelos («*fossettes*»), lentejuela («*paillette*»), bolsillo («*poche*»). Los ejemplos citados ya no evocan los términos previos al agregado del sufijo: fleco, hoyo, lenteja y bolsa, respectivamente. Resulta interesante observar que estos vocablos que contienen otro lexicalizado pueden admitir el agregado de un sufijo apreciativo diminutivo: bolsillito, flequillito o aumentativo: flequillote.

En francés existen casos similares. Por ejemplo, la palabra «pelotón» (ovillito de lana o hilo) se ha fijado y nadie piensa su origen formado por «*pelote*» y el sufijo diminutivo «*on*». Lo mismo ocurre con la palabra «*quenotte*» (dientito de niño). Se trata de un diminutivo lexicalizado que proviene del francés antiguo «*canne*» (diente). Otros ejemplos similares son: «*fourchette*» (tenedor), «*bracelet*» (pulsera), derivados de «*fourche*» (tridente) y «*bras*» (brazo), respectivamente. Cuando se dice, por ejemplo: «*Le balconnet de mon frigo est sale*» (el anaquel de la heladera está sucio) nadie piensa en el balcón de pequeño tamaño que le dio origen.

Ahora bien, es de señalar que hay casos de lexicalización con el adjetivo «*petit*» antepuesto a la palabra que hace las veces de diminutivo, como dijimos. Todos hemos probado alguna vez un «*petit-four*», esas delicadas masitas del tamaño de un bocado que se sirven con el café. Nadie imagina una pieza de masa pequeña que se pone al horno como refiere su origen. Algunas de estas palabras lexicalizadas que contiene «*petit*» pueden, a su vez, para dar un matiz afectivo, agregar un diminutivo duplicando «*petit*» e incluso agregando el adverbio «*tout*». Consideremos los términos «*petit-fils*» (nieto) y «*petit-déjeuner*» (desayuno), ambas lexicalizadas. Se podría

decir: «j'ai un (*tout*) *petit* petit-fils» y «nous avons fait un (*tout*) *petit* petit-déjeuner» (tengo un nietito chiquito/ chiquitito) y «tuvimos un desayuno súper mínimo». Estamos ante casos de concatenación de varios apreciativos con idéntico significado. Para alumnos no hispanohablantes, la inserción del morfema -it (en chiqu-it-ito, poqu-it-it-ito, etc.) que se puede repetir varias veces según la fuerza expresiva de la intensidad, resulta muy sorprendente. El francés indica intensificación con «*tout*» y «*petit*». La diferencia entre las lenguas se sitúa en el hecho de que no hay inserción y la repetición no suele ser múltiple aunque se observa algunas veces como en el ejemplo: «un *tout, tout petit* peu de cognac» (una nadita de coñac/ un poquitito).

5. Los sufijos diminutivos frecuentes

176 177

En español, los sufijos usuales son: *ito*, *ico*, *uelo*, *illo*, según los países y las regiones. En el Río de la Plata se utiliza casi exclusivamente «ito/a»: *mesita* («tablette»), una cartera bien *carita* («un sac joliment cher»), comer *despacito* («manger tout doucement»). El sufijo «in/a» se utiliza en algunos casos como *pilotín* («court imperméable»), *poquitín* («un tout petit peu»), *flacuchín* («maigrelet»), *chiquitín* («petit enfant»), *pillín* («coquin»). En muchos casos se observa lexicalización como el caso de *cafetín* que remite a un bar sencillo, de barrio («bistrot»). En otros casos, las palabras lexicalizadas como *pollerín* («jupette»), *calabacín* («petite courge»), *papín* («petite pomme de terre») y *maletín* («malette») cambian de género con respecto a su base léxica (pollera, calabaza, papa y maleta). En el español hablado en España existen diferentes formas de sufijos, según las provincias. Así, en Andalucía se utiliza mucho «illo», en Galicia «iño» está muy extendido, los habitantes de Santander emplean el sufijo «uco», en las regiones de Murcia y Aragón así como Cuba y Venezuela, es común escuchar el diminutivo «ico».

El repertorio de los sufijos diminutivos del francés es amplio: «eau/elle», «et/ette», «ot/otte», «in/ine», «on» e «illon» pero el uso es poco frecuente y muchas veces remite a términos lexicalizados. El francés tiende a ser más analítico y prefiere, generalmente, la anteposición de «*petit*» como se observa en los nombres de los célebres cuentos: «Le *petit* poucet» (Pulgarcito) y «Le *petit* Prince» (El Principito). El sufijo «eau» es productivo para formar nombres de crías de animales. Veamos algunos ejemplos: «*souriceau*» (ratoncito), «*lionceau*» (cachorro de león), «*chevreau*» (cabrito), «*dindonneau*» (pavito), «*lapereau*» (conejito). Otros sufijos son: «elle» como en «*tourelle*» (torrecita), «in» en el término «*tambourin*» (tamborcito). El sufijo «et/ette» es uno de los más prolíficos. Así en masculino: «*ruisselet*» (arroyito), «*coffret*» (cofrecito), «*jardinet*» (jardincito) y «*agnelet*» (corderito). En femenino: «*maisonnette*» (casita), «*nonette*» (monjita), «*chaînette*» (cadenita), «*poulette*» (gallinita), etc. Muchos diminutivos correspondientes a nombres de pila femeninos utilizan «et/ette»: *Annette*, *Louissette*, *Suzette*, *Jeannette*, etc. Las terminaciones «ot/otte» son otra forma de indicar diminutivo «*ilot*» (islote), «*menotte*» (manito). En esta categoría debemos incluir los nombres propios masculinos como: «*Jeannot*» (Juancito), «*Charlot*» (Carlitos), «*Julot*» (Julito) y el femenino «*Margot*» (derivado de «Marguerite»), entre otros.

El sufijo «on» y su femenino «onne» proveen también diminutivos: «*aiglon*» (aguilucho), «*caneton*» (patito), «*moucheron*» (mosquita), «*Suzon*» (Susanita), «*Jeanneton*» (Juanita) o «*Marion*» (Marita). En el caso del femenino, un ejemplo es «*chatonne*» (gatita). También el francés cuenta con «ille», que produce diminutivos como «*flotille*» (flotilla), «*chenille*» (perrita); «illon» forme derivada y ampliada del sufijo «on»: «*oisillon*» (polluelo), «*botillon*» (botita). También los sufijos «in/ine» como en las palabras: «*plaisantin*» (chistosito, algo gracioso), «*blondin/e*» (rubiecito/a), «*rouquin/e*» (pelirrojo/a), «*portillon*» (puertita, portillo) y numerosos diminutivos de nombres femeninos: «*Jeannine*», «*Claudine*», «*Micheline*», etcétera.

6. Las clases de palabras y los diminutivos

Ya hemos señalado que el diminutivo más usual del español del Río de la Plata contiene el sufijo «ito/ita». Veremos en los próximos apartados que en nuestra lengua estos sufijos se aplican a la mayoría de las clases de palabras. Las creaciones de este tipo se conocen también en otras lenguas romances. Nada de esto ocurre en francés que no posee un mecanismo tan productivo. Recurre frecuentemente a adjetivos antepuestos o a un conjunto de palabras. Así, y siguiendo a Weinrich (283) en los ejemplos que se detallan, los adjetivos antepuestos mitigan las calificaciones y tienen un papel diminutivo: «*une légère faute*» (una faltita), «*un court moment*» (un momentito), «*un piètre score*» (una puntuación flojita), «*à bref délai*» (en un plazo cortito).

6.1. Los sustantivos

Los sustantivos del español, cortos o largos, admiten generalmente la forme diminutiva: *solcito*, («*petit soleil*»), *lucecita* («*petite lumière*»), *lunita* («*petite lune*»), *caracolito* («*petit escargot*»), *juguetito* («*petit jouet*»), *almohadita* («*petit oreiller*»), un *borrachín* (un ivrogne *gentil*). Los diminutivos son muy utilizados por el personal que trabaja en áreas de la salud (médicos, enfermeras, dentistas, etc.) ante una situación estresante para el paciente. El diminutivo percibido como más afectuoso mejoraría el contacto con el que realiza la práctica molesta. En los consultorios los enunciados: «a ver el *bracito*», «estire la *piernita*», «ahora hacemos un *buchecito*» resultan frecuentes aunque la relación sea formal. En francés, como ya se señaló, fuera de algunos casos infrecuentes de uso de sufijos, lo común es que la noción de diminutivo se dé por la anteposición de un adjetivo. Es de destacar que «*petit*» resulta el más frecuente. «Je me suis acheté un *petit sac* très à la mode» (me compré una carterita de moda), «Frédéric a un *petit portable* qui tient dans sa main» (Federico tiene un celu/ telefonito que cabe en la mano), «cette *légère brise* d'été est très agréable» (esta brisita de verano es muy agradable).

6.2. Los adjetivos

Al igual que con los sustantivos, en español es posible formar diminutivos de los adjetivos agregando «ito/a», el sufijo más común. Por ejemplo: «*pobrecito*, perdió su osito de peluche» («*pauvre petit*, il a perdu son nounours»), «una niña *delgadita*» («une fille *maigrichonne*»), «pruebe estas facturas, ¡están *calentitas!*», («*goûtez ces viennoiseries, elles sont chaudes à point !*»), *calladito* (*bien silencieux*). En cursos, seminarios y congresos, muchas personas deseosas de tomar la palabra se excusan diciendo: «Me permitís, es algo muy *chiquito/cortito*» («...*c'est très, très bref, c'est extrêmement court*»). Parecería que el uso del diminutivo ayudaría a obtener el turno solicitado al hablante deseoso de hacerse oír.

En cuanto a los adjetivos en francés, sólo unos pocos admiten un sufijo diminutivo. Además, su uso es muy restringido. Veamos algunos ejemplos sacados de la prensa: «la patronne se plaint d'un chiffre d'affaires *mollasson*» (...un volumen de negocios flojito), «parler d'un ton *doucereux*» (hablar con un tono dulzón/almibarado), «une vendeuse *grassouillette*» (una vendedora rellenita/gordita), «une jeune fille *fluette*» (una chica menudita), «une voix *aigrette*» (una voz finita/endeble), «être *pâlot*», (paliducho), «le film n'était pas très *fôlichon*» (la película no era gran cosa/mediocre) y, en tono coloquial, «Jean est très *fortiche* aux échecs» (...súper hábil).

178 179

6.3. Los nombres propios

Los nombres y los apellidos admiten también el sufijo diminutivo «ito/a», por ejemplo: *Tomasito*, *Juancito*, *Pablito*, *Anita*, *Julita*, *Pepitola* (derivado de José, Josefa), *Toñito* (Antonio), *Paquito* o *Panchito* (proveniente de Francisco). Varios nombres de pila terminados en -s, adoptan diminutivos en «itos/itas» como: *Carlitos*, *Merceditas*. Algunos nombres dan lugar a una gama amplia de diminutivos. Así, María deviene: *Mariquita*, *Maruja*, *Marujita* y *Marita*. Dolores se convierte en Lola y luego *Lolita*. Los diminutivos de Manuel son: *Manolo*, *Manolito*, *Manolín*; Jesús provee: *Chucho* muy utilizado en España y Méjico. En una entrevista la actriz argentina Carola Reyna dice: «yo era un poco *Mafaldita*» (*Clarín*, 28/10/2006). Luego, al evocar a un compañerito de la escuela dice que en esa época éste era su *Alaindeloncito* (*petit* Alain Delon). Existe en la capital de nuestro país, una banda de delincuentes llamados «*Gardelitos*». Resulta interesante una frase de Julia Urquidí, tía y ex esposa de Mario Vargas Llosa en la que el diminutivo transmite enorme fastidio y odio: «Me las vas a pagar *Varguitas*, yo también diré mi verdad». Recuérdese que seis años más tarde que fuera publicada *La tía Julia y el escribidor* (1977), Julia Urquidí respondió a esta novela con su libro de memorias *Lo que Varguitas no dijo* (1983). Se atribuye al General Perón, que hablaba de unos de sus colaboradores cuyo nombre ficticio en este trabajo es Ayala, el dicho siguiente: «*Ayalita* es un buen chico, ¡lástima que le guste quedarse con los vueltos!».

En francés, los apellidos forman el diminutivo anteponiendo el adjetivo «*petit*». Por ejemplo: «Les *petits* Dubois ont manqué à l'école aujourd'hui». El diminutivo en los nombres de pila sigue tres caminos diferentes. En algunos casos se agrega «*petit*», en otros, hay sufijación y, por último, hay ejemplos en los que se duplica una sílaba. En todos los casos, el uso del diminutivo en los nombres es una muestra de familiaridad o afecto. Observemos algunos ejemplos: «*petit* Nicolas» como el título del célebre libro de Goscinny, «*petite* Agnès», «*Pierrot*», «*Jacquot*», «*Yvon*», «*Suzon*», «*Margoton*» (algo viejo). Los casos de duplicación silábica son frecuentes: «*Popaul*» (Paul), «*Cécelle*» (Marcelle), «*Coco*» (Colette), «*Riri*» (Henri), «*Dédé*», (André), «*Jojo*», (Georges ou Joseph), «*Didi*», (Didier), «*Fifine*», (Joséphine), etcétera.

6.4. Los adverbios

Los adverbios del español agregan también «ito/a» en sus formas diminutivas. Por ejemplo: «Es bastante *lejitos*» («c'est assez loin»), «la facultad está *cerquita* de casa» (...tout près), «Comencemos *tempranito*» (commençons d'assez bonne heure), «Poné el raticida bien *arribita*» (...tout en haut), «Papi, volvé *prontito*» («papa, reviens vite, vite»), «Haré la carta *enseguidita*» (...tout de suite), «Un *poquitín* de canela» (un tantinet de cannelle). Es de señalar que los adverbios en francés no aceptan sufijos como en español. Se utilizan diferentes procedimientos para expresar el matiz del diminutivo: se agregan otros adverbios como vimos en los ejemplos («tout», «assez») o bien se repite el mismo adverbio para indicar intensidad («vite»). El español americano suele extender los diminutivos a adverbios que no son usuales en España como el caso de: *ahicito*, *aquicito*, *ahorita*, *apenitas*, *despuécito*, etcétera.

