

Dieciséis

ISSN 1667-7900

El hilo de la fábula



Revista anual del Centro de Estudios Comparados
Facultad de Humanidades y Ciencias
Año 14 · 2016 · 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**

Dieciséis

2016, Santa Fe, República Argentina

ISSN 1667-7900



Universidad Nacional del Litoral

Rector

Miguel Irigoyen

Secretario de Extensión

Gustavo Menéndez

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 originales e inéditos relacionados con los Estudios Comparados y sus intereses: teorías, crítica de literatura argentina y literaturas extranjeras, lenguas, multiculturalidad, inter/transdiscursividad, género, 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 por el CONICET (Res.1855/13), reevaluada en agosto 2016 y confirmada su permanencia en Nivel 1 en dicho Núcleo.

El hilo de la fábula, annual journal owned and directed by the Centro de Estudios Comparados (Universidad Nacional del Litoral), publishes unpublished and original works and explores issues in the field of Comparative Studies: theories, argentine and foreign literature, languages, multiculturalism,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 (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

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)

Teresa De Lauretis (Universidad de California, Santa Cruz) Profesora Emérita

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) †

Jorge Fondebrider (Poeta, ensayista y traductor. Fundador del Club de Traductores
Literarios de Buenos Aires)

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

Adriana Crolla (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Silvia Calosso (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Oscar Vallejos (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Responsable de este número

Oscar Vallejos (CEC–FHUC–UNL)

Secretaria de redacción

Ornela Barisone (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral/CONICET)

Correctora

Valeria Ansó (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral)

Colaboradores lingüísticos y traductores

Susana Ibáñez (CEC–UNL/Inst. Alnte. Brown Santa Fe)

María Inés Lainatti (CEC–UNL/Inst. Alnte. Brown Santa Fe)

Silvia Zenarruza de Clément (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral)

Celina Lagrutta (San Pablo, Brasil)

María Luisa Ferraris (CEC–Universidad Nacional del Litoral/AMPRA)

Coordinadora editorial

Ivana Tosti

Diseño interior y tapa

Tèntas

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,
Facundo Zuviría 3563, cp. 3000,
Santa Fe, Argentina.

Tel.: (0342) 4571194

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Índice

Prólogo

Oscar Vallejos (Centro de Estudios Comparados, Universidad Nacional del Litoral): Régimen epistémico: hilvanes de ensamblajes globales del conocimiento _____	9
---	---

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

Manuel Asensi Pérez (Universitat de València–Estudi General): La teoría de los modelos de mundo a la luz de Heidegger, Lacan y McCarthy _____	17
Gabriel Matharan (Centro Ciencia, Tecnología y Sociedad de la Universidad de Maimónides, Universidad Nacional del Litoral y Universidad Autónoma de Entre Ríos): La dinámica centro–periferia en el estudio de la ciencia en América Latina: notas para una reflexión historiográfica sobre la Argentina _____	33
Anna Gargatagli (Universidad Autónoma de Barcelona): Antología de la literatura fantástica de 1940 _____	49
Entrevista a Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari, Venecia) realizada y traducida por Adriana Crolla (Centro de Estudios Comparados, Universidad Nacional del Litoral): El genocidio académico de la comparatística italiana _____	61

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

Silvina Sánchez (Universidad Nacional de La Plata–CONICET): Narrador, trapero, condensador de restos. Sobre la poética de Marcelo Cohen _____	69
Victoria Famin (Université Lumière Lyon 2): Revolución íntima y revolución universal: una lectura de <i>Vuelos de victoria</i> de Ernesto Cardenal _____	83
Daniela Evangelina Chazarreta (Universidad Nacional de La Plata–CONICET): Tradición clásica en <i>El arco y la lira</i> de Octavio Paz _____	95
Alejandra Liñán (Universidad Nacional del Nordeste): Una nota (borgiana) en el palimpsesto de la literatura occidental _____	109

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

Irlanda Villegas (Instituto de Investigaciones en Educación–Universidad Veracruzana): Castaneda <i>vs.</i> Jodorowsky: ¿un punto de vista similar sobre la magia en nuestro tiempo? _____	121
Armando Capalbo y Adriana Pozner (Universidad de Buenos Aires): Ficción y reflexión del Pop Art: <i>Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A</i> de Andy Warhol _____	135
Sabrina Zehnder (Universität St. Gallen, Suiza): Reflexionar la dictadura argentina y el Holocausto desde la literatura _____	143
Diego Alexander Olivera (Centro de Estudios Comparados, Universidad Nacional del Litoral–CONICET): El Privilegio de Ótanes: la libertad del ciudadano en la Democracia Ateniense _____	159

Entrevista a María Teresa Andruetto por Valeria Ansó (Centro de Estudios Comparados, Universidad Nacional del Litoral – Universidad Autónoma de Entre Ríos): «Soy descendiente de italianos, soy mujer, soy latinoamericana, soy del interior, soy de provincia...» _____ 173

Cuatro, después de Babel

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

Camila Arbuét Osuna (CONICET–Universidad Nacional de Entre Ríos y Universidad Autónoma de Entre Ríos): Traducir, el arte de escuchar _____ 185

Cinco, escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

Jorge Fondebriker: Escribir, traducir y componer: usos de la literatura en la música _____ 201

Seis, testimonios tangibles

(un lugar para el convivio)

Enrique C. Corti (Universidad Nacional de San Martín–CONICET, Argentina): Política y estrategias narrativas en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco _____ 207

Silvana Serafin (Università di Udine): ¡Gracias Beppe! _____ 219

Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba–CONICET, Argentina): Poemas conviviales _____ 221

Siete, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

Santiago Tomás Espora Vázquez (Universidad del Salvador): *Una avant la lettre* en la prensa argentina del siglo XIX. Reseña de *Escritos periodísticos completos (1860–1892)*, de Eduarda Mansilla de García _____ 227

Ornela Barisone (Centro de Estudios Comparados, UNL–CONICET – Universidad Católica de Santa Fe y Universidad Autónoma de Entre Ríos): Desflecando las prácticas de los artistas concretos argentinos: desborde y politicidad. Reseña de *Contaminación artística: vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, de Daniela Lucena _____ 229

Graciela Beatriz Caram Catalano (Universidad Nacional de Cuyo): Formas de la meta viajera: emigración y exilio. (Re) visiones. Reseña de *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*, de Fernanda Elisa Bravo Herrera _____ 232

Ocho, la letra estudiante

(un espacio joven)

Lucía Faraoni (Università Ca' Foscari, Venecia – Universidad Nacional del Litoral): La poesía dialectal romañola: traducción y accesibilidad para un lector hispanohablante _____ 237

Federico Ternavasio (Universidad Nacional del Litoral): La renovación de la lingüística en Argentina: un estudio histórico y epistemológico de la colección Lengua–Lingüística–Comunicación de la editorial Hachette _____ 251

Convocatoria para publicación y normas de presentación _____ 263

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.

Prólogo.

Régimen epistémico: hilvanes de ensamblajes globales del conocimiento¹

Oscar R. Vallejos

Centro de Estudios Comparados,

Universidad Nacional del Litoral

El trabajo identificado como crítico exige una forma de reflexividad que no suele ser requerida por el trabajo en otros dominios. Este trabajo emerge laboriosamente bajo la condición de que debe ser necesariamente alcanzado por la misma trama conceptual urdida para dar cuenta de los objetos que le interesan. El trabajo que se hace cargo de esta exigencia es marcadamente autocontenido aunque se presente como la pretensión de establecer condiciones acerca de un objeto otro. El momento crucial del trabajo crítico es reconocer esta epistemología abismal.²

89

El despliegue de un proyecto epistémico enraizado en el trabajo crítico ocurre, a la vez, en dos dimensiones. Por un lado producir tramas conceptuales para dar cuenta de los diferentes aspectos de los objetos que interesan cuya investigación va haciendo aparecer como relevantes y, también, persistentes —esta dimensión suele reconocerse como el espacio de la epistemología sin más—. Por otro, producir una visión de conjunto sobre los modos en que esos objetos y la trama conceptual producida se ensamblan con las formas sociales más generales; aquí opera el reconocimiento de una epistemología otra: la epistemología abismal. La categoría «régimen epistémico» corresponde a esta segunda dimensión. La visión de conjunto se arma y está motivada por elementos epistémicos que emergen en las formas sociales que constituyen una zona de realidad³ con una cierta unidad para adquirir el carácter de régimen. La epistemología abismal del trabajo crítico opera en el reconocimiento de que los propios materiales que procesa, transforma y coloca en circulación irremediamente son elementos constructivos de las formas sociales que se dispone a tomar como objeto. Opera en el reconocimiento de que la epistemología es irremediamente política.

La cuestión epistemológica

La problemática epistemológica comienza a suceder en un régimen epistémico que llamo politizado en tanto y en cuanto, en la gran reestructuración de las formas sociales producida por la segunda gran guerra —por los años 40 del siglo pasado—, emerge un dominio político específico acerca de esa zona de la realidad vinculada con el conocimiento.

Wittrock inspira el reconocimiento de que la cuestión epistemológica es una zona de realidad propia del mundo social y de las formas institucionales que le dan ar-

madura. Como él plantea: «Los proyectos institucionales de la modernidad —ya se trate de una nación—Estado, una economía de libre mercado o una universidad centrada en la investigación— no pueden entenderse si no se reconocen sus raíces, que deben buscarse en profundos cambios conceptuales» (2000:36).

La segunda gran guerra que cierra la primera mitad del siglo XX plantea como cuestión de Estado el surgimiento de lo que en un sentido restringido se llaman políticas de ciencia y tecnología y en un sentido amplio corresponde llamar políticas del conocimiento. Una vez despejada esta zona de realidad como zona de acción política irrumpe una nueva forma de gobierno sobre el trabajo científico, intelectual y crítico. Lo que en general se reconoce como el surgimiento de la sociología de la ciencia en el trabajo de Robert Merton en forma coetánea al despliegue de la segunda gran guerra es un indicador fuerte de la articulación de una forma de saber sobre el trabajo de producción de conocimiento y las instituciones que lo canalizaban que preparaba para la comprensión social de esta esfera de intervención.

El despliegue de este régimen recién comienza a reconocerse con estupor en la década del sesenta pero no se expresa sino de manera radical en el tropo de lo posmoderno como modo general de ocurrencia de una modalidad nueva en la que conocimiento y la sociedad se expresaban. La cuestión epistemológica ocurre y se despliega pues en una esfera que marcadamente adquiere una naturaleza política: «El “hacer ciencia”... involucra su propia clase de legitimación... y por lo tanto puede ser investigado como un subconjunto del problema político más amplio de la legitimación del entero orden social» (Jameson, 1984:301).

El problema será entonces cómo la cuestión del conocimiento y de sus políticas se vuelve parte de las disputas y cómo el trabajo crítico organiza esta epistemología abismal al tratarse él mismo como objeto (central) de su trabajo. Las disputas en torno de la modernidad ponen en primer plano lo epistémico como espacio de identificación; del reconocerse y habilitarse como sujetos epistémicos/sujetas epistémicas. El concepto de régimen epistémico es un modo de poner en perspectiva que las formas sociales se constituyen con elementos epistémicos y que la subjetividad incorpora estos elementos —y lo que puede esperarse de ello— a la producción de la acción (social).

El interés por comprender cómo se despliega la acción social bajo un régimen epistémico implica incorporar una expectativa, algo que cabe esperar («con fundamento y que puede considerarse como una situación implícita en virtud de determinados valores arraigados» —Wittrock, 2000:37—), los tipos de futuro que la acción desplegada debe (puede) producir. El régimen epistémico regula lo esperable tanto en términos individuales como colectivos.

El trabajo crítico incorporado al mundo social propiamente dicho es lo que permite abandonar la idea de que sólo produce un material reflexivo que se ofrece como espejo exterior —para decirlo del modo en que se lo critica— a las propias formas sociales. Un régimen epistémico opera como un sistema de referencia en la discursividad sobre el trabajo crítico y en la emergencia o transformación de formas institucionales que lo encausan. La idea de discursividad con la que trabajo se inspira —de manera metodológica— en el concepto de «discurso social» de Angenot. Es decir, considerando la discursividad como «los repertorios tópicos que en una sociedad dada organizan lo narrable y lo argumentable» (1998:17). La discursividad sobre el conocimiento se expresa en términos de identificaciones (la cuestión de la demarcación es una operación sustantiva), en las formas perfor-

mativas producidas en las esferas gubernamentales y, en términos generales, en la agenda interna de la cultura (la literatura que borra sus distinciones). Esa esfera de discursividad es orientadora de la formación de nuevas instituciones o de la transformación de las ya existentes. Hay otro elemento que debe considerarse además de la discursividad y la institucionalidad: la materialidad en tanto elemento que hace ingresar al cuerpo y a los instrumentos epistémicos. De manera que un régimen epistémico también se constituye en referencia para producir materialidad.

El contenido de un régimen epistémico

Wittrock sostiene que la universidad moderna atravesó tres grandes transformaciones, lo que interesa a este trabajo es recuperar el modo en que este autor vincula estas transformaciones con cambios en lo que él llama «régimen epistémicos» (1993). El esfuerzo que se requiere es teorizar cómo se componen, se estructuran, se expanden y se liquidan estos regímenes epistémicos.

10 11

Una referencia que considero relevante para poner precisión sobre la noción (régimen epistémico) es la discusión sobre el «régimen de historicidad» que se realiza en la historia y en la epistemología de la historia. En términos generales, podría decirse que al igual que la noción de «régimen de historicidad», la noción de régimen epistémico es una «noción plástica» y todavía no estabilizada (Cf. Delacroix, 2009). Pero a diferencia de las advertencias que los historiadores hacen acerca de la naturaleza heurística de la noción, se asume que todo concepto científico es heurístico —en la medida en que habilita a hacerse ciertas preguntas sobre el objeto— y además que esos conceptos implican un compromiso ontológico. Centralmente, hay algo que las dos nociones comparten. Hartog dice que lo que está en la base de la noción es que hay una «modificación de nuestra relación con el tiempo» (2008:146); del mismo modo, podría decirse que lo que está en la base de la noción es que hay una modificación de nuestra relación con el conocimiento.

Terry Shinn (2000) caracteriza tres regímenes de investigación científica y técnica: el disciplinario, el de transición o transitorio y el transversal. Este autor organiza la idea de régimen en términos de las formas intelectuales e institucionales que puede tomar la ciencia y la tecnología a partir del siglo XVII sobre la base de los tipos de problemas que se consideran relevantes y a la forma de desarrollo de los descubrimientos. Estos regímenes tienen una coexistencia temporal. En estos aspectos, este uso se diferencia del que presento aquí en la medida en que un régimen epistémico regula las modalidades de organización de la investigación; y, si bien un tal régimen se instituye con temporalidades variadas que tienen relaciones con las condiciones locales de los procesos, postulo la idea de régimen epistémico para tratar no la coexistencia sino la sucesión: a uno le sigue otro. Aunque, como todos los procesos históricos, se solapan y haya situaciones transicionales.

Un régimen epistémico da cuenta de las maneras en que se tramam y se despliegan modalidades del trabajo crítico y las expectativas sociales sobre sus productos; las formas sociales de disputa sobre el uso y la apropiación del conocimiento; formas identitarias de quienes se identifican como trabajadores de este dominio (*ethos*).

Dominique Pestre propone el término «régimen de saber» (2011). Lo que este

autor declara es que hay dos «ideas fuerzas» que están motivando el reconocimiento de estos regímenes. Por un lado la constatación de que aquello que llamamos ciencia no es un objeto circunscrito y estable en el tiempo. Es decir, aquello que llamamos ciencia es un condensado de estructuras conceptuales, de resultados de investigación, la propia práctica de investigación, de realidades institucionales, de valores y normas, entre otros elementos. Además este condensado no se mantiene estable a lo largo de la historia sino que cambia a veces de manera radical. La otra idea es que estos elementos se articulan de manera más o menos específica en distintos momentos históricos; esa articulación se arma sobre una forma de compromiso social, de formas de producción y de gestión política. En este sentido, el régimen de saberes contribuye a dar forma a ese momento histórico con el que se vincula (Cf. Pestre, 2003:38 y ss.).

Asimismo, Pestre (2003) plantea que hay un gran período que va desde 1870 hasta 1970 con una segmentación interna desde 1870 a 1930 y desde ese año hasta 1970. Si bien es una periodización que Pestre (2003 y 2015) argumenta, no la comparto. Lo que sí comparto es que no es claro que el régimen epistémico que emerge en la segunda gran guerra esté todavía vigente o si, como este autor postula, a partir de los años setenta del siglo pasado emerge un nuevo régimen. La hipótesis de trabajo que exploro es que todavía las regulaciones del régimen emergente en los años 40 del siglo XX están vigentes y que a espera de un mejor nombre lo designo como régimen politizado.

Un régimen epistémico global

La hipótesis interpretativa que exploro es que a partir de la segunda gran guerra, coincidente con la emergencia de lo que se reconoce como Gran Ciencia, o macrociencia, se produce una gran transformación en el régimen epistémico. Ese régimen se hace visible en al menos tres niveles interrelacionados: el de las relaciones efectivas entre conocimiento/Estado/sistema productivo/sociedad civil; el del surgimiento de agencias de política del conocimiento (donde los organismos multilaterales son laboratorio global de experimentación y difusión); el del pensamiento/estudio de la producción de conocimiento, su circulación y apropiación (desde la teorización hasta los informes descriptivos/estadísticos producidos en el interior de las agencias de política).

A partir de la salida de la segunda gran guerra, la escena internacional se reconfigura enunciando nuevas aspiraciones sociales sobre el conocimiento y su autoridad. Lo que requiere teorización —un tipo de pregunta motivada por Wittrock— es cómo se comienza a comprender de una manera novedosa la especificidad de esas nuevas relaciones entre conocimiento y sociedad; es decir, comprender la «autocomprensión» (1993). Aquí conviene trabajar a partir de una analogía con lo que Danto (2009) plantea para el mundo del arte; el conocimiento se vincula con la sociedad produciendo de hecho una forma de existencia social para la que las teorizaciones anteriores no son del todo ajustadas. De modo que el nuevo régimen comienza a desarrollarse sin que haya marcos teóricos disponibles para comprenderlo.

El gran despliegue del trabajo crítico que ocurre a partir de la década del sesenta del siglo pasado es parte del esfuerzo para comprender las condiciones nuevas que establece este nuevo régimen epistémico. Las condiciones propias del estudio comparado y la crítica a los moldes eurocéntricos (Said, 1991) ponen en visibilidad las condiciones globales de este nuevo régimen epistémico que politiza el trabajo crítico (la producción de conocimiento) y la empuja hacia lo que llamo una epistemología abismal.

Cuando planteo (Vallejos, 2010) que la llamada crítica literaria asume el hacerse cargo de pensar lo humano sin más, también se asume que el trato con esa zona de la realidad llamada literatura ofrece un anclaje para evitar, como dice Said, «que las señales y los símbolos de libertad y de su condición [sean] tomados por la realidad» (Said, 1991:373). De manera que este régimen epistémico politizado reorganiza nuestras relaciones con el mundo (no solo social) y sus modos de conocerlo en tanto ya no solamente somos responsables ante él sino por él.

12 13

Notas

¹ Notas que presentan el concepto central del proyecto «Régimen epistémico, instituciones y disciplinas: un estudio CTS de las actividades científicas y tecnológicas en Argentina. Período 1940–1980». Proyecto evaluado y financiado por el programa CAI+D de la Universidad Nacional del Litoral.

² La idea de una epistemología abismal está organizada a partir del concepto de *mise en abyme* (Cf. Derrida, 1971).

³ Esta expresión es la que usa Jameson (2002) para caracterizar el modo en que entiende Foucault (*Las palabras y las cosas*) la distinción entre el signo, riquezas e historia natural.

Referencias bibliográficas

- ANGENOT, M. (1998). Crítica del Discurso Social: a propósito de una orientación en investigación. En *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias* (Traducción de Ana Levstein). Córdoba: Editorial de la Universidad de Córdoba.
- DANTO, A. (1999 [1997]). *Después del fin del arte*. (Traducción de Elena Neerman). Barcelona: Paidós.
- DELACROIX, C. (2010 [2009]). Genealogía de una noción. En Delacroix, C. et al. (Dir.) *Historicidades* (pp. 31–50) (Traducción de Víctor Goldstein). Buenos Aires: Waldhuter.
- DERRIDA, J. (1994 [1971]). La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico. En *Márgenes de la filosofía* (Traducción de Carmen González). Barcelona: Cátedra.
- HARTOG, F. (2010 [2009]). Sobre la noción de régimen de historicidad. Entrevista. En Delacroix, C. et al. (Dir.) *Historicidades* (pp. 31–50)

- (Traducción de Víctor Goldstein). Buenos Aires: Waldhuter.
- JAMESON, F. (2014 [1984]). Prefacio a *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard. En *Las ideologías de la teoría* (pp. 300–314) (Traducción de Mariano López). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2002). *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. New York: Verso.
- PESTRE, D. (2005 [2003]). *Ciencia, dinero y política* (Traducción de Ricardo Figueira). Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2011). Notas críticas sobre los estudios en Ciencia, Tecnología y Sociedad. Entrevista de Luciano Levyn y Pablo Pellegrini. *Redes*, 17 (33), 95–106. Bernal: UNQ.
- (2015a). Les savoirs du social. En Bonneuil, C. y Pestre, D. (Dir.). *Le siècle des technosciences (depuis 1914)*. Tomo 3: *Histoire des sciences et des savoirs* (pp. 125–143). Paris: Seuil.
- (2015b). Savoirs et sciences de la Renaissance à nos jours. Une lecture de longue durée. En Bonneuil, C. y Pestre, D. (Dir.). *Le siècle des technosciences (depuis 1914)*. Tomo 3. *Histoire des sciences et des savoirs* (pp. 461–485). Paris: Seuil.
- SHINN, T. (2000). Formes de division du travail scientifique et convergence intellectuelle. La recherche technico-instrumentale. *Revue française de sociologie*, 41, 447–473 (Traducción de Pascal Ragouet).
- VALLEJOS, O. (2010). El lenguaje de la fuerza: en torno a Harold Bloom. *El hilo de la fábula*, 5, 31–40.
- WITTRICK, B. (1993). Las tres transformaciones de la universidad moderna. En Rothblatt, S. y Wittrock, B. (Comps.) *La universidad europea y americana desde 1800. Las tres transformaciones de la Universidad* (pp. 331–394) (Traducción de José Pomares). Barcelona: Pomares–Corredor.
- (2000). Modernity One, None or Many? European Origins and Modernity as a Global Condition. *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences*. 129 (1), 31–60.

Vallejos, Oscar R.

«Régimen epistémico: hilvanos de ensamblajes globales del conocimiento». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 9–14.

Uno,

pasión intacta (un lugar para la teoría)

La teoría de los modelos de mundo a la luz de Heidegger, Lacan y McCarthy

Manuel Asensi Pérez*

Universitat de València–Estudi General

Resumen

Con el fin de proseguir un análisis de la noción de «modelo de mundo» tal y como fue expuesta en el modelo teórico de la así llamada «Crítica como sabotaje» (2011), este texto lleva a cabo una lectura de la noción de mundo en Heidegger según la modalidad y los términos de la misma crítica como sabotaje. Más allá de lo que sean las «intenciones» de Heidegger en su reflexión sobre la relación entre ser y lenguaje, este ensayo subraya cómo el concepto de «precomprensión» está en la línea de lo que llamamos capacidad modalizadora de los discursos. Esa aproximación a Heidegger se ve acompañada por las referencias de Lacan y de Marx, y es ilustrada a partir de la novela de Cormac McCarthy *No Country for Old Men*.

16 17

Palabras clave:

· Teoría de los modelos de mundo · Crítica como sabotaje · Heidegger · Lacan · McCarthy

Abstract

The aim of this text is to continue the analysis of the notion of «model of the world» as developed in the theoretical model of the so called «criticism as sabotage» (2011). Considering the importance of Heidegger's notion of the world, we read it according to the terms of criticism as sabotage itself. Beyond Heidegger's «intentions» in his thought on the relationship between being and language, we highlight how the concept of «pre-understanding» has to do with what we call discourses' modelling capacity. This approach to Heidegger comes along with Lacan's and Marx's references, and it is illustrated with Cormac McCarthy's novel *No Country for Old Men*.

Key words:

· Theory of models of the world · Criticism as sabotage · Heidegger · Lacan · McCarthy

* Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada en la Universidad de Valencia. Especialista en Jacques Derrida y Jacques Lacan, entre sus principales libros se cuentan *Historia de la Teoría de la Literatura (Valencia, Tirant lo Blanc, 2 vols.)*; *Filosofía y Literatura (Madrid, Síntesis)*; *Teoría Literaria y Deconstrucción (Madrid, Arco)*; *Crítica y Sabotaje (Barcelona, Siglo XXI–Anthropos)*,

1. Delimitación de los objetivos

De Don Quijote, recordando los libros de caballería para decidir qué camino tomar cuando se halla ante una encrucijada, a Petrarca que, en vez de mirar desde la cumbre del Mont Ventoux el panorama lejano consulta las confesiones de San Agustín, hallamos antes y después una insistencia en el carácter modelizador de los discursos como forma de aproximación al mundo. Uno de los ejes centrales de la crítica como sabotaje es que todo discurso, desde el nivel oracional hasta el del texto, presenta un modelo de mundo que posee una capacidad modelizadora¹. Aunque tanto en las investigaciones fundacionales de esta teoría (Asensi, 2011) como en los trabajos posteriores dedicados a ella en diferentes campos (Vázquez, 2013; Ferrús y Zabalgoitia, 2013; Ferrús y Poch, 2014; Atutxa, 2014; Méndez, 2015) es una noción usada de forma profusa, se hace necesario darle una mayor fundamentación, especialmente en lo que se refiere a la noción de «mundo».

Este trabajo está dedicado precisamente a ello y busca indagar en el significado de los dos términos que componen la expresión «modelo de mundo». Con ese fin tomaremos el hilo conductor de la reflexión heideggeriana en *Sein und Zeit* (1927), acompañada por Lacan, y emplearemos la novela de Cormac McCarthy *No Country for Old Men* (2005) como forma de ilustrarla.

Una de las reflexiones más agudas sobre la noción de «mundo» es, sin duda, la que llevó a cabo Heidegger en la obra mencionada. La elección de este autor se hace porque en su tratamiento del «mundo» condensa muchas otras aproximaciones de la tradición filosófica (por ejemplo, la de Descartes). No pretendo seguirlo simplemente para saber qué tiene que decirnos acerca del «mundo», sino para entresacar de ello aquellos caracteres que nos permitan caracterizar el objeto de nuestra reflexión.

2. La unidad del sujeto y del mundo

El primer paso de su aproximación consiste en afirmar el carácter unitario del ser y el mundo, tal y como pone de relieve la escritura conjunta de la expresión «ser-en-el-mundo». Ahora bien, Heidegger se precipita de inmediato a deshacer una posible confusión: ese «estar dentro» no debe comprenderse a la manera de una cosa que está dentro de la otra, como por ejemplo el agua que se halla dentro de un vaso. Al pensarlo de esta manera nos representamos al agua y el vaso como categorías con una identidad propia independiente que en un momento determinado han coincidido en ese «estar dentro» la una de la otra. La precisión es clara: no es que los hombres y las mujeres estén *a priori* ahí, y de repente vayan al mundo, igual que una mesa está en un aula durante un tiempo determinado, sino que el «estar-en-el-mundo» es una estructura esencial del sujeto (del *Dasein*).

Dicho de otro modo: la facticidad del ente que está en el mundo significa una ligazón entre uno y otro en el sentido de que el ser intramundano se refiere a una necesaria espacialidad existencial. No se puede decidir estar en el mundo o no estar en él, en todo caso se podría estar en un mundo y no en otro. Cuando Fray Luis de León escribe en su «Oda a la vida retirada»: «¡Qué descansada vida/la del que huye del mundanal ruido,/y sigue la escondida/senda, por donde han ido/ los pocos sabios que en el mundo han sido...!», hay que tener en cuenta que se huye de un mundo, el que está lleno de ruido, pero no del mundo, puesto que esa «escondida senda» a la que se refiere no es menos mundo que el otro.

De hecho, Fray Luis expresa esto mismo cuando menciona a esos «pocos sabios que en el mundo han sido». Éstos se van de un mundo a otro, pero no se apartan del mundo, porque estar en el mundo es una característica existencial.

18 19

El *Dasein* no es «próximamente» una entidad que es, por decirlo así, libre de Estar-en [el mundo], al que de vez en cuando le viniera en ganas establecer una «relación» con el mundo. Ese relacionarse con el mundo no es posible sino porque el *Dasein*, en cuanto estar-en-el-mundo, es como es. (Heidegger, II-12-57. Traducción modificada por mí)²

Así, pues, tenemos ya una primera característica del mundo: éste es un rasgo existencial del sujeto, no es posible el sujeto sin el mundo, se trata de una relación de reciprocidad ontológica.

Esa atadura entre el sujeto y el mundo se determina por un hecho contundente: la relación del sujeto con las cosas que le rodean, con los útiles (*Zeug*).³ Heidegger recuerda el término griego *πραγμματα*, pero recordando que el sujeto no se relaciona con meras cosas, sino con útiles que sirven para algo. Este «algo para...» subraya que no es posible pensar los útiles sino como remisión hacia algo, como una referencia de algo hacia algo. El rifle de calibre 270 que maneja Llewelyn Moss en *No Country for Old Men*, no es sólo una cosa, sino un útil que remite a la caza de antílopes. Es por ello que Heidegger habla del «contribuir a la empleabilidad, la manejabilidad» como constitución de la totalidad de útiles (*Zeugganzheit*) (Rivera, 2003:91).

Por esa razón, los útiles que sirven para algo están a la mano con vistas a su empleabilidad. Pero esa remisión no se limita a otra cosa, no es solo una acción con vistas a conseguir algo, sino que remite al portador, al usuario, al propio sujeto: «Con la obra no comparecen tan solo entes a la mano, sino también entes que tienen el modo de ser del hombre» (93). Por ello, podemos decir que un mundo está compuesto por unos sujetos que llevan a cabo acciones mediante determinados útiles que, entre otras cosas, dan su lugar a tales sujetos.

Quiere decirse que no es posible comprender el mundo sino a partir de esa relacionalidad del sujeto con los útiles que remiten a otra cosa, y entre ellas al ente que es el mismo sujeto. En el mundo circundante de Llewelyn Moss, el rifle remite a los antílopes y a él mismo como sujeto de una acción. Tenemos, pues, una segunda característica aproximativa del mundo: la relación existencial entre el sujeto y unos útiles que remiten a otras cosas y al mismo sujeto. Dada la índole del planteamiento heideggeriano, el problema del valor económico de los útiles, que tan importante es en el caso de la novela de McCarthy, queda al margen. No cabe duda de que uno de las remisiones esenciales de los útiles, desde las formaciones del capitalismo, es el dinero, a la vez que el dinero es otro útil cuya característica esencial es el remitir bien al dinero mismo, bien a otros útiles. Se trata naturalmente

del valor de mercancía de dichos útiles, en el sentido marxista. Por ello, habría que añadir que si el mundo está compuesto por unos sujetos que llevan a cabo acciones mediante determinados útiles, debe tenerse en cuenta que tales acciones implican la conversión de los útiles en mercancías.

3. Útil, mercancía y fetichismo

De hecho, Marx también habla de los útiles, pero para señalar que la «utilidad de los objetos no flota en el aire» (Marx, 1885:4). Podría decirse que el tratamiento que Heidegger hace de los útiles, en razón de su estrategia narrativa⁴, queda flotando en el aire porque al marcar la diferencia ontológica entre ser y ente se impide a sí mismo vislumbrar la dimensión material de los entes que son los útiles. Si se desea analizar de manera precisa la noción de mundo, se vuelve imperativo verlo tanto desde la perspectiva del ser como desde la materialidad de los entes y en este sentido el análisis marxista es mucho más certero, aunque se pierda la otra dimensión del problema. Si los útiles son fundamentales para comprender la noción de mundo, no podemos dejar de ver el útil desde el punto de vista de su calidad y de su cantidad, desde su valor de uso (en el que se detiene Heidegger) y desde su valor de cambio (que Marx analiza de forma especial). Cuando Heidegger dice de los útiles que sirven para algo, nombra justo el valor de uso de los mismos, y deja de lado el problema de su valor de cambio.

La inseparabilidad del ser y el mundo, tal y como la muestra Heidegger, sirve ahora para darse cuenta de que ello se refiere también a la dependencia del sujeto respecto al útil en tanto mercancía. Si se sigue de cerca el análisis que Marx hace de la mercancía, se observa que no sólo es que las mercancías mantengan una relación de equivalencia entre sí (el cambio de unos valores de uso por otra clase de valores de uso), o que sean un producto del trabajo humano, sino también que una de esas equivalencias o remisiones esenciales es el dinero, lo que Marx nombra como «mercancía–dinero»: «Esta mercancía tiene como *función social específica*, y por tanto como *monopolio social dentro del mundo de las mercancías*, el desempeñar el papel de equivalente general» (Marx, 1885:35, la cursiva es del autor). De este modo, al afrontar el problema de la remisión de los útiles, como una de las características básicas del mundo, debe tenerse en cuenta esa equivalencia entre los útiles (mercancías) y el dinero, y viceversa.

Al mismo tiempo, la ligazón entre el sujeto y las mercancías se ubica en otro nivel dado que, digámoslo así, el sujeto tiene antojos en relación a las mercancías. Si no se tiene en mente este hecho, difícilmente se percibirá que nos encontramos ante el problema del fetichismo: el carácter social del trabajo pasa por ser una propiedad natural de los objetos (37).

Es ahí donde reside el impulso del sujeto en relación a las mercancías. Ciertamente que la camioneta de Moss es un útil que le permite ir de un lado a otro, y en ese sentido la remisión es clara, pero igualmente cierto es que esa camioneta le ha permitido llegar al lugar donde halla el motivo de su codicia y anhelo: un maletín lleno de fajos de diez mil dólares.

El par heroína-dólares representa para Moss y para todos aquellos interesados en dicho par, la posibilidad de acceder a una riqueza de útiles, necesarios e innecesarios, que los convierte en sujetos socialmente privilegiados. Chigurh es un mercenario que desde el inicio de la novela va matando a quien se le pone por delante, y desde el inicio de la novela la voz que guía el silogismo de ese texto de McCarthy ubica el núcleo del mal, ese «living prophet of destruction». Sin embargo, la orientación general de las acciones del texto cambia en el momento en que Moss halla el maletín de piel lleno de dinero. Todo parte de él y todo confluye en él. Sin advertir el anhelo fetichista de Moss y de todos aquellos que andan tras dicho maletín, no se puede comprender bien el modelo de mundo que presenta *No Country for Old Men*, ni tampoco lo que en términos generales significa «mundo» en la expresión «modelo de mundo».

2021

4. El mundo y los mundos

Muy pronto Heidegger deja entrever la imposibilidad de hablar del mundo en singular, puesto que está el mundo privado, el mundo público, el circundante, etc. Resulta más acertado tratar el mundo en términos de «mundos», hablar no tanto de «modelos de mundo» como de «modelos de mundos». Pero antes de llegar a esta cuestión, conviene detenerse en un paso crucial que da Heidegger del que se podrán inferir una serie de conclusiones que nos llevarán más allá de sus propios argumentos.

En el inicio del párrafo 16, al hacer la pregunta fundamental «¿Cómo “hay” mundo?» responde: «Si el *Dasein* está ónticamente constituido por el estar-en-el-mundo y a su ser le pertenece no menos esencialmente una comprensión del ser de su propio sí-mismo por indeterminada que ella sea, ¿no tendrá también una comprensión del mundo?» (Rivera, 2003: 94. Trad. ligeramente modificada). Sin esa comprensión no sería posible hacer la distinción entre lo que está a la mano en tanto útil, lo que está a la mano en tanto no útil, y lo que falta. Pero ¿cómo sería posible esa comprensión sin que el sujeto tuviera una estructura imaginaria y discursiva en torno a su mundo? ¿Cómo sería posible sin que tuviera, en tanto constitutivo, un modelo de «su» mundo? No hay otra forma de entender la afirmación heideggeriana según la que «El mundo es, por consiguiente, algo “en lo que” el *Dasein* en cuanto ente ya siempre *ha estado*, y a lo que en todo explícito ir hacia él no hace más que volver» (97. La cursiva es del autor). Ese «haber estado», ese «volver» indica una repetición que, como más adelante veremos, supone un discurso previo y ya formado que abre y cierra el horizonte de la cotidianidad y del mundo.

Llama la atención que Heidegger, tras analizar lo que supone el no útil en tanto condición que saca a la luz el «mero-estar-ahí», se dirija inmediatamente en el siguiente párrafo a tratar el problema de la remisión y del signo. ¿De qué puede ser síntoma esa necesidad de tratar el problema del signo? Naturalmente del vínculo entre la comprensión y el modelo de mundo en tanto discurso. Sin embargo, en este capítulo sobre el signo, apoyado en su maestro Husserl, Heidegger se preocupa más por determinar la remisión de los útiles más que del lenguaje. Lo que toma como objeto de análisis son «los indicios, los presagios, las trazas, las marcas, los signos distintivos...» (99). La distinción que hace entre la remisión como utilidad

(el rifle de Moss sirve para matar antílopes) y la remisión como señal (cuando Moss oye «*the key in the lock*», 304)⁵ permite, como indica Heidegger, encontrarse con los entes a la mano.

Sin embargo, todo su análisis se limita al ámbito de lo útil (como signo), constitutivo de la mundaneidad. No se trata aún del lenguaje, del enunciado o del discurso. De hecho, el mundo no puede entenderse de forma adecuada sin este carácter de remisión de los signos (de los útiles), en tanto estos forman una totalidad dando lugar a «un contexto remisional» (103), y en tanto se hacen accesible al «cuidado» del sujeto (a la circunspección, dice Heidegger). Sin embargo, pronto se aprecia que esa remisión carece de sentido sin la presencia del lenguaje y del discurso.

Es en el siguiente párrafo cuando ofrece una definición directa de lo que el mundo es, definición de la que habrá que partir para el desarrollo posterior de esa idea. Hela aquí:

El en-qué [«wherein», traducen Macquarrie y Robinson el «Worin» del texto alemán] *de un acto de comprensión que se refiere a sí mismo, es lo que da lugar al encuentro con los entes que tienen el modo de ser de la condición respectiva; y ese «en-qué»* [«Worin»] *es el fenómeno del mundo.* (Mi traducción) (la cursiva es del autor)⁶

El «sichverweisenden Verstehens» implica la reflexividad del comprender (la auto-remisión de la comprensión más exactamente), y tanto la traducción española como la inglesa así lo ponen de manifiesto. La inglesa dice: «*The “wherein” of an act of understanding which assigns or refers itself...*» (Macquarrie y Robinson, 1969:119), donde el «itself» deja claro que su antecedente es el «act of understanding». La española, por su parte, escribe: «*El en-qué del comprender que se autorremite*» (Rivera, 2003:108), frase en la que el «se» alude al «en-qué del comprender». Del mismo modo en el texto alemán: «*Das Worin des sichverweisenden Verstehens...*», el «sich» apunta hacia el «verweisenden Verstehens». Sin embargo, no resulta difícil advertir que tal acto de comprensión implica en rigor al *Dasein*, del que unas líneas antes había manifestado lo siguiente: «el *Dasein* se da previamente a entender a sí mismo su estar-en-el-mundo» (Rivera, 2003:108).

La conclusión a la que se puede llegar, teniendo en cuenta el desarrollo argumental de Heidegger, es que el mundo resulta irrepresentable sin la comprensión del *Dasein* cuya significación establece su relación con los útiles. Por consiguiente, en el lenguaje de la teoría de los modelos de mundo diríamos que no hay mundo sin el modelo que lo configura, entendiendo por modelo esa comprensión de la que habla Heidegger que no puede ser otra cosa más que discurso. Que el mundo no es sino un modelo de mundo fosilizado es lo que Heidegger trata de decir cuando habla de la familiaridad que el *Dasein* tiene con la significatividad, la cual representa nada más y nada menos la condición óptica del descubrimiento de la totalidad respeccional de los útiles.

Marx se equivoca cuando ve en el lenguaje únicamente algo que «nace, como la conciencia, de la necesidad, de los apremios del intercambio con los demás hombres» (Marx y Engels, 1970:31), puesto que la comprensión del intercambio debe preceder al intercambio mismo, sin el cual éste no existiría. Cuando en el prólogo de *La ideología alemana*, dicen en el tono que les caracteriza: «Liberémoslos de los fantasmas cerebrales, de las ideas, de los dogmas, de los seres imaginarios, bajo cuyo yugo degeneran», en realidad están diciendo que es necesario liberarse

de los modelos de mundo que han derivado en explicaciones y en acciones totalmente gratuitas. Y al afirmar «rebelémonos contra esa tiranía de los pensamientos. Enseñémoslos a sustituir estas quimeras por pensamientos que corresponden a la esencia del hombre», ponen el dedo en el centro de la cuestión: la necesidad de acabar con un modelo de mundo quimérico y sustituirlo por otro.

El problema es que Marx se empeña en acabar con los modelos de mundo para enfrentarse a la realidad material de la forma más directa posible. Al plantearse el problema del lenguaje y del pensamiento en esos términos, se sitúa en esa línea cartesiana en la que se asegura que no hay nada «que esté enteramente en nuestro poder sino nuestros propios pensamientos» (Descartes, 1637:45). Cuando años después, Althusser trató el problema de la ideología no incurrió en ese error, desde el momento en que reconoció que la salida de la ideología planteaba un problema. Al definirla como «la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (1969:144), establecía la forma en que acción y modelo de mundo están en una relación de coimplicación en la que el modelo tiene que preceder necesariamente al acto.

22 23

5. El mundo, el significante y la mediación

Cuando Moss descubre el maletín de piel que tenía en su poder el muerto («There was a heavy leather document case standing upright alongside the dead man's knee and Moss absolutely knew what was in the case and he was scared in a way he didn't even understand» [48]), ese mundo violento ante el que se encuentra pertenece a un modelo de mundo previo en el que los sujetos matan por dinero, y en el que ese útil-objeto que es el «leather document case» forma parte de una totalidad relacional en la que intervienen las camionetas abandonadas, los cadáveres, las armas, la soledad, y todo lo que el dinero puede. Lo prueba las palabras del narrador: «He didn't know what it added up to but he had a pretty good idea. He sat there looking at it and then closed the flap and sat with his head down. His whole life was sitting there in front of him» (49–50). No solo es lo que ve (mediado y posibilitado por lo que ya sabe), es lo que imagina que ha pasado; es todo lo que los miles de dólares de que está lleno el maletín prometen en un modelo de mundo gobernado por el dinero desmitificante; y, por supuesto, es el miedo.

Sin el discurso, sin los significantes previos que ordenan ese horror no habría mundo. En el contexto de su crítica a la fenomenología, Heidegger ya niega que se pueda acceder a los fenómenos a partir de una «“visión” fortuita, “inmediata” e impensada» (Rivera, 2003:56).⁷ Por ello, dirá más adelante que «el comprender en su carácter proyectivo constituye existencialmente la visión (*Sicht*) del *Dasein*» (165). Es justo en este punto cuando se hace patente lo que decíamos unas líneas más arriba: al hablar de los útiles y del problema semiótico de la remisión, es necesario tener en cuenta que los útiles no pueden entenderse de forma plena sino en relación a la cuestión de la mercancía y del valor. No en vano el epicentro de la

novela *No Country for Old Men* es el descubrimiento de esa «leather document case» repleta de dinero, cuya remisión es a todo un campo de riqueza de pertenencias y de útiles que pueden sacar a Moss de la pobreza.

La distinción lacaniana entre la mirada y la visión plantea asimismo que mientras la mirada (en tanto *significante*) organiza la visión, ésta solo es posible en función de la delimitación que establece la primera. Por eso escribe que «en el campo escópico la mirada está afuera, soy mirado, es decir, soy cuadro. Esta función se encuentra en lo más íntimo de la institución del sujeto en lo visible» (Lacan, 1995 [1973]:113). Si la mirada no estableciese el límite desde fuera, entonces aparecería lo real y podríamos verlo todo, o lo que es lo mismo, tendríamos una alucinación. Estas dos aproximaciones, la de Heidegger y la de Lacan, ponen de relieve que la relación del sujeto con el mundo fenoménico está mediatizada por lo que uno llama «comprensión», el otro «mirada», y aquí llamamos «modelo».

Ahora bien, para seguir con nuestra indagación de la expresión modelo de «mundo», y tras explicar la relacionalidad y la remisión como una de las características fundamentales del mundo, conviene dirigirse al tratamiento que Heidegger hace de la *Gerede* («habladuría», «idle talk», según las traducciones que manejamos). Podría pensarse que se trata de un fenómeno negativo, pero en realidad aclara que constituye «el modo de ser del comprender y de la interpretación del *Dasein* cotidiano. Ordinariamente el discurso se expresa y ya se ha expresado siempre en palabras» (Rivera, 2003:186). Estas palabras son muy importantes para la comprensión de la idea de que el mundo ya es un modelo de mundo naturalizado y hecho historia y proyecto. Si ya ha quedado claro que sin comprensión no hay forma de relacionarse con la acción y con los objetos, ello supone que no puede haber mundo separado de un modelo de mundo.

Heidegger insiste: «El haber sido dicho, el *dictum*, la expresión, garantiza la autenticidad del habla [*the genuineness of the discourse*, dice la traducción inglesa] y de su comprensión, así como su conformidad con las cosas» (187). Interesa más la traducción «discurso» del inglés porque de eso se trata en la teoría de los modelos de mundo. No obstante, esta afirmación de Heidegger tiene un problema. Si con autenticidad o con *genuineness* se refiere a lo propio del discurso en tanto repetición, está en lo cierto, pero si como demuestra al final de la cita alude a la relación con las cosas, entonces Heidegger olvida el carácter deformante de todo signo, sea del tipo que sea. Carácter que implica una gradación en cuanto al acercamiento del signo a la cosa, en cuyo extremo se halla la mentira.

Es cierto que reconoce que la repetición acrecienta la falta de fundamento del discurso, y que no hace falta tener la intención de engañar a nadie de forma voluntaria. Pero no es menos adecuado decir que aunque la habladuría siempre sea una obstrucción, ésta puede ser doble. Una pertenecería a la dimensión del impersonal «se dice», del uno. Otra pertenecería a la obstrucción que engaña y duele, aunque ese engaño no caiga dentro del campo de la conciencia.

De cualquier forma, no nos precipitemos, a fin de cuentas nos movemos en niveles diferentes: Heidegger habla de la condición ontológica del *Dasein* y de su estar-en-el-mundo. Y ello nos sirve para comprender el por qué la noción de modelo de mundo no puede ser netamente separada del mundo, que es en definitiva uno de los objetivos que aquí se persiguen. Por eso, compartimos esta afirmación contundente de Heidegger: «No hay nunca un *Dasein* que, intocado e incontaminado por este estado interpretativo, quede puesto frente a la tierra

virgen de un «mundo» en sí, para solamente contemplar lo que le sale al paso» (188). Todos los sujetos parten de, tienen, comparten, o se pelean a partir de un modelo de mundo. No hay ni ha habido mundo de la Arcadia en la que los fenómenos se revelen en sí mismos y de forma primeriza, no hay «luces o aceros aún no usados» (según el verso de Vicente Aleixandre), pues esa visión se halla mediada por un modelo de mundo. La distinción entre un mundo contaminado y otro incontaminado queda obsoleta desde este punto de vista.

6. El Mundo y el espacio

En el mundo, tal y como lo estamos revelando aquí al hilo de Heidegger, la presencia del conflicto resulta fundamental tanto en la relación con los otros, como en el plano de la lucha de grupos y clases sociales. Lo anunciamos más arriba: Heidegger no presta atención a esta dimensión clave del mundo, pero es pertinente indicar que en el mundo la raíz del conflicto no está separada de la solidaridad entre sujeto y útil, tal y como quedó claro al tratar el vínculo entre útil y mercancía. Desde el momento en que se considera el valor de mercancía, de valor y de plusvalía, de los útiles, se vuelve nítida la razón del conflicto entre modelos de mundo y acciones. De entrada sería imposible pensar el mundo y su estructura relacional sin tener en cuenta que el sujeto ocupa un tiempo y un espacio, pues la remisión de lo que Heidegger denomina *Zeug* (útil) no puede sino tener lugar en un momento y en un lugar, en el contexto de una dinámica de la mercancía y del fetichismo.

24 25

Si en el punto de partida, el estar-en-el-mundo no es comprendido como un estar una cosa dentro de otra (el agua dentro del vaso, decíamos), parece lógico que Heidegger haga la crítica de la noción cartesiana de espacio como *res extensa* (en tanto correlato de una *res cogitans*). Tal crítica la dirige contra la concepción sustancial tanto de la naturaleza como del sujeto. En efecto, Descartes se encuentra ante la necesidad de aclarar si hay algo que esté separado de mí, algo que pueda diferenciarse del pensamiento. Aunque los sentidos no puedan darme la clave de lo que sean las cosas en virtud de su movilidad, bien puedo llegar a la conclusión de que eso que está fuera de mí es algo «extenso, flexible y mudable» (Descartes, 1641:103). Esa sustancialidad pone de relieve el hecho de que el sujeto se enfrenta a una *res extensa* como prueba de lo que él es.

Aunque quede claro que el espacio es constitutivo del mundo, dicho espacio no es lo previamente dado, sino aquello en lo que tiene lugar el modelo de mundo que ordena la respeccionalidad de los útiles y de los entornos propios. Como pone de manifiesto Heidegger «la específica espacialidad del ente que comparece en el mundo circundante, se funda en la mundaneidad del mundo, en vez de ser el mundo en que está—ahí en el espacio» (Rivera, 2003:122). Precisamente por ese estar a la mano de los útiles queda implicado el espacio y la noción de modelo como ordenamiento de las relaciones: «la cercanía direccionada del útil significa que éste no tiene simplemente su lugar en el espacio como un ente que está—ahí en alguna parte, sino que en cuanto útil está por esencia colocado, instalado, emplazado, puesto» (123).

Del mismo modo, la espacialidad del sujeto (del *Dasein*)⁸ tampoco es un estar dentro de un espacio natural, urbano o cósmico. Se trata de una espacialidad en tanto *Ent-fernung* («des-alejación», «de-severance») y *Ausrichtung* («direccionalidad», «directionality»), lo que quiere decir que el *Dasein* hace desaparecer la lejanía, lleva a cabo un acercamiento, y en consecuencia va en la dirección de la cercanía. Que el *Dasein* tenga «una tendencia natural a la cercanía» explica no solo el conocimiento de las ciencias de la naturaleza, sino la tecnología misma (el teléfono, el email, el whatsapp, etc.).

Adviértase que hay aquí una vertiente que completa lo dicho anteriormente acerca de que el mundo tiene la característica de un sujeto relacionado con el útil que remite a otra cosa, dado que esa relación está espacialmente mediada por un intento de acercarse y tener a la mano los útiles. Por esa causa, Heidegger ubica en ese fenómeno «*el ser-en-sí del verdadero mundo*» (127).

En la novela de McCarthy (tratándola no como novela sino como mundo) puede apreciarse este hecho. En el momento que Chigurh se encuentra ante la camioneta de Moss le pide al conductor que se detenga allí: «Pull up here. Have you got a screwdriver?» (163–164, 80). El destornillador lo emplea para arrancar la placa de la matrícula con el objetivo de iniciar la búsqueda de Moss. ¿Qué es, pues, el espacio del mundo? No es una simple topografía de determinadas características (el desierto, de hecho), sino el movimiento en virtud del cual alguien (Chigurh) va en la dirección de desalejar a Moss y el maletín de dinero que se ha llevado. Puede ser un objeto, una persona o un animal (por ejemplo, la ballena en *Moby-Dick*).

Cuando Bajtin emplea la noción de «cronotopo» para referirse a la íntima conexión entre el tiempo y el espacio en la literatura (Bajtín, 1989 [1975]: 237 y ss.), no se interroga en absoluto a propósito de la noción de «espacio», lo emplea de forma acrítica como categoría estética, sin analizar de qué puedan ser trasuntos el espacio y el tiempo. Aquí, no obstante, el espacio en cuanto elemento constitutivo del mundo no es pensado como un continente o una *res extensa*, sino como una forma de estar el sujeto en el mundo. Habría que reconocer que cuando la narratología trató el actante sujeto en función del objeto que persigue (Greimas, 1966), estaba a su manera dando en el clavo, dado que, aun con criterios formales, señalaba las dos características fundamentales del espacio, la des-alejación y la direccionalidad.

Es Heidegger quien trata esta dimensión de una forma más profunda, dado que establece el vínculo entre ser espacial y des-alejación. Sin embargo, habría que añadir que si dicha des-alejación determina el espacio, también el alejamiento como huida lo determina igualmente. Hay momentos en que la direccionalidad no pretende acercarse a algo o a alguien, sino justamente lo opuesto, alejarse (*fernung*) por miedo u otro motivo.

Moss no solo intenta des-alejar el antílope que está a una determinada distancia, sino que también pretende alejarse de aquel que le persigue (Chigurh) en el instante en que éste le encuentra: «Moss didn't stop. He pushed out through the front door and down the steps. By the time he'd crossed the Street Chigurh was already on the balcony of the hotel above him» (312). Si el espacio está determinado por el des-alejamiento, también lo está por el alejamiento, por la direccionalidad en sentido contrario. Y que Heidegger no tematice este hecho sorprende por cuanto en el epígrafe 30 afronta el fenómeno del miedo (*Furcht*). Allí pone de relieve que ello se manifiesta cuando lo que comparece resulta amenazante, cuando ese algo puede afectarte. En ese caso, resulta inquietante, es dañino y está cercano (Rivera,

2003:159–160). Prueba de ello es que cuando en el epígrafe 40 afronta el fenómeno de la angustia, lo hace a partir de dos premisas. Por una parte, en tanto huida del *Dasein* ante sí mismo y en relación a sí mismo, y no respecto a una amenaza de un hecho o un sujeto del mundo. Por otra parte, como una experiencia que no tiene su causa en un ente intramundano, sino que es indeterminado. Es el mismo hecho de estar–en–el–mundo lo que desata al angustia del *Dasein*. De cualquier modo, esta caracterización de la angustia como huida ya no se desarrolla en el marco de su reflexión explícita sobre el espacio.

Todas esas características del miedo, en tanto presentes en la precomprensión, hacen por ejemplo que Moss vaya en la direccionalidad de un alejamiento. Por ello diremos que el espacio del mundo no es comprensible al margen de una direccionalidad que puede adoptar la forma de un des–alejamiento o alejamiento, mezclados con ciertas formas intermedias relacionadas con los tres tiempos de la pulsión señalados por Lacan (1999 [1998]:201–206). El íntimo vínculo entre modelo de mundo y afecto es una característica fundamental del (modelo de) mundo, hasta el extremo de establecer lo que Heidegger denomina la aperturidad originaria del sujeto en el mundo. Y donde ello se pone de relieve en su máxima potencia es en el campo artístico.

¿Cómo sería posible separar el mundo de Llewelyn Moss del miedo que siente? Más arriba se han citado esas palabras del narrador en las que describe cómo sin abrir el maletín, cuyo contenido adivina, siente un miedo desconocido para él («he was scared in a way he didn't even understand»). Heidegger lo hace notar del siguiente modo: «La comprensión tiene siempre su estado afectivo» (mi traducción) (Heidegger, 31–143). De ahí que plantee como necesario distinguir entre el comprender y el explicar. Lo cual permite a la vez apreciar la diferencia entre una dimensión conceptual y la afectiva, en el bien entendido de que nunca están netamente separadas, ni en el caso del (modelo de) mundo, ni en los modelos de mundo discursivos. De ahí que en la teoría de los modelos de mundo, cuando se trata de describir las modalidades semióticas de la «literature» o el «arte», se emplee el neologismo «afepto».

El matiz que introduce Heidegger es que la comprensión antecede a la explicación, pues ésta no es sino «la elaboración de las posibilidades proyectadas en el comprender» (Rivera, 2003:165), de ahí que se interprete el mundo ya comprendido. Incluso reconoce que en realidad no es que la interpretación le dé sentido a una comprensión previa, porque ésta ya tiene, por decirlo en términos lacanianos, una estructura significativa que la interpretación desarrolla y expone. Es por ello que es necesario establecer una distinción entre el modelo de mundo naturalizado en tanto base heredada del comprender, y el modelo de mundo naturalizado en tanto desarrollo de una explicación basada en la comprensión.

7. Mundo y tiempo

Al hablar del mundo se hace necesario introducir la dimensión temporal, y como se verá de inmediato ésta surge de la propia lógica del espacio. Téngase en cuenta que al ligar este espacio al des–alejamiento, el alejamiento y la direccionalidad, se puso de relieve que ello implicaba la anticipación de los hechos. Moss siente miedo no por algo que esté pasando en el presente,

sino por algo que vendrá en el futuro, aquel maletín lleno de dinero abre unas expectativas de futuro inciertas donde la posibilidad de la muerte se hace patente. Por consiguiente, tanto el des-alejamiento como el alejamiento se hacen en función de una anticipación que, a la vez, determina el presente del estar-ahí, y el haber ya sido.

El vínculo entre espacio y tiempo lo advierte Heidegger del siguiente modo: «la temporeidad del estar-en-el-mundo que así sale a la luz, se muestra a la vez como fundamento de la específica espacialidad del *Dasein*» (Rivera, 2003:350). ¿Cómo sería posible la comprensión sin la apertura de un poder-ser? ¿Cómo separar el hecho de que Llewelyn «comprenda», o «pre-comprenda», el maletín que tiene ante sí, de las posibilidades que el contenido de ese maletín le abre? De hecho, ese contenido hace que anticipe todos los problemas que le va a acarrear. Sin conocer a Chigurh, su manera de comprender dicho maletín ya anticipa esa figura, esa maldad. Tenía la seguridad, dice la narración, de que «someone was going to come looking for the money» (26). No es extraño reconocer en ello que la comprensión implica la temporalidad, en este caso concreto el futuro. El sujeto, en el proceso de comprensión, es cada vez como puede llegar a ser, queda arrojado en esa posibilidad, de ahí que Heidegger hable del «anticiparse-a-sí» (352), algo que puede darse o no, pero que liga definitivamente la comprensión a la dimensión temporal.