6.5. Los participios pasados

En español, los participios pasados de los verbos pueden engendrar diminutivos. Borges (citado por Bordelois) destaca el valor afectivo y la utilización frecuente del diminutivo en nuestra lengua. Señala:

Toda lengua tiene una posesión secreta. Se puede decir en español, «estaba solita»; se podría traducir al inglés por: «she was all alone» [en francés: «elle était toute seule»]. Pero, cómo decir «estaba sentadita»? [«elle était là, assise, toute sage»]. Creo que no se puede decir en otras lenguas porque «sentadita» significa que una persona está sentada y al mismo tiempo se expresa la ternura y el afecto que se siente por ella, esto es una posibilidad de la lengua española. (Bordelois:64)

El ejemplo que sigue remite a una situación hogareña. La empleada habla con la dueña de casa y le relata la jornada de trabajo: «Señora, ordené todo y los chicos están *bañaditos* y *cenaditos*». En francés, no es posible agregar un sufijo al participio pasado. La afectividad que atraviesa los diminutivos debe recuperarse en otra parte del enunciado. Por ejemplo, con un adverbio antepuesto: «les enfants ont bien

dîné et sont *joliment* propres». Como es bien sabido, las lenguas se diferencian más por la economía de los medios lingüísticos utilizados para expresar algo que por la posibilidad o la imposibilidad de ponerlo en palabras. En el caso del español es claro que con un medio muy económico «ito/a» se puede dar una coloración afectiva a los participios para transformar el significado. En portugués, resulta muy usual la fórmula de cortesía para agradecer: «obrigadinho/a». Se trata del diminutivo de un participio como si dijéramos agradecidísimo/a con mucho afecto.

6.6. Los pronombres, las interjecciones y los verbos

Ciertos pronombres del español, en situaciones de mucha cercanía afectiva, admiten usos del diminutivo. Veamos algunos ejemplos: —¿El nene comió todos los caramelos? —*Toditos* («*tous, absolument tous*»). —Mary, ofrece al primo *alguito* de tomar («Mary, offre au cousin un *petit* quelque chose à boire»). Otro caso: «En la repartija, ¡no me tocó *nadita!*» («...je n'ai *absolument* rien eu, j'ai eu *moins que rien!*»). Podemos observar que en francés debemos recurrir nuevamente al agregado de otros adverbios para traducir el matiz del diminutivo. Fuera de los pronombres indefinidos, el uso del diminutivo en otros pronombres es realmente muy poco frecuente, al menos en Argentina aunque en algunas coplas se observa el empleo de *tuyito/a* o también *suyito/a*. En una comunicación informal y teñida por la afectividad, el portugués, en cambio, usa diminutivos en algunos pronombres personales, numerales y demostrativos. Veamos los ejemplos: —«*Quem quebrou o copo?*» (quién rompió el vaso) —«*Foi elasinha*» (*ellita*, dice señalando a la hermanita). Otro ejemplo: —«A senhora tem crianças?» —«Tenho só duasinhas!» (sólo *dositas*). Veamos un nuevo caso. Darcy solicita a un amigo que lleve un paquete. Cuando éste pregunta cuál es, Darcy señala un bulto enorme y dice con voz meliflua: «*essesinho*» (esesito, «ce tout petit paquet!», dicho con tono irónico).

180 181

En lo atinente a las interjecciones, hay casos de diminutivos muy elocuentes. Por ejemplo, la abuela mira a su nietita y dice: —*Upita* con abu! («allez, *hop là*, dans les bras de mémé!». En otros casos, cuando se quiere hacer una advertencia a alguien, en general a un niño, se puede decir con tono enérgico: ¡*Cuidadito!*, ¡*Ojito!* («attention!», «fais gaffe!»). El saludo chau admite el diminutivo coloquial *chaucito*. También, otros enunciados breves que se asemejan a las interjecciones forman diminutivos como el caso de *¡hasta lueguito!*

Observemos ahora los verbos. En España y otros países de América Latina se utilizan algunos gerundios con sufijo diminutivo que no son usuales en Argentina. Va de suyo que estas formas diminutivas no pueden traducirse al francés con un sufijo. El valor afectivo debe expresarse con el agregado de otros elementos como se observa en los ejemplos que siguen. Se acercó *andandito* («en marchant à petits pas»), se fue *volandito* («en volant très rapidement/ vite, vite»), el viento llegó *callandito* («sans rien dire/ sans faire le moindre bruit»), andá corriendito al almacén («va vite, vite chez l'épicier»). Como vemos, las traducciones al francés

son posibles pero menos económicas. Es de observar que en portugués brasileño es frecuente el uso del gerundio con diminutivo que hemos descrito. «Está chovendo» significa que la lluvia es finita y escasa.

6. El diminutivo: rasgos transculturales y translingüísticos

En español y en francés los diminutivos se utilizan más en el lenguaje hablado que en el escrito. Aunque originariamente se conectan con la idea de pequeñez, hoy en día el uso mayoritario de los mismos está ligado a la expresión de una amplia gama de emociones. El carácter afectivo del diminutivo explica entonces que rara vez aparezca en los discursos científicos, jurídicos o administrativos. Los matices que transmiten, sea cortesía, fastidio, timidez o alegría, están muy unidos a la entonación utilizada que puede cambiar radicalmente el sentido. Así, cuando el autor de una comunicación dice: «hice una *trabajito* sobre Pushkin», el diminutivo puede connotar modestia. Si, en cambio, el jefe de cátedra o el director de una publicación se refieren a la propuesta diciendo «me presentó un *trabajito*» es posible que estén haciendo un comentario peyorativo o una crítica. Además, en ambas lenguas, la valoración afectiva que deriva de los diminutivos se orienta a menudo hacia el interlocutor lo que explica el uso frecuente en el lenguaje amoroso y en la interacción con niños. Los rasgos descriptos son transculturales al abarcar al español y al francés.

Por otro lado, la comparación de ejemplos más representativos de nuestro estudio, volcada en un cuadro anexo, permite visualizar aspectos translingüísticos. Existen recurrencias en las lenguas y desigualdades. Así, en el español del Río de la Plata el sufijo apreciativo «ito/a» se aplica a clases de palabras muy distintas: sustantivos, adjetivos, nombres propios, participios pasados, pronombres indefinidos, interjecciones y gerundios. Este sufijo es un medio lingüístico extremadamente rentable y económico. En francés, existen algunos sufijos diminutivos pero la gran mayoría de palabras derivadas se ha lexicalizado. Sólo el caso del sufijo «ette» puede ser usado de manera creativa pero el número de producciones espontáneas que genera es muy limitado. Para el docente o el traductor resulta un desafío atrayente ver cómo se establece el puente translingüístico entre el español y el francés. Nuestro estudio mostró que a menudo debemos utilizar adjetivos antepuestos («*petit*», «*faible*», «*maigre*», etc.), o bien adverbios diversos («*tout*», «*joliment*», «*très*», etc.) para transmitir las coloraciones emocionales de los diminutivos en español. Además, es de señalar que si bien algunos pocos sustantivos y adjetivos en francés admiten una creación con sufijos, esta operación resulta imposible con los adverbios, los participios pasados, los verbos, pronombres e interjecciones. En estos casos se requieren construcciones parafrásticas para lograr el sentido del diminutivo en español.

7. Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos mostrado el funcionamiento del diminutivo en dos lenguas romances: el español y el francés. El análisis de los ejemplos del corpus permitió observar algunos rasgos transculturales válidos para las dos lenguas y destacar el valor profundamente afectivo de los diminutivos tanto en una lengua como en la otra. En el campo lingüístico también se detectaron algunas similitudes. En ambas lenguas existen casos de lexicalización del diminutivo, concatenación de varios apreciativos con idéntico significado, sufijos variados que representan al diminutivo y ciertos casos productivos como son «ito/a», en español y «ette», en francés, aunque éste último dé lugar a una creatividad muchísimo menor. Sin embargo, es menester subrayar algunas divergencias importantes que revela nuestro estudio. En primer lugar, resultan poco económicos los procedimientos a utilizar para traducir al francés el diminutivo en clases de palabras otras, que el sustantivo y el adjetivo. En segundo lugar, a diferencia del vigor del diminutivo en español, éste ha perdido fuerza en la lengua francesa como ya lo señalamos.

182 183

A pesar de que en la enseñanza de lenguas la comparación no tiene buen predicamento, creemos en la validez de este procedimiento ya sea dentro de la misma familia lingüística o bien de otras, según los casos. Para nosotros es una tarea provechosa en la medida en que explora, enriquece y profundiza una estrategia espontánea de los sujetos ante los idiomas. Debe adaptarse, por supuesto, al nivel de los aprendientes y a los objetivos sin omitir poner en práctica una problematización que vaya más allá del mero cotejo. Las sabias palabras de Montesquieu «La principal facultad de la mente es comparar» nos alientan a continuar indagando en esta vía.

Nota

¹ En lo atiente al aspecto más analítico del francés (comparado al español) siempre debe verse que es una cuestión de grado. Para ilustrar nuestro planteo mostraremos algunos elementos que refuerzan lo dicho. 1) En francés, en el verbo, la persona se indica con un pronombre personal separado. En las lenguas romanas se hace de manera más sintética en la desinencia (como, comes, come...). Con respecto al francés, en el español son más frecuentes: 2) los adjetivos compuestos: «boquiabierto» (*qui a la bouche ouverte*), pelirrojo (*qui a les cheveux roux*); 3) los adjetivos derivados: casadero (*qui a l'âge de se marier*), callejero (*de la rue*), etc.; 4) los sufijos (azo, ada, ote, ísimo, etc.) para expresar nociones variadas: vistazo (*coup d'œil*), dentellada (*coup de dents*), agarrada (*prise de bec*), besote (*grand baiser*), grandísimo (*très grand*), etc. En los casos citados, no exhaustivos, se observa que el español es siempre más sintético.

Referencias bibliográficas

- BIDAUD, SAMUEL (2012) «Sur la perte de vitalité du diminutif en français». *Revista de Filología Románica*, 29(1), 51–58. Consultado el 30 de setiembre de 2014 en http://dx.doi.org/10.5209/rev_RFRM.2012.v29.n1.38946
- BORDELOIS, IVONNE (2003). *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- DABENE, LOUISE (1996). «Pour une contrastivité "revisitée"». *ELA*, (104), 393–400.
- LADO, ROBERT (1957). *Linguistics across Cultures: Applied Linguistics for Language Teachers*. Michigan: Ann Arbor, University of Michigan Press.
- MANUAL DE LA NUEVA GRAMÁTICA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010). Buenos Aires: Espasa libros.
- MONTESQUIEU (2006). *Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères. Œuvres complètes de Montesquieu*. T. IX. P. Rétat (dir.). Oxford: Voltaire Foundation.
- PORCHER, LOUIS Y DOMINIQUE, GROUX (1999). *L'éducation comparée*. París: Nathan.
- PY, BERNARD (1984). «L'analyse contrastive: histoire et situation actuelle». *Le Français dans le Monde*, (185), 32–37.
- ROOS, ECKHARD (1991). «L'apport de l'analyse contrastive». *Le Français dans le Monde*, (238), 44–52.
- WEINREICH, URIEL (1953). *Languages in Contact. Findings and Problems*. New York: Linguistic Circle of New York.
- WEINRICH, HARALD (1989). *Grammaire textuelle du français*. París: Didier/Hatier.

Anexo: cuadro comparativo

Español	Francés
Sustantivo Un cafecito, una mesita, una niñita, un polluelo	<i>Un petit café, une tablette, une fillette, un oisillon</i>
Adjetivo ¡Pobrecito! Una cartera carita Una persona delgadita Probá las facturas, están calentitas	<i>Pauvre petit! Un sac joliment cher Une personne assez maigre Goûte les viennoiseries, elles sont chaudes à point</i>
Nombres propios Antoñito Pablito Ayalita	<i>Petit Antoine Petit Paul (Popaul) Le petit Ayala</i>
Adverbio ¡Es cerquita! Ponelo arribita ¡Volvé prontito!	<i>C'est tout près! Mets-le tout en haut. Rentre vite, vite!</i>
Participio pasado ¡Estás peñadita!	<i>Tu es gentiment coiffée!</i>
Pronombre ¡Comete algoito!	<i>Mange un petit quelque chose!</i>
Interjección ¡Upita! ¡Ojito!	<i>Allez, hop là! (accompagne en général une action plutôt brusque). Attention!</i>
Verbo (gerundio) Callandito	<i>Sans rien dire, sans faire le moindre bruit.</i>

184 185

Klett, Estela

«El diminutivo en español y francés: rasgos transculturales y translingüísticos para su enseñanza». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 173–185.

Fecha de recepción: 15 · 12 · 14

Fecha de aceptación: 07 · 03 · 15

Seis,

glosas(s)

(un lugar para el comentario y la información)

**La seducción de lo
diverso. Literatura
latinoamericana
comparada**

MARCELA CROCE
Interzona, Buenos Aires,
2015.

**Crítica militante, comparatismo
y utopía intelectual
en América Latina**

Guillermo Canteros*
Universidad Nacional del Litoral

Sabemos hoy que como construcción histórica América Latina es producto de la imaginación imperial, una realidad inventada por aquellos que creyeron descubrirlo. Y es que, como también sabemos, fue el colonialismo el que al nominarla, la engendró.

188 189

El nombrar habla del poder del que nombra, no de la realidad. Habla del poder de imponer y de legitimar los apelativos y, por tanto, del emplazamiento fundante de los mecanismos de dominación.