Pero ¿cómo sería posible que Moss se anticipara al futuro si no fuera por el hecho de que él ya ha sido, ya ha tenido unas experiencias previas (Vietnam, la condición humana, etc.), que le permiten anticiparse a sí mismo en un hipotético futuro que al final dejará de ser hipotético puesto que acabará fácticamente muerto debido a su fascinación por el dinero? Que él sienta un miedo del que el narrador dice en estilo indirecto libre «in a way he didn't even understand», no sería posible sin que ya conociera el miedo ante determinadas situaciones. Quizá ese miedo en concreto nunca lo conoció, pero sabe que es miedo, un miedo ya experimentado. Lo que el narrador dice en realidad es que desconocía la forma en que tenía ese miedo, pero no el miedo.

De ahí que Heidegger nos diga que la comprensión se funda en el futuro, pero la disposición afectiva «se temporiza *primariamente* en el haber-sido» (355). Es por ello que tanto la comprensión como la afectividad forman parte del eje temporal. No tiene ninguna dificultad entender cómo esa afectividad puede tener la forma del miedo y de la angustia, tal y como han sido analizados más arriba, más aún si se piensa precisamente en el personaje de Moss que tiene miedo. Roquentin tiene angustia, Moss tiene miedo, al menos eso es lo que narra la novela de McCarthy. El miedo es la espera de un mal venidero (en oposición a esto, la esperanza es la espera de un bien venidero); la angustia es el encuentro con la nada del mundo: «la angustia se angustia por la nuda existencia en cuanto arrojada en la desazón» (358).

Queda claro, a este respecto, que al hablar del mundo, de los mundos, y de dos de sus fenómenos fundamentales como son el tiempo y el espacio, es necesario enmarcarlos dentro del tema de la relación del sujeto con su entorno, el de la comprensión (discurso) y el de la disposición afectiva. La primera aparece vinculada al futuro, la segunda al pasado. ¿Y al presente? El presente, dice Heidegger, queda puesto en evidencia por esa condición del *Dasein* que es la «caída». Es en este punto cuando vuelve a aparecer el discurso.

Primero bajo la forma de lo que antes se definió como habladería, ambigüedad y curiosidad (el antojo del que habla Marx). Segundo, en relación al discurso mis-

mo. Advirtamos que lo que lleva a Moss hasta el maletín es el hecho de descubrir súbitamente a través de los prismáticos unos hombres muertos y unas camionetas abandonadas. Ello suscita su curiosidad, la cual supone que «lo a la mano y lo que está—ahí comparezca en sí mismo y “en persona” en cuanto a su aspecto» (361). La curiosidad de Moss es lo que le lleva a acercarse al lugar de los hechos, de forma que lo que ha descubierto desde la lejanía comparece en su presente. Es en ese presente en el que descubre un hombre «slumped dead over the wheel» (16), los vehículos llenos de balas, los zumbidos de las moscas y el resto de los muertos. Aunque Heidegger diga que la curiosidad busca ver solo por ver y no para comprender, es claro que esa separación no puede ser tan nítida, dado que en los primeros capítulos la comprensión es la condición sin la cual no hay relación entre el sujeto y los útiles. Es claro que Heidegger habla de otro tipo de curiosidad, de aquella que tiene que ver con el mundo del corazón, de los murmullos y habladurías. Pero la curiosidad parece un concepto más amplio que la delimitación que él hace de dicho fenómeno.

28 29

De la relación del discurso con el tiempo da fe el hecho de que el discurso sea una línea, una sucesión de significantes que se van borrando y apareciendo, y también el que continuamente hable de procesos temporales. La pregunta que el dueño de la gasolinera le hace a Chigurh, «You all gettin any rain up your way?» (70) tiene dos características fundamentales: por un lado, en tanto conjunto significativo es una línea en el tiempo; por otro, se refiere a procesos temporales (se pregunta acerca de si ha llovido allí donde él supone que viene). Estos dos rasgos tienen su razón de ser en que «el discurso es tempóreo *en sí mismo*, por cuanto todo discurrir que hable sobre..., de... y a... está fundado en la unidad extática de la temporeidad» (364).

Ahora bien, se percibirá que en la explicación heideggeriana de la temporalidad hay algo extraño. Si la disposición afectiva remite al pasado del haber—sido, y la comprensión al poder—ser de un futuro, parece que en la medida en que dicho poder—ser afronta un sentimiento como el miedo, la disposición afectiva se proyecta asimismo sobre el futuro. A la vez, la comprensión no podría fundarse primariamente en el futuro (por emplear las mismas palabras de Heidegger) sino fuera por una pre—comprensión previa situada en el pasado. Ahí se produce un cruce que muestra la inseparabilidad de los tres tiempos, y que lleva a Heidegger a distinguir ese «existenciario» de la concepción vulgar del tiempo en la que pasado, presente y futuro aparecen separados.

Pero ¿qué puede significar ese cruce desde el punto de vista del mundo? Para entenderlo bien hace falta tener en cuenta lo que el presente (de la caída) supone en esa relación entre el pasado y el futuro. Al haber tratado el fenómeno de la curiosidad en términos de lo que procura un poder—ver, se vio que la avidez por lo no visto, por lo nuevo, lleva la curiosidad a saltar fuera de ese estar a la espera debido a que se desasosiega por ir siempre más allá. Al no detenerse en el presente de lo visto, salta fuera de ese presente. Lo que late tras ese apartarse de lo que está presente no es sino su huida ante la condición de arrojado hacia la muerte. Es por ello que Heidegger establece en este punto el vínculo entre presente, pasado y futuro a partir de un «éxtasis» concebido como saltar fuera de los tres. En consecuencia escribe: «el futuro *no es posterior* al haber—sido, ni éste *anterior* al presente. La temporeidad se temporiza como futuro que está—siendo—sido y presentante» (365).

En el instante en que Moss se halla ante el maletín repleto de fajos de dólares, y siente miedo, el haber—sido, su experiencia previa, se ubica como condición del futuro, de lo que él «ve» como un futuro posible, y por eso el futuro no es posterior,

dado que está proyectado previamente por el pasado. A la vez, lo que ve en su presente, el maletín, establece una atadura extática entre lo que está viendo, lo que ha visto y lo que verá. La curiosidad por lo que ese presente del maletín le puede dar en el futuro hace que salte fuera de ese presente y, asimismo, del futuro, porque a partir de ese momento se pone en un movimiento febril que adopta la forma de una huida.

8. La cotidianeidad y el testimonio

Antes de proseguir el análisis de los modelos de mundo, es necesario referirse a una dimensión del mundo que es la cotidianeidad. De hecho, la novela de McCarthy muestra un análisis de esa dimensión del mundo muy incisiva. Si, como dice Heidegger, la cotidianeidad es «aquel modo de existir en el que el *Dasein* se mantiene “todos los días”» (384), no es extraño que ello comporte un cierto aburrimiento y una cierta pesadez, ni que el sujeto trate de evitarlos «buscando nuevas distracciones para su dispersión en los quehaceres» (385), pues la monotonía, el hoy y el mañana así como ayer, le atrapan en un estado turbio.

En realidad, la historia que narra la novela de McCarthy es la de un hombre que ha sido arrancado de su cotidianeidad, de un hombre para el que la cotidianeidad desaparece (Llewelyn Moss); y a la vez es la historia de un hombre que sigue su cotidianeidad psicópata sin querer apartarse ni un milímetro de ella. El «I have only one way to live», citado unas líneas más arriba, es una comprobación del hecho de que Chigurh es el neurótico obsesivo incapaz de apartar sus actos de su modelo de mundo.

Desde el momento en que Llewelyn se encuentra con el maletín repleto de fajos de dólares, se produce una peripecia en su sentido aristotélico, un cambio de orientación radical en su vida. Si ir a la caza de antílopes forma parte de esas distracciones que aligeran su cotidianeidad, su hoy igual que ayer, el maletín supone la salida y la pérdida de lo que hace todos los días. Abandona la casa y entra en una carrera por huir de sus perseguidores, una carrera que terminará trágicamente. Sin embargo, Chigurh no hace sino seguir una línea fija y molar desde el momento en que es introducido en la historia de la novela.

En realidad, el intento de matar a Llewelyn y de recuperar el dinero (algo secundario para él) no hace sino proseguir lo que venía haciendo todos los días. Si la policía lo detiene, se las ingenia para matar al policía y si necesita un coche que no sea el del policía muerto, mata al primero que se encuentra en la carretera. Llewelyn no es sino un punto más en la cadena de su cotidianeidad. En ese inicio, el lenguaje de McCarthy emplea de forma retórica la literalidad de las palabras con el fin de establecer un contraste entre el uso denotativo de las oraciones y las acciones descritas: «He kicked shut the door and he wrapped the throwrung in a wad about them. He was gurgling and bleeding from the mouth» (7). Solo cede a la fuerza retórica cuando describe la muerte del dueño del coche en la carretera: «the blood bubbled and ran down into his eyes carrying with it his slowly uncoupling world visible to see» (9).

Que no hay mundo, sino modelo de mundo fosilizado, es palpable en este ejemplo. La muerte del conductor como «hecho» del mundo no se presenta nunca en sí mismo. No es solo que se trate de un acontecimiento ficticio (a fin de cuentas es

una «novella»), ni que el tiempo de los verbos sea el pasado, todo eso pertenece al campo de la obiedad. Al margen de que ese hecho haya sucedido fenoménicamente o no, incluso si se tratara de una noticia aparecida en un periódico como reflejo de lo que «acaba de pasar o pasó hace poco», el hecho está mediatizado antes y después por una comprensión de ese «hecho». Cuando la muerte del conductor sorprendido en la carretera es descrita como un «*carrying with it his slowly uncoupling world visible to see*», no cabe duda de que el narrador salta dentro de la experiencia de quien está muriendo para mostrarla y narrarla.

El sujeto es visto como alguien al que el mundo visible se le «desgaja» (trad. esp., p. 13), quedándose ahí el mundo y él yéndose. La sangre en los ojos es el parapeto que separa al sujeto del mundo visible. Daría lo mismo que se tratara de una fotografía, tal y como ocurre en esas fotos en las que se muestra un cadáver de alguien asesinado. El fotógrafo «enmarca», acerca o aproxima, filtra el color, da al proceso de edición, lo que está fuera de él hasta el punto de que parece entregarte lo que, en realidad, está muy lejos, en ese campo de lo real (Lacan) que queda fuera de los modelos de mundo. La fotografía, al igual que ese pasaje de McCarthy, no te entrega ni al muerto ni la muerte, sino un modelo de mundo en que la muerte aparece figurada.

30 31

Notas

¹ Sobre la relación entre sintaxis y modelos de mundo véase Asensi (2015). Por otro lado, esta tesis no hace más que asumir un pensamiento que ya estaba delimitado en las teorías descoloniales (Franz Fanon es un buen ejemplo), el feminismo y los estudios de género (Teresa de Lauretis, Judith Butler, etc.).

² Las citas de *Sein und Zeit* proceden de tres fuentes, la versión española de Jorge Eduardo Rivera (2003), la inglesa de John Macquarrie y Edward Robinson (1962) y la versión original alemana de Heidegger (1927). Cuando la traducción o modificación es mía se explicita en el texto. Cuando la traducción es de algunos de los citados se indica la referencia de su traducción.

³ La versión inglesa traduce *Zeug* por *equipment* y explica en nota al pie de página que dicha palabra no tiene un equivalente inglés preciso: «While it may mean any implement, instrument, or tool, Heidegger uses it for the most part as a collective noun which is analogous to our relatively specific “gear”» (Macquarrie y Robinson, 1962:97). La traducción española de «útil» nos parece adecuado siempre y cuando se tenga en cuenta el carácter de conjunto y de engranaje de los útiles.

⁴ Empleo la noción de «estrategia narrativa» en el sentido que Paul de Man le da en su crítica de la lectura que Derrida hace de Rousseau (De Man, 1983:102–141).

⁵ Las citas de esta novela se indican mediante el número de página de las ediciones inglesa y española que aparecen en la bibliografía.

⁶ «Das Worin des sichverweisenden Verstehens als Woraufhin des Begegnenlassens von Seindem in der Seinsart der Bewandnis ist das Phänomen der Welt» (Heidegger, 1927, 18: 86).

⁷ En otro lugar Heidegger escribe: «El cuidado se convierte en búsqueda de las posibilidades de ver el “mundo” tan solo en su aspecto, reposando y demorando [junto a él]» (Rivera, 2003:190).

⁸ Es manifiesto que no puede darse por supuesto la equivalencia entre «sujeto» y «*Dasein*», a pesar de que entre la teoría lacaniana del «sujeto» (de la que partimos) y la concepción heideggeriana del «*Dasein*» hay más de un punto de contacto. Queda claro que en este texto se trata de aprovechar la teoría heideggeriana con el fin de plantear una determinada noción de mundo, y no tanto de respetarla.

Referencias bibliográficas

- ALTHUSSER, L. (1969). *Écrits*. París: Garnier-Flammarion. Hay traducción parcial, que manejo aquí: *Escritos*, Barcelona, Laia, 1974. Es aquí donde se encuentra el ensayo «Ideología y aparatos ideológicos de Estado (Notas para una investigación)», pp. 105–170.
- ASENSI PÉREZ, M. (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos-Siglo XXI.
- (2012). Los CSI y la guerra de Arguedas (en torno al silogismo del discurso en el pensamiento de la crítica como sabotaje). En Bolognese, C. et al. (Eds.), *Este que ves engaño colorido... Literatura, culturas y sujetos alternos en América Latina* (pp. 57–84). Barcelona: Icaria Editorial.
- (2013). Modelos de mundo y lector/as desobedientes. *Anthropos. Huellas del conocimiento*, 237, 17–30.
- (2015), *Sintaxis y modelos de mundo*. Valencia: Lynx, Documentos de trabajo, vol. 40.
- BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- ATUTXA, I. (2014). *Sabotajes de la cultura vasca: acerca de la nación encima del canon y hacia una nación—otra bajo tachadura* (tesis doctoral). Universidad de Valencia, España.
- DE MAN, P. (1983). The Rhetoric of Blindness. Jacques Derrida's Reading of Rousseau. En *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (pp. 102–141). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DESCARTES, R. (1994 [1637]). *Discurso del método*. Madrid: Tecnos.
- FERRÚS, B. ZABALGOITIA, M. (COORDS.) (2013). *La crítica como sabotaje de Manuel Asensi*. Número monográfico de la revista *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, (237).
- FERRÚS, B. Y POCH, D. (2014). *El español entre dos mundos: estudios de ELE en lengua y literatura*. España: Iberoamericana, Vervuert.
- HEIDEGGER, M. (1953 [1927]). *Sein und Zeit*. Tübingen: Neomarius Verlag.
- LACAN, J. (ED.) (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El seminario, libro XI*. Barcelona–México DF: Paidós. Ed. francesa: (1964), *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre principes fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil.

Asensi Pérez, Manuel

«La teoría de los modelos de mundo a la luz de Heidegger, Lacan y McCarthy». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 17–32.

Fecha de recepción: 01 · 06 · 16

Fecha de aceptación: 15 · 06 · 16

La dinámica centro–periferia en el estudio de la ciencia en América Latina: notas para una reflexión historiográfica sobre la Argentina

Gabriel Matharan*

Centro Ciencia, Tecnología y Sociedad
de la Universidad de Maimónides,
Universidad Nacional del Litoral y
Universidad Autónoma de Entre Ríos

32 33

Resumen

El presente trabajo se inscribe en una investigación que indaga en las propuestas historiográficas desarrolladas, desde la década de 1980 hasta la actualidad, en el campo de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS) en América Latina, para comprender la dinámica «centro–periferia» en el estudio de la ciencia en este continente. En particular aquí abordamos el estudio de las producciones académicas que son de referencia para la literatura CTS en la Argentina. Para ello, centramos el análisis en los conceptos elaborados para captar las relaciones entre el centro y la periferia. El trabajo muestra la riqueza de los planteos y su relevancia para los debates actuales sobre esta problemática.

Palabras clave:

· Centro–periferia · Argentina · América Latina · historiografía

Abstract

This work is part of a research that explores the historiographical proposals developed in the field of Science, Technology and Society (STS) studies in Latin America from the 1980s to the present. It aims to understand center–periphery dynamics in the study of science in Latin America. Here, we specifically examine reference academic outputs for STS literature in Argentina, focusing on the concepts developed to understand the relationships between the center and the periphery. The work shows the fertility of these proposals and their relevance to current debates on this issue.

Key words:

· Centre–periphery · Argentina · Latin America · historiography

* *Licenciado en Historia (UNL), Magister en Ciencia, Tecnología y Sociedad (UNQ) y Doctor en Ciencias Sociales y Humanas (UNQ). Se desempeña como profesor en varias universidades. Perteneció al Centro Ciencia, Tecnología y Sociedad (Universidad Maimónides). Su interés de investigación gira en torno a la historia de la conformación de la química como disciplina en la Argentina y en América Latina. Además aborda problemas relacionados con la democratización del conocimiento científico. Actualmente se desempeña como director de la Red Latino–Americana de Investigación en Educación Química (ReLAPEQ).*

Introducción

En los últimos años, una cierta cantidad de literatura en los estudios de sociología e historia de la ciencia han puesto en cuestión, desde diferentes perspectivas, cierto uso rígido, estático y unidireccional del concepto centro–periferia que no permitió hacer visible el carácter diverso y situado (social e históricamente) y la dimensión nacional/local de la ciencia.¹ Esto forjó una imagen distorsionada de la actividad científica en contextos considerados como periferias, como en el caso de América Latina.

En efecto, por mucho tiempo el desarrollo de la ciencia en esta región o bien no fue objeto de estudio o bien se la consideró como inexistente o se pensó que había recorrido, por imitación, las mismas etapas que el desarrollo científico de los países industrializados en Europa (Cueto, 1996:481). Entonces, las «periferias no europeas» fueron conceptualizadas como lugares sin tradición científica y de simple recepción del conocimiento científico (occidental), a la vez que Europa ocultaba que muchos de los presupuestos centrales de las prácticas culturales que reconocen como propias, fueron enunciados en la periferia (Said, 1978). Para dar cuenta de su implante se movilizó un modelo difusionista que centraba todo el peso de la explicación en las metrópolis o en centros de poder científicos europeos (Vessuri, 1996; Cueto, 1996; Saldaña, 2005).

La importancia de este modelo no fue solo cognitiva sino también política, en la medida que se tradujo en políticas científicas, y «guió el accionar de las agencias filantrópicas norteamericanas por muchos años, e inspiró a los primeros trabajos sobre la modernización científica que propusieron un modelo lineal de desarrollo de la ciencia» (Cueto, 1996:481). Ejemplo paradigmático fue el propuesto por George Basalla en 1967.

En este marco, el presente trabajo se inscribe en un programa de investigación que indaga en las propuestas historiográficas desarrolladas o adoptadas en la década de 1980, y en la actualidad, en el campo de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS) en América Latina, y en campos de investigación relacionados, que dieron lugar a un entramado conceptual para iluminar el lugar de la dinámica «centro–periferia» a la hora de comprender y explicar cómo la ciencia, que es un producto europeo–occidental, logró expandirse, localizarse y comenzar a practicarse en esta región en condiciones sociales y cognitivas específicas y diferentes respecto de los contextos institucionales más dinámicos en Europa occidental y Estados Unidos (Kreimer, 2000). En particular aquí se presenta un avance del estudio de obras de autores y autoras que han ejercido o ejercen una influencia en la literatura CTS producida en la Argentina, y que al mismo tiempo son relevantes a nivel latinoamericano en el establecimiento de la agenda de investigación sobre la problemática.

Con tal fin, en primer lugar, dada la importancia que tuvo durante mucho tiempo, e inclusive en la actualidad, tanto en la Argentina como en la región, se caracterizará el modelo de Basalla para dar cuenta del proceso de institucionalización de la ciencia en la periferia. En segundo lugar, se abordarán los primeros enfoques que, desde la periferia de América Latina, se plantearon para «descubrir» y reflexionar sobre la especificidad de la ciencia en esta región a partir de la tensión de los conceptos transmisión–apropiación y tradición–modernidad. En tercer lugar, se presentarán las perspectivas más recientes que centran su atención en la

tensión integración–dependencia científica/académica mostrando las posibilidades y limitaciones de esta situación para la producción del conocimiento científico. Por último, en las conclusiones, se retomarán los aportes y las enseñanzas que se pueden extraer de las propuestas trabajadas a la vez que se reflexionará acerca de cómo los análisis centrados en la dinámica de circulación/tránsito y movilidad de la práctica científica de un lugar a otro, permiten enriquecer y complejizar el análisis de la «periferialidad» de la ciencia en la Argentina y en América Latina.

Para el análisis se tomaron los siguientes ejes: a) los conceptos elaborados; b) las relaciones entre el centro y la periferia que permiten captar estos conceptos; y, por último, c) las situaciones o casos concretos que a modo de base empírica ilustran a la vez que fundamentan las modalidades de estas relaciones. Vale la pena aclarar que si bien estos ejes refieren a un análisis en el plano de las ideas que expresa o contiene una obra, en un futuro trabajo se indagará en las condiciones sociales y políticas de surgimiento de las mismas y en el mutuo ensamblaje de lo social y lo cognitivo.

Por último, es importante señalar que hasta el momento no hay estudios que aborden, en términos historiográficos, cómo se reflexionó —y se reflexiona— a partir de la dinámica centro–periferia sobre el desarrollo de la ciencia en la Argentina. Se espera de esta manera realizar una primera contribución al conocimiento de esta problemática, que a la vez sirva de insumo para promover y desarrollar estudios comparados con otras regiones periféricas como, por ejemplo, la «europea periférica».²

34 35

1. El modelo eurocéntrico y difusionista de Basalla

A partir de la década del '60 se inició el interés por lo que podría denominarse el proceso de mundialización de la ciencia. Si bien es complejo analizar, como señala Vallejos, el modo en que la comprensión socio–histórica de la localización de la ciencia en los países del tercer mundo, subdesarrollados o periféricos se vuelve objeto de estudio y de debate, debe notarse que los procesos de transformación de los «modos de existencia social de la ciencia» (Pestre, 2005) suelen ir acompañados también por transformaciones en los temas que aparecen relevantes para la comprensión de la propia ciencia. En la medida en que la ciencia tomaba forma internacional a partir de las políticas de cooperación científica y técnica impulsadas por algunos organismos multilaterales como la UNESCO, se abrió también un interés por los procesos de internacionalización de la ciencia (Vallejos, 2010).

Sin simplificar la multiplicidad de los «puntos de emergencia», se reconoce que uno de los primeros intentos conocidos por explicar la mundialización o el proceso de expansión de la ciencia europea fue emprendido por Basalla con su texto *The Spread of Western Science* de 1967 (Lafuente *et al.*, 1993). Este autor propone una teoría del cambio, de cómo se pasa de un momento pre científico a uno científico. En efecto, propuso un modelo interpretativo concebido en tres fases (de contacto, ciencia colonial y ciencia independiente) que se basa en la noción de «difusión o mundialización» de la ciencia occidental desde un polo —Europa— hacia las sociedades no científicas que poco a poco van construyendo este tipo de cultura.

En la primera fase, la sociedad o nación no científica se constituye como fuente de información para las naciones que ya disponen de ciencia. La visita de científicos europeos permite la exploración de nuevas tierras, de su flora y fauna. Este movimiento culmina a inicios del siglo XIX con los trabajos de Alexander von Humbolt y Charles Darwin. Durante la segunda fase emerge la denominada «ciencia colonial», entendida como ciencia dependiente. Ahora el científico colonial puede ser un criollo o un europeo emigrado. Es dependiente en la medida que la cultura científica de este científico criollo no es local sino proveniente del exterior y que está en una situación de absoluta dependencia cultural en términos de temas de investigación, lugares para publicar, instituciones para formarse, signos y credenciales de reconocimientos y de consagración, etc. Esta ciencia colonial no es una ciencia inferior y no supone la existencia de una relación colonial formal. En la última fase se conforma una tradición científica (cultural) independiente. Ahora el científico se centra en su propio medio científico, en el cual recibe la formación, reconocimiento, remuneración, establece sus comunicaciones y formula sus líneas de trabajo. Permanece en contacto con el exterior, pero ahora el peso específico de éste es otro. Para llegar hasta allí han de vencerse obstáculos de orden religioso y filosófico inherentes a la cultura nacional, recibir apoyo del estado, desplegar una enseñanza científica, promover instituciones, facilitar las comunicaciones y crear una base tecnológica propia (Basalla, 1967).

El tránsito de la fase dos a la tres es explicada por Basalla por elementos contextuales, como el sentimiento nacionalista de los científicos que se combina con componentes tanto culturales como políticos de su medio de pertenencia. Sin embargo, lo esencial, a su juicio, es un factor interno a la propia ciencia: la lucha por una cultura científica propia.

Este modelo es caracterizado como «eurocéntrico» y «difusionista» ya que sólo reconoce a las periferias no europeas sin tradición científica como laboratorios europeos para hacer ciencia y como lugares de simple recepción del conocimiento científico occidental desplazando a las formas locales de conocimiento³. Con esto no sólo se despreció el conocimiento que las culturas no europeas habían formado antes de la implantación de la ciencia, sino que, inclusive, se ignora la legitimidad y significación de este saber hoy (Vessuri, 2014).

Propone, además, que la difusión es el resultado de la inexorable unidireccionalidad de la diseminación de ideas elaboradas en un «centro» geográficamente localizado hacia una periferia de contornos difusos, con ocupantes a menudo anónimos y, en general, escasamente conocidos, cuya única actitud posible fue la de aceptar o rechazar las nuevas ideas. Así, el emisor (que difunde, propaga, esparce, divulga y extiende) aparece como la parte activa y el receptor tiene un carácter pasivo. Esta imagen se apoya en una concepción de los procesos de transmisión de la ciencia en los que la aceptación de nuevas ideas se entiende como un hecho natural, fruto del reconocimiento objetivo de la verdad por parte de personas de mente abierta. Abona, además, a una idea de ciencia universal, neutral y un modelo explicativo de carácter internalista. Desde este punto de vista, sólo la crítica y el rechazo merecen ser explicados, tratando de identificar los prejuicios o los oscuros intereses que condujeron a tales resistencias al progreso científico.

A nivel internacional el trabajo de Basalla sufrió críticas y «traducciones» a fines de la década de 1980 (Reingold y Rothenberg, 1987; Mcleod, 1987; Polanco, 1990; Chambers, 1993; Lafuente y Catalá, 1989). En 1993 tuvo lugar en Madrid

(España) un congreso internacional denominado *Mundialización de la ciencia y cultura nacional*, destinado a discutir la tensión internacional–nacional presente en la ciencia. Aquí Basalla presentó un revisión de trabajo, *The Spread of Western Science revisited*, en donde discutió las interpretaciones que recibió su propuesta de 1967 (Lafuente *et al.* 1993).

Lo que resulta relevante del texto de Basalla es que su artículo coloca como cuestión central la doble existencia de la ciencia: es una empresa a la vez internacional y local. Ello dio lugar a la paulatina formación de una literatura sobre la ciencia colonial y la ciencia nacional en regiones periféricas (McLeod, 1987; Chambers, 1993; Lafuente y Catalá, 1989).

36 37

2. ¿Ciencia periférica o ciencia en la periferia?

En la década de 1980, en Europa y Estados Unidos, tuvo lugar la emergencia de las nuevas corrientes que genéricamente podemos llamar constructivistas (Shinn, 1999). Estas removieron, en primer lugar, la creencia de que la ciencia constituye una esfera autónoma de operaciones intelectuales, disolviendo la distinción tradicional entre los contextos de justificación y del descubrimiento. En segundo lugar, criticaron el carácter universalista de la ciencia, enfatizando su carácter contextual. Por último, establecieron dudas sobre el pretendido carácter privilegiado y fundamentado del conocimiento científico para acceder al mundo natural y social. Para ello establecieron algunas hipótesis entre el contexto social de emergencia de las prácticas científicas, las relaciones internas en el ámbito de producción de conocimientos y los contenidos de los mismos. Esto permitió hacer visible que la producción y la movilidad del conocimiento son procesos simultáneos.

En América Latina, la teoría del desarrollo, que sostenía la noción de que la ciencia y las universidades jugarían un papel importante en el desarrollo socioeconómico de la región, y la teoría de la dependencia, que reflexionó sobre el carácter periférico y dependiente, en términos económicos, de los países latinoamericanos, constituyeron un telón de fondo sobre el cual comenzó a reflexionarse sobre la ciencia. Entonces, el interés por capturar el modo en que la ciencia se localizó en la región fue acompañado de un interés político tanto por posicionar a América Latina en el concierto mundial de la ciencia como por gobernar su destino.

La primera vez que apareció la denominación ciencia periférica fue en un libro escrito en Venezuela en 1983, *La Ciencia Periférica*, dirigido a comprender la relación que la ciencia mantenía con la sociedad en este país. En la introducción, la historiadora argentina–venezolana Hebe Vessuri, haciéndose eco de los nuevos planteos constructivistas, abogaba por la necesidad de reconocer las especificidades de los contextos nacionales a la hora de explicar la dinámica de la ciencia. Así, luego de abordar la influencia del contexto sociocultural sobre la misma, concluyó que la ciencia en Venezuela y en América Latina era periférica debido a tres razones.

La primera razón es que el desarrollo conceptual tiene menos posibilidad de ocurrir en América Latina por los riesgos que supone la creación de conocimiento

verdaderamente nuevo, tanto en términos de costo económico como intelectual. Las comunidades científicas de la periferia son más conservadoras que en los centros, trabajan casi exclusivamente dentro de los parámetros de la ciencia «normal», en la resolución de rompecabezas cuya concepción fundamental se da en otras partes. La segunda razón, referida al nivel de los temas de investigación, radicaba que el aporte que están en condiciones de hacer los científicos de la periferia, especialmente en disciplinas «maduras», está más en la «aplicación» de una ciencia, orientada por necesidades sociales, que en una verdadera «ciencia pura» percibida como «más científica». El caso más significativo sería aquí el de la medicina. La última razón se ubica en el nivel de las instituciones científicas, lugar que determina los métodos de trabajo, los modos de transferencia y difusión de la información. Ella sería la expresión concreta de la interacción de modelos internacionales con los intereses ideales y mentalidades diferentes de los actores científicos locales. Como resultado de esta interacción, las instituciones construyen su propia política que da forma al modo de producción de los conocimientos científicos.

La Ciencia Periférica dio lugar a otras obras en donde se abordó la constitución de las disciplinas científicas en el medio académico (1984) y las características que asumieron las instituciones científicas en la historia de la ciencia en Venezuela (1987)⁴. De esta forma, en 1984, Vessuri publicó la *Ciencia Académica en la Venezuela Moderna*, obra en la que se puede apreciar una flexibilización de la postura presentada en 1983, donde los contextos socioculturales ubicados en la periferia parecía que operaban como una restricción fundamental para el aporte conceptual y el establecimiento de los temas de investigación (Kreimer, 2000).

El supuesto básico que se presentaba y se defendía ahora era la idea de que el conocimiento científico cruzaba límites internacionales, es decir se movía de un lugar a otro, dando lugar a un intercambio. Lo que interesaba ver particularmente eran los motivos de esta movilidad, las mecanismos que se usaban para mover el conocimiento, qué ocurría en la medida que cruzaba esos límites, y la efectividad de su uso. Esta idea se mantendrá en escritos posteriores y será una idea central de toda su producción intelectual. Como señaló varios años más tarde, «la ciencia occidental dio lugar a un conjunto muy poderoso de dispositivos sociales para validar el conocimiento y, de hecho, para *mover* el conocimiento de unos sitios a otros» (Vessuri, 1996:221). En consecuencia, si se reconocía que el nacimiento de lo que llamamos ciencia occidental fue inseparable de su expansión/movilidad, el lugar de las periferias adquiriría un significado fundamental, muy diferente del lugar marginal y accesorio que el que venían ocupando. Para poder considerar esta especificidad, era necesario entonces:

revisar las condiciones de transferencia de modelos epistemológicos y contenidos disciplinarios y los medios utilizados para transferirlos, al igual que la recepción, interpretación y utilización de esos conocimientos en la sociedad receptora, tomando en cuenta la naturaleza interactiva del intercambio de conocimiento y por ende la participación local, en la reproducción y desarrollo de disciplinas y especialidades particulares. (33)

El enfoque partía de considerar que: a) la ciencia es una poderosa institución internacional, que depende básicamente para su éxito de insumos de los centros del sistema mundial; b) la ciencia es un objeto de transferencia de los países desarrollados a los periféricos, a los efectos de incorporar a estos últimos como apéndices

culturales, además de económicos y políticos; c) existen entre los países centrales y los periféricos asimetrías de poder, y en consecuencia desbalances en los intercambios de conocimientos, que impliquen que las denominadas modernizaciones del conocimiento sean en realidad formas de borrar el saber local previo como posible conocimiento alternativo que pudiera construirse; y, d) aún cuando se empiece a participar de la ciencia como una cultura dominante, se ofrecen resistencias apropiando–transformándola, con objetivos generalmente nacionalistas, a partir de la asociación ideológica entre ciencia y desarrollo (Vessuri, 1984).

Doce años más tarde, en 1996, Vessuri publicó un artículo llamado «La institucionalización científica», en donde citó por primera vez el texto de Basalla. Si bien adoptó sus conceptos de ciencia colonial y ciencia nacional y periodización, ofreció un planteo alternativo. En efecto, propuso pensar el proceso de ingreso y desarrollo de la ciencia en los países periféricos no en términos de transmisión sino de apropiación. Cuestionó el modelo que sostenía que la ciencia se transmitía unilateralmente del centro hacia la periferia y que en esta transmisión la periferia fuera pasiva a la hora de «recibir» las nuevas ideas y prácticas. Desde este punto de vista, el proceso de institucionalización científica fue entendido como el

38 39

proceso mediante el cual han surgido las tradiciones científicas nacionales modernas dentro de los contextos sociales más variados en las naciones poscoloniales, donde las instituciones científicas han representado en distintas épocas las múltiples manifestaciones de patrones específicos de respuestas culturales y económicas ante la compleja combinación de ideas y sucesos que se identifican como la ciencia occidental. (200)

Para hacer visible este complejo proceso, centró su indagación en las estrategias y estilos de las grandes potencias a la hora de exportar la ciencia a sus colonias, la riqueza de respuestas culturales dadas por éstas, mediante las cuales la ciencia occidental se asimilaba o se rechazaba, las disciplinas e instituciones de la ciencia colonial, las condiciones para el surgimiento de la ciencia nacional y la definición contextual de sus normas y formas de organización. En consecuencia, para esta autora, a la hora de explicar la constitución de tradiciones científicas (durante la época colonial y la nacional) es importante considerar no sólo los intereses académicos, administrativos, comerciales y militares de las metrópolis para exportar la ciencia occidental a sus posesiones coloniales, y con ello aumentar su dominio, sino también los esfuerzos de las élites locales por dominar los conocimientos que prometían modernidad.

Por su parte, el historiador peruano Marcos Cueto presentó su investigación sobre la trayectoria de investigadores e instituciones pertenecientes a la fisiología andina en el Perú en su obra *Excelencia científica en la periferia. Actividades científicas e investigación biomédica en el Perú, 1890–1950*.⁵ A partir de este caso, y dialogando con el trabajo citado de Vessuri de 1983, prefiere señalar la distinción entre la ciencia periférica y lo que él denomina ciencia «en» la periferia y sobre todo, de «excelencia científica en la periferia». Con ello buscaba resaltar que

no toda la ciencia de los países atrasados es marginal al acervo mundial del conocimiento y que el trabajo científico tiene en estos países sus propias reglas que deben ser entendidas no como síntoma de atraso o modernidad, sino como parte de su propia cultura y de las interacciones con la ciencia internacional. (Cueto, 1989:28)

La cuestión que se formula aquí remite a una tensión: cómo comprender la combinación de un trabajo moderno y creativo en un contexto cultural supuestamente tradicional y «periférico» a los centros mundiales de la ciencia. Además, introduce una importante contextualización histórica al sostener que es necesario recordar que la distancia que hoy existe entre la ciencia de los países desarrollados y la de algunos países subdesarrollados no fue tan amplia en el pasado, y que más bien esta separación ha tendido a crecer en los últimos cuarenta años. En contexto, sostuvo que «la ciencia periférica no tiene porqué seguir siendo periférica» (Cueto, 1989: 190). Esto plantea la cuestión de por qué esta distancia se fue haciendo cada vez más amplia y si los casos señalados por Cueto como de excelencia científica pudieron haber sido excepciones.

¿Qué aportaría el concepto de ciencia en la periferia? Según Kreimer,

pone de manifiesto el carácter heterogéneo de las comunidades científicas locales que el concepto de ciencia periférica tiende a desdibujar, y no sólo parece borrar las diferencias «en el interior» de comunidades científicas particulares, sino también entre varias comunidades científicas localizadas en contextos claramente diferenciados. (2000, 2010)⁶

En un trabajo posterior, Cueto también hizo referencia de manera crítica al trabajo de Basalla pero, a diferencia de Vessuri, no usó sus conceptos ni sus periodizaciones. En cambio, ahondó en los elementos contextuales y las estrategias desarrolladas por los investigadores locales para alcanzar un reconocimiento internacional trabajando en su país periférico. Distingue cinco tipos de estrategias: 1) concentración de recursos institucionales y humanos; 2) la combinación de investigación básica y aplicada; 3) el nacionalismo, que pudo haber afectado la selección de los tópicos y eventualmente el contenido de la ciencia; 4) la búsqueda de clientes, especialmente locales; 5) la utilización de una tecnología de investigación no sofisticada; y 6) una temprana inserción en el contexto internacional (Cueto, 1997).

3. Perspectivas recientes: ¿integrados o dependientes?

En la primera década del siglo XXI, tanto en América Latina como en Europa, se empezaron a revisar y problematizar las nociones de ciencia periférica por su carácter estático, ahistórico y por su capacidad explicativa limitada e insuficiente (Fox, 2003; Gavroglu *et al.*, 2008; Kreimer, 2010). En efecto, la «condición periférica» de los países subdesarrollados aparece como un punto de partida, como un hecho inexorable, determinado por una causalidad externa. Estos trabajos no trataron de negar la existencia de «centros» sino de cuestionar su absolutización. Es decir, dejar de utilizar estas nociones de «centro» y «periferia» como factores explicativos, para adoptar una perspectiva que las considere como resultado de una dinámica relacional construida y reproducida social y cognitivamente. Como señalan Dagnino y Thomas, lejos de ser una causa exogenerada, la condición periférica es un efecto que responde a causalidades

endógenas de la dinámica local (Dagnino y Thomas, 2000). Así, se pueden encontrar centros y periferias que, dependiendo de los temas de investigación, pueden ser a la vez centros y periferias; centros que puede convertirse, con el tiempo, en periferias y viceversa, y puede haber países que sean centros y periferias a la vez (Gavroglu, *et al.*, 2008).

Dentro de estos planteos, e inscribiéndose en la tradición de investigación de la dinámica centro–periferia en América Latina, encontramos la posición de Pablo Kreimer, quien propuso abordar este problema a partir de la conformación de «tradiciones científicas» en la periferia (Kreimer, 2000, 2009). Afirma que si las observamos veremos que, en la mayoría de los casos, se construyen con vínculos más o menos fuertes respecto de tradiciones localizadas en países centrales (Kreimer, 2010). Por lo tanto, el análisis de estas relaciones no es un elemento más,

40 41

sino que resulta crucial para comprender la dinámica de la ciencia en las periferias. Al historizar estas relaciones en el marco de lo que denomina «universalización liberal»,⁷ período que va desde comienzos del siglo XX hasta la década de 1980 (Kreimer, 2013), se evidencia que su mecanismo típico de conformación se da a través de una «integración subordinada». La expresión tiene dos partes: «la primera opondría “integración” a “marginalidad” o “aislamiento”. La segunda, opondría “subordinada” a “relación entre pares” o “independencia”» (Kreimer, 2009:131).⁸ Este concepto reconoce la existencia de asimetrías de poder en el campo de la ciencia que se hace visible en una división social del trabajo científico y el desarrollo de una «*ciencia hypernormal* que indaga hasta los más mínimos detalles de un fenómeno en particular, sin poder realizar ningún aporte significativo en términos conceptuales o teóricos» (Kreimer, 2000).

Esta dinámica es característica del modo en que surgen nuevas áreas de indagación en contextos periféricos, generándose muchas veces la replicación de las agendas de investigación internacional a partir de la experiencia del investigador local formado en el exterior. Al mismo tiempo, éste opera como un proveedor de datos para el laboratorio central que lo acogió. Así, el grupo central ejerce el control cognitivo del tema en cuestión y el control de las aplicaciones posibles de los conocimientos producidos (Kreimer, 2000, 2013). En efecto, la integración supone la asignación de un trabajo a actividades de alto contenido y especialización técnica, pero que son subsidiarias de problemas científicos y/o productos ya definidos previamente. Si bien son actividades importantes para el desarrollo global del problema, no implican *per se* avances significativos en términos conceptuales. Mas esta integración es subordinada, en la medida en que se tiene un escaso margen de negociación para la definición y elección de las líneas de investigación, la visión de conjunto de los problemas conceptuales y también sus utilidades reales o potenciales. De esta manera, las periferias están sometidas a una fuerte dependencia de los dictados de los centros de referencia localizados en los países más desarrollados.

En la actualidad, sin embargo, ha surgido una nueva dinámica de producción del conocimiento científico en el marco de la constitución de *megarredes* concentradas conformadas a partir de las últimas décadas del siglo XX. Las mismas dan lugar a una integración subordinada, con un creciente aumento de peso de las fuerzas que producen la subordinación, disminuyendo cada vez más los márgenes de negociación y de resistencia (Kreimer, 2013). Esto obedece a modificaciones de las políticas de Ciencia y Tecnología de los países desarrollados, cambios en las

modalidades de las colaboraciones entre los investigadores a partir de los medios electrónicos y cambios en la naturaleza de la escala de la investigación misma.

En contrapartida, la nueva modalidad de integración subordinada permite, en primer lugar, que los grupos de investigación locales cuenten con un alto grado de información y con ello puedan participar en las discusiones sobre el estado de las investigaciones sobre la temática abordada. En segundo lugar, que puedan acceder a financiamientos de origen internacional, a los cuales de otro modo difícilmente podrían. Por último, posibilita que adquieran una mayor legitimidad local diferenciándose de aquellos grupos no integrados internacionalmente que, en consecuencia, se encuentran aislados o, en el mejor de los casos, reproducen las relaciones de integración subordinada, pero esta vez en el interior del país (Kreimer, 2013).

Nutriéndose y aportando a los estudios CTS, los trabajos que tienen como objeto de indagación la «dependencia académica» también han problematizado y han aportado reflexiones sobre las comunidades científicas periféricas. Como afirman Beigel y Sabea, por dependencia académica se entiende «la estructura desigual de producción y difusión del conocimiento construida históricamente en lo que conocemos como sistema científico internacional» (Beigel y Sabea, 2014:15). Desde una perspectiva periférica lo que buscan mostrar estos trabajos es hasta qué punto la estructura desigual de ese sistema incidió (y sigue incidiendo) en la producción de conocimiento de las comunidades científicas periféricas, en la constitución de capacidades para construir conceptos innovadores y definir una agenda de investigación propia y en sus posibilidades de hacer circular internacionalmente sus conocimientos (Beigel, 2010). En este contexto se habla de «dependencia académica» para referirse a situaciones de dominación que devienen de la posición de un campo académico en el sistema académico mundial.

Lo que resulta relevante de esta conceptualización, producida desde la perspectiva periférica, es que no se puede hablar sin más de dominación ya que esto anularía toda la capacidad de autodeterminación intelectual a los países dominados. Si fuera así, negaría la posibilidad de hablar de la existencia misma de «campos» fuera de las academias centrales.

Entonces no se puede interpretar la dependencia académica simplemente como un reflejo o vínculo vertical que une a productores activos con reproductores pasivos (Beigel y Sabea, 2014). El hecho de que el conocimiento producido en las comunidades periféricas cuente con tasas bajas de circulación dentro de los sistemas académicos internacionales no implica que su producción sea —o haya sido siempre— el resultado de la importación irrestricta de conceptos, recursos extranjeros o la división internacional del trabajo. Las ciencias sociales latinoamericanas desarrollaron estrategias para superar la dependencia académica alcanzando en la década de 1960 un alto nivel de desarrollo institucional y autonomía intelectual. Se generó un vigoroso circuito subregional y se consolidaron sistemas universitarios públicos de gran tamaño en Brasil, México, Argentina y Chile, surgiendo tradiciones académicas locales que adquirieron cada vez más fuerza. Esto no implicó, por supuesto, que los conocimientos producidos superasen las jerarquías impuestas por el sistema académico mundial, ni alcanzaran altos niveles de circulación internacional o de exportación hacia los centros (Beigel, 2010). Se muestra que hasta 1973 se constituyó y funcionó un circuito sudamericano de las ciencias sociales que alcanzó una posición dominante a nivel regional, aunque mantuvo una posición dominada en el sistema académico mundial. Aquí tuvo lugar la construcción de

un paradigma científico enraizado, la teoría de la dependencia, que se montó en base a tradiciones preexistentes en la región y dialogó críticamente con las ciencias sociales occidentales. Todo lo cual permite suponer que «no hay “exportador” puro de teorías y un “importador” pasivo de las mismas; los intercambios simbólicos, por más desiguales que sean, no son unilaterales» (Beigel, 2010:22). Y que

la autonomía académica de los circuitos periféricos no puede ser medida en una perspectiva internacional comparativa en función de supuestos niveles de «originalidad científica» (y mucho menos en función de la participación en los medios de consagración concentrados por las academias centrales), sino en relación con la capacidad endógena de estas comunidades de producir conocimientos y participar en formas alternativas de circulación. (18)

42 43

4. A modo de cierre: la persistencia del problema

Del análisis de los autores que se han trabajado y que critican el modelo de Basalla, se puede apreciar que ya en los años 80 Vessuri planteaba la necesidad de considerar la circulación del conocimiento científico y el concepto de apropiación para entender la dinámica centro–periferia. En este contexto el concepto de periferia, de carácter cognitivo a la vez que político, sigue siendo útil para ubicar/describir comunidades científicas que estaban consideradas (y actualmente lo están) en las afueras o distantes de los centros del conocimiento, a condición de que pueda ponderar la relación entre lo local y lo internacional en la ciencia y se reconozca que «el carácter internacional de la ciencia estaría producido por una compleja, inacabable interacción de diversos estilos nacionales o regionales. La ciencia (universal) no sería más que el conjunto de ciencias nacionales» (Vessuri 1993:732). Además, según Vessuri, los usos del concepto de periferia que se han realizado hasta el momento tienen más bien un carácter descriptivo para ubicar diferentes grupos, instituciones o la ciencia de un país en un mismo sistema intelectual, universitario o científico. Esta situación abre una cuestión específica: «¿Cómo hacer pasar el término periférico del nivel existencial al nivel teórico?» (727).

Por otra parte, los intentos de escapar a las visiones eurocéntricas y norteamericano–céntricas de la historia de la ciencia y la necesidad de hacer posibles y perceptibles otras historias no pueden reducirse a negar la importancia de Europa y de los Estados Unidos en la historia moderna. Si bien en el presente no hay un centro sino una variedad de centros de distinto peso e influencia, con vectores que apuntan en distintas direcciones, aun así, hay centros de centros y Estados Unidos sigue conteniendo una gran cantidad de centros institucionales y disciplinarios (Vessuri, 2007).

Dicho esto es necesario resaltar que las relaciones centro–periferia no sólo son cambiantes en el tiempo y en función de disciplinas, sino que también las periferias no son pasivas en su relación con el conocimiento científico. Su rol activo queda al menos plasmado en los procesos de integración que, más allá de la subordinación o dependencia (académica) respecto de los centros, implican procesos de apropia-

ción y de resistencia frente a la imposición, explícita o implícita, de modalidades de prácticas científicas. Esto también abre una agenda de investigación con un mayor énfasis en el estudio de casos ligados a las modernas periferias, una mayor insistencia en los procesos de circulación, intercambio y localización de teorías, prácticas de enseñanzas, equipos, bibliotecas, profesores, etc. (Raj, 2006; Vessuri, 2007; Podgorni 2007), en las modalidades de apropiación y resistencia y en la identificación de las condiciones cognitivas y políticas de los posibles intercambios (desiguales) de los mismos —con los que se insiste en la multidireccionalidad de los mismos frente a la unidireccionalidad de los procesos de difusión, transmisión.⁹ Esta última condición no invalida que la consideración del desarrollo de la ciencia en los contextos no europeos, como la Argentina, y de manera más general en América Latina, no pueda enriquecer los análisis sobre este proceso a nivel internacional, a la vez que pensar en qué medida esos desarrollos contribuyen en la actualidad, al igual que en el siglo XIX, también a lo que sucede en los países centrales o cómo han surgido «centros periféricos» que tuvieron un rol destacado en la región.

A modo de síntesis, si reconocemos que el nacimiento y constitución de lo que llamamos ciencia occidental es inseparable de su expansión/movilidad hacia todas las regiones del planeta, entonces hace falta resaltar más intensamente el lugar de las periferias en este proceso. En este contexto, una visión más compleja de la dinámica actual de la ciencia requeriría hacer visible, en la medida en que así fuera, cómo desde las periferias se construyen los centros (Belmar y Bertomeu Sánchez, 2003), mostrando el carácter constitutivamente híbrido de éstos (Chakrabarty, 1989). Hacer visible esto, quizás, sea el gran desafío para los futuros estudios sobre la ciencia en la Argentina y en la región.

Notas

¹ Esto no supone olvidar la tensión existente con la vocación universal e internacional que tiene la ciencia.

² En Europa, algunos países también se viven como periféricos, véase Gavroglu, *et al.* (2008).

³ Otros trabajos eurocéntricos y difusionistas más refinados los encontramos en Pyenson (1985, 1993).

⁴ En 1987 Vessuri organizó un encuentro titulado «Sobre la Dinámica de las Disciplinas Científicas en la Periferia» del cual participaron diversos historiadores de América Latina. Con este encuentro comenzó a posicionarse el tema en la agenda de discusión de un campo que estaba conformándose.

⁵ Otros ejemplos de excelencia en la periferia señalados por este autor lo constituyen las trayectorias del argentino Bernardo Houssay y del brasileño Oswaldo Cruz.

⁶ Como señala Kreimer: «El atributo de “excelencia” es, empero, más discutible. Es cierto que Cueto analiza algunos grupos que han sido ampliamente reconocidos por la comunidad internacional (el más emblemático es, sin dudas, el Premio Nobel Bernardo Houssay en la Argentina), pero considerar dicho reconocimiento, ciertamente basado en la valoración de las contribuciones realizadas por aquellos grupos, como la dimensión fundamental para la distinción particular de una

tarea “exitosa” o “moderna” y por ello menos periférica, puede resultar en una interpretación sesgada» (2000).

⁷ «Por *liberal* se entiende aquí el ejercicio de prácticas que no son reguladas por las autoridades nacionales ni por la dirección de instituciones. Se trata, en cambio, de prácticas marcadas por un *laissez-faire* que no corresponde más que a las estrategias de los propios investigadores» (Kreimer, 2013:437).

⁸ Las características de estas tradiciones científicas, prácticas modernas a la vez que periféricas, permiten problematizar la naturalización de las oposiciones como moderno–central y arcaico–periférico. En este sentido, es en la no correspondencia donde se encuentran la riqueza y los matices (Kreimer, 2010).

⁹ Resultan de especial interés, en el denominado «giro geográfico» para el estudio de la ciencia, los trabajos de Livingstone (2003), que indaga en las nociones de «sitio», «región», «circulación» y de Salvatore (2007) en donde se problematizan los «lugares» del saber. También el trabajo de Secord (2004) que entiende la ciencia como una forma de acción comunicativa (*communicative action*).

44 45

Referencias bibliográficas

- BASALLA, G. (1967). The Spread of Western Science. *Science*, (156), 611–622.
- (1993). The Spread of Western Science revisited. En Lafuente, A. et al., *Mundialización de la ciencia y cultura nacional* (pp. 559–603). Madrid: Doce Calles
- BELMAR GARCÍA, A. Y BERTOMEU SÁNCHEZ, J.R. (2003). Constructing the Center from the Periphery. Spanish Travellers to France at the Time of the Chemical Revolution. En Simoes, A. et al. (Eds.), *Travels of Learning. A Geography of Science in Europe*. Dordrecht: Kluwer.
- BEIGEL, F. (DIR.) (2010). *Autonomía y dependencia académica. Universidad e investigación científica en un circuito periférico: Chile y Argentina (1950–1980)*. Buenos Aires: Biblos.
- BEIGEL, F. Y SABEA, H. (2014). *Dependencia académica y profesionalización en el Sur. Perspectivas desde la periferia*. Mendoza: Ediunc.
- CHAMBERS, D. (1987). Period and Process in Colonial and National Science. En Reingold, N. y Rothengberg, M. (Eds.), *Scientific Colonialism: A Cross Cultural Comparison* (pp. 297–321). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- (1993). Locality and science: myths of centre and periphery. En Lafuente, A. et al., *Mundialización de la ciencia y cultura nacional* (pp. 605–618). Madrid: Doce Calles.
- CHAKRABARTY, D. (1989). *Rethinking Working-Class History. Bengala 1890–1940*. Princeton y Oxford: Princeton University Press.
- CUETO, M. (1989). *Excelencia científica en la periferia. Actividades científicas e investigación biomédica en el Perú, 1890–1950*. Lima: GRADE.
- (1996). La excelencia en las ciencias biomédicas del siglo XX.

- En Saldaña, J. J. (Comp.), *Historia social de las ciencias en América Latina* (pp. 481–492). México: UNAM/Miguel Ángel Porrúa.
- DAGNINO, R. Y THOMAS, H. (2000). Elementos para una renovación explicativa–normativa de las políticas de innovación latinoamericanas. *Espacios*, 21 (2).
- DÍAS, E. ET AL. (1983). *La ciencia periférica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- FOX, R. (ED.) (2003). *Centre and Periphery Revisited: The Structures of European Science, 1750–1914*. Revue de la Maison française: Oxford.
- GAVROGLU, K. ET AL. (2008). Science and Technology in the European Periphery: Some Historiographical Reflections. *History of Science*, 46, 153–175.
- KREIMER, P. (2013). Internacionalización y tensiones para un uso social de la ciencia latinoamericana. Del siglo XIX al siglo XX. En Restrepo Forero, O. *Ensamblando estados* (pp. 437–452). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales (CES).
- (2010). *Nacimiento, muerte y resurrección de la biología molecular en la Argentina. Aspectos sociales, políticos y cognitivos*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2000). Ciencia y periferia. Una lectura sociológica. En Montserrat, M. (Comp.) *La ciencia argentina entre siglos* (pp. 187–202). Buenos Aires: Manantial.
- (2009) *El científico también es un ser humano. La ciencia bajo la lupa*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LAFUENTE, A. Y SALA CATALÁ, J. (1989). Ciencia colonial y roles profesionales en la América Española del s. XVIII. *Quiju*, 6(3), 387–395.
- LAFUENTE, A. Y ORTEGA, M.L. (1992). Modelos de Mundialización de la ciencia. *Arbor*, CXLII (558–559–560) 93–117.
- LAFUENTE, A. ET AL. (EDS.) (1993). *Mundialización de la ciencia y cultura nacional*. Madrid: Doce Calles.
- MACLEOD, R. (1987). On Visiting the «Moving Metropolis»: Reflections on the Architecture of Imperial Science. En Reingold, N. y Rothengberg, M. (Eds.), *Scientific Colonialism: A Cross Cultural Comparison* (pp. 217–249). Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- (1993) The worldwide diffusion of science. En Lafuente, A. et al. (Eds.), *Mundialización de la ciencia y cultura nacional* (pp. 735–738). Madrid: Doce Calles.
- PESTRE, D. (2005). *Ciencia, dinero y política*. Buenos Aires: Nueva Visión. (Traducción al español de R. Figueira: *Science, argent et politique. Un essai d'interprétation*, París: INRA, 2003.)
- PODGORNY, I. (2007). De ángeles, gigantes y megaterios. El intercambio de fósiles de las provincias del Plata en la primera mitad del siglo XIX. En Salvatore, R. (Comp.) *Los lugares del saber. Contextos locales y redes transnacionales en la formación del conocimiento moderno* (pp. 125–152). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- POLANCO, X. (ED.) (1990). *Naissance et développement de la science–monde: Production et reproduction des communautés scientifiques en Europe et Amérique Latine*. Paris: La Découverte
- PYENSON, L. (1985). *Culture Imperialism and Exact Sciences: German Science Expansion Overseas, 1900–1930*. Nueva York: Peter Lang.

——— (1993). *Civilizing Mission. Exact Sciences and French Overseas Expansion, 1830–1940*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press.

RAJ, KAPIL (2006). *Relocating Modern Science: Circulation and the Construction of Scientific Knowledge in South Asia and Europe: Seventeenth to Nineteenth Centuries*. Delhi: Permanent Black.

REINGOLD, N. & ROTHENBERG, M. (EDS.). *Scientific Colonialism: A Cross Cultural Comparison*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

SAID, E. (1978). *L'orientalisme. L'Orient créé par L'Occident*. Paris: Seuil.

SALDAÑA, J.J. (2005). *La Casa de Salomón en México. Estudios sobre la institucionalización de la docencia y la investigación científica*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

SALVATORE, R. (2007). *Los lugares del saber. Contextos locales y redes transnacionales en la formación del conocimiento moderno*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

46 47

SECORD, J. (2004). Knowledge in Transit. *Isis*, (95), 654–672.

VALLEJOS, O. (2010). La ciencia en el litoral: las modalidades de localización de la ciencia en Santa Fe. *Revista de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe*, (LXVIII), 173–198.

VESSURI, H. (COMP.) (1984). *Ciencia Académica en la Venezuela Moderna*. Caracas: Fondo Editorial.

——— (1987). *Las instituciones científicas en la historia de la ciencia en Venezuela*. Caracas: Fondo Editorial Acta Científica Venezolana.

——— (1993). Intercambios internacionales y estilos nacionales periféricos: aspectos de la mundialización de la ciencia. En Lafuente, A. et al. (Eds.) (1993), *Mundialización de la ciencia y cultura nacional* (pp. 725–733). Madrid: Doce Calles.

——— (1996). El proceso de institucionalización. En Salomón, J. et al. (Comps.), *Una búsqueda Incierta. Ciencia, Tecnología y Desarrollo* (pp. 199–233). México: Fondo Cultura Económica.

——— (2007). La movilidad científica desde la perspectiva de América Latina. En Vessuri, H., «O inventamos o erramos». *La ciencia como idea-fuerza en América Latina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes

——— (2014). Componentes culturales de la ciencia social en la era global. En Beigel, F. y Sabea, H. (2014), *Dependencia académica y profesionalización en el Sur. Perspectivas desde la periferia* (pp. 44–54). Mendoza: Ediunc; Rio de Janeiro: Sephis.