En Latinoamérica, la imposición de la lengua imprime el sistema perceptual de la modernidad, su matriz epistémica. Dado que conlleva un orden social, una jerarquía y relaciones de poder, la lengua no es nunca un canal de transmisión, ni un lugar pacífico de encuentro. Que se naturalice esa intelección y que, por ende, se solapen las asimetrías constitutivas de toda dominación, volviendo neutral el espacio en el que se dirime la lucha por la articulación del sentido, explica la eficacia del proyecto modernizador. Si el lenguaje *dice* el mundo (*lo* constituye y *se* constituye *en*), ese «decir» es «ordenar», en su doble acepción: organizar la percepción y (uni)direccionalizar su lectura: el acto de nombrar produce la realidad del orden.

Son los aportes del *giro lingüístico* los que permiten comprensiones genuinas: no percibida como lo que es, una construcción, la realidad latinoamericana deviene un existente para quienes creen que la «hallan» o «descubren». La percepción del mundo y su actuación en él se dirimen, pues, en la mimesis, es decir, en la consabida correspondencia entre lengua y referente.

La colonialidad —está claro— hace referencia a una imbricada estructura de poder; poder que comienza en la lengua, en la imposición de ésta y, por tanto, en la intervención en el mundo simbólico: no sólo se colonizan los cuerpos y los territorios sino que, centralmente, se colonizan los imaginarios. En ello se fragua el control de la productividad significativa, la regulación del sentido.

En efecto, el hecho de que Europa concentrara bajo su hegemonía todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial de la producción de saber, fue lo que determinó que la categorización y clasificación jerárquica del

* Integra los equipos de cátedra de Literatura Argentina, Literatura Hispanoamericana (FHUC—UNL) y del Seminario de Literatura Argentina (FHUC—CEMED). Es miembro del equipo de investigación del PI CAI+D 2011: «Decolonialismo y construcción genérica de la memoria: configuraciones de la narrativa argentina contemporánea en perspectiva latinoamericana» (Dir. Ana Copes). Doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Entre Ríos.

mundo, y más específicamente del universo social, producidas por el pensamiento moderno, fuera —como expresión del que se erigiese en el único modo de producción válido, objetivo y universal del conocimiento—, impuesta a las nuevas sociedades latinoamericanas.

Desnaturalizar la objetividad universal y, en consecuencia, historizar la posicionalidad, permite dar cuenta de la contingencia del proyecto de la modernidad, al mismo tiempo que vuelve evidente la arbitrariedad de las relaciones de poder que instituyeran los discursos legitimantes de las jerarquías.

Si, como es sabido, la eficacia de la dominación reside en que los conceptos, categorías y perspectivas de la modernidad se traducen en las reglas del juego para pensar el mundo, neutralizar ese poder supone una insurgencia que socave los presupuestos epistémicos sobre los que descansan dichas reglas. Paradójicamente, y puesto que es condición de la hegemonía, esa desarticulación sólo puede hacerse utilizando los mecanismos y las categorías del discurso dominante.

En este marco, hoy, disputar el sentido equivale a mostrar cómo se articuló ese sentido. Así, en la deconstrucción de los modos de percepción sobre los que se apoyara la modernidad se cifra el cambio. Esta es la primera condición para una transformación real: la verdadera emancipación pasa por lo epistémico, por una «revolución» cognitiva, la que conmueva las bases sobre las que el poder articulara las distintas formas de una renovada dominación (colonial, neocolonial o neoliberal).

La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada, volumen que reúne un conjunto de ensayos escritos por Marcela Croce en los últimos diez años, es el resultado de un empecinamiento doble: la militancia latinoamericanista y la práctica de la literatura comparada. Justamente, sus trabajos se inscriben en la voluntad de articulación de otros sentidos para América Latina, en «la posibilidad de ejecutar de manera autóctona un modelo de lectura y crítica que reclama una formulación local para que la utopía de América no quede sepultada, disminuida o dominada por los centros metropolitanos de producción de saber» (9).

En su claro y comprometido posicionamiento, la búsqueda de este «decir propio» no se confunde con una nueva esencialización; no se trata de mostrar una verdad más «nuestra» y más pura, sino de reconocer la violencia que conllevara la fundación de América, para desarrollar entonces genuinas estrategias de resistencia.

En tal sentido, es importante subrayar que si bien la vocación supranacional que alienta la labor crítica lleva a reivindicar para el análisis la pertinencia conceptual y política-cultural de la expresión «América Latina», es el comparatismo el que permitiría, según la concepción de la autora, trazar los fundamentos para la unidad continental sin caer en los riesgos de homogeneizaciones y generalizaciones abusivas.

De allí que, siguiendo el proyecto trunco de Ángel Rama y las intuiciones de Silviano Santiago, los ensayos que integran el primer segmento del libro apunten principalmente a promover la adopción de una perspectiva comparada como base para los estudios latinoamericanos. No obstante, si de lo que se trata es de producir una teoría crítica original, formulada desde un locus de enunciación no eurocentrado y libre de las catalogaciones y los principios establecidos en las academias centrales, en América Latina todavía resta incorporarle al comparatismo un signo antioccidentalista, de superación de las simplificaciones, es decir, falta ajustarlo al orden continental, para que pueda así convertirse en tal opción crítica. Para ello, basta recordar que el comparatismo literario tradicional, ligado a la formación filológica más rigurosa, se caracterizó por una visión eurocéntrica, tributaria de los

conceptos de universalidad y de literatura mundial. Poco sensible a las diferencias al interior de esa supuesta universalidad —que era en verdad una imposición europea—, éste se revela hoy como escasamente apto para afrontar los desafíos que plantea el reconocimiento de la diversidad cultural. Por esta razón, aun cuando se coincida en la capacidad del comparatismo para establecer vínculos y justificarlos, lo cierto es que responder a los desafíos mencionados, implica poner el acento en las diferencias (políticas, institucionales, sociales, culturales, lingüísticas y específicamente literarias) por sobre el universo compartido de previsibles semejanzas o eventuales equivalencias.

Si las literaturas comparadas se asientan en un ejercicio dialéctico que pone en tensión lo nacional y lo universal, en Latinoamérica esta práctica adquiere la particularidad de que lo nacional se confronta con la supranacionalidad, ya imaginada por las grandes figuras independentistas (Francisco de Miranda, Simón Bolívar, José de San Martín, Bernardo O' Higgins, Miguel Hidalgo, Antonio Sucre, Augusto César Sandino) o por Pedro Henríquez Ureña con su *Utopía de América*, Alfonso Reyes con su resistencia a las rigideces geográficas, Mariano Picón Salas y su fe en la cultura criolla, Ángel Rama con la traducción de ese criollismo en «transculturación» y Antonio Candido con la posibilidad de extender el «sistema literario» más allá del núcleo brasileño.

190 191

El comparatismo que propone Croce se presenta entonces como la opción metodológica más adecuada para dar cuenta de las peculiares condiciones de la literatura latinoamericana, hecha de una irreductible diversidad. En la dinámica unidad/diversidad, la primera no es un *a priori*, ni niega las diferencias; no se trata de una hibridación, ni de una síntesis desproblematizadora; más programática que empírica, forma parte de un decidido proyecto liberador.

En otros términos, volver la homogeneización en una unidad que reconoce diferencias, resulta clave como antídoto contra la mirada normativizadora que unificara a América Latina como «lo otro» (desde el exotismo de los cronistas de indias a los estudios poscoloniales pasando por procesos de esencialización de la magia —llámense macondismo o realismo mágico—), para reforzar su lugar periférico y, definitivamente, su condición de inferioridad.

En perspectiva, una mirada atenta revela cómo las estrategias que resultarían centrales en el andamiaje de los mecanismos de dominación propios de la dinámica del poder en la modernidad, perviven aún hoy en aquellos discursos académicos que, paradójicamente, al tiempo que insisten en la persistencia de la herencia colonial y en la imperiosa necesidad de descolonizar, lo hacen reproduciendo la misma lógica que dicen «desmontar».

El colonialismo no es sólo la marca de origen de América Latina sino, sobre todo, un proceso que prosigue en sus efectos. Ello explica que una reedición de las lógicas homogeneizantes (y sus consabidas y conocidas consecuencias) tuviera lugar en Estados Unidos, a partir de la Segunda Guerra Mundial, a través de los Estudios Latinoamericanos, también llamados Estudios de Área. El latinoamericanismo, en tanto conjunto de representaciones sobre América Latina «producidas» desde las ciencias humanas y sociales en los ámbitos académicos, juega un sistema de disciplinamiento, bajo la faceta de apoyo científico a la política exterior norteamericana para que el «tercer mundo» transite hacia la modernidad sin dificultades. Diciéndose a sí mismo preservar las diferencias, la imagen global acerca de las sociedades de Latinoamérica se administra desde el centro para remarcar

definitivamente su pertinencia periférica. Haciendo del imperialismo un accesorio necesario, desarrolla una teoría sobre los pueblos «menores» y «dependientes» a los que incita a decolonizarse.

De allí que Marcela Croce no soslaye expedirse acerca del síntoma más inquietante en este contexto: los ya mencionados estudios poscoloniales, porque «detrás de su voluntad de desmontar los mecanismos de colonización, toda esta tendencia crítica aparece impregnada por sus convicciones, fascinada por sus afirmaciones, dispuesta a identificar la presencia ominosa de los aspectos coloniales como condición para aplicar sus principios» (28–29).

No menos interpelante, por otra parte, resulta su abierta crítica a la paradoja entre quienes producen teoría pos/decolonial y quienes encarnan la praxis: dicha teoría surge y se desarrolla principalmente en la academia norteamericana y pretende insertarse como verdad indiscutida en las zonas dependientes. De allí que la autora entienda que tal abordaje procura otorgar a América Latina una unidad de la cual carece y que, si figura en su horizonte utópico, de ningún modo puede remitirse a un voluntarismo intelectual que se aleja del territorio involucrado sin exhibir siquiera la garantía de adquirir la perspectiva de la distancia.

Sobreviene entonces la formulación del inevitable interrogante: hasta dónde unos estudios planteados en Estados Unidos, ejercidos por norteamericanos o por latinoamericanos transplantados y orgullosos de su situación en las universidades metropolitanas, contribuyen a una teoría efectivamente independiente.

No obstante, la crítica a quienes escriben desde el centro del imperio, no debe interpretarse —como contrapartida— que quienes lo hacen desde América Latina representan necesariamente una garantía en orden a su emancipación. No olvidemos que en gran medida las representaciones colonialistas han sido producidas por las mismas sociedades latinoamericanas a partir de metodologías occidentales como el enciclopedismo, el romanticismo utópico, el positivismo, la hermenéutica, el marxismo, el estructuralismo y los estudios culturales, entre otros, que jugaron mecanismos de subalternización y/o diferenciación.

Justamente, sin ánimo maniqueo, Croce reivindica la originalidad crítica del continente al recuperar a aquellas figuras que, como A. Candido, R. Schwarz y A. Rama, reflexionaran acerca de Latinoamérica con categorías propias, revisando cualquier elemento externo para precisar el alcance de su utilidad en la consecución de la utopía intelectual latinoamericana.

Así, los textos reunidos en *La seducción de lo diverso* indagan en verdad, a partir del abordaje de «temas y objetos latinoamericanos», la compleja construcción de ese conjunto que se conoce como América Latina. Se trata, en perspectiva, de una serie de tópicos claves en esa configuración, centralidad que descansa en su peso propio, el perfil performativo y, en definitiva, su particular dinámica de ser al mismo tiempo constituidos y constituyentes de las representaciones fijadas sobre el sub–continente. En una rápida síntesis, el lector asiste a la problematización del carácter normado y normativo de la noción de «literatura latinoamericana» (tratada muchas veces como un hecho empírico e incluso como un dato evidente), a partir de la consideración de proyectos de supranacionalidad literaria que apuntan a la definición de un canon continental: la Biblioteca Americana pergeñada por Pedro Henríquez Ureña, la Biblioteca Ayacucho proyectada y ejecutada por Ángel Rama desde Venezuela y, más recientemente, bajo los auspicios de la UNESCO, la Colección Archivos. Le siguen estudios de literatura comparada que recorren

América Latina en múltiples dimensiones como, por ejemplo, el Barroco y el modernismo como estéticas dominantes; el denominado «boom», producto de la expansión narrativa y mercantil de los textos latinoamericanos; las imágenes de México que, articuladas en la obra de O. Paz, C. Fuentes y C. Monsiváis, se vuelven objeto de reflexión crítica; las ciudades latinoamericanas; el ensayo y la crítica en tanto discursividades condensatorias de la utopía (a veces en inevitable tensión con los modelos metropolitanos, a veces con un énfasis excesivo en lo nacional), examinadas en profundidad en la producción de Ángel Rama, Antonio Candido y David Viñas, entre otros trabajos.

Consciente de que en la genealogía del latinoamericanismo lo que subyace a las representaciones históricas de «Latinoamérica» no es una representación más verdadera, sino una voluntad de representación que busca afirmarse en decidida lucha contra otras voluntades, Croce no duda en pronunciarse acerca del papel de los intelectuales en la dominación del imperio, destacando la responsabilidad colectiva de no contribuir al remozamiento de dicha dominación. Y es que no puede haber un discurso decolonizador, una teoría de la decolonización, sin una práctica decolonizadora. Queda en claro, pues, que en buena parte del poscolonialismo se ensaya una posición que tranquiliza la conciencia, mientras se espera que al cuerpo lo pongan otros.

«A casi treinta años de la muerte de Rama, con un Candido añoso que no publica novedades y un Schwarz que emite cada tanto algún destello, es menester que la posta de la originalidad teórica y crítica quede en manos de autores que aspiren a la coincidencia entre una hipótesis de investigación y una utopía intelectual. Esa es la fe de quien sospecha que cualquier idea fuera de lugar está usurpando un espacio y cualquier propuesta que no sea provocativa está abonando el mezquino mercado del *curriculum vitae*, la carrera académica y el intolerante *ghetto* próspero en jergas y santificaciones que nos asedia en lo cotidiano pero al que reiteradamente ofrecemos nuestro conformismo» (36–37).