SHINN, T. (1999). Prólogo. En Krimer, P., *De probetas, computadoras y ratones. La construcción de una mirada sociológica sobre la ciencia* (pp. 13–24). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

LIBINGSTONE, D. (2003). *Putting science in its place. Geographies of scientific knowledge*. Chicago: Chicago U. Press.

Matharan, Gabriel

«La dinámica centro-periferia en el estudio de la ciencia en América Latina: notas para una reflexión historiográfica sobre la Argentina». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 33–47.

Fecha de recepción: 01 · 11 · 15

Fecha de aceptación: 30 · 11 · 15

Antología de la literatura fantástica de 1940

Anna Gargatagli*

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen

La *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Silvina Ocampo estableció un canon formal para la literatura argentina futura. En este artículo se analizan el origen, la edición, las traducciones y la función literaria del repertorio. En 1940, año de la primera edición, Borges era autor de algunos de sus relatos más memorables (entre ellos «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», incluido en la *Antología*); Bioy había publicado *La invención de Morel*, influyente entonces y todavía; Silvina Ocampo escribiría más tarde algunos de los relatos más inquietantes de la literatura argentina cuyas huellas estaban entrelíneas en *Viaje Olvidado* que había aparecido en 1937. ¿Por qué se hizo este libro?

48 49

Palabras clave:

· Borges · Bioy · *Antología de la Literatura Fantástica* · traducción · literatura argentina · Editorial Sudamericana

Abstract

The Book of Fantasy (Antología de la Literatura Fantástica) by Borges, Bioy and Silvina Ocampo established a formal canon for the future Argentinean literature. In this article, the origin, the edition, the translations and the repertoire's literary role are analyzed. In 1940, year of the first edition, Borges was the author of some of his most memorable tales (among them «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», included in the anthology); Bioy had published *The Invention of Morel*, influential then and even today; Silvina Ocampo would then write some of the most disturbing stories of the Argentinean literature which marks were interlinear in *Forgotten Journey* that had appeared in 1937. Why was this book made?

Key words:

· *The Book of Fantasy (Antología de la Literatura Fantástica)* · Borges · Bioy Casares · Silvina Ocampo

* Profesora emérita de la Universidad Autónoma de Barcelona. Autora y coautora de artículos y libros sobre crítica literaria y traducción, entre ellos: La traducción en América Latina (Buenos Aires, Paidós/Tyba, 2012), Escrituras de la traducción hispánica (Universidad Austral de Chile, 2009), École, culture et nation (Université Paris X, 2005), Los traductores en la historia (Antioquía, 2005/Editions Unesco), El tabaco que fumaba Plinio (con Nora Catelli, Serbal, 1998), Borges y la traducción (UAB, 1993). Codirige 1611. Revista de historia de la traducción.

La *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Silvina Ocampo hubiera podido llamarse *revelación de lo fantástico* (o algo semejante que significara descubrimiento o invención) porque con ella la literatura fantástica dejó de ser concebida como subgénero o género menor para verse como uno los modos privilegiados de la ficción.

No existía esta definición en 1940, cuando se publicó el libro. Sus consecuencias fueron la clasificación francesa de Pierre-Georges Castex (1951) o las reflexiones sobre lo fantástico de Roger Caillois (1958), Louis Vax (1960) o Tzvetan Todorov (1970). De hecho, la exposición más extensa y citada, la de Todorov, está contenida en una frase del prólogo de Bioy a la *Antología*:

algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. (Borges, Bioy, Ocampo, 1940:9)

La transformación de una modalidad genérica en una estrategia narrativa —para escribir un relato fantástico se debe tener un argumento original, concebir una trama visible (tranquilizadora) que sostenga la trama invisible (inquietante) y darle al lector el protagonismo de la revelación— supuso, además, que historias heredadas del pasado se pudieran convertir en un objeto literario con un valor simbólico hasta entonces desconocido. Tampoco existía este prestigio antes.

Dos empresas más o menos contemporáneas de la *Antología* señalan su novedad. En el escenario inglés, el género fantástico tenía borrosas ramificaciones, como las que figuran en las obras del eclesiástico, controvertido y excéntrico Montague Summers que acumulaba apariciones, brujas, hombres lobo, demonología, satanismo, nigromancia, terror gótico, adivinación, muertos vivientes, hechicería, vudú, posesión, ocultismo, perdición y destino fatal en sólo uno de sus repertorios: *The Supernatural Omnibus* (London, Gollancz, 1931). Las obras siguientes de Summers incluían otras posibilidades.

En el escenario francés, la *Antología del humor negro* de André Breton, editada también en 1940 (aunque distribuida al terminar la ocupación alemana en 1944), supuso una operación diferente. Breton dio un significado nuevo al concepto de *humour noir* reuniendo fragmentos y relatos con argumentos transgresores —nada transgresores en la forma literaria— que, leídos ahora, resultan una percedera extensión del surrealismo, el testimonio de la forma francesa de las vanguardias. Si Summers buscaba los autores dentro de la tradición de su lengua, la *Antología del humor negro* de Breton fue una cuestión casi solo francesa porque —con dos o tres excepciones— los antologados extranjeros fueron parte de la tradición artística de Francia: Edgar Allan Poe, Pablo Picasso, Alberto Savinio, Salvador Dalí. A diferencia de Picasso, Savinio (Andrea de Chirico) y Salvador Dalí que vivieron muchos o algunos años en París, Poe no, pero traducido por Charles Baudelaire quedó incorporado a la tradición francesa y también europea.¹

La obra de Breton se diría que pertenece a Breton y a la tradición surrealista de la literatura francesa que, en cierto modo, también singulariza a Breton.

Impersonal, subrayadamente impersonal, la *Antología* de Borges, Bioy y Silvina Ocampo reunía un repertorio de autores ingleses, franceses, alemanes, italianos,

latinos, españoles, árabes, chinos y argentinos que se encadenaban en una lectura que producía efectos casi metonímicos por la contigüidad.

El borramiento de los autores —el lector lee a Max Beerbohm, a Petronio, a Kafka no a Borges, Bioy o Silvina Ocampo— también se relaciona con «dar al mundo algo nuevo» como se dice de Enoch Soames, protagonista del relato que abría el libro original y que parece un programa artístico de lo que la *Antología* representa. Lo nuevo era la posibilidad de un aprendizaje ofrecido por «creadores de cultura, *auctores* capaces de imponer su *auctoritas* en materia artística» (Bourdieu). Imposición impersonal porque en la lejana jerarquía medieval de la escritura (y en 1940) el *auctor* era el espíritu inspirador que dejaba al *scriptor*, *compilator* o *commentator* la realización material de la obra. Escritores, compiladores o comentaristas que ofrecían al lector una moderna *Bibliotheca Musarum* con un repertorio de argumentos y, más importante todavía, con leyes para utilizarlos:

50 51

No debe confundirse la posibilidad de un código general y permanente, con la posibilidad de leyes. Tal vez la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles no sean posibles, pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar. Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar. (Borges, Bioy, Ocampo, 1940:8)

Los lectores de este libro —no concebidos como público «indiferenciado, impersonal o anónimo» (Bourdieu) ni como masa de *compradores*— fueron vislumbrados como escritores. Escritores que, como pensaba Valéry, serían creadores de su propio libro.

1. La edición

La versión original de la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 apareció en una colección, «Laberinto», que sólo tuvo dos títulos. La tapa tenía, como fondo, una pared de ladrillos grises con un ángel desnudo y azul cuyas alas sostenían dos columnas y uno de cuyos pies se apoyaba en la leyenda «Colección Laberinto». Letras rojas enunciaban el título del libro, en negro los autores y el nombre de la editorial. No hubiera resultado rara la inclusión de un par de calaveras y algún fantasma cubierto con una sábana.

Con ligereza podría opinarse que esos detalles correspondían al modo como la editorial entendía la literatura fantástica. Nos equivocaríamos. En el otro volumen de la colección «Laberinto»: *Antología poética argentina* (1941), también de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, se veía la misma pared, el mismo ángel e idénticas columnas aunque todo de color marrón.

El interior del volumen de 1940 tenía una impresión confusa. Los textos seleccionados eran de diferente extensión y en la organización tipográfica los fragmentos

muy breves, sin títulos, se situaban en los blancos que dejaban los finales de los cuentos largos. Esa confusión contribuía, sin embargo, a que la *Antología* se leyera como un volumen continuo. En las sucesivas ediciones —que siguieron en el futuro el orden alfabético de los autores— las asociaciones por contigüidad desaparecieron.

La obra fue publicada por la «Sudamericana», como la llamaba Victoria Ocampo, fundadora de la editorial en 1939:

María de Maetzu, diez años después de nacer mi editorial [se refiere a la editorial Sur] (...) me puso en contacto con un financista catalán interesado en organizar una editorial. Era la época de la guerra civil española. De inmediato —debido al antitotalitarismo franquista de *Sur*— surgieron dificultades políticas. *Sur* tenía fama de comunistoide entre los conservadores (entre la oligarquía) y de fascista entre las izquierdas. Tratamos de llegar a una convivencia pacífica con el financista catalán. Dijimos: «*Let's agree to differ*». Nos empeñamos en establecer una línea de demarcación. Hasta allí podríamos llegar nosotros, hasta otro allí los nuevos socios. Con este espíritu se fundó la Editorial Sudamericana (a la que pasó el fondo editorial de *Sur*). Pero a poco andar las incompatibilidades surgieron, violentas. Me separé de la Sudamericana que quedó fundada y siguió prosperando, sobre todo cuando llegó Antonio López Llausàs. Entre tanto, las cuestiones políticas fueron apaciguándose «en cierta medida». Pero ya era tarde para impedir nuestro divorcio. Y tendrían que pasar muchos años antes de volver yo a esa gran editorial de cuya fundación fui, por lo menos, el principal pretexto. El nombre de Sudamericana nació de la imposibilidad de seguir llamando *Sur* a la Editorial porque esta palabra tenía un dejo revolucionario e iconoclasta... Los libros de Mounier y Maritain publicados por *Sur* no recibieron el *imprimatur* de la nueva editorial. (Ocampo, 1966:17)

Las relaciones de Victoria Ocampo con la editorial Sudamericana siguieron un curso que desconocemos. Algún tiempo más tarde, Roger Caillois le comentaba en una carta: «Quise plantear la cuestión [la edición de su trabajo sobre el género policial] a López Llausàs. Pero deseaba preguntarte en qué términos habías quedado finalmente con Sudamericana. Pues no quisiera “traicionarte”. Comprendes lo que pretendo decir». (Ocampo, 1999:112)

Aunque Victoria Ocampo abandonó la empresa, los libros (y las traducciones) de la editorial *Sur* que se incorporaron a la Sudamericana siguieron vendiéndose hasta hoy y casi se podría decir que es la única sección del inmenso catálogo que siguió viva.

Además de Victoria Ocampo los primeros accionistas de Sudamericana fueron: Oliverio Girondo, Jacobo Saslavsky, Andrés Bausili, Luis Duhau, Enrique García Mérou, Alfredo González Garaño, Alejandro Menéndez Behety, Carlos Mayer, (?), Sáenz, Emilio Ravignani, Antonio Santamarina y Alejandro Shaw.² También participó Rafael Vehils, el financista catalán al que mencionaba la fundadora de *Sur*. La llegada de Antonio López Llausàs, primero director después único propietario, debió coincidir con los preliminares de la *Antología*. López Llausàs había sido fundador en Barcelona de la librería y editorial *Catalònia*, muy relevante en el campo de la cultura catalana, y había participado del asociacionismo empresarial que culminó con la creación de la Cámara Oficial del Libro de Barcelona en 1922 y los proyectos exportadores a América. Sudamericana tuvo como gerente a Julián Urgoiti, llegado a la Argentina en 1928 como directivo de Espasa-Calpe, y, como asesor literario, desde 1945, al escritor y traductor catalán César August Jordana.³

Tanto López como Urgoiti conocían bien el modelo editorial español, una industria que desde el siglo XIX adoptó una forma expansiva y exportadora, destinada

a la «conquista de los mercados americanos». La instalación en Buenos Aires de filiales de editoriales españolas (Aguilar, Juventud, Labor, Gustavo Gili), la fundación de Losada (1938) y la dirección también española de Emecé y Sudamericana modificaron el mundo de la edición en la Argentina que había tenido su (propio) y notable desarrollo en las primeras décadas del siglo xx.

Gestionada por López, Sudamericana compró otras editoriales nacionales y fundó dos filiales: Edhasa (1946) en Barcelona y Hermes (1947) en México. La *Antología de la literatura fantástica* se exportó a España en 1945, atravesó todos los requisitos de la censura fascista (que la aprobó) y 1000 ejemplares (casi una edición entera de la época) se vendieron sin problemas.

No existe ninguna confirmación de que la exportación de la *Antología* —y sobre todo el paso por la censura— hubiera sido consultado con los autores o se hubiera tenido su consentimiento. El trámite ante las autoridades censorias (todavía la Vicesecretaría de Educación Popular de la fet de las Jons, abreviatura de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, que dirigía la Dirección Nacional de Propaganda, a cargo entonces de la Sección Censura) fue muy rápido (no más de 15 días) lo que sugiere, según las costumbres, que quienes hacían la solicitud (los socios de López Llausàs en Barcelona) tenían buena relación con las autoridades. El relato de Victoria Ocampo es bastante elocuente respecto de esas diferencias ideológicas.

Los tres escritores recibieron 1000 pesos⁴ por el libro y, como era frecuente entonces, los autores antologados no cobraron nada ni tampoco los antólogos en el futuro.

Bioy —para quien, ingenuamente, la ausencia del pago de los derechos de autor era responsabilidad suya (Bioy Casares 2006, 1558) y no de los editores— refiere su desconocimiento del tema hasta la colección «El séptimo círculo» de Emecé y la ignorancia absoluta de Borges sobre cualquier tipo de contrato legal hasta su muerte.

Bioy recuerda que

...la *Antología* alcanzó un éxito de estima que nos animó a emprender otras. La segunda y última de aquella serie fue la *Antología poética*, llamada así por los editores, que prefirieron la eufonía a la corrección. El libro no tuvo buena fortuna. (...) Años después propusimos al mismo editor, López Llausàs, una segunda *Antología de la literatura fantástica*. Nos dijo que la primera comercialmente había resultado un fracaso y no aceptó nuestra propuesta. Años después me invitó a verlo para convencerme que Silvina comprara acciones de la editorial. Me dijo entonces que todos los libros, incluso nuestra *Antología de la literatura fantástica*, se vendían muy bien. No creo que eso revelara deshonestidad. Simplemente, cuando le propuse el nuevo volumen de literatura fantástica, él tuvo prudencia de comprador y cuando ofreció las acciones tenía optimismo de vendedor. Yo aconsejé a Silvina que rechazara la oferta, no por prudencia de comprador, sino porque pensé siempre que un escritor no debe vivir de las rentas de libros de sus colegas. (Bioy Casares, 1994:88)

La longevidad la *Antología de la literatura fantástica* fue enorme. Sudamericana la volvió a editar (ampliada) en 1965 y hasta 2008 continuó publicándose tanto en España como en la Argentina con el sello Edhasa. Los derechos de Borges como los de Bioy Casares pertenecen ahora a Penguin Random House.

3. El origen

En el prólogo de la *Antología* de 1940 se expone:

Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, obtendríamos un buen libro. Compusimos este libro.

El fragmento recuerda, casi copia, la atmósfera inicial de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James donde caballeros y una dama intercambian opiniones sobre historias siniestras que son el prelude de la historia que después cuenta el relato de James.

También en la *Antología*, el acto de dirimir entre piezas diversas del género fantástico y la búsqueda de los fragmentos también fantásticos «anotados en nuestros cuadernos» son los preliminares de lo que llega luego, una escritura que se percibe como homogénea. La memoria del lector corrobora la hipótesis: en el recuerdo sobresalen ciertos textos pero lo preside una continuidad de orden estético, porque, a pesar de que los relatos fueron escritos en lenguas y épocas diversas, comparten la forma verbal del prólogo y hasta parecen una impersonal y extensa *oratio obliqua* de esa voz.

Además, la sucesión de textos ingleses, franceses, italianos, chinos, árabes o castellanos revela algo que excede el límite de lo fantástico: la escritura traduce, incorpora, reproduce, altera, recorta y articula dando significados diferentes o nuevos a cualquier plano de lo literario. En verdad, esas transformaciones son lo literario.

Muy remotamente, Juan Ruiz escribió el *Libro del buen amor* tomando la poesía erótica de Ovidio fundida con una comedia latina del siglo X, *Pamphilus de amore*, de la que cambió los nombres de lugar y de los personajes para que fueran españoles. No sólo hubo una apropiación del *Pamphilus* —también lo citaron y usaron Chaucer y Boccaccio—: tampoco pudo ser leído ya como texto medieval.

El ejemplo ilustre descubre lo que la *Antología* muestra: los escritos ingleses, franceses, italianos, chinos, árabes o castellanos encadenados como parte de una serie unitaria toman un nuevo sentido y, al mismo tiempo, los textos en castellano,⁵ que parecen casi una enumeración caótica [María Luisa Bombal, Jorge Luis Borges, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Don Juan Manuel, Ramón Gómez de la Serna, Leopoldo Lugones, Manuel Peyrou, José Zorrilla, Arturo Cancela, Pilar de Lusarreta], deben ser leídos de otra manera, incluso aquellos —como el de la amiga de Borges, María Luisa Bombal, probablemente más admirada que talentosa— que después desaparecieron.

La proporción fue desde luego irrelevante. La abundancia de autores ingleses (o recibidos a través de la lengua inglesa) sí resulta significativa. Más que enfatizar a ciertos escritores parece defenderse la creación de otro canon: no la literatura realista española que seguía siendo un modelo; tampoco la tradición francesa casi hegemónica en el Río de la Plata sobre todo en su versión más borrosa y que desde el siglo XIX se fue considerando un ejemplo de refinamiento y de perfección. Fueron excepciones la inclusión de Ramón Gómez de la Serna («el más inventivo de los escritores españoles») y Jean Cocteau del que Borges pensaba que era un «buen poeta» y al que también Bioy recordaba como cineasta.

La operación crítica, por tanto, fue doble: las traducciones de textos completos o fragmentarios mostraban por sí mismas una manera de entender, escrutar y

rearmar la serie literaria de lo fantástico; las traducciones, los textos originales, los apócrifos (escritos en realidad por Borges y Bioy) y los relatos que escapaban de una definición tradicional de esa nueva forma de ficción (porque trataban sobre escritores), creaban otra serie paralela, más compleja. No una historia antológica de lo fantástico, como las muchas que vinieron después: una historia de la escritura de lo fantástico. La *Antología* contaba historias, como observaron Umberto Eco y Bioy Casares, que contaban cómo se escribe una historia.

4. La traducción

Bioy identificó como propias (y de Borges) algunas traducciones: «El cuento más hermoso del mundo» de Kipling, «Enoch Soames» de Max Beerbohm, «Sredni Vasthar» de Saki, «Donde su fuego nunca se apaga» de May Sinclair, «El caso del difunto Mr. Elvisham» de Wells y las piezas dramáticas «Una noche en la taberna» de Lord Dunsany, «Donde está marcada la cruz» de O'Neill, «La pata de mono» de W. W. Jacobs. Añadió en otro lugar la traducción de Swedenborg, Poe, Villiers de L'Isle-Adam, también junto con Borges. La edición ampliada de 1965 incorporó algunos relatos de *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) que habían hecho en los años cincuenta y es verosímil que, salvo excepciones, el resto de los textos, por la semejanza del estilo, tenga la misma autoría. Es decir, de Borges y Bioy porque ninguno de los dos mencionó la participación de Silvina Ocampo ni de nadie más.

54 55

La *Antología* fue el primer trabajo largo de traducción compartida, precedido y seguido de muchas colaboraciones, ediciones y reediciones: traducciones para *Sur*; una segunda antología fantástica que no se hizo; la sección Museo de las revistas *Destiempo* (1936) y *Los Anales de Buenos Aires* (1946, 1947); los volúmenes de El Séptimo Círculo, *Cuentos breves y extraordinarios* (1955, 1967, 1976); *El libro del cielo y el infierno* (1960); *Los mejores cuentos policiales*, primera y segunda serie (1943, 1947, 1951, 1952, 1956, 1962, 1965, 1967, 1976); *Antología de la literatura fantástica*, segunda edición ampliada (1965, 1967, 1976).

El ejercicio de la traducción se combinó en esos largos años con la redacción de solapas o contratapas, con la escritura de las extraordinarias derivaciones de Bustos Domecq y con el ejercicio literario del género «apócrifo». Por ejemplo: «Después de comer, con Borges redactamos una contratapa para *Brat Farrar* de Josephine Tey, un libro que ninguno de los dos ha leído y del que no sabemos nada; ni siquiera el *jacket* inglés: inventamos un crítico y su juicio». En opinión del experto imaginario, Farrel du Bosc:

Las novelas de Josephine Tey sobresalen por su educada ironía, por su agudo conocimiento del alma humana y por el acento trágico. El manejo de la expectativa es, en todas ellas, magistral y la trama del enigma, impecable. Ninguna de ellas nos parece mejor que *Brat Farrar*. (Bioy Casares, 2006:73)

O también:

Del *Mabinogion* traducimos o parafraseamos para la antología de cuentos breves la historia de los dos reyes que juegan al ajedrez mientras sus ejércitos combaten (y la suerte del combate depende de la suerte en el juego). La historia del sitio de Madagascar y la reina y el pueblo que seguían con más interés un ajedrez que las vicisitudes de las tropas que saqué de un irrecuperable *Times Literary Supplement*, la atribuimos a Celestino Palomeque, (*Cabotaje en Mozambique*, Porto Alegre, s. d.), en la seguridad de que nadie advertirá ninguna anomalía métrica. (80)

El cotejo de los textos de la *Antología* con originales *reales* revela numerosas *elipsis* y desviaciones, sin duda, voluntarias. Detalle que percibe el lector especializado y que escapa de la visión del *common reader* como corresponde a la distribución final de los honores poéticos previstos para quien cumple con el mero deber de la lectura placentera.

En 1981, cuando la *Antología de la literatura fantástica* se tradujo al italiano, Borges le comentó a Bioy con perplejidad: «No tradujeron nuestra antología: buscaron las fuentes y tradujeron. Procedieron con seriedad, a costa del lector, desde luego». Y añadió: «No debieron elegir un libro de autores que se distinguen por sus transcripciones y citas infieles» (Bioy Casares, 2006:1561). Curiosamente, la versión norteamericana de la obra [Viking Penguin, 1988] es todavía más infiel que la «infidelidad creadora» de los antólogos: no figuran los autores ni los textos imaginarios y su ausencia fue ocupada por escritores existentes como Ambrose Bierce y Walter de la Mare, especialmente excluidos en el prólogo de Bioy, más J. G. Ballard, Evelyn Waugh, Voltaire, Edith Wharton, Mary Wollstonecraft Shelley, que no figuran en ninguna otra recopilación de sus autores. La obra tiene un prólogo de Ursula K. Le Guin, traducciones de Anthony Kerrigan, uno de los primeros y excelentes artífices de las versiones de Borges en inglés, y resulta, por su contenido, bastante misteriosa.

6. El manual de instrucciones

En la Argentina de 1940 (y casi siempre después) existían comunidades de lectores que subsistían fuera de la industria editorial y cultural, supervivencia de lo que Bourdieu nombró metafóricamente (y no muy elogiosamente) actividades de *art pur*, propias de las sociedades precapitalistas. Las obras que compilaron Borges y Bioy, y también la *Antología*, se inscriben en este escenario (en realidad, podría pensarse que antes de los años setenta toda la literatura argentina pertenecía a ese escenario, porque el sistema de autorizaciones se regía por las relaciones personales sin las mediaciones de la industria editorial o de los medios de comunicación y sus relativas supercherías).

En el prólogo de 1940 se hablaba de «nuestros cuadernos» y recorriendo la notable extensión de los textos y autores antologados «desde» este libro, debería decirse que estas obras contenían «nuestras bibliotecas». Se trata de algo curioso. Tres o dos escritores, uno de ellos considerado entre los mayores del siglo xx, dedicando muchísimo tiempo de su vida literaria a elegir, considerar, traducir y editar fragmentos para ponerlos a disposición de los lectores. Pacto de lectura que incluía una donación —qué y cómo leían los autores— y un manual de uso cuyas instrucciones estaban en el propio texto. Aunque era también posible, el libro solicitaba algo

más que una lectura literal: los fragmentos y los cuentos, discretamente infieles, proponían una revisión de la tradición literaria cuyo epígrafe más apropiado sería: «No incurran en el purismo. Alteren y transformen», frases que clausuran el relato «Gradus ad parnasum» (*Crónicas de Bustos Domecq*, 1967).

Borges y Bioy opinaron, como dice Bioy en 1978 (en el *Borges* de Bioy), que la *Antología* sirvió para enseñar «a inventar y a contar argumentos». Y también señaló:

Fue una ocupación gratísima, emprendida sin duda por el afán de hacer que los lectores compartieran nuestro deslumbramiento por ciertos textos. Ese fue el impulso que nos llevó a componer el libro, pero mientras lo componíamos alguna vez comentamos que serviría para convencer a los escritores argentinos del encanto y los méritos de las historias que cuentan historias. (1994)

56 57

El efecto multiplicador de esta donación no necesita mayores comentarios: la segunda edición (1965) incorporaba, como la segunda parte de *Don Quijote*, fundamentales ejemplos de que los lectores habían leído la primera parte.

7. The Future

Francisco Porrúa (que sustituyó a Cèsar August Jordana como asesor de Sudamericana) le propuso a Julio Cortázar la corrección de la *Antología del cuento fantástico* de Roger Caillois que la editorial de Buenos Aires iba a publicar en 1967 y que Roger Caillois había compilado para corregir los «defectos» (dicho discretamente por el propio Caillois) de la *Antología* de Borges, Bioy y Silvina Ocampo.

El 19 de agosto de 1960 Cortázar contestó a Porrúa:

La antología de Caillois podría publicarse, me parece, pero cambiándola bastante. Por supuesto «La pata de mono» tiene que volar, y en cambio habría que reunir el sector surrealista de lo fantástico, que Caillois desdeña por una cuestión de *partipris*. ¿Estaría él dispuesto a esos cambios? He aquí algunos nombres necesarios para el enfoque surrealista: Leonora Carrington («Conejos blancos», por ejemplo), André Pieyre de Mandiargues... Si usted decide publicarla, cuente conmigo para buscar buenos cuentos fantásticos. (...) ¿Ha pensado usted en la posibilidad de hacer alguna vez una antología de textos de locos? Aquí el género tiene grandes representantes, y yo por mi parte colecciono maravillas desde hace años. (Cortázar, 2000:427–428)

Unos meses más tarde, ya el año siguiente, el 20 de abril de 1961 continuó:

Sobre la antología, no me he olvidado de lo que hablamos, y me sigue gustando la idea de colaborar. Muchas gracias por querer que sea *mi* antología, en realidad la haremos usted y yo, y para mostrarle mi interés; aquí van ya unas ideas. Me parece que no hay que hacer otra antología de la literatura fantástica, primero porque como usted me dice, Sudamericana va a publicar la de Caillois, y eso saturará a los lectores, que al fin y al cabo no son tantos. Se me ocurre que sería más divertido y original hacer algo así como una «Antología de la literatura insólita» [Un asterisco corrige: O, mejor, «Panorama».] Esto nos daría una enorme latitud, porque si bien el grueso del libro estaría dado por cuentos fantásticos, podríamos agregar

muchas otras cosas curiosas y fascinantes. Textos de locos, por ejemplo, y pasajes de ciertas filosofías (Zen, taoísta) en los que hay cosas extraordinarias, podríamos incorporar textos de un cierto humor negro en la línea de Ionesco y sobre todo Schwitters (¿conoce «La lotería del jardín zoológico»?) y también Alphonse Allais; podríamos dar o tres cuentos breves de surrealistas como Leonora Carrington (o sea ese lado de lo fantástico que los espíritus geométricos como Borges o Caillois detestan o dejan de lado), también se me ocurren (...) recetas de cocina de Edward Lear, pasajes de Jarry. (...) Pienso incluso en (...) *cartoons* extraordinarios, para quitarle al libro todo aire de «importancia» y darle por contragolpe su verdadera importancia. (437–438)

El libro del que hablaba Cortázar no se hizo, aunque, en cierto modo, el libro existió. La propuesta repetía el índice de la *Antología del humor negro* de Breton y las colecciones de *l'art brut* de Jean Dubuffet, no muy literarias, porque como reveló la colección más relevante de *Écrits bruts* de Michel Thévoz, las perturbaciones psíquicas son agramaticales y tristemente monótonas. Los materiales dieron forma a *La vuelta al día en 80 mundos* (1967) y también aparecen citados en *Rayuela* (1963) donde un personaje desprestigia todo lo anterior diciendo: «esas son las soluciones fáciles, cuentos fantásticos para antologías».

Bioy cuenta un episodio final que ilumina una vez más la capacidad multiplicadora de aquella donación de 1940. En 1979 recibieron la propuesta de compilar una nueva *Antología de la literatura fantástica*:

Para este *Handbook of Fantastic Literature*, Borges y Bioy escribieron un prólogo y prepararon un índice. En marzo de 1980 Alberto Manguel les comunicó que el libro sería editado por Lester & Orpen Dennys de Toronto, a principios de 1981. Finalmente, en 1983, Manguel publicó en dicha editorial, bajo su exclusiva autoría, la antología *Black Water*. (Bioy Casares, 2006:1528)

El volumen, que tiene varias ediciones, reproduce en gran parte la lista de autores de la *Antología* inicial y también varios de aquellos relatos. Completan el índice otros escritores de la curiosa versión norteamericana mencionada antes. En ambos casos, las novedades son escritores que el presente considera «encantadores y brillantes» o, con palabras de Pierre Bourdieu, nacidos de los bombos mutuos.