**Glóssai/Linguae
en el Mundo Antiguo:
homenaje a Silvia Calosso**

DE GUILLERMO DE SANTIS
ET ALTERI. IVANA CHIALVA Y
CADINA PALACHI (COMPS.)
UNL, Santa Fe, 2015.

**Glóssai/Linguae
en el Mundo Antiguo:
el décimo invierno clásico**

Fernanda Ferrati*
y Cristian Ramírez**

Universidad Nacional del Litoral

Presentado como el resultado de un homenaje a la profesora Silvia Calosso *Glóssai/Linguae en el Mundo Antiguo* conjuga las áreas donde esta docente ha trabajado a lo largo de más de treinta años. En las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL) su dedicación ha estado vinculada a la gramática del español, el idioma griego antiguo y las literaturas griega y latina, todos ellos íntimamente relacionados. Llamada *didáskalos* (maestra) por las compiladoras del libro, Ivana Chialva y Cadina Palachi, la profesora Calosso es reconocida por la labor que durante años llevó a cabo en las aulas de las carreras de Letras y Filosofía, más las actividades de extensión e investigación en la UNL. Una de ellas es el *Junio Clásico*, evento anual que se realiza en la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) y tiene por invitados a expertos nacionales e internacionales de las áreas de filosofía, historia y letras. Con un enfoque interdisciplinario este evento estudia pormenorizadamente el mundo grecorromano. Por la continuidad y la calidad del mismo es que ha cobrado identidad a nivel nacional en lo que a estudios clásicos respecta y la edición del año 2015 celebra su décimo aniversario con este libro que compila los artículos que formaron parte de las participaciones de los investigadores y docentes especialmente invitados. El título responde a un eje de reflexión que es *Glóssai* en griego y *Linguae* en latín: ambos términos hacen referencia a lenguas, discursos, estilo y enunciación. Desde una articulación entre el abordaje lingüístico, discursivo–disciplinar (histórico, filosófico, retórico) y literario la serie de artículos se organiza en dos partes: la primera reúne a aquellos especialistas del ámbito nacional e internacional que contribuyeron al incremento de los estudios clásicos en la FHUC; la segunda concentra a docentes que forman parte de la institución o ligados a proyectos de investigación dirigidos por la profesora Silvia Calosso.

* Profesora de Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Estudiante avanzada de Licenciatura en Letras en la misma institución. Estudiante de la Licenciatura en Psicología en la Universidad Católica de Santa Fe.

** Profesor de Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Estudiante avanzado de la Licenciatura en Letras, en la misma institución. Participa como investigador auxiliar (dirigido por la Dra. Analía Gerbaudo) en dos Proyectos de Investigación, uno radicado en París (École des Hautes Études en Sciences Sociales EHESS / Centre National de la Recherche Scientifique — CNRS—) y otro en Santa Fe, Programa CAI+D Tipo PI II. (CEDINTEL/FHUC–UNL).

En la primera parte, Guillermo De Santis indagará en la relación que existe entre el vocabulario de la medicina y la tragedia en *Euménides* de Esquilo. Por su parte, Pablo Cavallero analiza a partir de la categoría diglosia dos manuscritos de *Vida de Juan el limosnero* de Leoncio de Neápolis para dar cuenta de cómo los manuscritos son registros de las variantes que se producen en la lengua desde la llamada *koiné* al griego moderno y plantea la posibilidad de que haya sido el autor quien usó el lenguaje popular o la responsabilidad queda a cargo de los copistas. En esta misma línea, Arturo Álvarez Hernández en su artículo «Garcilaso y Fray Luis, exégetas de Horacio» a partir de la transcripción de la «oda a Pirra» de Horacio analiza la presencia de términos que generan una contradicción para la crítica y los aportes de los poetas españoles a este debate.

Como se mencionó anteriormente, las reflexiones de estos artículos tienen una relación directa con los estudios lingüísticos del Mundo Antiguo, tal es así que Marta Alesso hace su contribución en torno a la traducción como un desafío y un hecho creativo partiendo del uso de términos griegos por parte de Filón de Alejandría. Observa, además, la importancia de la creación de un glosario que asegure el significado de cada vocablo según los contextos particulares de la traducción. Esta última tiene relación directa con la interpretación de los escritos antiguos, como puede verse en un estudio minucioso de cuatro pasajes del *Satiricón* de Petronio que realiza Marcos Carmignani para ofrecer diversas posturas críticas sobre el establecimiento de determinados términos en la obra latina y, por consiguiente su interpretación. En lo que a paratextos refiere, Juan Tobías Nápoli busca demostrar cómo en los prólogos de *Heracles* de Eurípides se problematiza la polivalencia del mensaje divino que, según el sentido, será verdadero o falso y pueden generar falsas expectativas en la audiencia. Francesca Mestre, por su parte, analizará la risa como resultado del conocimiento y el juicio crítico que permite un ejercicio reflexivo ante las preocupaciones humanas y sus derivaciones en Luciano de Samosata.

Los escritos antiguos tienen resonancia en textos que son un tanto más cercanos a estos tiempos, es por eso que desde el comparatismo, Alejandra Liñán hará un recorrido en donde explicará la inclinación de Pasolini por los clásicos grecolatinos y los diversos cruces y diálogos que este poema en particular hace con el texto clásico.

En la segunda parte del libro, la figura de Aristóteles nuclea tres trabajos. En el primero de ellos, Manuel Berrón se explayará en la posición de Aristóteles acerca de si las percepciones sensibles pueden constituir una vía legítima para el conocimiento. El segundo, de Fabián Mié aborda el estudio de las relaciones entre lenguaje, pensamiento y realidad a partir del pasaje del *De interpretatione* 16 a 3–8. En el tercero y último, Ma. Jimena Morais, comentará pasajes aristotélicos en función de la definición, la naturaleza, las propiedades y elementos de los conceptos *epístème* y *dýnamis* para intentar establecer una cartografía disciplinar aristotélica. De igual modo aparecen cuatro artículos dedicados al escritor griego del Imperio Romano, Plutarco de Queronea. Estos resaltan de diferentes formas los valores griegos que adopta Roma y son evidenciados en las *bíoi* de Plutarco. Así, Ma. Leonor Milia, Ivana Chialva, Ma. José Leorza y Ma. Laura Sabas dejan ver en sus escritos el legado de la *paideia* griega al pueblo romano, en la mirada del Queroneo. En la misma línea, el artículo de Claudio Lizárraga analiza las *Historias* de Polibio, en las cuales el escritor griego elabora una historia de Roma. La visión de Polibio sobre las diferencias que persisten entre ambos mundos le otorga un punto de vista particular a la historia.

Le siguen tres artículos que tienen que ver con el estudio sobre el lenguaje y la enseñanza de la lengua. Cadina Palachi, Silvio Cornú y Viviana Hack de Smith remiten a la importancia del legado que han concedido tanto el griego como el latín a la gramática del español. En función de esto invitan a reflexionar acerca del (re) conocimiento que se les debe a estas lenguas antiguas haciendo explícitas sus marcas en la gramática del español.

Como cierre a este homenaje, Adriana Crolla escribe un artículo en el cual compara las figuras femeninas de las comedias de Aristófanes y las de Goldoni. Este último brinda el espacio para enaltecer las figuras de las mujeres que son capaces de superar a los personajes masculinos. En este artículo se revisita la historia académica de una amistad que surge entre la autora del artículo y la homenajeada en el marco del Centro de Estudios Comparados y los proyectos de investigación.

Como mencionan las compiladoras: «los artículos recogidos en el libro tienen un hilo conductor temático relacionado con los recorridos de la homenajeada, se trata de sus grandes intereses académicos». *Glóssai Linguae en el Mundo Antiguo* viene, entonces, a continuar aquella primera edición del *Junio Clásico 07/08. Logoi/ Orationes sobre el Mundo Antiguo* compilado por la profesora Calosso.

Diez años tardaron los aqueos en tomar Troya, diez años tardó Odiseo en regresar a Ítaca y diez años después de aquel primer *Junio Clásico* llega este libro a coronar la trayectoria del evento para el cual la profesora Silvia Calosso ha puesto tanto empeño.

**Juan de Mandevilla.
Libro de las maravillas
del mundo y del Viaje
de la Tierra Sancta de
Jerusalem (Impresos
castellanos del siglo XVI)**

MARÍA MERCEDES

RODRÍGUEZ TEMPERLEY (ED.)

libicrit Secrit, Buenos Aires, 2011.

Rodríguez Temperley y su trabajo

María del Rosario Keba*

Universidad Nacional del Litoral

196 197

La reconocida investigadora y especialista María Mercedes Rodríguez Temperley publicó en 2005 la única versión aragonesa de fines del siglo XIV del manuscrito del *Libro de las Maravillas del mundo de Juan Mandevilla* conservada en España. En 2011 nos presenta la edición del libro en sus distintas versiones impresas que circularon durante el siglo XVI. Esto habla de su constante interés por la obra y pone de manifiesto lo ardua que debió ser la tarea, sólo basta con observar cada uno de los comentarios que aporta a lo largo de las 314 páginas. Un párrafo aparte merece el cuidadoso trabajo del prólogo que nos ofrece, en él no deja lugar a dudas el tiempo, la atención y la observación minuciosa con que encaró la tarea. A través de este prólogo el lector comprende que el manejo atento de las fuentes, los cotejos de información han sido el capital necesario que le han permitido llegar a realizar los cuadros comparativos que nos presenta en la última parte. De la lectura del prólogo también surge con nitidez el apasionamiento con que encaró un análisis tan cuidadoso como preciso.

Es dable destacar que el acercamiento de Rodríguez Temperley por este autor cuenta con un largo camino recorrido y es posible señalar el año 1999 como el punto de inicio. En su *Estudio Preliminar* de la edición que nos convoca explicita el recorrido que llevó adelante y cuáles han sido sus propósitos de análisis para la versión de Mandevilla del siglo XVI. La mueve el propósito de analizar la obra desde una perspectiva integradora que contemple tanto la etapa manuscrita como la impresa. Esto le facilita el cotejo, la comparación entre una y otra estrategia necesaria que sustenta los análisis que propone.

Debemos señalar como un factor decisivo y caracterizador de la edición que nos trae, el marcado interés por el análisis tanto de las imágenes como de la relación que éstas guardan con los textos. Para la investigadora resulta necesario analizar todos aquellos signos no verbales que acompañan el texto ya que permiten abrir luz sobre aspectos fundamentales que hacen a la interpretación y difusión de las versiones castellanas. Atender a estas signos no verbales deviene de lo que para la editora es, podríamos pensar, un requerimiento metodológico.

* Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Desempeña funciones en Literatura Española I y Literatura Española II en las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Participa en proyectos CAID+D. Actualmente cursa su doctorado y ha participado en distintos congresos o coloquios referidos a su área de trabajo.

La edición de la que damos cuenta se organiza en tres partes. La primera se subdivide en *Prefacio*, *Introducción* y tres módulos centrales de análisis además del referido a Bibliografía. Con relación al primero de los módulos lo denomina *Panorama Crítico*. En él desarrolla un estudio al que organiza en cuatro divisiones. El primer tramo aborda cuestiones vinculadas al horizonte crítico de la difusión del libro. Al segundo lo denomina *Impresos conservados*. Aquí focaliza en cinco puntos tendientes a describir las distintas ediciones tomando como primera fecha la del año 1521 para reconstruir las mismas. Este abordaje resulta un aporte interesante sobre el rol que tuvo la imprenta en el funcionamiento del texto. Al tercer módulo lo llama *Imprenta y variación textual: el caso de Juan de Mandevilla*. En lo que respecta a la segunda parte, ésta hará centro en lo que llama *Texto Crítico*. Resultan importantes las explicaciones iniciales que ofrece bajo el título *La presente edición*, allí le explicita al lector desde qué lugar encarará la tarea de anotaciones y aclara los criterios organizativos. La tercera y última parte está asociada a los anexos. Estos últimos ofrecen cuadros comparativos de suma importancia en tanto que demuestran el cuidadoso y riguroso análisis que llevó adelante. Dejan leer los cambios diacrónicos, esto brinda al lector una perspectiva histórica y lingüística altamente productiva. También como otros dos componentes de la tercera parte aparecen el *Glosario* y el *Índice*, éste está subdividido en tres partes (Onomástico, Topónimos y Palabras extranjeras).

Destacar la organización de esta edición no hace más que poner de relieve lo valioso que resulta para los estudiosos de este campo de la literatura. También debe llamar la atención el trabajo y los aportes que ofrece el prólogo dado que combina con equilibrio el caudal de datos que ha recogido a través del rastreo de diversas fuentes consultadas con las conclusiones a las que arriba a través del cruce de ellas con las versiones recogidas.

Por todo lo señalado, tanto críticos como lectores de libros de viaje encontrarán en esta edición, sin lugar a dudas, un territorio fértil para disfrutar de todas y cada una de las páginas.

**Ópera, barcos
y banderas.
El melodrama y la
migración en Argentina
(1880–1920)**

ANÍBAL E. CETRANGOLO
Biblioteca Nueva, Madrid, 2015.

**Sobre músicas,
migraciones y nacionalismos
en el Río de la Plata**

Silvina Luz Mansilla*
Universidad Nacional de las Artes

Aporte indudablemente imprescindible para la historiografía musical argentina es este libro del musicólogo y músico argentino Aníbal Cetrangolo, radicado desde 1982 en Italia. El autor se doctoró en Musicología por la Universidad de Valladolid (España) y dirige desde su creación, el IMLA (Istituto per lo studio della Musica Latinoamericana). Director de óperas y oratorios antiguos, coordinador de un grupo de estudios de la Sociedad Internacional de Musicología que impulsó a investigadores de Brasil, Uruguay y Argentina, su labor investigativa fue reconocida en 1999 por la Fundación Konex con el Diploma al Mérito.