8. Final

Las vanguardias hicieron del fragmento y de la adulteración un elemento decisivo del lenguaje artístico, aquella visión —moderna todavía en 1940— convivía en la *Antología* con una concepción formalista —la literatura es una historia de formas no de sujetos— de la que este volumen es una representación. Si la colección hubiera sido una sucesión de modelos propuestos a la imitación, no hubiera sobrevivido. Muchísimas antologías copiaron los textos y los autores y nunca superaron a este libro. La razón de la posteridad reside en la combinación de paradigmas narrativos, los trozos atribuidos a autores imaginarios y la fragmentación como método. No hubiera sido tan importante si todo hubiera sido «verdadero».

Bioy recordó en *Borges*, la felicidad de aquellos días en los que leyeron y escribieron tantas cosas juntos. En esa obra narrativa —la más extraordinaria de la literatura argentina— la escena del trabajo en común va diluyéndose en melancolía. Ciertas amistades sólo ocurren una vez; también ciertos libros, como el que terminamos de comentar.

Notas

¹ Savinio justamente ironiza sobre el extraño fenómeno físico que sufrió Baudelaire cuyo parecido con Edgar Allan Poe terminó por resultar extraordinario.

² Las informaciones proceden de Gabriela dalla Corte y Fabio Expósito: «Mercado del libro y empresas editoriales entre el Centenario de las Independencias y la Guerra Civil española: la editorial Sudamericana», en *Revista Complutense de Historia de América*, 2010, 36, 257–289.

³ Jordana cruzó los Pirineos al terminar la guerra civil. Se exilió en Francia y junto con otros escritores catalanes llegó a Chile en 1940 en el *Florida*. Trabajó en Buenos Aires como editor, traductor y difusor de la cultura catalana en el Río de la Plata. Una de sus obras literarias *El món de Joan Ferrer* (1971) describe la vida literaria y el exilio en Buenos Aires.

⁴ La cantidad era exigua pero no exageradamente comparada con los 700 pesos que pagó Losada por la primera edición de *El Aleph* en 1949 o los 2500 pesos que ofreció Emecé por *Evaristo Carriego* en 1955, el tercer volumen de las *Obras completas*.

⁵ La lista de la reedición de 1965, respetando también el orden que encuentra el lector es: José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Delia Ingenieros, Arturo Cancela, Pilar de Lusarreta, Julio Cortázar, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Elena Garro, Ramón Gómez de la Serna, Don Juan Manuel, Leopoldo Lugones, H. A. Murena, Silvina Ocampo, Carlos Peralta, Manuel Peyrou, Juan Rodolfo Wilcock, José Zorrilla.

Referencias bibliográficas

- BALDERSTON, D. (2004). La Antología de la literatura fantástica y sus alrededores. En *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 9 (pp. 217–227). Buenos Aires: Emecé.
- BORGES J.L., BIOY CASARES, A. Y OCAMPO, S. (1940). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BIOY CASARES, A. (2006). *Borges*. Barcelona: Destino.
- (1994). *Memorias*. Barcelona: Tusquets.
- (17 de abril de 1994). Fragmento de memorias (selección de Marcelo Pichon Rivière), *Clarín*, Buenos Aires, Suplemento de cultura.
- BUONOCORE, D. (1944). *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires: El Ateneo.
- CORTÁZAR, J. (2000). *Cartas* (1937–183). Buenos Aires: Alfaguara. 3 vols.

- COSTA, W. (2009). Las traducciones de la Antología de la literatura fantástica de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, 3(129), 159–167.
- DALLA CORTE, G.; ESPÓSITO, F. (2010). Mercado del libro y empresas editoriales entre el Centenario de las Independencias y la Guerra Civil española: la editorial Sudamericana. *Revista Complutense de Historia de América*, 36 [en línea]. <http://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/RCHA1010110257A>
- DIEGO, J.L. DE (DIR.) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina. 1880–2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. (DIR.) (2001). *Historia de la edición en España (1836–1936)*. Madrid: Marcial Pons.
- (DIR.) (2014). *Historia de la edición en España (1939–1975)*. Madrid: Marcial Pons.
- OCAMPO, V. (1966). Vida de la revista *Sur*. *Sur*. 303, 304, 305 (noviembre 1966, abril 1967).
- (1999). *Correspondencia Victoria Ocampo–Roger Caillois (1939–1978)*. (Prólogo, selección y notas de Odile Felgine con la colaboración de Laura Ayerza de Castilho). Buenos Aires: Sudamericana.
- REST, J. (1976). Reflexiones de un traductor. *Sur: Problemas de la traducción*. 338–339 (enero–diciembre de 1976), 191–203.
- RIVERA, J.B. (1980–1986). Apogeo y crisis de la industria del libro: 1955–1970. *Capítulo. Historia de la literatura argentina. 4: Los proyectos de vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SAÍTTA, S. (DIR.) (2004). *El oficio se afirma*. En Jitrik, N. de (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 9. Buenos Aires: Emecé.

Gargatagli, Anna

«Antología de la literatura fantástica de 1940». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 49–60.

Fecha de recepción: 01 · 10 · 15

Fecha de aceptación: 15 · 10 · 15

El genocidio académico de la comparatística italiana

Entrevista a Alessandro Scarsella*

de la Università Ca' Foscari Venezia

Realizada y traducida por Adriana Crolla

Centro de Estudios Comparados,

Universidad Nacional del Litoral

60 61

AC: ¿Cuándo nace y dónde la Comparatística en Italia?

AS: Históricamente, la primera cátedra de Literatura Comparada es atribuida a Emilio Teza (1830–1912) en 1860 en la Universidad de Bolonia. Teza nació en Venecia y fue bibliotecario en la *Biblioteca Marciana*, que conserva todavía una profusa bibliografía políglota.

Permítaseme un paréntesis autobiográfico: cuando en 1983, con jóvenes veinticinco años, entré como empleado regular en esta biblioteca de Venecia, habiendo ya dirigido mis intereses hacia la comparatística, vi en esto una señal favorable del destino. Por otra parte, por aquellos años las grandes bibliotecas eran sindicadas por Borges y Umberto Eco como lugares ideales de la literatura. Cuando, acompañado por Maria Kodama, Borges visitó la *Marciana* en su visita a Venecia en 1984, nos preguntó a mí y al recordado colega Giuliano Lenotti, cuál era la edición anotada de Dante que preferíamos. Respondimos que las de Sapegno y Momigliano. Pero él rebatió que su preferida era la segunda. ¡Dantistas de otra época y otros estilos!

Con el tiempo obtuve el Doctorado en Comparatística en la Universidad La Sapienza de Roma, con Elémire Zolla y por ende en 2005 opté por la Università Ca'Foscari de Venecia, donde Literaturas Comparadas fue, gracias a la presencia de Franco Merigalli (1913–2004), incluida en los estudios de Español e Iberística.

AC: ¿Quiénes son los primeros representantes de la disciplina?
¿Cuáles son los libros fundamentales?

AS: En Italia existía como precedente la *Scienza nuova* (1725) de Giambattista Vico, reconocido por Auerbach como el padre de la Comparatística. La influencia alemana es sin embargo radical, tanto en la escuela romántica de Francesco De

* Crítico literario nacido en Roma en 1958. Enseña Literaturas Comparadas en la Università Ca'Foscari de Venecia, después de haber trabajado 21 años, hasta 2005, en la Biblioteca Nazionale Marciana de esa misma ciudad. Es autor de artículos y ensayos sobre historia y teoría de la literatura, desde el humanismo hasta la época contemporánea. Miembro del comité científico de numerosas revistas literarias, ha publicado en el 2008 la antología *Leggere la Costituzione*, con escritos del Presidente de la República Italiana Giorgio Napolitano y del Sindaco de Venecia Massimo Cacciari. Ha colaborado con numerosas entradas de la Princeton Encyclopedia of Italian Literary Studies (Routledge, 2006). También del Dizionario Einaudi (2011) de la literatura norteamericana. Se ocupa además de bibliofilia, historia del libro, de la historieta y de graphic novel. Dirige el Laboratorio para el Estudio Literario de la Historieta.

Sanctis, quien enseñó desde 1855 Literatura Comparada en Zurich, como sobre la positivista. Y es en ese ámbito que debemos buscar los primeros *capolavori* de la disciplina, desde *Virgilio nel Medioevo* (1872) de Domenico Comparetti y *Le fonti dell'Orlando Furioso* (1876) de Pio Rajna, a *Il mito del paradiso terrestre* (1892) de Arturo Graf. Sólo por citar los más importantes.

AC: ¿Cómo entra en la investigación comparada el fenómeno de la traducción?

AS: Desgraciadamente en medida poco relevante, si bien el italiano es ciertamente un pueblo de lectores de literatura extranjera en traducciones. Fenómeno del que se ha tomado conciencia al menos a partir del texto de Ruggero Bonghi, *¿Por qué la literatura italiana no es popular en Italia?* (1856). Generalmente la traducción literaria es estudiada, salvo raras excepciones, por lingüistas y no por comparatistas. Quizás el error se debe a que la traductología y los numerosos manuales de traducción no gozan de buena fama entre los literatos. Es éste un campo donde se ve que hay mucho todavía por hacer y por dialogar.

AC: ¿Cuáles son los maestros italianos que debemos conocer en el extranjero para entender la comparatística italiana?

AS: Como vimos, la primera oleada de estudios comparados tuvo una impronta histórico-antropológica. En el período entre guerras y en la segunda mitad del S. XX se asistió en cambio, en el seno de la investigación sobre literaturas extranjeras, a un florecer de estudios de notable impacto comparatista: en el ámbito anglófono con Mario Praz, Agostino Lombardo y Sergio Perosa; en la eslava con Ettore Lo Gatto, Vittorio Strada y Angelo Maria Ripellino; en la hispanística Oreste Macrì y el ya citado Meregalli; en la germanística Ladislao Mittner y Furio Jesi; en la francesística Giovanni Macchia, Luigi De Nardis, Stefano Agosti, Francesco Orlando. A ellos deben sumarse en el ámbito de la italianística Gianfranco Contini, Cesare Segre, Ezio Raimondi. Del mito al texto, a la estructura lingüístico-retórica, a la recepción e interpretación, es en el interior de la expansión del horizonte propuesto por estos exponentes hacia otras literaturas y hacia nuevos modelos teóricos (franceses y rusos en particular) por donde debe buscar entenderse la matriz multiliteraria de la comparatística italiana contemporánea. Pero no se debe excluir el influjo positivo de grandes escritores-críticos muy atentos a las ciencias humanas y a la investigación como Pavese, Pasolini, Calvino y Zanzotto.

AC: ¿Cuáles son las tensiones, posiciones y proyecciones del comparatismo que se manifiestan en Italia actualmente?

AS: Quisiera destacar que la comparatística italiana fue desde hace algunos años dominada por personalidades convergentes pero demasiado fuertes para lograr coexistir, como Remo Ceserani (*Guida allo studio della letteratura*, Laterza 1999) y Armando Gnisci (*Introduzione alla letteratura comparata*, Mondadori 1999) y por ende condenados a la confrontación entre sí.

En algunos casos el hecho de haber superado obstáculos casi insuperables en sus carreras y el hecho de haber llegado a la cima demasiado tarde, los volvió intransi-

gentes y excesivamente duros, muchas veces con sus mismos alumnos y potenciales aliados. El resultado fue el aislamiento de la materia y la consiguiente fuga hacia las literaturas nacionales, tanto sea la italiana como las extranjeras o las clásicas, por parte de aquellos que integraban la comparatística y que podrían haberla enseñado.

Y estamos ya en el nuevo siglo. Mientras desaparecía también la Sociología de la Literatura, que había ofrecido resultados notables y un talento crítico incomparable e internacionalmente reconocido, aunque no siempre bien comprendido como fue Romolo Runcini (1925–2014), profesor del Istituto Universitario Orientale de Nápoles durante más de 25 años. Los estudios de Runcini sobre la modernidad representan en el campo los resultados comparados de mayor espesor y de coherencia jamás superada en Italia. Tanto sea *Illusione e paura e nel mondo borghese* (Laterza 1968) como el póstumo *Il romanzo industriale* (Liguori 2012), compilado por Carlo Bordoni, su alumno y coautor de monografías nada más ni nada menos que con Zygmunt Bauman. Aunque no heredó la cátedra de Runcini, al haber sido despedido incomprensiblemente de la universidad.

62 63

AC: ¿Cuáles son las líneas y ámbitos de interés más desarrollados? Por ejemplo, en Argentina, los estudios comparados nacieron sobre todo de la mano de los profesores responsables de la enseñanza de las literaturas extranjeras y por necesidad de encontrar una metodología y un espacio propio en relación con las cátedras de literaturas en lenguas no española. En los Estados Unidos como rechazo a los departamentos de Inglés. ¿En Italia?

AS: Como ya dije mi experiencia individual con los ambientes de la Hispanística ha sido positiva dada la tradición de simpatía creada por Franco Meregalli. Generalmente con los hispanistas e hispanoamericanistas e iberísticos hay un buen diálogo, desde el momento que no piensan ser el centro del mundo y se interesan sobre todo por la existencia de los otros.

Para afrontar este aspecto de la cuestión es necesario tener en cuenta la tendencia al aislamiento moderno de la Comparatística, lo cual progresivamente se configura en Italia como un destino que hace a la doctrina comparatista como algo pasado de moda y por ende no curricular en las propuestas universitarias. Es difícil, por ejemplo, obtener una beca para un doctorado en comparatística. Ciertamente un motivo de crítica que ningún profesor ni ningún consorcio entre docentes e investigadores de la materia puede promover es la ausencia de cátedras de Literaturas Comparadas y de estudios de Literatura General en la escuela media y superior así como en los institutos de formación lingüística, donde en cambio está omnipresente la literatura nacional. La enseñanza universitaria en Italia está cada vez más ligada, y ya casi exclusivamente, a un tipo de formación tendiente a la enseñanza escolar. La posición de la literatura en las escuelas es exclusivamente nacionalista. Y en este sentido la idea consensuada de hacer confluir los especialistas de comparatismo en el interior de maxi grupos para los concursos de Literatura Italiana podría tener una razón de ser y una lógica, si la correlacionamos con la primera Habilitación Científica Nacional. Un evento sin precedentes.

AC: ¿Qué significó la Habilitación Científica Nacional para la Comparatística?

AS: Promulgada en 2012, la Habilitación Científica Nacional tuvo entre sus primeras intenciones la de evaluar el perfil de los aspirantes a la docencia para construir una especie de cuadro o tabla de todos los docentes universitarios a los cuales recurrir para el *turn over*. En realidad, el procedimiento ha dado lugar a una gran cantidad de recurrencias y un inmenso trabajo de escritos entre abogados y tribunales, estos últimos generalmente de acuerdo con las decisiones de la superioridad y con tendencia a ratificar los resultados de los concursos de una disciplina: la literatura, del todo ajena a sus competencias. En verdad, el fin inicial de la Habilitación era hacer justicia frente a las precedentes disparidades de tratamiento, estableciendo criterios claros, cualitativos y cuantitativos en la evaluación de un aspirante: las así llamadas *mediane*, que consisten en la detección de la presencia en el curriculum de un cierto número de publicaciones científicas de ensayos y artículos en revistas importantes, consideradas de clase A. Ahora bien, hemos dicho que los comparatistas más o menos jóvenes tenían que presentarse en el sector de la Literatura Italiana. En dicha comisión evaluaban los italianistas, dantistas fanáticos animados de una sed inmensa de ejercitar su juicio «final» y con la idea de establecer sumisiones, penas y castigos, en particular modo culpando al sector, considerado herético, de las literaturas extranjeras y de la teoría literaria. La primera decisión de esta comisión fue recusar la aplicación de las *mediane* concentrando en sus propias manos una discrecionalidad absoluta parangonable sólo a la filosofía iracunda de una purga stalinista. En sus juicios, que esperamos un día sean re publicados ya que fueron prudentemente quitados después de algunas semanas de visibilidad en el sitio público del Ministerio de la Universidad, se advierte un celo, un resentimiento y una perfidia, unido a un ensañamiento demasiado sádico para no resultar sospechoso, en especial hacia el anillo más débil de la cadena, o sea la comparatística, y hacia una minoría indefensa, los comparatistas, de los que se espera en efecto su desaparición material del organigrama académico.

Constituyéndose como el divide aguas final entre una orilla en la que, por lo que concierne a la literatura, en cuanto tal todavía existiría como idea en la universidad, y otra en la que se corre el riesgo de no continuar siendo, se sitúan las consabidas disparidades de tratamiento y promociones de hijos del arte, parientes, amigos y amigas. El hecho podría ser cínicamente considerado (no por mí, de hecho) por algunos como fisiológico al sistema, a condición sin embargo que se conservara en el procedimiento un pequeño margen de equidad y se mostrase un cierto pudor, no bajando el pulgar y concediendo algo también a los grupos minoritarios. Pero ni siquiera esto ocurrió.

Si hubiese sido necesaria una confirmación del genuino espíritu egocéntrico y destructivo de la completa consagración de los evaluadores italianistas, esto sería visible encendiendo la TV en el invierno de 2016, donde los telespectadores (y entre ellos los miserables comparatistas destruidos durante la Habilitación) habrían visto con incredulidad al «príncipe» de los italianistas y dantistas italianos, Marco Santagata, Presidente de la comisión habilitante, sentado como un mendigo que reclama popularidad en calidad de juez, en las pantallas del programa de preguntas y respuestas *Rischiatutto*. De la habilitación a un programa de divertimentos. Difícil comprender lo que puede empujar a un docente universitario que ha alcanzado

el momento máximo de su carrera, y después de haber ejercido la responsabilidad antes mencionada, a mostrarse en la red televisiva estatal durante la cena de los italianos. Se hace necesaria una glosa: el pasaje de la habilitación al *quiz* define muy bien un carácter omnívoro y privado de tacto, estableciendo la confusión en todos los niveles, la ausencia de un mínimo buen sentido, una actitud autoritaria que parecerá absurda pero que los argentinos, con una memoria reciente de la dictadura, pueden ciertamente comprender. «Esta vez la piedad vence a la risa», tal como lo sugiere un verso de Eugenio Montale. Y existe también el famoso *berretto a sonagli* de Pirandello. País de la *Commedia dell'Arte*, Italia lo ha visto todo demasiado. Y para peor, en el momento de tomar conciencia de que la línea que divide lo grotesco de lo real es demasiado sutil, provoca el efecto de inducir a una sabiduría superior, resignadamente mixta, por supuesto. Por otra parte, las mayores figuras del pensamiento crítico italiano y aquellas más influyentes desde el extranjero, han obrado tradicionalmente por fuera de los marcos universitarios: Benedetto Croce, Antonio Gramsci, Giacomo Debenedetti. Y actualmente Alfonso Belardinelli (n. 1943)¹

64 65

AC: Junto a estas tensiones, ¿cuáles son las posiciones del comparatismo en Italia hoy? ¿Existe una Asociación de Literatura Comparada o de Estudios Comparados? ¿Se han organizado en modo corporativo con encuentros periódicos? ¿Se encuentran asociados a la ICLA (Asociación Internacional de Literatura Comparada)?

AS: Después del naufragio casi total de la disciplina, que me permití mostrar desde el punto de vista de las víctimas, se mira nuevamente a distancia y con justa razón, hacia la recuperación de la autonomía de la Comparatística y de la Teoría de la literatura como sector disciplinar separado de la Literatura Italiana, o sea, del lugar donde se consumó la traición – también del IV principio de la Constitución italiana que garantiza la justa oportunidad.

Es necesario mirar más lejos y pensar en prospectiva. En este sentido no ayuda la fragmentación de la realidad asociativa de los comparatistas y de los estudiosos de la literatura mundial. Históricamente y hasta hoy subsisten tres asociaciones: la *SICL (Società Italiana di Comparatistica Letteraria)* fundada en Florencia en 1980, donde predominan los francesistas, hispanistas, germanistas y estudiosos del tópico del viaje; la *COMPALIT (Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura)* desde 1993 con epicentro en Boloña, afiliada a la ICLA y más completa en la representación de las variadas almas de la disciplina. Por último, en 2004 surgió en Milán la *Consulta Universitaria di Critica letteraria e Letterature Compare*, con el fin más específico de reunir a los especialistas universitarios de la materia en una única asociación y bajo la tutela de su perfil.

Sólo de la acción conjunta de estas tres asociaciones podrán emerger la estrategia y la política necesaria para el renacimiento de la Comparatística italiana. No como objetivo con un fin en sí mismo sino unido a un renacimiento global de la cultura literaria. No sabemos si esto sucederá pero sabemos que los dos aspectos están relacionados.

La publicación del reciente libro *Universitaly* (Laterza, 2016) por parte del presidente de la COMPALIT, Federico Bertoni, señala la obligación —expresándose por supuesto a título personal— de tomar posición seria de las cuestiones de fondo y de restablecer, al menos en nuestro microcosmo, la legalidad. Y por tanto poder esperar todavía la democracia. Siempre y cuando no sea demasiado tarde.

Nota

¹ Véase también su reciente ensayo *Discorso sul romanzo moderno*, Carrocci, 2016.

Crolla, Adriana

«Entrevista a Alessandro Scarsella: “El genocidio académico de la comparatística italiana”». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 61–66.

Fecha de realización: 13 · 03 · 16

Dos,

paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Narrador, trapero, condensador de restos. Sobre la poética de Marcelo Cohen

Silvina Sánchez*

Universidad Nacional de La Plata –
CONICET

Resumen

El artículo indaga la construcción de imágenes de artista y escritor así como también las concepciones de la creación, del arte y de la literatura que pueden observarse en cierta zona de la obra de Marcelo Cohen. Se consideran tanto su producción crítica–ensayística, fundamentalmente el libro *Realmente fantástico! y otros ensayos*, como su producción ficcional, en particular la *nouvelle* «Un hombre amable» (*Hombres amables*) y el cuento «Usos de las generaciones» (*Los acuáticos*); con la finalidad de explorar los múltiples cruces, continuidades y rupturas que pueden observarse entre ambas modalidades de escritura y las formas en que, a través de este diálogo prolífico, se trama la construcción de su poética. Se estudian principalmente la imagen de un artista que crea a partir del desperdicio, vinculada con las figuras del trapero y del niño tal como han sido pensadas por Walter Benjamin, y la imagen de un narrador que se obstina en poner en palabras su experiencia. Además, se analizan ciertas figuraciones de la literatura como creación de algo autosuficiente que se incorpora al mundo y como construcción de un lugar, susceptible de despuntar la sensación verdadera y de convocar a los sujetos en reunión, espacio de comunidad hospitalario y amable.

68 69

Palabras clave:

· Narrativa argentina contemporánea · ensayo · Marcelo Cohen · imagen de artista/escritor · figuraciones de la literatura

* Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, becaria del CONICET y doctoranda en la Carrera de Doctorado en Letras (FaHCE–UNLP). Ha participado en Jornadas y Congresos y publicado trabajos dedicados especialmente a la literatura argentina contemporánea y a la teoría literaria; entre ellos el libro *Cuadernos de Teoría*, realizado bajo la dirección de la Dra. Miriam Chiani (2014).

Abstract

This article researches the construction of artist's and writer's images, as well as the conceptions of creation, art, and literature that can be observed in certain areas of Marcelo Cohen's works. His critical/essay productions are considered, mainly the book *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, as well as his fictional output, especially the novella «Un hombre amable» (*Hombres amables*) and the short story «Uso de las generaciones» (*Los acuáticos*). The purpose is to explore the multiple overlaps, continuities and rifts that can be observed between both writing approaches and the ways in which, through this prolific dialogue, the construction of his poetics is devised. The image of the artist who creates from waste, linked to the figure of the junkman and the child as thought up by Walter Benjamin, and the image of a narrator whose stubbornness drives him to put his experience in words, are the main objects of the research. Furthermore, the article analyzes certain imaginations of literature such as the creation of something self sufficient that joins the world and as a construction of a place, susceptible to making a real sensation appear and of gathering subjects in reunion, kind and welcoming community space.

Key words:

· Contemporary Argentinean literature · essay · Marcelo Cohen · artist/writer image · imaginations of literature

Escribir, tarde o temprano, es preguntarse en qué ha consistido, consiste y podría consistir en el futuro la esencia de la literatura
(COHEN, 2006a:8).

La pregunta por la literatura —en qué ha consistido, consiste y podría consistir en el futuro la esencia de la literatura— se reactualiza en cada trazo de escritura que deja delinear la poética de Marcelo Cohen. Las respuestas, siempre tentativas y provisionarias, se esgrimen tanto en sus ensayos y textos críticos como en su producción ficcional y asumen la forma de múltiples refracciones. Aquello que aparece formulado en un ensayo se replica en la voz de un personaje de ficción; lo que se dice a modo de reseña respecto a un libro, una pieza musical, una instalación artística se convierte en estrategia de composición de una novela; la escena de creación que se narra en un cuento se transforma en reflexión de un artículo crítico; la figura de artista que asume un personaje se repite en otro personaje, en algún escritor admirado del que se dice algo, en la imagen de escritor que Cohen construye para sí o en lo que hace con su propia escritura.

Cada réplica de este juego de espejos es similar y distinta a aquello que refracta, algo la vincula inevitablemente a sus otras apariciones, pero también en algo ejerce un leve deslizamiento: acota, amplía, completa o modifica el esbozo anterior, agrega nuevas aristas, convierte una afirmación en pregunta, un enunciado en imagen, un postulado en procedimiento creativo. En esta forma de diálogo, repartido en cientos de espejos que, además de repetir, transforman y que, a la vez que parecen confirmar, provocan vacilación, se trama la construcción de la poética de Marcelo Cohen. El presente artículo se propone estudiar algunos de los modos que asume la configuración de esta poética. Pretende analizar las concepciones del arte y de la literatura y las imágenes del artista/escritor que se construyen a partir de las relaciones establecidas entre los ensayos, sobre todo los pertenecientes al libro *¡Realmente fantástico! y otros ensayos* (2003), la *nouvelle* «Un hombre amable», publicada en *Hombres amables* (1998), y el cuento «Usos de las generaciones», incluido en *Los acuáticos* (2001).

7071

1. La zona canta

Dainez, el protagonista de «Un hombre amable», muestra especial atención hacia dos personajes de su barrio, a quienes les dedica ciertos gestos de cuidado y protección. Por un lado, está particularmente interesado por la historia de amor de Roxana y por el devenir de su embarazo. Roxana cuenta que, en las cubetas de la heladería donde trabajaba, fue encontrando las partes fraccionadas de un cuerpo humano y que, al dar con cada una de ellas, las iba llevando a la habitación donde vivía y guardando en su ropero. Hasta que un día, luego de un ruido sísmico, salió del armario «un tipo grandote, muy varonil» (2004:168), quien, como don de agradecimiento por haber recogido amorosamente sus partes, le ofrendó el hijo que crece en su interior.¹ Los vecinos sospechan de las palabras de Roxana, les resultan improbables, ajenas a toda comprensión racional. Sin embargo, según expresa Cohen en un ensayo sobre las novelas de Peter Handke, el relato es como el canto: «comprenderlo no requiere tanto capacidad analítica como atención abierta» (2003:83). Quizás por eso cuando Dainez logra escuchar el relato de Roxana queda «estupefacto», «atontando por ese cuento» (2004: 185), no duda en creerle y admirar: «ésa era su viveza, habérselas ingeniado bien chunqui para hacer sus ganas, con historia que contar y todo» (2004:185).

El otro personaje amparado por Dainez es Justín, quien, además de músico, es un artista del desecho. En el campito donde estaba el cementerio, entre carrocerías quemadas y neumáticos fofos, ha construido su casa utilizando para ello una camioneta Volkswagen roja y otro montón de materiales como «tablas de aglomerado, cartón, cigüñales, cojinetes, latas o pies de lámpara de metacrilato» (2004:165). Justín nunca se da por satisfecho, está permanentemente ocupado en la ampliación de sus dominios, de modo tal que es percibido por sus vecinos como «la persona más atareada del barrio» (2004:151). A la camioneta roja le agrega

un cascajo de Peugeot, unido a través de un conducto de seis metros armado con plástico de botellas, láminas de policarbonato y tela de avión, y, además, alrededor, construye un jardín que, en lugar de flores, tiene enormes bolas de lana de acero sujetas al suelo con cordón y estacas (2004:196). Luego, añade a su composición un ambiente más, un porche de lona y listones, en cuyo centro instala un antiguo sillón de peluquero, sitio donde descansar y contemplar el horizonte de maleza entre la fila de coches quemados.

Según la descripción realizada por Baudelaire y recuperada por Walter Benjamin, el trapero es aquel que registra y recoge todo lo que la gran ciudad arrojó y ha despreciado, «aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada» y «se porta como un tacaño con su tesoro» (1993: 98).² Además, Benjamin también reconoce en los niños una relación empática con los productos residuales. En *Calle de mano única* expresa que los niños «se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería» (2002:18), por esto tienden a frecuentar cualquier sitio buscando, cual cazadores de restos, los sobrantes arrojados por estas labores. Aquí, Benjamin agrega, a esta actividad de recolección que ya se hacía presente en la figura del trapero, una práctica fundamentalmente creativa, similar a la del poeta que edifica su obra con los desperdicios de la gran ciudad. Los niños utilizan los desechos «para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo», de modo tal que, en lugar de reproducir las obras de los adultos, «se construyen así su propio mundo objetual, un mundo pequeño dentro del grande» (18).