198 199

Prologado por Fernando Devoto, el libro habla de la ópera y su potencialidad emblemática. El encuentro cultural producido en Argentina desde las dos últimas décadas del siglo XIX hasta el periodo posterior a los centenarios patrios, ocasionó —a causa del llamado aluvión inmigratorio— distintas situaciones relacionales. Según el autor, en el aspecto musical hubo al comienzo una admiración inicial de los locales hacia la cultura italiana. Luego, se generó una actitud paternalista de aquellos europeos hacia el medio local, que fue palpable en diversos ambientes y en la producción misma. Sobre el final del periodo estudiado, se perfiló un rechazo por parte del nacionalismo criollo hacia una de las mayores comunidades extranjeras.

Sin ser farragoso, el libro contiene aportes documentales de largo alcance, fruto de años de trabajo de base, lo cual lo convierte de inmediato en una obra de referencia. Precedido por una introducción en la cual se ofrecen las premisas teóricas —procedentes algunas de la antropología—, las fuentes y los problemas de investigación, se continúa con tres voluminosos capítulos dedicados al análisis del proceso gradual en este encuentro cultural de los italianos y la ópera con la población del Río de la Plata. Desde la inicial aceptación a la conformación de una «colonia espontánea», se desemboca, en el tercer capítulo, en una serie de explicaciones sobre el rechazo hacia la música italiana que tuvo lugar durante el periodo posterior a los Centenarios. Cuatro apéndices ofrecen: 1) listados de intérpretes con los roles desempeñados que se presentaron en Buenos Aires, 2) cargos asumidos y músicas patrióticas compuestas por italianos (entre las que se echa de menos

* Doctora en Artes por la Universidad de Buenos Aires, es Musicóloga por la Universidad Católica Argentina y Profesora de Piano por el Conservatorio Nacional de Música. Investigadora del Instituto Nacional de Musicología y profesora en la Universidad Nacional de las Artes, ha dirigido equipos de la UBA, la UNA y el FNA. Autora de un libro dedicado a Guastavino, compiló y coordinó volúmenes colectivos y editó publicaciones periódicas. Actualmente preside la Asociación Argentina de Musicología.

las de Francesco Pinto, Giovanni Serpentine y Francesco Colecchia), 3) estrenos argentinos presentados por artistas italianos residentes en el país y 4) un catálogo de la producción del compositor Enrico Bernardi. Un apéndice «iconográfico» (podría decirse más bien, de facsímiles musicales) agrega dos partituras de ese compositor rescatadas en Argentina.

En la introducción, el tema y el objeto están bien explicados. Si hay un género artístico que permite construir identificaciones colectivas, ese es la ópera. Cetrangolo demuestra conocer los pioneros trabajos de John Roselli que, aunados con ideas de Clifford Geertz sobre los mecanismos de control que organizan a las sociedades y algunas nociones derivadas de Lévi-Strauss, resultan marcos teóricos atinados para la interpretación de sus evidencias. En el primer capítulo, explica cómo desde los inicios del siglo XIX el término ópera iba asociado a ideas de progreso, admiración, prestigio y cierta fascinación ante el «desfile» de cantantes con alta alcurnia artística que se vivió en estas latitudes. Su estudio de la prensa periódica porteña general y especializada le permite dar cuenta de los rituales sociales en torno al género, tratados con anterioridad por Ricardo Pasolini en la *Historia de la vida privada en la Argentina* que coordinaron Fernando Devoto y Marta Madero. Aquí, el profundo conocimiento de las fuentes hemerográficas específicas del campo musical, permite mayor detalle en la caracterización de los actores —cantantes, directores de orquesta, empresarios, críticos musicales—, los teatros que se fueron construyendo y también, algunas disputas en torno a estrenos locales —*Otello*, por caso— y rivalidades entre compañías italianas.

El capítulo dos constituye quizá el meollo de la investigación, toda vez que allí se van enfocando, por turnos, los distintos aspectos de la cultura musical italiana y su progresivo arraigo en la sociedad argentina, si bien casi todo refiere principalmente a Buenos Aires y Rosario. El estudio de los aspectos musicales que tuvieron las fiestas italianas, el uso de los himnos y la creación de canciones patrióticas por parte de inmigrantes italianos y otros aspectos culturales como la mayor diseminación del idioma gracias al auge de los repertorios vocales son seguidos de aspectos puntuales sobre la ópera en estas latitudes. Entre estos, surge la creación de un tipo de ópera «nacional» —con su gran poder de legitimación— que en los comienzos, no obstante, seguirá apelando al idioma por excelencia del género, el italiano.

Si bien parece algo exagerada la referencia a un supuesto «ensordecedor desinterés» por la figura de Enrico Bernardi (163) de parte de los historiadores de la música local —sobre *Giovanni Moreira*, su ópera, publicó un artículo específico Juan María Veniard en 2007—, cierto es que no se había reconstruido hasta ahora como se hace en este libro, la trayectoria de ese músico migrante. Compositor, director e instrumentista, actuó tanto en Italia como en Brasil y Argentina, de allí la dificultad adicional para abordar su biografía. También menciona Cetrangolo una aparente «negligencia» de la musicología local, evidente en ese persistente vacío de información (163) y un interés por construir una identidad nacional musical sin italianos que se evidenciaría en la argentinización de los nombres de músicos peninsulares (163), afirmaciones que resultan un tanto audaces. Aunque es cierto que no se trata de un área con numerosos estudiosos que le hayan dedicado su entusiasmo investigativo, la «pobreza de bibliografía» (167) que el autor señala, podría estar evidenciando a su vez, su probable desconocimiento de los capítulos de Juan Andrés Sala y Alberto Emilio Giménez en la *Historia general del arte en la Argentina*, así como la documentada *Historia del Teatro Colón* (en tres volúmenes)

de Roberto Caamaño. La musicología histórica argentina avanza, como he escrito en alguna otra oportunidad, con pasos dispares y a veces, a destiempo. Ello, fruto de la escasez de planes institucionales de investigación que establezcan «áreas prioritarias» y la insuficiencia de presupuesto.

El último capítulo sorprende gratamente por la novedad de los planteos y las fuentes primarias elegidas. Se habla de una impugnación de la cultura italiana como consecuencia del avance del nacionalismo cultural, que tuvo un correlato en la creación musical local. Los compositores argentinos interesados en resaltar algunos hechos del pasado histórico habrían intentado, en su afán de inventar una tradición, una negación de aquellas influencias y personas no nativas. Así, la ópera *La angelical Manuelita*, de Eduardo García Mansilla, estrenada en el Teatro Colón en 1917, es objeto pormenorizado de análisis. Cetrangolo encuentra que las circunstancias de creación, estreno y recepción de este melodrama resultan pertinentes para explicar su hipótesis sobre el rechazo. El final de este capítulo —y del libro— logra mercedamente atrapar al lector con un estudio de las redes interpersonales, los elementos musicales elegidos como referencias y una serie de maniobras de ingeniería social. Además, propone una revisión historiográfica que quizá constituya su contribución más arriesgada: la declaración, en la interpretación de la interpretación, de que el nacionalismo podría pervivir aún, herido en su narcisismo.

El nervio óptico

MARÍA GAINZA

Editorial Mansalva,
Buenos Aires, 2014.

**El placer del mirar,
el placer del saber,
el placer de escribir**

Silvia Calosso*

Universidad Nacional del Litoral

María Gainza es, creo, por naturaleza, una *comparatista*. Tiene ese don —me atrevo a decirlo— en un grado excepcional, lo es quizás sin conocer especialmente las teorías que sustentan esta postura o actitud ante las diferentes disciplinas artísticas, que permite verificar e interpretar los cruces, no sólo entre ellas, sino con la vida misma, con lecturas de otra índole, con el discurso cotidiano, el de las relaciones familiares, las comidas, los malestares físicos, los rumores, los trabajos. La autora pone en diálogo, fluidamente, estas experiencias múltiples con su también natural (pero muy cultivada) predisposición a *mirar*, a percibir intensamente la obra de arte. Ella se propuso *decir* sobre esto, sobre esos diálogos polifónicos, con su escritura sorprendente.

Fruidora incansable, María Gainza ha escrito excelentes textos críticos sobre artistas plásticos y sus muestras en diversas publicaciones y reunidas muchas de ellas en un libro (2011, *Textos elegidos 2003–2010*, Ed. Capital Intelectual, Buenos Aires). Pero en el presente libro da un paso fundamental, con el cual entra a la escritura de ficción. A lo largo de once capítulos, habla desde un «yo» de delicada sensibilidad, una mujer de cuarenta años que proviene de la clase alta argentina, porteña, que tiene novios, luego marido y una hija, frustraciones graves, una peligrosa enfermedad, un léxico culto por un lado, y llano y poco prestigioso por momentos. Con todo lo cual construye un personaje tan *real*, tan anclado en Buenos Aires, en esta Patria, en este tiempo, que el lector sospecha (o mejor, llega a estar seguro, y eso es un logro más de la escritora), de que así es ella, la autora de carne y hueso, y que estas son sus historias personales. A lo cual contribuye, desde lo visual, la tapa del libro, que es una *silueta* en negro sobre blanco (técnica *alterius temporis*, obra de Rosana Schoijert) de la cabeza de perfil y parte del torso de la propia autora, con original tocado en la coronilla. Pero no es un retrato, sino sólo una sombra donde percibimos unos curiosos pinches que atacan a María.

Lo que importa, en orden a la originalidad de este libro, es el modo en que María Gainza *dice*. Mientras va comentando principalmente obras pictóricas que se pueden ver en Buenos Aires, con las peripecias de sus autores artistas, las historias de los lugares donde habitan esas piezas, las breves citas textuales de otros escritores

* Profesora en Letras para la Enseñanza Media y Superior (UCSF). Titular Ordinaria de Literaturas Griega y Latina y Griego en las Carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias (Universidad Nacional del Litoral). Ex Regente en la Escuela de Diseño y Artes Visuales (Liceo Municipal, Santa Fe). Vice Directora del Centro de Estudios Comparados (FHUC, UNL).

que vengan a cuento y sin hacer alarde,¹ finalmente, como por un embudo, lleva las aguas de su discurrir a un nudo, a un núcleo existencial que arrebató al lector: la casualidad, la muerte de un ser querido, las separaciones, la amenaza de un final doloroso, el descubrimiento de congéneres afines o definitivamente lejanos o extraños, con un escepticismo fuerte, pero generador, que es todo un hallazgo.

La tirada de *El nervio óptico* es de mil ejemplares. El libro no se consigue fácilmente en las librerías del interior, pero donde cae se multiplica rizomáticamente en una red de lectores apasionados. En la web se puede entrar en un sitio creado por uno de esos lectores, en el cual esta persona, ordenadamente, ha copiado todas y cada una de las obras plásticas citadas por María Gainza, como para complementar la lectura de *El nervio óptico* y hacer como ella hace, que sin viajar, sin moverse de Buenos Aires observa, describe, admira, interpreta, festeja y homenaja las obras de arte de la ciudad y del mundo, desde el misterioso *dorodango* al Greco extrañado, como su hermano, en la remota San Francisco. Y nos las hace fruir a los lectores con su rutilante prosa.

202 203

Nota

¹Ver Rafael Cippolini (2011): «Miss Elipsis: Los ensayos y las notas de María Gainza». *Revista Radar*, Buenos Aires, 30 de octubre de 2011. «Sin notas al pie, sin un pesado cúmulo de bibliografías que vengan a sostener un aparato crítico, agradecemos que aún existan quienes posean tal maestría en la elipsis» (R.C.).

**La lisibilité
de la traduction**

CHRISTOPHE GUTBUB
(COMP.)

Presses Universitaires
de Rennes,
Rennes, 2014.

Variaciones sobre la traducción

Viviana Basano*

Universidad Nacional del Litoral

En las últimas décadas, la traducción se ha vuelto un término saturado de sentido, no sólo porque han reflexionado sobre su alcance como práctica lingüística diferentes teorías que surgieron, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XX —y que llevaron a la conformación de un campo de estudio propio, el de los *Translation Studies*— sino también porque se ha transformado en la metáfora perfecta para pensar las configuraciones y los dilemas de la cultura contemporánea.

La lisibilité de la traduction (La legibilidad de la traducción), compilado por Christophe Gutbub, reúne las intervenciones presentadas en el marco de una jornada dedicada al tema que se llevó a cabo en mayo de 2011 en la Universidad de Poitiers, a las que se agregan nuevas colaboraciones. En el prólogo, Christophe Gutbub señala una cuestión elemental que atraviesa todo el volumen: «la legibilidad de la traducción no coincide con la de su original. Porque si esta se comprende como inteligibilidad y como accesibilidad de su sentido al lector, que no excluye la posibilidad de una obra, especialmente en la poesía, tendiente a cierta “ilegibilidad”, la legibilidad de la traducción no consiste en volver legible lo que lo sería mucho menos en el original, a pesar de las “tendencias deformantes”, inevitables, como la “racionalización” o la “clarificación”, pero siempre a riesgo de producir una legibilidad que pierde de vista la obra original» (9–10). Como lo señalan varias intervenciones, toda traducción se construye siempre en la tensión entre lenguas, y es el resultado de la confrontación entre la legibilidad del texto extranjero y la de ese artificio que es el texto traducido.

El libro se organiza en tres apartados: «Posiciones», «Experiencias» y «Perspectivas históricas». Las intervenciones del primer apartado problematizan la noción misma de traducción, la expanden, la potencian. En «Sortie désespérée» el poeta Michel Deguy lleva a cabo una indagación filosófica, etimológica pero también histórica del término, para desarticlar su rigidez, su anquilosamiento: «me parece que debemos retomar críticamente, a fondo, un cierto tipo de uso estereotipado de “traducir”, allí donde su empleo moviliza en el equívoco de una indivisión *deconstruible* las dos significaciones corrientes: la de hacer pasar un texto de una lengua a la otra y la de *expresar* en general, en tanto que la relación de un *adentro* con un *afuera*, o de una interioridad oculta con una exterioridad *desocultante*» (30). «Explication.