Justín, cual trapero, busca en la basura con que tropieza y recoge los desperdicios que la sociedad ha arrojado, parte residual de sus actividades o productos que se tiran a fin de ser reemplazados por otros, últimos modelos de un consumo constantemente interpelado por la innovación. Por otra parte, Justín posee «la capacidad de renovar la existencia» con que Benjamin (2011:116) caracteriza a los niños cuando les atribuye una mirada apta para transformar los objetos asignándoles funciones otras, insospechadas. Dice Benjamin que los cajones de los niños son «arsenal y zoológico, museo del crimen y cripta», «un edificio lleno de espinosas castañas que son manguales, de papeles de estaño que son tesoros de plata, de cubos de madera que son ataúdes, de cactáceas que son árboles totémicos y céntimos de cobre que son escudos» (2002:44). Justín sustrae a los objetos de la lógica del intercambio mercantil y del uso para el cual fueron consignados, y descubre en ellos nuevos rostros y posibilidades, de modo tal que un auto descascarado puede ser una vivienda, las bolas de viruta metálica, un jardín de flores.

Pero además, Justín comparte con los niños la capacidad de operar sobre los objetos ejerciendo diversas actividades para renovarlos. Dice Benjamin: «el hecho de coleccionar solo es uno de los procedimientos que le sirven para renovar los objetos; también se los puede pintar, recortar, despegar y, continuando así, toda la escala de las formas en que los niños adquieren los objetos» (2011:116). También Justín recorta, desmonta, adosa, conecta, mueve de un lugar a otro, hace de sus dominios un laboratorio para investigar los usos insospechados del desperdicio. Transforma montones de objetos caducos, dotándolos de nuevas formas, asignándoles otras funciones, estableciendo entre ellos relaciones insólitas. Quizás por esto es definido como «un atractor extraño. Un condensador de restos» (2004:275), aquel capaz de, con mirada de niño y en su obstinada ocupación lúdica, acumular basura, trastos rotos y viejos, y hacer de ellos su vivienda, su jardín, su pequeño mundo objetual.

Dainez es cuidadoso con Roxana y defiende a Justín, también sigue interesado los derroteros de ambos personajes: la narración, que es historia de amor y de procreación, en Roxana; los avances empeñados de la construcción, arte hecho del desperdicio, en Justín. Pero además, estas dos figuras se reúnen en la configuración del protagonista de la *nouvelle*: narrador y trapero, Dainez es la síntesis donde confluyen ambos modos de intervención. En el citado ensayo sobre Peter Handke, Cohen propone: «Nada iguala a dos hombres cualesquiera tanto como el hecho de que los dos siempre van a tener una historia que contar» (2003:84). Esta disposición narrativa enlaza a Dainez y a Roxana, y además lo emparenta con otros personajes del barrio, como su hija Sabina que «acumulaba chismes con tanta exuberancia» (166), o Pulpita y sus amigas cuando se juntan en el café Salcedo a intercambiar las historias de sus jefes. Sin embargo, un componente diferencial distingue al protagonista de los otros narradores, mínimos, ocasionales. El relato de Dainez aspira a la totalidad, quiere cantar la zona que los incluye a todos. Por un lado, Dainez relata lo que va sucediendo día a día en su grabador y esta es una primera manera de contar su barrio. Luego, una vez convertido en figura de exaltación y referencia, esas grabaciones son reproducidas por la cofradía que le rinde homenaje y reconstruye su «trayectoria». Además, su relato es replicado por la narración principal, a cargo de un narrador en tercera persona que por momentos mima la voz de su protagonista.

72 73

Pero, sobre todo, Dainez es quien, asumiendo también la figura de trapero—niño que describimos en relación a Justín, crea la zona, utilizando para ello las ruinas de un barrio periférico, relegado de las decisiones opulentas y la circulación de mensajes de la gran ciudad. Tal como su amigo, Dainez construye, no solo haciendo del desperdicio su materia principal, sino también emplazado sobre los escombros, subido a la cima de una montaña de basura. De tanto en tanto, Dainez escala el zigurat, se sienta en su taburete giratorio y, al ritmo del movimiento de su mano que se desplaza de derecha a izquierda, hace aparecer lo que se va distinguiendo como las diferentes partes de un barrio. Miriam Chiani postula que «Un hombre amable» es «el relato en el que Cohen narra un acto de *poiesis*, a partir de requechos» (2010:9). Chiani destaca que la imagen del artista héroe que allí se configura es similar a la del trapero baudelairiano, pero su operación básica ya no es fijar y transfigurar sino narrar (2001a:29). De este modo, Dainez, trapero y también narrador, bajo el impulso de un acto fantástico, crea, donde solo quedaban las ruinas de un barrio postergado, una zona que reúne a Justín, Roxana, Sabina, Pulpita y los demás personajes de la *nouvelle*. Sitio de comunidad, susceptible de alojar el valor amable.

2. Un universo de vivencias

Las réplicas de estas dos figuras, narrador y trapero, se extienden hacia otras zonas de la literatura de Marcelo Cohen. Podemos encontrarlas, también en forma de confluencia, en Helena Saort, personaje de «Usos de las generaciones», quien ha construido un singular objeto artístico denominado «el módulo». El cuento, donde un joven periodista lee la entrevista que le ha realizado a la creadora del «módulo», alterna esta escena de lectura con la transcripción de la entrevista, diferenciada con marcas tipográficas que la tornan reconocible y

delimitable. Por lo tanto asistimos a dos escrituras que rotan su aparición: la narración principal y el texto periodístico. Pero además, al interior de la entrevista podemos observar la tensión entre narración e información como dos modos diversos de organización del mundo.

El periodista intenta durante todo su encuentro con Helena Saort ubicar su entrevista en el terreno de las «declaraciones» y dotarla de la novedad e inmediatez que toda información requiere. Por ejemplo, con esta finalidad, interpela a la artista sobre la venta y propiedad de la obra convertida en mercancía: «¿Piensa en los derechos de comercialización que hay en juego?» (2001:221). Pero la protagonista se niega una y otra vez a participar de este tipo de intercambio, anticipa de entrada: «las declaraciones me asfixian» y aclara que lo que a ella le interesa es «contar quien soy, cómo hice lo que hice» (219). Para realizar esto elige la forma del relato, hilvana poderosamente una y otra historia, hace pública su subjetividad, construida con los restos de escenas familiares: las visitas con su padre a la exposición de la industria, el tiempo en que su tía Herminia fue a vivir con ella, los paseos con su madre por las tiendas Gehran. De este modo, la artista propone, y opone al discurso informativo, un discurrir «largo y tendido», «tumultoso», «muy de corregirse, muy variopinto» (2001:220), capaz de albergar vaguedades o contradicciones, todas cosas que alteran al periodista siempre en reclamo de brevedad, claridad y definiciones concisas. «Le encarezco que resuma» (228), «¿No tiene otro tipo de ejemplos?» (2011:229) exige el joven, ante lo que Helena le objeta: «Usted querría que yo le explicase todo con pelos y señales... Pero no es así, no» (2001:231). Porque sus narraciones, cercanas a lo extraordinario y a lo fantástico, parecen compartir lo expresado por Benjamin cuando postula que al narrar es fundamental mantener la historia ajena a toda explicación (1986:194). Así, la protagonista, al momento de contar quien es, asume para desplegar su vida los artilugios del arte de narrar.

Cuando Helena relata los orígenes de la creación del «módulo», recupera una noche en que se vio especialmente interpelada por el paso del camión de la basura: «esa noche, en un paroxismo de estremecimientos, me vi elevada a un tipo de alegría que no debería llamar éxtasis, no» (2001:227). Inspirada por la «seducción tan particular» que le provocan «elaboradísimas sustancias sintéticas y organismos naturales complejos, cáscara, hueso, poso de vino, tisanas, vidrio, hoja de col, riñón, costilla, miel, molusco, miga, pulpa de ananá y hasta tejido de encías» (ídem), toda esa materia congregada a diario en las bolsas de residuos domésticos; decide idear el modulo para saciar el deseo generado a partir de su encuentro con los desechos de la vida urbana. Cual trapero, selecciona, recoge y aprecia «todo lo que la gente de nuestra ciudad pelaba, manipulaba, abría, cortaba, hurgaba, trituraba, paladeaba, deglutía, todo lo que desechaba» (227). Pero, además, su imagen de artista se traviste de niña, dice Helena: «El módulo es un juego. Mire a los niños. De una piedra hacen a un ser humano, de dos palitos una casa. Yo he intentado hacer al revés, pero lo mismo» (2001:240). Con goce infantil, Helena relaciona entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, reduce los restos de materia a su más concentrado extracto y arma con ellos un objeto capaz de condensar muchos aspectos distintos del universo.

Cuando Helena se refiere a su infancia, dice: «La infancia, joven, no tiene ninguna gracia pero tiene toda la gracia del mundo, y por cualquiera de las razones siempre volvemos a ella. Está todo ahí» (221). Así, la infancia admite atribuciones que,

según un orden lógico, serían incompatibles: «no tiene ninguna gracia» al tiempo que «tiene toda la gracia del mundo». El periodista no comprende estas reflexiones: «¿A qué se refiere? ¿A la imaginación infantil?» (221) le dice, y al intentar traducir el enunciado de Helena en un concepto reconocible, lo vacía de su fuerza perturbadora para ubicarlo en el tránsito de los sentidos compartidos, esos que, de tan repetidos, ya dicen poco o casi nada. En cambio, lo que Helena rescata de la infancia es su capacidad de albergar lo opuesto, la nada y la totalidad al mismo tiempo, su talento para congregar lo inesperado. Estas son las razones por las que, siempre, volvemos a ella, como inspiración para crear, según las posibilidades que despliega la subjetividad infantil, pero también como invitación a percibir el mundo a su manera.

El «módulo» inventado por Helena Saort es un «icosaedro ahusado» compuesto de muchas caras, cada una de las cuales tiene una textura, un color, una densidad y una forma peculiares, «unas llevan diminutos apósitos, otras se abren, o ceden, o palpitan», «producen crujidos o tintineos, de vez en cuando acordes disonantes» (212). Por tanto, al tiempo que posibilita una experiencia donde la percepción y la sensibilidad recuperan todo su espesor, convoca a arriesgar sentidos capaces de expresar de qué trata cada lado de este singular poliedro, tan estimulante para la imaginación como resistente a ser capturado en interpretaciones unívocas. Por ejemplo, ante el sonido que produce una de sus caras, Helena expresa: «Este berridito puede ser de un hombre que se transformó en asno en un cuento de hadas, o puede ser el vidrio de la puerta del aula donde usted aprendió a sumar. Puede ser su alarido cuando nació, o el de su madre al verlo encastrado de placenta» (238). De este modo, el «módulo», creado por una artista–niña, hace extensibles las posibilidades de la subjetividad infantil a sus usuarios, invita a renovar la existencia de la materia dotándola de nuevas significaciones, todas posibles, todas aptas de convivir simultáneamente. Así como la imaginación infantil transforma los objetos más comunes y triviales, lo despreciado o ignorado por la vida adulta, en otra cosa de cualidad muy diferente, así como los niños hacen de una piedra un ser humano, de dos palitos una casa, o convierten los papeles de estaño en tesoros de plata y los céntimos de cobre en escudos; así también el berridito del «módulo» puede ser ocasión para que proliferen un cuento maravilloso, un recuerdo ignorado, un origen a ritmo de llanto y alarido.

3. Algo que no estaba ahí

En el Prólogo a *¡Realmente fantástico! y otros ensayos* Cohen anuncia que en todas las piezas críticas que componen el libro «hay un plan de forma, casi siempre narrativa» (2003a:11–12). Si nos detenemos en el ensayo que da título al volumen podemos ver que la narración aparece allí en varios niveles que se superponen y se alternan. En primer lugar, observamos un relato principal que cuenta los derroteros de JD en su intento de escribir una historia, donde tienen lugar las diversas preguntas, decisiones, dilemas con los que este personaje se va encontrando al avanzar en su tarea. En segundo lugar, asistimos a la narración de JD al mismo tiempo en que se va construyendo, un relato desgajado en sus múltiples posibilidades y alternativas, todas expuestas a medida que son consideradas,

escogidas, descartadas. Y, por último, la narración aparece en su dimensión autorreflexiva: una escritura que habla de sí misma, arriesga definiciones, deslinda rasgos de una poética, al tiempo que se crea. De este modo vemos que la figura de ensayista que construye Marcelo Cohen no puede escindirse de una figura de narrador: sus reflexiones se ven invadidas por las capacidades de la narración para mostrar aquello sobre lo que se quiere discurrir críticamente, y, al escoger un «plan de forma», sus ensayos se hacen narrativa. Además, también en su producción crítica–ensayística reaparece la imagen de la creación realizada a partir del desperdicio, conjugada con una figuración de la literatura como casa para habitar. En «Prosa de Estado y estados de la prosa», artículo publicado en el número 8 de la revista *Otra Parte*, concluye diciendo:

Décadas después de los experimentos terminales, el narrador atraviesa el boquete que abrieron los demoledores, pertrechado con los lenguajes que ellos llegaron a dominar y transformaron, cargado con escombros y con residuos útiles, y del estrecho corredor en donde se encuentra hace una casa, y la cuida, y se empeña en ampliarla. No capitula. No se acomoda. No se atrinchera. Pero no desdeña procrear... (2006a:8)

Una vez acontecida la experiencia de las vanguardias, el escritor también deviene trapero y hace de los escombros y residuos —saldo sobrante de la demolición— materia para construir, donde había solo ruinas, una casa que, tal como la vivienda de Justín y la zona de Dainez, recibe los cuidados y el esmero de su creador que se empeña en hacerla proliferar. Los materiales son restos en dispersión, elementos disímiles y apartados que deben conjugarse para crear lo nuevo. Tal como lo hace el niño descrito por Benjamin, el procedimiento privilegiado consiste en establecer relaciones entre lo aparentemente distante e irreconciliable, y su resultado es la unión y condensación de lo disperso. Como vimos anteriormente, este es el modo de creación de Justín, Dainez y Helena Saort. También JD, el escritor protagonista de «¡Realmente fantástico!», está convencido de que si se ponen en relación contenidos muy diversos empezará a formarse una historia, «como una síntesis química entre sustancias combinables» (2003a:185). Y así sucede en su propia escritura, motivada a partir de la asociación entre dos elementos que le proporcionan los acontecimientos más nimios y fortuitos: la imagen de una muchacha opulenta y un viejo fornido mirando el discurrir de los coches en el puente que cruza la autopista, avizorada durante una parada que realiza el ómnibus que lo lleva de regreso a su ciudad, se combina con la anécdota que le cuenta un joven en la cola del correo sobre el romance de su padre recientemente viudo con una jovencita.

Finalmente también éste es el procedimiento privilegiado por Cohen para su escritura. Cuando en «Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua» recupera su experiencia como exiliado en España, recuerda que allí disponía ante todo de elementos variados, proliferación heteróclita donde convivían lo local y lo foráneo: «la libreta de almacenero y la computadora, el chorizo español y la medialuna, el hule grasoso y tajeado del asiento de un colectivo 60 y el camarote acolchado de un tren Talgo, el bombo legüero y el sámples, el Mediterráneo y el río Luján» (2006b:48). Entonces, descubrió que, para poder escribir, debía generar la posibili-

dad de que estos materiales establezcan relaciones: «tomar esos elementos aleatorios, al menos los más insistentes, ofrecerles un espacio y dejar que se relacionaran; que desarrollaran leyes propias, transitorias», y así, «en el tumulto de las relaciones se irían definiendo objetos nuevos» (49).

«Idear nexos entre dos o más motivos cualesquiera» (2003b:11), condensar restos de imágenes, percepciones y contenidos mentales de distinta procedencia; vincular fragmentos de lo diverso; el procedimiento aspira a la creación de «una forma». El anhelo de «una forma todavía desconocida» declarado por Cohen en «Unas palabras», prólogo de su antología de cuentos *La solución parcial* (2003b:11), y el reto de «obtener una forma de lo indefinido» que se propone JD en «¡Realmente fantástico!» (2003a:192) motivan la obstinada búsqueda del escritor. Pero, según Cohen, una narración no es un artefacto armado con piezas de meccano con sus partes simétricamente ensambladas (2003a: 147). Por tanto esa forma está mucho más cercana al desorden, o a un orden que no puede sino ser inseguro y efímero, que a cualquier modo de acabado y perfección. Es en este sentido que la narración puede aprovechar el caos como elemento constructivo.³ Dice Cohen que la literatura se ocupa de incorporar el caos a la forma sin disfrazarlo de otra cosa (2003b:12). Esta idea, tomada de Beckett, reaparece en varios otros ensayos (véase 2003a:124, 142, 146) y además es replicada por Dainez en «Un hombre amable», quien expresa: «Que haya para nosotros una forma. Una forma neutra, tolerante, una forma de contenga el caos sin disimularlo» (2004:203). Así, lo importante es admitir el caos de modo tal que su presencia sea ostensible, un caos que genere estructuras alejadas del equilibrio, capaces de albergar lo impropio, lo aleatorio, lo intempestivo.

7677

La protagonista de «Usos de las generaciones» también «Busca una forma. Un medio de unión, como un lenguaje, pero también una cosa que se pueda poner en el mundo, para ver y tocar» (2001:220). Así como los niños, según Benjamin, construyen su propio mundo objetual, un mundo pequeño dentro del grande, del mismo modo opera el narrador y el artista en algunos ensayos y ficciones de Cohen. JD advierte que durante el proceso creativo la actividad de su mente ha recortado un mundo y el impulso fantástico no ha hecho más que «poner algo que no estaba ahí. Una impertinencia» (2003a:208). También Dainez, subido a la cumbre del zigurat donde se ha amontonado la basura, estampa «un mundo en lo que parecía una nada» (2004:146), convirtiendo pilas de restos informes en novedad.

Por momentos Dainez compara la zona con los números primos que debe idear para vender al consorcio en el cual trabaja: los teoremas, el número Pi o las pirámides adquieren las condiciones del fantasma, creaciones de la imaginación que se tornan creíbles por su apariencia coherente y autosuficiente. Dice Dainez: «Un hígado de pollo era tan real como el teorema de Fermat. O tan imaginario (...). Real e imaginario. Vieja dupla. Qué tedio. Qué tándem embustero. Un buen invento era tan milagroso como la existencia» (2004:289–290). En «Henry James fabrica un fantasma» Cohen insiste sobre esta cuestión: el fantasma, que pertenece al rango de las ficciones, solo necesita una estructura coherente, la prueba de un efecto y la aceptación de alguien para añadirse al campo común de las existencias que respetamos y formar parte de aquello que experimentamos como realidad (2003a:18). Cohen toma de Wallace Stevens la idea de que el acto imaginativo amplía el campo de lo normal introduciendo algo en la realidad, algo singular, profuso en sus detalles (2003a:19). Cuando el fantasma aparece ahí, sumándose a nuestro mundo como algo que existe, logra estremecer la consistencia de las

categorías del pensamiento y los límites que se postulaban infranqueables exhiben su vacilación. Por tanto, Cohen propone que no solo existe contigüidad entre la materia y la mente, sino también entre la experiencia y la invención (2003a:150, también en 2003a:137). En algunas de sus narraciones los lazos se desocultan, por ejemplo en «Un hombre amable» donde Dainez crea la zona aprovechando la continuidad entre su mente y el barrio: «el mundo y mi cerebro están hechos de lo mismo» (2004:259) expresa el protagonista, y emprende un acto de creación a partir de la posibilidad de que la realidad empírica y la mente intercambien sus papeles.

De este modo, en los ensayos y narraciones de Cohen se construye una concepción de la literatura como «creación de objetos de existencia incorpórea, habitantes de un espacio intermedio entre el pensamiento y la materia» (2003a:215). La narración es un «mundito» que se incorpora al mundo, algo que se pone ahí donde parecía no haber nada, un mundo pequeño que se instala dentro del grande y al hacerlo lo modifica de algún modo. Si con este accionar la imaginación amplifica, en esa capacidad radica la potencia de la literatura como forma de conocimiento. Esta disposición que Cohen atribuye a la literatura se vincula con la posibilidad de que dejemos de hablar del conocimiento como adecuación y empezamos a pensarlo como aumento de la capacidad de relación con las cosas (19). No se trata de alumbrar una verdad o develar el enigma que nos permitiría acceder a lo profundo, menos aún de adquirir algún tipo de explicación que nos deje conformes por un rato. Lo que permite la imaginación, ese acto impertinente, es el acontecer de la experiencia, pequeños y mínimos instantes donde es posible establecer un lazo franco con el mundo.

En este sentido, el conocimiento que propicia la literatura se vincula con la posibilidad de generar una sensación que, tal como la flor de manzanilla que ha brotado en medio de una laja y sorprende a Dainez al punto de dejarlo boquiabierto, «no explica ninguna totalidad, no expresa, no colma ninguna esperanza. No crea reglas nuevas» (2004:297), pero sí produce un vahído dulce, caricia de la percepción. Cohen reconoce en sus ensayos que este tipo de sensaciones son poco comunes en un mundo donde las mediaciones estridentes y las diversas formas del simulacro proliferan al ritmo de la velocidad del capitalismo monopolista y global. Pero al mismo tiempo reconoce que el arte y la literatura harían posible el acontecer de algo del «orden de lo sensual, quizás de lo sexual» (2003b: 10). En el prólogo a *La solución parcial*, Cohen expresa que «un buen cuento es el que regala una sensación verdadera —o la devuelve—» (2003b:11). Allí, en esa capacidad para recuperar el momento de una sensación, radicaría el contenido de verdad de la literatura: «una verdad de la sensación en sí que no admite matizaciones ni refutaciones» (2003a:186).

4. Un despertar a la experiencia

Cuando el periodista de «Usos de las generaciones» realiza con el «módulo» distintas maniobras tales como restregárselo contra el mentón, acariciar una arista con su pulgar derecho o lanzarlo al aire para observarlo mientras gira; el narrador se detiene a describir los modos en que, con cada operación, los rasgos del muchacho se distienden y trastornan. El joven «se contrae, como mareado de barco» y está «un poco atónito», «como si cada aspecto del módulo avivara en el cuerpo una

huella distinta» (2001:212). Así, cuando el protagonista y también cada uno de los personajes del cuento se encuentran con el «módulo» no pueden disimular que algo del orden de la turbación les está sucediendo, algo que se inscribe en el rostro y altera el cuerpo, algo capaz de avivar las huellas más recónditas y suscitar lo insospechado: «una sensación mía que había olvidado o todavía me faltaba tener» (220). Porque, según expresión de su creadora: «¡el módulo es cosa del arte!», «No digo que sea mejor, sino que da otro tipo de experiencia» (237).

El escritor de *¡Realmente fantástico!* intuye que, si consigue contar la historia que está persiguiendo, es probable que descubra algo nuevo y eso «será parte de un cambio» (2003a:185). En el instante en que sucede su práctica creativa emerge «un JD diferente del de un momento antes», y este evento tiene un carácter particularmente disruptivo respecto del acontecer ordinario: no solo se sustrae del orden temporal, constituyéndose como «un foco de eternidad anidado en la miríada de instantes», sino que también escapa al tiempo discursivo (190). Pero «lo bueno sería que la novedad afectara incluso al lector» (190), y este desplazamiento de la conmoción producida por el hecho estético desde el escritor al lector es algo que se repite en los ensayos de Cohen.⁴

78 79

Con la creación de la zona y cada una de sus apariciones, Dainez, protagonista de «Un hombre amable», se vuelve «más ágil, no nuevo pero al menos recreado» y, si antes había estado alicaído, aplastado por cierta tirantez, desde que sube al zigurat ha ganado «transparencia de ánimo» y «una discreta flexibilidad» (2004:149). Porque, cada vez que Dainez mira la zona, «se estremece de *sensación verdadera*» (173, énfasis nuestro).

Así vemos que en los ensayos y narraciones de Cohen son recurrentes las escenas donde la experiencia artística, la escritura o la práctica creativa así como también la lectura, el contacto con una pintura, performance u objeto artístico, el encuentro con la música⁵ o el cine, les hace algo a los sujetos, modifica de algún modo su acontecer en el mundo, inscribe un cambio en su subjetividad de forma tal que ya no pueden reconocerse tal como eran un momento antes, el instante previo al acontecimiento del arte. En muchos casos, el emerger de un sujeto diferente se lleva algo a cambio, porque, según Cohen «a ninguna sabiduría, como a ninguna ignorancia fecunda, se accede sin desprendimiento» (2003a:48). Quizás con esto pueda relacionarse la afasia que, hacia el final de la nouvelle, deja a Dainez emplazado en el más pleno silencio.

Las dos figuras construidas en cierta zona de la producción ensayística y ficcional de Marcelo Cohen —el trapero que crea a partir de los desperdicios que ha arrojado la sociedad capitalista y el narrador que se obstina en poner en palabras la experiencia— confluyen en una misma idea de comunidad. Si, como vimos anteriormente, la literatura consiste en crear un lugar, singular y autosuficiente, y, según Cohen, «un espacio hipotético se vuelve banal si no se ofrece como lugar de reunión, de comunidad, de ágape» (2006b:55); todos estos espacios —la zona de Dainez, la vivienda de Justín, las narraciones de Cohen— invitan a quedarse y pasar allí un buen rato. La casa de Justín no solo atrae a Dainez haciéndolo sentir «abrigado y monacal» (2004:196), sino también a otros sujetos foráneos, los expulsados del sistema, que son recibidos allí con hospitalidad. Así, el cementerio se va convirtiendo en un hospicio de extranjeros, reunidos alrededor del fuego donde Justín invita a compartir: «Arrímese, amigo. Yastamo» (275). Asimismo, según Cohen, el éxito o fracaso del escritor se parecen a los del buen anfitrión, él también ofrece un lugar para vivir una temporada y, quizás, volver más adelante (2003b:9).

De este modo, se construye una figuración de la literatura como «espacio» y del narrador como aquel que «crea un lugar», «hace una casa» con restos de escombros, ruinas, basura, esquilas de lo roto que se propagaban en dispersión. Ese espacio invita a los otros, extraños, y además asume las características de la otredad: admite rasgos distintos y contrapuestos a los que dominan en este lugar, sociedad *masmediática*, capitalismo monopólico y global, en el que coincidimos todos. O mejor aún, posibilita aquello que en el mundo está siendo relegado, a punto de perderse, al borde de su desaparición. Si el lenguaje «en vez de comunicar a la gente la separa» (2003b:10), los «munditos» creados por la literatura se postulan como «suculentas alternativas al mundo único en que, obligados a entendernos, nunca lo conseguimos» (2003a:189). Si estamos acostumbrados a un mundo lleno de mediaciones estridentes, reverberación de la farsa y del simulacro, la literatura, en cambio, es un lugar donde las sensaciones son más vivas, donde es posible «un despertar a la experiencia» (2003b:11).

Así, donde solo quedaban los residuos finales del progreso, ante el despojo, el aislamiento, el individualismo, la incomunicación, Cohen propone la «apertura intermitente de lugares hospitalarios» (2006b:51). Espacios que comunican allí donde acontece el relato y la mejor respuesta «no es una opinión, mucho menos una interpretación, sino otro relato» (2003a:83). Historias que se hilvanan y entretajan, disposición a la escucha atenta, gestos que cifran el sentido de la expresión compartir. Lugares de comunidad donde el prodigio de la sensación puede suceder, inminente, en cualquier instante. Así, esa casa, zona, literatura; esa otra parte, impertinente, profusa, caótica, nos pone del lado de la vida.⁶

Notas

¹ Todas las citas pertenecientes a textos de Marcelo Cohen que forman parte del corpus de análisis serán indicadas con el año de publicación de la edición consultada y el número de página correspondiente.

² Reconocemos los estudios de Miriam Chiani como un antecedente importante para pensar la vinculación de la figura del poeta como trapero propuesta por Benjamin con la literatura de Marcelo Cohen, y en particular con «Un hombre amable»; y además para pensar los modos en que la narración y la experiencia tal como son entendidas por Benjamin pueden relacionarse con la poética de Cohen (ver Chiani, 2001a:29–30, 2001b, 2010:112).

³ Miriam Chiani ha indagado las posibilidades del caos como elemento constructivo en la narrativa de Marcelo Cohen, deteniéndose sobre todo en el análisis de *El fin de lo mismo* (ver Chiani, 1996).

⁴ Por ejemplo en «En opaco mediodía» se propone escribir «para despabilarse de a poco, con mínimas sacudidas, y eventualmente despabilar a uno que otro» (2001b:56).

⁵ Miriam Chiani ha estudiado la importante presencia de la música en la poética de Marcelo Cohen, proponiendo la posibilidad de explorar en la obra de este autor un «comparatismo productivo» que, en lugar de concentrarse en el mero registro de una fuente artística no verbal en una obra literaria, de cuenta también de «los efectos de las transformaciones

que las cualidades estructurales de un sistema operan sobre otro, en este caso, las cualidades del arte musical sobre los procedimientos constructivos de las artes verbales» (2010:106–107, ver además su Tesis Doctoral: «Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen, 1973–2008», disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.764/te.764.pdf>).