* Profesora de Enseñanza Superior en Francés Lengua Extranjera–UCU. Profesora de Francés en la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL) y en el Instituto Superior de profesorado N° 8 «Almirante Brown». Becaria del SCAC de la Embajada de Francia en Argentina–2005 Becaria del INFOD (Instituto Nacional de Formación Docente)–2009. Maestranda de la Maestría en Didácticas Específicas (FHUC–UNL). Integra el Centro de Estudios Comparados de la FHUC.

Traduction. Transposition», de Pierre Deshusses, así como también «Du “Lire”, du “Traduire” et de la vie en général», de Xavier Bordes, construyen una reflexión de carácter general. Bordes indaga las implicancias de la legibilidad y la inteligibilidad en la traducción, términos que abarcan no sólo cuestiones técnicas como la comprensión y la detección de las alusiones, sino también las opciones tomadas por el traductor, teniendo en cuenta un hecho fundamental: la legibilidad de una traducción implica siempre una «actividad de imaginación creadora (subjetiva, de hecho) que releva la del escritor a partir del momento en que este ha puesto punto final a su texto (...) Dicho de otro modo: es importante proporcionar una *posibilidad* de lectura creativa a lo traducido, de tal manera que el futuro lector de la traducción pueda apropiarse e inyectarle las partes de sueño y de cultura personales» (67).

El apartado «Experiencias» reúne trabajos que se concentran en ciertos nombres de autor y de traductor: Paul Celan, las traducciones bíblicas de Erri de Luca, Wulf Kirsten. Así, en «Traducteurs en Celanie ou comment transposer l’illisibilité poétique de Paul Celan», Valérie De Daran se pregunta sobre las posibilidades de la lengua francesa frente a la poética de Celan: «¿La lengua francesa ofrece las disposiciones, los recursos adecuados para restituir la empresa poética de Celan? ¿Alcanza ese equilibrio al que llega el alemán, que avanza, a tientas, sobre la cresta que separa lo legible de lo ilegible?» (73). Para responder esas preguntas, De Daran coteja las versiones francesas, íntegras o parciales, de *Die Niemandrose* de Paul Celan, firmadas por Martine Broda, Jean-Pierre Lefebvre, André du Bouchet, Jean Daive y John E. Jackson.

204 205

El último apartado, «Perspectivas históricas», incluye trabajos que giran en torno a casos históricos puntuales: Jean Lecointe indaga las traducciones francesas de Ramón de Guevara que lleva a cabo Nicolas Herberay des Essarts en 1555, en las que la legibilidad del original se logra a través de un proceso de «naturalización» del texto fuente; Pascale Mounier estudia una discusión sobre la traducción en la Francia del siglo XVI, entre Jean des Gouttes y Joachim Du Bellay; Christophe Gubtub vuelve sobre Du Bellay, para revisar su definición de la traducción poética y de la «imitación» como un modo de enriquecimiento de la lengua, para reflexionar luego sobre el trabajo del Du Bellay traductor con dos libros de la *Eneida*; Jacques La Rider se centra en la figura de Fritz Mauthner y en la traducción como una metáfora de la constitución y el funcionamiento de las lenguas: «para Mauthner, las palabras de una lengua son traducciones ilegibles, en el sentido de traducciones borradas, que se han vuelto invisibles, inaudibles, imperceptibles para la mayor parte de los hablantes» (159). Finalmente, Santiago Venturini revisa el vínculo histórico entre poesía y traducción, que ha hecho del acto de traducir un poema una práctica sospechosa, para luego concentrarse en un caso: el de las traducciones de Charles Baudelaire en revistas argentinas de poesía.

De este modo, el mapa errático de intereses y revelaciones que dibuja *La lisibilité de la traduction* permite advertir no sólo la trascendencia histórica que ha tenido esta práctica a lo largo de los siglos, sino también su vigencia y su enorme porvenir.

Siete,

la letra estudiante

(un espacio joven)

Dos versiones sobre Alejandro Magno en *Diálogos de los muertos* de Luciano. Una revisión de la memoria literaria*

Ma. Victoria Martínez**

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

La literatura de época imperial produce innovaciones a partir de la apropiación de los géneros antiguos. Esta operación es utilizada por Luciano de Samósata para crear el «diálogo luciano». Para mostrar la operación de relectura que el autor realiza sobre la tradición clásica, se propone un estudio de tres piezas de *Diálogos de los muertos* (*DMort.*) que ficcionalizan la imagen de Alejandro Magno. El criterio de selección se debe a que en dicho corpus se elabora una imagen ambivalente del héroe y para ello se utilizan procedimientos de vertientes literarias diferentes. En primer lugar, en «Alejandro y Filipo» y «Alejandro y Diógenes» se examinarán los procedimientos del humor que critican el costado vicioso del rey. En segundo lugar, en «Alejandro, Aníbal, Minos y Escipión» se expone una faceta virtuosa del personaje, estableciendo una ruptura con el programa narrativo del texto al introducir el juicio de Minos en el más allá. Este gesto de ruptura es especialmente problemático puesto que la pieza ha sido considerada por la crítica como una interpolación, de modo que, este trabajo aportaría argumentos para sostener dicha postura.

208 209

Palabras clave:

· Alejandro Magno · programa cínico · Juicio de Minos

* Este trabajo se realiza en el marco de una Cientibeca (Beca de Iniciación a la Investigación Científica para estudiantes de carreras de grado de la Universidad Nacional del Litoral). La misma se desarrolla dentro del proyecto CAI+D (2011). Transformaciones del lógos en la primera y segunda sofísticas: de la Grecia clásica al Imperio romano, directora: Dra. Ivana S. Chialva.

** Estudiante avanzada de las carreras de Profesorado de Letras y Licenciatura en Letras. Cientibecaria 2015: «Las imágenes de Alejandro Magno en diversas formas literarias de época imperial. Una lectura comparada de Plutarco, Luciano y PseudoCalistenes». Directora: Dra. Ivana S. Chialva. Co-directora: Silvia S. Calosso. Sus temas de interés abarcan el área de los Estudios Clásicos, en particular, la literatura griega de la antigüedad tardía y los escritores cuyas obras se enmarcan en la Segunda Sofística. Desde el año 2012 ha realizado trabajos de Adscripción en docencia en la asignatura Literaturas Griega y Latina.

Abstract

The literature of the imperial age produces innovations from the appropriation of the ancient genres. This operation is carried out by Lucian of Samosata to create the «lucianic dialogue». To expose the rereading operation that the author performs with the classical tradition, a three pieces study of *Dialogues of the Dead (DMort.)* that fictionalizes the image of Alexander the Great is proposed. The selection criterion was based on the fact that in this corpus an ambivalent hero image is developed, and to do so procedures of different literary perspectives are used. Firstly, in «Alexander and Philip» and «Alexander and Diogenes» we will examine the humour procedures that criticize the vicious side of the king. Secondly, in «Alexander, Anibal, Minos and Escipión» a virtuous side of the character is exposed, establishing a rupture with the narrative program of the text when introducing Minos' judgment in the underworld. This rupture is especially problematic because the piece has been considered (by the critics) as an interpolation, so that this research would contribute arguments to support such position.

Key words:

· language · Alexander the Great · cynical program · Minos' judgment

El período clásico de la literatura griega mantuvo una distinción clara de los géneros literarios que ha quedado plasmada en el arte *Poética* de Aristóteles. Sin embargo, buena parte de la producción literaria helenística e imperial presenta problemas para ser clasificada bajo denominaciones genéricas. En un estudio sobre este tema, Roca Ferrer (1974) señala que no se trata de una desaparición de la noción de género literario sino que ésta deja de legislar como institución coactiva. Este fenómeno de innovación en la prosa imperial puede ser estudiado en la obra de Luciano de Samósata a partir de la creación del diálogo lucianico.

El ejemplar más conocido del diálogo lucianico es *Diálogos de los muertos (DMort.)*¹, texto seleccionado para el presente trabajo. Se propone una lectura de tres piezas: «Filipo y Alejandro» (*Diál.12*); «Diógenes y Alejandro» (*Diál.13*) y «Alejandro, Aníbal, Minos y Escipión» (*Diál.25*). En la escritura imperial es un motivo recurrente la representación de Alejandro Magno porque su figura ha marcado el inicio del período helenístico, y los alcances de su proyecto de un imperio cultural cosmopolita llegaron hasta los primeros siglos de nuestra era. Los emperadores romanos tomaron al héroe macedonio como modelo porque encontraron en él un ejemplo de «buen rey», así se justifica la amplia producción de textos dedicados a su figura. Sin embargo, algunos escritores criticaron los vicios de Alejandro en

el ejercicio del poder que se manifestaron en la orientalización de sus costumbres durante el viaje hacia la India. Es en este sentido que adquieren relevancia las variadas concepciones acerca de este héroe y, precisamente, las tres piezas del *corpus* de análisis presentan una construcción ambivalente del rey macedonio que incluye tanto sus vicios como sus virtudes.

El presente artículo se organiza en cuatro partes. En la primera, se expone la *cuestión luciánica* y el lugar de *DMort.* en el conjunto de la obra del escritor sirio. En la segunda, se analiza la imagen negativa de Alejandro lograda por la influencia satírica en *Diál. 12* y *Diál. 13*. En la tercera, el tratamiento positivo dado al héroe en *Diál. 25* y las consecuencias que esto acarrea para la totalidad del texto. Por último, se expone la revisión realizada por Luciano sobre los modelos literarios de la tradición.

210211

La cuestión luciánica

Abordar la obra del samosatense implica enfrentarse a la *cuestión luciánica*, debate que apunta a resolver si hay que tomar con seriedad las influencias filosóficas sobre el autor (Alsina, 1988). Este problema se tematiza en *Dos veces acusado* (25. 7–35),² leído por la crítica literaria como manifiesto autopoético. El texto anuncia el abandono de la Retórica y la adopción del Diálogo filosófico como nuevo medio de expresión, manifiesto que supone poner fin a la tarea de orador público. Se explica, de ese modo, la creación de una forma literaria híbrida, el diálogo luciánico, producto de la *míxis* («mezcla») del diálogo filosófico y procedimientos del humor (comedia antigua, yambo y sátira menipea). La *míxis* es considerada un principio constructivo central en la obra del samosatense (Brandão, 2001; Camerotto, 1998).

Dentro de la producción del diálogo luciánico existe un conjunto compuesto bajo la influencia de la sátira menipea entre los que se encuentra *DMort.* (Alsina, 1988). Los textos del período menipeo indicarían la influencia de la filosofía cínica³ en la obra de Luciano. La marca de aquella tradición filosófica estaría dada por la adopción del *kynikós trópos*, un estilo literario creado por los sabios cínicos cuyas formas más desarrolladas son la diatriba y la sátira menipea.

La *míxis* en *DMort.* se conforma por el juego realizado sobre un elemento de la tradición clásica, la *katábasis* (descenso al mundo de los muertos) que había sido fijada como un motivo serio por la poesía épica. Posteriormente, en el período clásico, Aristófanes en *Las ranas* compone un Hades cómico. Luciano toma aquel elemento de la tradición y lo mezcla con procedimientos del humor. Así, el mundo de los muertos del samosatense tiene un tono irrisorio, declarado por Diógenes de Sínope en «Diógenes y Pólux» (*Diál. 1*).⁴ Otro aspecto a destacar del *Diál. 1* es la enunciación del programa narrativo cínico del texto:⁵ la concepción cínica de la muerte como una ley igualadora (*isotimía*) que alcanza a todos por igual y que materialmente se expresa en la condición *ósea* de los personajes.⁶

A continuación, se desarrolla la lectura de los diálogos que presentan los rasgos negativos del héroe macedonio (*Diál. 12* y *Diál. 13*), para ello recurrimos al paradigma satírico postulado por Camerotto (2014) cuyos conceptos centrales son la

«mirada» y la «palabra» del héroe satírico. Sin embargo, la imagen positiva dada al rey en *Diál.25* produce una resistencia en este diálogo para el abordaje realizado anteriormente y, por tanto, en el siguiente apartado se propone un análisis alternativo. A modo de conclusión, se muestra el trabajo realizado por Luciano sobre los géneros literarios de la tradición.

Los vicios de Alejandro: el encuentro con Filipo y Diógenes

En las piezas analizadas los héroes satíricos critican los vicios de Alejandro Magno, en particular, sus intereses materiales de la vida terrestre y la pretensión de linaje divino. El funcionamiento de la sátira, según Camerotto (2014), se da en una secuencia que comienza por la observación y continúa con la crítica verbal. En cuanto a la primera, el autor introduce el término *panopsia* (ibídem: 205–209) para señalar la potencialidad de la mirada satírica para realizar un alejamiento del objeto observado que funciona como un modo de extrañamiento. En *DMort.* la desnaturalización se logra por la construcción de un Hades cínico que posibilita el cuestionamiento de todos los saberes legitimados en la vida terrestre. A esa percepción se debe que en ambos diálogos tanto Filipo como Diógenes consideren absurdo el interés de divinización de Alejandro:

Filipo: (...) Pues al menos ahora, una vez que estás ya muerto, ¿no crees que son muchos los que se toman a broma la ficción aquella, al *ver (horôn)* el cadáver del dios tendido todo lo largo que es, putrefacto ya e hinchado *según la ley de todos los cuerpos sin excepción? (katà nómon hapántôn tôn sómátôn;* (Luciano, 1992:40. *Diál.12*)

Diógenes: ¿Cómo no me voy a reír, Alejandro, al *ver (horôn)* que hasta en el Hades no paras de decir sandeces al tiempo que albergas la esperanza de llegar a ser Anubis u Osiris? De ningún modo esperes, divinísimo, que eso pueda llevarse a cabo, pues no es lícito que ninguno de los que han atravesado ya la Laguna y han penetrado en el interior, regresen arriba. Que ni Éaco se descuida ni a Cerbero se le burla así como así. (ibídem:43. *Diál.13*)

En los dos fragmentos, la presencia del verbo *horáō* («ver») indica que las críticas de los héroes satíricos parten de la observación de la condición mortal de aquellos huesos que discuten en el Hades. Filipo se expresa por medio del *kýnikós trópos* que se halla en la exposición de la ley imperante en el más allá: la ley natural (*phýsis*) según la cual todos los cuerpos se degradan una vez muertos.

La segunda característica de la mirada satírica se explica con el término griego *oxyderkia* («con ojos de águila»), concepto que indica la habilidad de los ojos satíricos para mirar con claridad y alcanzar a ver lo *no visto* (Camerotto, 2014:213). Dicho modo de observación permite desenmascarar los saberes instalados y, así, se muestra que en donde Alejandro aparentaba virtudes sólo había vicios. Y el único modo de exponer lo *no visto* es a través de la palabra satírica que manifiesta la connotación negativa de aquellas virtudes.

En cuanto a la palabra satírica, Camerotto (2014:83–93) sostiene que utiliza

estrategias socráticas. Esto se visualiza en la intervención de Filipo al ver que Alejandro sufre por su condición en el Hades:

Filipo: ¿Te fijas en que estás hablando como hijo de Ammón, que te comparas con Heracles y Dioniso? ¿No te da vergüenza, Alejandro? ¿No vas a dar marcha atrás en el aprendizaje de tu orgullo? ¿No vas a *conocerte a ti mismo* (*gnōsē seautòn*) y a captar ya de una vez que eres un cadáver? (Luciano, 1992:41. *Diál.12*)

Filipo utiliza la frase delfica *gnōthi seautòn* («conócete a ti mismo») que en la doctrina socrática hace referencia a una concepción del conocimiento que toma como punto de partida la observación del hombre sobre sí mismo. Pero, el uso de la frase en este contexto tiene un sentido diferente, literal, por llamarlo de algún modo. Pues, Filipo indica a Alejandro que debe mirarse para reconocer que materialmente es un cadáver, de ahí la incoherencia de utilizar en el Hades un discurso propio del mundo de los vivos.

212 213

Otro rasgo de la palabra satírica es la expresión por medio de la *parresía* («decir todo»), el efecto de esta estrategia es el *koinós polémios* («ataque contra todos»), noción que indica el modo violento del discurso cínico. En *Diál.13* Diógenes utiliza aquella estrategia discursiva:

Diógenes: ¿Cómo te sienta cada vez que piensas cuánta felicidad dejaste sobre la faz de la tierra al llegar aquí (...)? ¿No te aflige todo esto cada vez que te viene a la memoria? ¿Por qué lloras necio? ¿Ni siquiera te enseñó esto el sabio Aristóteles, el no creer que es sólido lo que depara el azar? Alejandro: ¿Sabio Aristóteles, que era el más rastrero de todos mis aduladores? (...) el único fruto que he sacado de su ciencia ha sido el afligirme por todos esos supuestos y enormes bienes que poco antes me enumeraste.

Diógenes: ¿Sabes lo que vas a hacer? Te voy a sugerir un *remedio* (*ákos*) a tus cuitas. Dado que aquí no se cría el eléboro, con la boca bien abierta échate un buen trago de agua del Leteo y así una y varias veces. De ese modo por lo menos dejarás de dolerte por los bienes de Aristóteles. (Luciano, 1992:43–44. *Diál.13*)

En el pasaje citado encontramos el tono agresivo de la *parresía*, que provoca el llanto de su adversario. Además, Diógenes ofrece un medicamento (*ákos*) a la víctima de su ataque y aquí se halla la relación médica identificada por Foucault (2010:291) como uno de los rasgos de la *parresía*. El efecto cómico se consigue por la presencia de un Alejandro que en el Hades habla según las reglas del mundo terrestre. En un estudio sobre el humor luciánico, Korus (1984:302) plantea la existencia de un tipo agresivo de risa *de hombre hacia hombre* que se dirige a ridiculizar el aparente prestigio de un personaje poderoso, como en este caso, el rey macedoneo.

De manera que, Filipo y Diógenes se configuran como héroes satíricos que mantienen una relación de poder asociada al saber cínico, puesto que ambos son los que vencen en cada diálogo. En *Diál.12*, Filipo advierte a Alejandro acerca de su condición humana; y en el caso del *Diál.13*, Diógenes adopta una postura médica. Así, ambos diálogos dejan a Alejandro en una posición de inferioridad o carencia, hay algo que no tiene y los sabios cínicos deben ayudarlo. Se cumple, de ese modo, la misión del héroe satírico cuya diferencia respecto de los héroes épicos y cómicos radica en que el cínico no realiza grandes hazañas, sino que su objetivo es la observación crítica y la palabra polémica (Camerotto, 2014).

Las virtudes de Alejandro: una ruptura con el programa cínico

El *Diál. 25* se resiste a la clave de lectura utilizada anteriormente. En la pieza se desarrolla un enfrentamiento entre Alejandro y Aníbal por la primacía como general, el papel de juez es desempeñado por Minos. La primera cuestión a resolver sería ¿quién expresaría el punto de vista cínico? La pregunta surge porque no se conoce a ninguno de los tres personajes como representante de aquella tradición filosófica.

En la primera parte de este trabajo se ha dicho que el texto de Luciano tiene antecedentes en la *katábasis* de Aristófanes. Y, precisamente, *Las ranas* ficcionaliza un juicio entre los poetas trágicos Eurípides y Esquilo por la superioridad en poesía y tiene como juez a Dioniso.⁷ Una diferencia entre ambos textos es que en *Las ranas* el enfrentamiento judicial ocurre porque hay una *ley (nómos)* que lo dispone:

Criado: Existe aquí una *ley (nómos)* respecto a todas las artes que denotan grandeza y habilidad: el mejor de cuantos se ejercitan en la misma arte recibe sus alimentos en el Pritaneo y ocupa un trono al lado de Plutón. (Aristófanes, 1993:320)

En *Las ranas* se crea un *nómos* cómico generador del juicio, dato que permite marcar una distinción entre ambos contextos de producción. La comedia de Aristófanes es estrictamente política, de ahí que se sirva de conceptos propios de la democracia ateniense. Por su parte, las influencias cínicas en la escritura de Luciano nos llevan a plantear la siguiente pregunta: ¿por qué un juicio en un texto cínico? El problema radica en que este juicio no podría tener lugar considerando que el cinismo apoya las leyes naturales (*phýsis*) y rechaza las leyes convencionales escritas (*nómos*). Se explica, así, la ausencia de una ley que sostenga el juicio entre Alejandro y Aníbal, pues, en el Hades cínico la única ley es la natural de los cuerpos en descomposición (expresada anteriormente por Filipo).

En el juicio de Luciano, Minos otorga la palabra primero a Aníbal, que presenta un discurso sobre sus hazañas guerreras. Si buscamos en dicho discurso algún enunciado que sea indicio del *kynikós trópos*, encontraremos lo siguiente:

[Alejandro] iba exigiendo que se postraran de rodillas ante él y cambió su forma de vida por la de los medos y asesinaba en los banquetes a los amigos y los apresaba para matarlos. En cambio, yo ejercí el gobierno *en mi patria sobre la base de la igualdad (ep' ísēs tēs patriδος)*. (Luciano, 1992:74. *Diál.25*)

¿Podríamos decir que la referencia a la *igualdad* permite sostener que Aníbal es portavoz del paradigma cínico? El término griego utilizado es *ísēs*, genitivo derivado del adjetivo *ísos* («igual»). Sin embargo, para expresar el programa cínico el texto se sirve del vocablo *isotimía* («igualdad de honores o categoría»)⁸ y, en realidad, Aníbal se refiere a una forma de gobernar, mas no al planteo filosófico. Por lo tanto, consideramos que queda aún vacante la pregunta sobre ¿quién desempeña el rol de personaje cínico? Además, como veremos, este discurso no logra convencer sino que es derrotado. Así, se comprueba que la palabra de Aníbal no tiene el mismo poder que anteriormente tenían las de los héroes satíricos Filipo y Diógenes.

Una vez terminado el discurso de Aníbal, interviene Minos para evaluarlo:

«El discurso que éste acaba de pronunciar en su propia defensa no ha resultado falto de clase (*ouk agennê*) ni como podría esperarse de un libio» (ídem). Minos considera que ha sido un discurso no falto de linaje (*ouk agennê*)... ¿a qué linaje se referirá? ¿Se referirá a la condición de bárbaro de Aníbal? Seguidamente, se expone el discurso de Alejandro que pasa revista por todo su periplo heroico. Una vez terminada la autodefensa de Alejandro, aparece Escipión para recordar que fue vencedor de Aníbal. Es ahí cuando Minos resuelve el juicio: «quede Alejandro en primer término en este juicio, a continuación tú [Escipión] y, en tercer lugar, si os parece bien, Aníbal, que también es digno de tenerse en cuenta» (ibídem:77).

La sentencia de Minos es problemática, pues, como decíamos más arriba, el Hades cínico se configura según el programa narrativo de la *isotimía*. Por consiguiente, la jerarquía establecida por Minos rompe con aquella lógica textual. Esta lectura nos lleva a pensar que el juicio no se resuelve según el *kynikós trópos*. Podríamos hipotetizar que, para cohesionar en el marco de la filosofía cínica, Minos debería rechazar la resolución del juicio; tal como lo hace Menipo en *Diál. 30*. En dicha pieza hay un enfrentamiento entre Tersites y Nireo por la primacía en la belleza, disputa que se resuelve cuando Menipo dice que ninguno puede ser superior porque en el Hades todos son iguales:

214 215

Tersites: (...) Menipo, a ver a quién consideras más guapo.

Nireo: A mí el hijo de Aglaya y Cárope, «el hombre más bello de cuantos llegaron a Troya».

Menipo: Pero no el más bello, creo yo, de cuantos llegaron bajo tierra (...) Ni tú ni ningún otro por guapo que fuera, pues en el Hades se *honra a todos por igual (isotimía)* y se mide a todos por el mismo rasero. (ibídem:85. *Diál.13*)

Menipo, como héroe satírico, pone en cuestión el motivo épico de la belleza, dado que en el Hades cínico las virtudes homéricas no tienen valor. Por eso, según el juicio cínico de Menipo es imposible dar un resultado. En cambio, el *Diál.25* se sale del programa narrativo cínico porque Minos elige a Alejandro como el mejor general.

De manera que, el juicio de Minos plantea un problema, y para proponer una explicación posible recurrimos a un artículo de González Julià (2011), en el que se estudian los manuscritos de *DMort.* cuyos diferentes órdenes llevaron a la crítica a discutir si las piezas circulaban de manera independiente, o bien, admiten una lectura unitaria de la obra. El autor citado sostiene que «Alejandro, Aníbal, Minos y Escipión» es una interpolación de los copistas. Esta afirmación se fundamenta en la existencia repeticiones temáticas del diálogo «Alejandro y Filippo» que conducen a pensar que el diálogo en cuestión no formaba parte de la planificación original de la obra, sino que «parece ser un ejercicio escolar de nivel avanzado, una *synkrisis*, basada en la lengua y el estilo de *DMort.* de Luciano y en la famosa escena de la literatura grecolatina en que Aníbal y Escipión conversan sobre los mejores generales de la historia» (2011:376). En este aspecto, nuestro estudio del *Diál. 25* sigue el planteo de González Julià, puesto que el análisis realizado demostró una irregularidad en dicha pieza.

Sin embargo, es necesario buscar otras líneas para resolver el problema del juicio de Minos; a continuación desarrollamos una. La novela paradoxográfica *Relatos verídicos* contiene un pasaje relacionado con el supuesto diálogo interpolado. Cuando la tripulación del personaje Luciano llega a la Isla de los Bienaventurados, hay una hilera de personajes en espera para ser juzgados por el rey Radamantis: «En tercer

lugar se juzgó sobre la preeminencia de Alejandro, hijo de Filipo, y de Aníbal, el cartaginés. Pareció bien que Alejandro obtuviera la ventaja y su trono fue colocado junto a Ciro I, el persa» (Luciano, 2007b:38). El fragmento citado resume el juicio entre Alejandro y Aníbal, ¿por qué se repetirá este motivo en otro texto? El análisis demostró la ausencia del punto de vista cínico en el juicio de Minos y, más precisamente, del *kynikós trópos* en la totalidad del *Diál.25*. Entonces, ¿por qué no pensar que Luciano cuestiona a Alejandro por medio de Aníbal pero finalmente lo hace ganar como símbolo del predominio cultural griego en contexto romano? ¿Por qué en *DMort.* se incluye a Escipión (única vez que aparece este personaje en la obra de Luciano) que en *Relatos verídicos* no estaba y es la única figura romana que aparece en este Hades cínico? La presencia de Escipión como única figura romana en *DMort.* aportaría otro indicio para sostener la interpolación, puesto que se trataría de otro rasgo irregular en el texto.

A modo de conclusión

En el desarrollo de este trabajo se ha demostrado que los diálogos con los héroes satíricos presentan una imagen ridiculizada de Alejandro. Al respecto, Mestre (2015) ha señalado que es recurrente en Luciano el enfrentamiento entre un personaje que puede reír y otro que no puede hacerlo. Los sabios cínicos pueden reír porque cuentan con las estrategias para hacerlo: un Hades invertido y las estrategias del *kynikós trópos*. Por el contrario, Alejandro no puede reír porque su lengua carece de las influencias cínicas. Este razonamiento da cuenta del objetivo filosófico del texto: poner en cuestión los saberes instalados.

Ahora bien, a pesar de que el discurso filosófico haya sido considerado un género serio, Luciano lo mezcla (*míxis*) con elementos cómicos y, de ese modo, funde dos modelos de escritura que en el período clásico eran incompatibles. Así, la revisión que se realiza consiste en mostrar la relatividad de los valores establecidos por la *paideía*. Pues, si la tradición instaló la idea de que dos formas de escritura tenían diferentes finalidades, Luciano demuestra que en realidad son construcciones del lenguaje y por ello no existe una ley que prohíba su combinación. Esta estrategia conduce a Bracht Branham (1989) a advertir en la obra del sirio la producción de un modo cómico de filosofía opuesto a las convenciones culturales.

Por otro lado, en *Diál.25* la imagen de Alejandro como «buen general» se consigue por la ruptura del programa cínico. En este trabajo se ofrecieron algunas explicaciones posibles de aquel problema. La estructura de dicha pieza, en principio, sugiere una relación intertextual con el juicio de la comedia *Las ranas* de Aristófanes, hipotexto que permite producir una imagen positiva de Alejandro. Sin embargo, es preciso remarcar que este diálogo requiere nuevas investigaciones.⁹

Notas

¹ De aquí en adelante para citar los títulos de textos de Luciano se utilizan las abreviaturas del *Greek-English Lexicon* (Liddell-Scott, 1996). Las citas corresponden a la traducción de González y Alarcón que siguen la numeración de los diálogos fijada por la edición de Macleod.

² Cf. Luciano, 2007a.

³ El cinismo es una vertiente filosófica del helenismo que no sistematizó sus conocimientos sino que promovía un modelo de vida (*kynikós bios*) cuyas premisas son: el cosmopolitismo, el individualismo y la actitud contracultural (Alsina, 1988).

⁴ «Menipo, te invita Diógenes, por si estás ya harto de burlarte de cuanto sucede sobre la faz de la tierra, a acudir aquí para que te rías a mandíbula batiente» (Luciano, 1992:15).

⁵ «Y a los pobres (...) díles que no lloren ni se aflijan luego de explicarles la igualdad (*isotimía*) que hay aquí. Y díles que van a ver que los ricos de allí no son mejores que ellos» (Luciano, 1992:17).

⁶ «(...) aquí todo es para nosotros, como dice el refrán, polvo y sólo polvo, calaveras despojadas de belleza» (Luciano, 1992:17).

⁷ cf. *Las ranas* vv. 760 y ss.

⁸ Una búsqueda en el *Thesaurus Linguae Graeca* bajo la demanda ἰσοτιμ- ofrece cinco resultados en los que se expresa el programa cínico: 1.4.4. cf. nota 4; 8.2.1. «Quirón: No diré que no lo paso bien, Menipo; igualdad (*isotimía*) de derechos»; 30.2.12. «Menipo: (...) en el Hades se honra a todos por igual (*isotimía*) y se mide a todos por el mismo rasero»; 29.3.1. «Mausolo: (...) y Mausolo y Diógenes recibirán los mismos honores (*isótimos*)?»; 29.3.3. «Diógenes: Los mismos no (*ouk isótimos*) (...) Mausolo no parará de gemir al acordarse de todos los bienes de la tierra (...) en tanto que Diógenes no dejará de burlarse de él».

⁹ En próximos estudios sobre la figura de Alejandro Magno en la obra de Luciano se incorporará al *corpus* de análisis una representación del personaje en el párrafo 12 de *Cómo hay que escribir la historia*.

Referencias bibliográficas

Bibliografía fuente

ARISTÓFANES (1993). *Las ranas*. Madrid: Ediciones Clásicas. Traducción al español: Luis M. Maciá Aparicio.

LUCIANO (1961). *Lucian*, vol. VII. Cambridge: Harvard University Press. Ed. Macleod, M.D. Cambridge: Mass.

——— (1992). *Diálogos de los muertos*. Buenos Aires: Gredos. Traducción al español: J. Luis Navarro González y Andrés Espinosa Alarcón.

——— (2007a). *Dos veces acusado. Obras*, vol. III. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Traducción al español: Francesca Mestre y Pilar Gómez.

——— (2007b). *Luciano. Relatos verídicos. Obras*, vol. IV. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Traducción al español: Francesca Mestre y Pilar Gómez.

Bibliografía crítica

- ALSINA, JOSÉ (1988). «La filosofía helenística», «La segunda sofística». López Férrez, J. A. (ed.). *Historia de la Literatura griega*. Madrid: Cátedra, 878–905, 1039–1064.
- BRANDÃO, JACYNTHO LINS (2001). *A poética do Hipocentauro. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG.
- BRACHT BRANHAM, R. (1989). «The rhetoric of laughter», «Agonistic humors: Lucian and Plato». *Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions*. Cambridge: Harvard University Press, 11–63, 67–123.
- CAMEROTTO, ALBERTO (2014). «Voci ed eroi della satira», «Le virtù e la potenza della vista», «La libertà e il dovere del dire». *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*. Milano–Udine: Mimesis Edizioni, 15–108, 191–224, 225–284.
- (1998). *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*. Pisa/Roma: Istituto Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- FOUCAULT, MICHEL (2010). «Clase del 21 de marzo de 1984. Primera hora». *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983–1984)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 281–302. Traducción al español: Horacio Pons.
- GONZÁLEZ JULIÀ, LUIS (2011). «Luciano ensaya la novela escénica: apariencia episódica y estructura unitaria de los *Diálogos de los muertos*». *Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXXIX(2), 357–379.
- KORUS, KAZIMIERZ (1984). «The theory of humour in Lucian of Samosata». *Eos. Commentarii Societatis Philologiae Polonorum*, Volumen LXXII, Fasciculus 1, 295–313.
- MESTRE, FRANCESCA Y PILAR GÓMEZ (2001). «Retórica, comedia, diálogo. La fusión de los géneros en la Literatura Griega del s. II d.C.». *Myrtia*, (16), 111–122.
- MESTRE, FRANCESCA (2015). «Reír con los que ríen en Luciano de Samósata». Chialva, Ivana y Palachi, Cadina (comps.). *Glóssai-linguae en el Mundo Antiguo: homenaje a Silvia Calosso*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 77–89.
- ROCA FERRER, JAVIER (1974). «Kynikós trópos y los géneros literarios del helenismo». *Boletín de Estudios Helénicos*, 8. Versión digital en *Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona*, 163–193. Consultado el 2 de junio de 2015 en <http://revistes.ub.edu/index.php/EstudiosHelenicos>

Martínez, Ma. Victoria

«Dos versiones sobre Alejandro Magno en *Diálogos de los muertos* de Luciano. Una revisión de la memoria literaria». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (15), 209–218.

Fecha de recepción: 11 · 02 · 15

Fecha de aceptación: 02 · 04 · 15

Convocatoria para la publicación y normas de presentación

La revista *El hilo de la fábula* convoca a investigadores y docentes interesados en publicar artículos y reseñas. *El hilo de la fábula* es una publicación anual que edita trabajos de investigación originales. Acepta contribuciones con la restricción de la evaluación positiva del referato externo.

Está indexada en el LATINDEX e integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas del CONICET (Resolución número 1855/13). Consulta virtual: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/handle/1/2113> 218219

Los artículos que se presenten, centrados en problemas de los estudios comparados, no pueden exceder las 15 páginas (Times New Roman, letra 12, interlineado 1,5). Las reseñas no pueden exceder las dos páginas. Deben enviarse a las siguientes direcciones electrónicas: revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar; acrolla@fhuc.unl.edu.ar

En la página inicial debe constar el título del artículo en negrita; sin negrita nombre/s del/a/s autor/a/s, afiliación institucional, *curriculum vitae* de cada autor de no más de cinco líneas en una nota al pie de página indicada por un asterisco (*), resumen del artículo en inglés y en español y palabras claves en ambos idiomas.

Para el caso de reseñas, debe constar el título del texto de la reseña en negrita y debajo, nombre y apellido del autor de la reseña y afiliación institucional. En cursiva los datos del libro reseñado. Luego incluir un *curriculum vitae* de quien escribe la reseña de no más de cinco líneas en una nota al pie de página indicada por un asterisco (*).

Ejemplo:

Identidad, memoria y región

Pampa Arán *

Universidad Nacional de Córdoba

Reseña: *Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa* de Gladis Onega. Buenos Aires: Grijalbo, 1999.

Las Notas se colocarán al final del artículo (con la opción de word «Insertar notas al final») y luego se consignará la bibliografía (en tamaño 12). Para citar la bibliografía seguir las siguientes pautas:

a. Libros

De acuerdo al modelo: **Apellido de autor, Nombre** (NO abreviado) (Año). *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial, Año edición consultada. Traducción al español: Nombre Apellido.

Ejemplos:

AA.VV. (2006). *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Buenos Aires: Eudeba.

Spivak, Gayatri (2003). *La muerte de una disciplina*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 2009. Traducción al español: Irlanda Villegas.

Si el libro tiene dos autores se consigna:

Vega, María José y Neus Carbonell (1998). *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos.

Si tiene más de dos:

Derrida, Jacques y otros (1998). *Le Rapport bleu. Les sources historiques et théoriques du Collège International de Philosophie*. París: Presses Universitaires de France.

Si el libro tiene director (dir.), compilador (comp.) o coordinador (coord.) o editor (ed.), se indica:

Crolla, Adriana (Comp.) (2011). *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

b. Capítulos de libros

Si el autor del capítulo es el mismo que el del libro, seguir el modelo: **Apellido del autor, Nombre** (Año). «Título del capítulo». *Título del libro*, página/s. Lugar de edición: Editorial, Tomo: Página/s.

Ejemplo:

Borges, Jorge Luis (1975). «El Congreso». *El libro de arena, O.C.*, t. III, 20–32. Buenos Aires: Emecé.

Si no coinciden autor del capítulo y libro, citar utilizando el apellido del autor del capítulo al cual se hace referencia siguiendo el modelo: **Apellido del autor del capítulo, Nombre** (Año). «Título del capítulo». Apellido Nombre del autor del libro *Título del libro*, (página/s). Lugar de edición: Editorial.

Ejemplo:

Bessière, Jean (2012). «Centre, centres. De nouveaux modèles littéraires». Montezanti, M. Angel y Matelo, Gabriel (coords.) *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada* (25–38). Buenos Aires: Biblos.

c. Artículos de revistas

De acuerdo al modelo: **Apellido del autor, Nombre** (Año). «Título del artículo». *Nombre de la revista, volumen* (número), páginas que comprende el artículo.

Ejemplos:

Carvalho, Tania (2007). «Veinticinco años de crítica literaria en Brasil. Notas para un balance». *El hilo de la fábula*, (6), 185–194.

Ducrot, Oswald (2000). «La elección de las descripciones en semántica argumentativa léxica». *Revista Iberoamericana de Discurso y Sociedad*, 2(4), 23–45.

Recomendaciones generales

Las citas irán entre comillas dobles bajas (« ») y con letra normal. Si dentro de la cita existe otra, se usará comillas dobles altas; y a su vez, si dentro de ésta aparece una tercera: comillas simples altas; es decir, el orden será: « “ ‘ ’ »». Si la cita supera los 4 renglones deberá ir fuera del párrafo, sin comillas de apertura y cierre de la cita y en letra 10, respetando un espacio en blanco antes y después de la cita.

Luego de una cita textual, consignar autor, año de la primera edición del texto (si es que se menciona más de una obra en bibliografía) y número de página. Si se repite a continuación una cita del mismo autor, consignar únicamente número de página citada. Ejemplos:

Una sola obra citada: (Derrida:67). Si se cita a continuación el mismo autor: (69)

Más de una obra citada: (Derrida, 2008:24). Si se cita a continuación el mismo autor y obra: (24). Si se cita a continuación el mismo autor y una obra distinta a la anterior: (2009:48).

Obras publicadas por un mismo autor y en un mismo año: Se agregarán sin espacio y a continuación del año de publicación y en orden alfabético: a, b, c... etc. Por ejemplo: 1987a, 1987b, 1987c, etcétera.

220 221

Siempre que se omita parte del texto citado, se escribirán, y sin variaciones, tres puntos entre paréntesis: (...). No usar: ... o [...].

Las siglas irán en mayúsculas, sin puntos entre las letras. La primera vez que se mencione, deberá contener una aclaración entre paréntesis de su significado. Por ejemplo: UNL (Universidad Nacional del Litoral).

Cuando se quiera remarcar o destacar alguna palabra o expresión se usará, en orden de importancia, cursivas, comillas. En ningún caso se usarán las mayúsculas, negrita o subrayados.

Las palabras en otro idioma o registro siempre se destacarán en *cursiva*.

No dejar sangrías ni incluir números de página ni usar tabulación al comienzo de cada párrafo.

Aclaremos que no se aceptarán artículos que no se ajusten a las pautas indicadas.

Adriana Crolla
Directora

Silvia Calosso, Analía Gerbaudo y Oscar Vallejos
Comité editorial

El *Quince* en 2015

Silvia Calosso ·

Uno, pasión intacta
(un lugar para la teoría)

Dossier: Extrañamiento

Adriana Crolla · Michel Riaudel · Pedro Serra ·

Christine Baron · Yudith Rosenbaum ·

Françoise Dubor · Régis Salado ·

Cleusa Rios P. Passos ·

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

Jorge Bracamonte ·

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

Alicia Saliva · Gustavo Fontán (entrevistado por Alicia Saliva)

Teresa Fiore ·

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

Lieven D'hulst ·

Cinco, el atlas de las lenguas
(lingüística comparada)

Valeria Buffon · Estela Klett ·

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

Marcela Croce (por Guillermo Canteros) · Ivana Chialva

y Cadina Palachi (comps.) (por Fernanda Ferrati y Cristian Ramírez) ·

María Mercedes Rodríguez Temperley (ed.)

(por María del Rosario Keba) · Aníbal E. Cetrangolo

(por Silvina Luz Mansilla) · María Gaínza (por Silvia Calosso) ·

Christophe Gutbub (comp.) (por Viviana Basano) ·

Siete, la letra estudiante
(un espacio joven)

Ma. Victoria Martínez ·