⁶ Esta expresión pertenece a Marcelo Cohen, quien postula respecto de la literatura: «Sabemos que la literatura no es una herramienta; a lo sumo es una experiencia —la de hacerla— o un abuso que la imaginación hace de las flaquezas del recuerdo; un modo de estar, no forzosamente ejemplar ni útil y tampoco chispeante. Así nos pone del lado de la vida» (2001b:59, énfasis nuestro).

80 81

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, W. (1986). El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov. En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (pp. 189–211). Barcelona: Planeta–Agostini.
- (1993). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- (2002). *Calle de mano única*. Madrid: Editora Nacional.
- (2011). *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- COHEN, M. (2001a). *Los acuáticos*. Buenos Aires: Norma.
- (2001b). «En opaco mediodía». *Milpalabras*, (1), 49–62.
- (2003a). *¿Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
- (2003b). Unas palabras. En *La solución parcial* (pp. 9–12). Madrid: Páginas de Espuma.
- (2004). *Hombres amables*. Buenos Aires: Norma.
- (2006a). Prosa de Estado y estados de la prosa. *Otra Parte*, (8), 1–8.
- (2006b). Pequeñas batallas por la propiedad de la lengua. En Molloy, S. y Siskind, M. (Eds.), *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* (pp. 35–55). Buenos Aires: Norma.
- CHIANI, M. (1996). Escenas de la vida postindustrial. Sobre *El fin de lo mismo* de Marcelo Cohen. *Orbis Tertius*, I(1), 117–129.
- (2001a). Represión, exilio, utopía y contrautopía. Sobre Marcelo Cohen. *Orbis Tertius*, 4(8), 21–32.
- (2001b). La «fiesta seminal de las palabras». Sobre Marcelo Cohen. En Payeras Grau, M. y Fernández Ripoll, L., *Actas del Congreso Internacional Fin(es) de Siglo y Modernismo* (pp. 719–724). Palma: Universitat de les Illes Balears.
- (2010). Cuando el narrador escucha. Sobre Marcelo Cohen. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI, 105–119.

Sánchez, Silvina

«Narrador, traperero, condensador de restos. Sobre la poética de Marcelo Cohen». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 69–81.

Fecha de recepción: 18 · 08 · 15

Fecha de aceptación: 15 · 10 · 15

Revolución íntima y revolución universal: una lectura de *Vuelos de victoria* de Ernesto Cardenal

Victoria Famin*

Université Lumière Lyon 2

Resumen

Este trabajo propone una lectura del poemario *Vuelos de victoria* (1984) del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, teniendo en cuenta los principios del exteriorismo al que el autor adhiere y sus propias exigencias poéticas. En tal sentido, se tratará de identificar las particularidades de estos poemas concebidos en estrecha relación con el contexto político y social de la Nicaragua de finales de los años 80. Siguiendo las líneas de la poesía impura proclamada por Neruda, Cardenal asume un rol de poeta profeta y lleva adelante en este poemario una revolución poética a la vez íntima y universal.

82 83

Palabras clave:

· Ernesto Cardenal · exteriorismo · revolución · poesía impura · Nicaragua

Abstract

This work proposes a reading of the collection of poems *Flights of Victory* (*Vuelos de Victoria*) (1984) by the Nicaraguan poet Ernesto Cardenal, considering the principles of Exteriorism that the author concurs with and his own poetic demands. In this regard, we will try to identify the special features of these poems, which were conceived in close relationship with Nicaragua's political and social context from the late 1980's. Following the lines of the impure poetry proclaimed by Neruda, Cardenal assumes the role of a prophet poet, and in this collection he brings an intimate and universal poetic revolution.

Key words:

· Ernesto Cardenal · Exteriorism · Revolution · impure poetry · Nicaragua

* Doctora en Literatura Francesa y Comparada de la Universidad Paris-Sorbonne y maître de conférences en la Université Lumière Lyon 2 (Francia). Es especialista en literatura hispanoamericana y francófona del Caribe. Sus trabajos abordan tanto la especificidad de estas literaturas como sus puntos en común. Ha publicado numerosos artículos sobre autores como Édouard Glissant, Alejo Carpentier, Jean-Claude Figiolé, entre otros.

Ernesto Cardenal puede ser considerado actualmente como una de las figuras mayores de la literatura latinoamericana, no sólo por la riqueza de su vasta obra, sino también porque encarna al poeta mítico que ha sabido integrar su trabajo poético y su vida con una absoluta coherencia. Al iniciar su trabajo de poeta en los años 1940, integrando la «Generación del 40» junto a Ernesto Mejía Sánchez y Carlos Martínez Rivas, Cardenal comienza un trabajo de reflexión profunda sobre la posibilidad de escribir una poesía que pueda estar no solamente íntimamente ligada a la realidad de su Nicaragua natal, sino también en perfecto acorde con sus convicciones religiosas, políticas y sociales. Este proyecto que guía de manera insoslayable su producción poética, no supone una ruptura con los movimientos vanguardistas que emergen en las primeras décadas del siglo XX en América Latina y en Nicaragua en particular. Por el contrario, y como lo explica María Enrica Castiglione, Cardenal manifiesta el deseo de inscribir su palabra poética en la continuidad de la poética nicaragüense, pero introduciendo este nuevo acercamiento de la poesía a la realidad contemporánea (Castiglione, 1990:4). Así entonces comienza a forjar, desde sus primeros poemas, las bases del movimiento que se llamó exteriorismo, intentando arraigar la poesía a un referente extra poético, sin por ello relegar a un segundo plano el trabajo minucioso sobre el lenguaje.

Su figura adquiere también una importancia capital porque Cardenal combina tres pasiones que guían su palabra sin provocar tensiones. Como poeta, sacerdote y militante del Frente Sandinista de Liberación Nacional, Cardenal logra una palabra única y potente, capaz de vehicular su pensamiento sin traicionar ninguna de sus preocupaciones. La calidad poética de su lenguaje no se ve amenguada por la necesidad de decir una realidad urgente, ardiente, que lo obsesiona y que guía al mismo tiempo su proceder. En este sentido abandona la «poesía pura» para concebir la «poesía sin pureza» que Pablo Neruda reivindica en *Caballo verde para la poesía*: «Así es la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley» (1935–1936:5). La poesía cardenaliana es una poesía estrechamente relacionada con el mundo de los hombres, con lo cotidiano que marca la vida de los nicaragüenses. Como lo afirma Sonia Mereles Olivera, «Cada obra de Ernesto Cardenal es un producto de su experiencia humana y del desarrollo de sus valores de acuerdo a la circunstancia histórica» (Mereles Olivera, 2003:119). La obra de este poeta acompaña los movimientos de la sociedad nicaragüense y se inscribe en un momento álgido de su historia.

La poesía impura que Pablo Neruda reivindica surge como una necesidad en un contexto socio político bien preciso: el de la Segunda República y el estallido de la Guerra Civil española. En este marco de efervescencia política, la palabra poética no puede mantenerse al margen del mundo social. De la misma manera, la obra poética de Ernesto Cardenal se desarrolla en un contexto de paulatina toma de consciencia de la necesidad de luchar contra la opresión que sufre el pueblo,

no solamente en Nicaragua sino en toda América Latina e incluso en el contexto de las luchas anticolonialistas de África. La revolución cubana y las guerras de independencia de los países africanos funcionan como un verdadero motor para las sociedades oprimidas de América Latina y Ernesto Cardenal se muestra particularmente sensible frente a los movimientos que se gestan en Nicaragua. Pero otro fenómeno socio-cultural interviene en el desarrollo cardenaliano del exteriorismo: se trata de la influencia de la Teología de la Liberación a la cual el poeta y sacerdote adhiere plenamente. Inspirado por las discusiones del Concilio Vaticano II, Ernesto Cardenal funda la comunidad de Solentiname en 1965, para vivir la verdadera unión con Dios, que pasa inevitablemente por la unión entre los hombres y que lleva a la revolución necesaria (Cardenal, 1978:165–167).

En esta serie de compromisos políticos, sociales y espirituales, la poesía de Ernesto Cardenal y su exteriorismo tienen un rol fundamental. Como lo afirma Iván Uriarte, «el exteriorismo ha jugado un papel importante en el desarrollo de la actual poesía revolucionaria nicaragüense, que va desde los manifiestos del Frente Ventana a los trabajos críticos de Ricardo Morales y la teoría y práctica literaria de Cardenal» (2000:73). Así, la obra cardenaliana es irrigada por el pensamiento del autor y no se limita simplemente a expresarlo sino que lo sublima gracias a la fuerza del lenguaje poético.

Si bien los poemarios de Cardenal son numerosos y contribuyen cada uno en la construcción de una palabra poética personal, *Vuelos de victoria*, publicado en 1984, será el objeto de estudio del presente trabajo. Este poemario tiene la particularidad de presentar una cierta madurez de la escritura del poeta, relacionada con el aspecto diacrónico que le permite tener una visión retrospectiva de la revolución. Este volumen se construye como un díptico que presenta el antes y el después de la revolución, poniendo el acento en la euforia y el renacimiento que trae la victoria. Con una fuerte dimensión metapoética, los poemas de *Vuelos de victoria* ponen de manifiesto no solamente la capacidad del poeta de proponer una mirada crítica del proceso revolucionario sino también la relación que establece entre sus convicciones religiosas y su accionar político. Y lo que resulta aún más importante, la función indispensable de la poesía y del poeta durante y después de la revolución. En esta etapa de análisis y conclusiones, los poemas de *Vuelos de victoria* llevan a Cardenal a interrogarse sobre su propio papel de poeta en tiempos de revuelta y sobre el impacto que esta revolución tiene en su vida. En este sentido convendría preguntarse en qué medida la revolución poética de Ernesto Cardenal puede ser considerada como íntima y universal al mismo tiempo y qué repercusiones tiene esta doble revolución en la práctica poética del autor.

El poeta como profeta de la revolución

Ernesto Cardenal asume en los poemas de *Vuelos de victoria* un rol de poeta como guía del pueblo y lo hace explícitamente. En este sentido es posible identificar la concepción del poeta vidente que Victor Hugo define en «Fonction du poète» (1840), con la clarividencia y la lucidez necesarias para guiar al pueblo en las tinieblas, llevarlo hacia la luz. El poeta se vuelve así profeta de un futuro luminoso y muestra a los

hombres el camino que deben tomar. En el contexto de la revolución sandinista, los poemas de Cardenal hacen oír la voz del poeta como profeta de la revolución. Esta voz se alza para llamar a los campesinos a la lucha, no solamente por medio de las armas sino también a través de la poesía. En el poema «Amanecer», el poeta se dirige a Pancho Nicaragua, que representa colectivamente al campesinado nicaragüense: «Levantate Pancho Nicaragua, cogé el machete/Hay mucha yerba mala que cortar/Cogé el machete y la guitarra» (1984:9). El voseo que emplea el poeta refuerza la idea de una proximidad con los campesinos a quienes llama a la lucha. La «yerba mala» representa tanto la faena diaria del campesino como el mal que acosa y oprime al pueblo. Pero lo que retiene la atención en estos versos es la combinación del machete y la guitarra, siendo el primer elemento símbolo de la lucha armada y la segundo de la poesía. El arte acompaña la lucha y la completa, en la visión de Ernesto Cardenal. Por eso, en su rol de guía del pueblo, el poeta no se contenta con alzar su voz para cantar la revolución sino que incita al campesinado a expresar su lucha artísticamente, lo que fue practicado en particular en la comunidad de Solentiname.

La figura del poeta como profeta de la revolución aparece en los poemas no como la simple decisión del poeta de adjudicarse un rol. Es el resultado de un doble proceso que supone, por un lado la aceptación de la función de guía, pero por el otro un reconocimiento de parte del campesinado. Por esta razón, en la mayoría de los poemas de este volumen es posible identificar estructuras dialógicas, en las que el poeta se dirige al pueblo y en ciertos casos, la palabra del pueblo surge de manera más o menos directa. Es el caso del poema «La llegada», en el que un intercambio furtivo con un agente del aeropuerto revela la inmensa connivencia que existe entre el poeta y la población, y la confianza que deposita la gente en la figura del sacerdote-poeta: «el muchacho que me registra hace como que registra/Sin registrar nada y me ha dicho en voz baja: “Reverendo”» (Cardenal, 1984:15). El hecho de que el joven se dirija al poeta llamándolo «Reverendo» pone en evidencia no solamente el respeto que suscita su figura sino también la identidad religiosa de Cardenal, indisoluble de su figura de poeta y de militante. En efecto, para la población es ante todo un sacerdote que intenta acercar la palabra de Dios a la vida de la gente y alimentar así el movimiento revolucionario de liberación. En este sentido el término *profeta* se arraiga en la tradición cristiana porque anuncia un futuro luminoso que está previsto por Dios.

En los poemas de *Vuelos de victoria*, el diálogo se instala también con Dios, y en este sentido el poeta recuerda su voluntad de conjugar los diferentes aspectos de su pensamiento y de su misión, como él la concibe. Es el caso en particular del poema «Visión mística de las letras FSLN», en el que el poeta refuerza esa idea de diálogo con Dios transcribiendo el mensaje divino:

Entonces desde el auto miré las letras grandes sobre el cerro
Y dentro de mí me habló Dios:
Mirá lo que yo hice por vos,

Por tu pueblo, pues.
 Mirá esas letras, y no dudes de mí, tené fe
 Hombre de poca fe
 Pendejo (1984:47)

Una vez más, el poeta recurre al voseo para marcar la proximidad absoluta con su interlocutor, procedimiento que se vuelve aún más fuerte en este caso en que se trata de un mensaje divino. En esta imprecación Dios no duda en utilizar la palabra «pendejo», de un registro más que familiar, para actualizar lingüísticamente el reproche evangélico de Jesús. Pero más allá de la legitimación religiosa que el poeta intenta lograr como profeta que debe guiar al pueblo, estos versos intentan respaldar espiritualmente la revolución sandinista como un designio divino para el pueblo de Dios.

En estos poemas Ernesto Cardenal logra el desafío preciso de su exteriorismo que es doblemente complejo, porque debe mantener la exigencia poética abordando cuestiones íntimamente ligadas con la realidad del pueblo campesino de Nicaragua, pero que en ese mismo movimiento debe lograr la unión con Dios en una espiritualidad cristiana activa y combativa. Paul Borgeson afirma al respecto que:

86 87

El verso profético de Cardenal integra el interés social como la creencia espiritual. En estas obras, así, la poesía sirve tanto a la fe como a las preocupaciones más mundanas. Se logra reunir la tradición de poesía política en Hispanoamérica (como en Neruda y Vallejo) con la perspectiva de los profetas bíblicos y los místicos españoles. Su verso profético es seguramente una de las hazañas más señaladas de Cardenal. (1984:122)

En *Vuelos de victoria* la poesía profética de Ernesto Cardenal se construye gracias a un dispositivo estructural que divide el poemario en dos partes. La primera reúne los poemas que evocan la lucha del pueblo, y la segunda, la nueva vida de Nicaragua después del triunfo de la revolución. Si en el contexto histórico en el que es publicado el volumen el cambio está efectivamente siendo experimentado por la sociedad nicaragüense, la palabra del poeta conserva su aspecto profético ya que intenta proyectar la revolución en un futuro perfeccionador. Cada mínimo gesto de cambio es puesto en valor por el poeta gracias a una proyección que lo resignifica, aumentando su dimensión y así su relevancia. Borgeson analiza esta capacidad profética del verso cardenaliano asociándola justamente al proceso de interpretación de cada elemento histórico: «El poeta–profeta, como guía y mediario, interpreta los sucesos, infundiéndoles un sentido y una continuidad que combaten dos males corrientes: el sentido de soledad y el sinsentido del existir» (1984: 139). La poesía profética de Cardenal funciona en un doble sentido: el que lleva a un futuro de realización y de satisfacción de una sociedad nicaragüense liberada y el que retrotrae al pasado de lucha, de sufrimiento y de sacrificio. Esta mirada retrospectiva intenta no sólo rendir homenaje a los héroes anónimos de la revolución sino también recordar cada gesto individual y colectivo realizado. Esta palabra sobre el pasado es profética porque la interpretación de la lucha permite revalorizar la idea de una revolución lograda. «El sentido de soledad y el sinsentido del existir» que menciona Borgeson y que podrían surgir después de la victoria, son conjurados por el poeta profeta que no cesa de velar por el proyecto de toda una sociedad.

El poeta como profeta de la revolución no solamente debe guiar al pueblo en su lucha sino también mantener presente en el pensamiento de la comunidad los

ideales políticos, sociales y espirituales que orientan su lucha. En este sentido, su función después de la victoria consiste en recordar y perennizar gracias a su palabra poética las bases conceptuales del movimiento revolucionario sandinista. En el poema «A Donald y a Elvis» esta función aparece claramente: «que la resurrección no eran las quirinas saliendo de las tumbas/sino la supervivencia de la conciencia en los otros» (Cardenal, 1984:51). En estos versos la resurrección aparece asimilada a la revolución y la imagen física de la quirinas, es decir los esqueletos, saliendo de las tumbas se opone a la noción abstracta pero necesaria de la conciencia de la revolución en el seno del pueblo nicaragüense. Este es uno de los principales objetivos de la poesía profética cardenaliana después de la victoria.

Revolución íntima y revolución universal

La revolución sandinista tiene un lugar central en *Vuelos de victoria*, porque estructura cronológicamente el poemario y constituye el tema subyacente de todos los poemas. Pero el poeta no se contenta con anunciar, promover y describir la revolución. Se trata para él de un tema de reflexión profundo, que lo lleva a cuestionar la posibilidad de concebir la revuelta del pueblo nicaragüense como una revolución multifacética. El poeta presenta la problemática de la concepción de la revolución con una mirada dicotómica, que induce a una aparente disyuntiva.

La revolución cardenaliana parece oscilar entre la intimidad y la universalidad. El carácter íntimo de la poesía sobre la revolución está dado por la voluntad de arraigar la palabra poética en lo humano y terreno. En su exteriorismo poético Cardenal evoca las vivencias de los campesinos como hombres y mujeres fortalecidos y fragilizados por los sufrimientos de la carne. La materialidad que los caracteriza está puesta de relieve para poder acentuar el carácter íntimo y humano de la revolución. En este sentido, el poema «Las campesinas del Cuá», construido como un coro femenino de mujeres que sacrifican su vida para proteger a los revolucionarios, está puntuado por las referencias a la intimidad femenina que aparece herida y al mismo tiempo sublimada en el contexto de la revolución: «La Matilde abortó sentada/Cuando toda una noche nos preguntaban por los/Guerrilleros» (1984:12). La evocación de la maternidad truncada como sacrificio íntimo pero altamente simbólico es un procedimiento que tiende a reforzar la idea de una revolución que se logra pagando el precio más alto: el de la propia integridad física. Pero el encabalgamiento que pone de relieve la palabra *guerrilleros* permite evitar todo *pathos* excesivo que podría desplazar el tema de la revolución colectiva de su lugar central.

La revolución es íntima también porque el poeta expone en ciertos poemas su cuestionamiento personal, desvelando así sus sufrimientos personales. No se trata solamente de reflexionar sobre su rol de profeta y guía del pueblo, sino de mostrar su fragilidad personal en momentos de dolor al lado de los campesinos guerrilleros: «Primero fue el lago, calmo. Y en él/Mi lugar, lo que fue mi hogar, Solentiname./ (...) /La punta donde estuvo la comunidad. Todo arrasado» (19). En estos versos de «Vuelo sin escala sobre la patria», el poeta evoca la vista del archipiélago de Solentiname, sede de la comunidad que él había fundado y que fue destruida en

1977 por la Guardia Nacional de Somoza. La evocación de la comunidad, en el segundo verso, acentúa por su ritmo terciario el apego del poeta hacia este grupo humano reunido por una idea de unión espiritual. Los sintagmas «mi lugar» y «mi hogar» refuerzan la idea de que la revolución es íntima porque atañe a cada uno de los protagonistas, en lo más profundo de su ser. Lo personal y lo colectivo aparecen indisolubles en una lucha que es de todos y de cada uno. La idea de comunidad surge en los poemas de *Vuelos de victoria* gracias a la enumeración acumulativa de los distintos protagonistas de la revuelta, sin por eso anular cada individualidad. Paul Borgeson agrega a esto el elemento espiritual, que está omnipresente en la poética cardenaliana, cuando afirma que:

En resumen, tanto la liberación social y la salvación personal son fenómenos sociales para Cardenal, quien a la manera de los profetas del Antiguo Testamento, niega ninguna separación de la vida religiosa y de la vida en la sociedad. Luego: en su verso definitivo, la preocupación social y la perspectiva religiosa también son inseparables. (1984:115–116)

88 89

La revolución es íntima en lo humano y en lo espiritual, pero también lo es en lo que concierne a lo político. Ernesto Cardenal, gracias a procedimientos literarios similares al zoom hacia atrás cinematográfico, logra repositionar a Nicaragua en América Latina y en el mundo, poniendo de relieve su pequeñez territorial en la escala mundial. Este efecto de óptica refuerza la impresión de intimidad que caracteriza la revolución llevada adelante por el campesinado nicaragüense, en un mundo lleno de complejidades. La revuelta de estos hombres y mujeres parece retraerse a la lucha íntima de una comunidad ínfima del mundo.

Sin embargo, el carácter íntimo de la revolución coexiste en la poética de Cardenal con una idea de universalidad. Con la misma intensidad con la que su mirada focaliza la particularidad de la revolución sandinista, el poeta efectúa el movimiento inverso que le permite poner de manifiesto el aspecto universal del movimiento. Su discurso intenta abarcar paulatina y gradualmente todo lo que rodea a Nicaragua y abrir en ondas concéntricas el movimiento de la revolución.

La naturaleza como medio inmediato de la vida campesina aparece en los poemas de *Vuelos de victoria* como un personaje que precisa de la revolución para subsistir. Aparece entonces como una protagonista más de la revolución que no es ya una simple decisión sino una verdadera necesidad: «La liberación no sólo la ansiaban los humanos. / Toda la ecología gemía. La revolución / Es también de lagos, ríos, árboles, animales» (Cardenal, 1984:40). La prosopopeya de estos versos y la elección del verbo «gemir» ponen de relieve la concepción de una revolución que se universaliza porque concierne no solamente a los hombres y mujeres de Nicaragua sino al conjunto de la creación divina. Además, el poema «Nueva ecología» evidencia una mirada moderna sobre el respeto del medio ambiente como se respeta la vida humana, dos de las principales promesas de la revolución sandinista que se encamina así hacia lo universal.

La adopción de una mirada globalizadora, con un movimiento de zoom hacia atrás, permite al poeta desarrollar este aspecto universal de la revolución. Evocando los diferentes marcos en los que sitúa una Nicaragua cada vez más pequeña, aunque no por eso insignificante, el poeta intenta posicionar su revolución poética, política y social, en el universo mismo como espacio último de la existencia. En el poema «Luces», la Vía Láctea aparece como el marco último en el que se inscribe la revolución nicaragüense:

El cielo lleno, llenísimo de estrellas. La Vía Láctea
Clarísima tras el grueso vidrio de la ventanilla,
Masa blancuzca y rutilante en la noche negra,
Con sus millones de procesos de evoluciones y revoluciones. (...)
La Vía Láctea arriba, y las luces de la revolución de Nicaragua. (23)

El hecho de elegir el espacio cósmico como marco último de la revolución sandinista permite al poeta establecer un paralelismo conceptual entre las revoluciones de los astros y la revolución sandinista, como procesos naturales y necesarios para el equilibrio del universo. El último verso de la cita, construido sobre una estructura binaria, establece, sobre un eje vertical, una conexión directa entre el espacio universal representado por la Vía Láctea y el punto ínfimo e íntimo de la Nicaragua revolucionaria.

Lo íntimo y lo universal aparecen entonces en los poemas de *Vuelos de victoria* no como dos aspectos dicotómicos y opuestos sino como dimensiones complementarias de una revolución que aparece sublimada por esta naturaleza compleja. Esto redundante en una valorización de la misión de los campesinos guerrilleros y del poeta mismo, que asumen la realización de un destino ineluctable. El poema «En el lago» pone de manifiesto la relación entre la intimidad del guerrillero desconocido y el destino de Nicaragua como componente de la galaxia:

Vengo de ser interrogado por la Corte Militar
Y pienso en los inmensos mundos sobre nosotros
Una sola galaxia
(si la Tierra fuera como un grano de arroz
La galaxia sería como la órbita de Júpiter).
Y pienso en el compañero «Modesto» en la montaña,
De origen campesino; no se sabe su nombre.
Luchan por cumplir nuestro destino en la galaxia. (16)

Las comparaciones que propone el poeta en los versos cuatro y cinco de la cita le permiten jugar con la cuestión de las dimensiones, dejando entender que todo puede ser universal, independientemente de su tamaño y envergadura. De esta manera, la revolución nicaragüense puede ser considerada universal, no sólo porque se inscribe en un espacio mayor como puede ser la Vía Láctea, sino también porque al formar parte de ella participa en la vida de lo universal.

La toma de conciencia de esta universalidad de la revolución permite tener una cierta confianza en el avenir del pueblo nicaragüense. Saber que la revolución sandinista no hace más que cumplir el designio universal transmite un sentimiento de confianza y de tranquilidad que el poeta intenta vehicular en sus poemas:

Girando en el espacio negro
Dondequiera que vayamos, vamos bien.
Y también
Va bien la Revolución. (45)

El poeta adopta el nosotros de la primera persona del plural para asociarse al pueblo que lucha y animarlo en los momentos de duda. Pero la certidumbre de

hacer lo correcto trasluce en la construcción de estos versos, en los que el poeta no duda en utilizar el presente de verdad general para reforzar la idea de haber hecho lo correcto. La imagen de la revolución universal se completa en los poemas de *Vuelos de victoria* con el *topos* de la luz al que es asociada: «Es contra las tinieblas esta revolución» (25). Las tinieblas de la opresión son disipadas por una luz que se instala en la íntima cotidianeidad del campesino: «Hermano, amaneció. Mirá» (37). El amanecer como símbolo de un renacimiento es una figura fuerte del poemario que oscila constantemente entre el significado íntimo y universal de la revolución.

Poesía toda, poesía total

Los poemas de *Vuelos de victoria* son indudablemente la expresión de un compromiso político y social. Constituyen un claro ejemplo de poesía comprometida, pero esto no supone de ninguna manera una negligencia en lo que concierne al trabajo formal y lingüístico del poeta. Muy por el contrario, este poemario pone en evidencia un trabajo profundo sobre el lenguaje poético que permite expresar, sostener y vehicular un mensaje fuerte. En la obra de Ernesto Cardenal poesía, espiritualidad y compromiso social son tres aspectos de un mismo pensamiento, sin que uno se posicione por encima de los otros. En este sentido, la poesía no es un simple modo de expresión sino el instrumento que permite al autor reflexionar y proponer su visión de la revolución al mundo.

90 91

Por todas estas razones, no es de extrañar que Cardenal se posicione con respecto al contexto literario en el que evoluciona y adopte el exteriorismo como una concepción de la literatura que puede dar cuenta del aspecto íntimo de la revolución, sin negar su dimensión universal. En su Prólogo a *Poesía nueva de Nicaragua*, Cardenal lo define de la siguiente manera:

El exteriorismo es la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con las cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es poesía impura. Poesía que para algunos está más cerca de la prosa que de la poesía, y equivocadamente la han llamado «prosaista», debido a que su temática es tan amplia como la de la prosa. (1974:10)

Es importante notar cómo Cardenal en su definición de exteriorismo se acerca claramente a la concepción nerudiana de poesía impura. En tal sentido, Iván Uriarte señala que al igual que Neruda, Cardenal opera en su poesía una transformación del yo existencial en yo colectivo (2000:179). Al leer los poemas de *Vuelos de victoria*, sin embargo, es posible identificar las particularidades de la escritura cardenaliana. En efecto, si la cuestión de la proximidad con el mundo campesino es indiscutible, el exteriorismo permite otro procedimiento central también en este volumen que es el de la construcción de una colectividad multitudinaria que sostiene la idea de revolución. En tal sentido, la práctica poética permite a Cardenal reunir la multitud

de detalles ligados a la vida cotidiana de los hombres y mujeres nicaragüenses para construir una idea de pueblo como unidad en la diversidad. Sonia Mereles Olivera resalta este aspecto del exteriorismo cardenaliano haciendo referencia al aspecto colectivo que predomina en su producción poética: «Ernesto Cardenal bautiza su poesía de “exteriorista” y evade usar el término de “objetiva” pues más bien lo que pretende indicar en ella es el retrato de una consciencia colectiva y no de un conflicto personal» (2003:138). Cuando el poeta evoca un cuestionamiento personal en este poemario, lo hace pensando en su rol en el seno de la colectividad que integra. El destino colectivo prevalece ante todas las otras problemáticas que puedan surgir.

La noción de colectividad supone un gesto de recolección y de acumulación de una gran variedad de materiales humanos que funcionan como los componentes de la comunidad. Esta proximidad con la realidad social está ligada a un momento especial de la historia de Nicaragua, pero no por eso Cardenal se vuelca en la llamada literatura de urgencia. Iván Uriarte evoca este equilibrio que el poeta intenta encontrar en su práctica del exteriorismo, diciendo que se trata de

una poética cuya principal preocupación comenzó a ser un intento tanto de comprensión real de la historia como de comprensión de la realidad social inmediata. Esta poética, conocida con el nombre de Exteriorismo, surge frente a la urgencia de incorporar los más diversos hechos de la realidad, desechando a su vez todo subjetivismo desvinculado de lo factual. Aunque su punto de partida no es el de una poética *engagée*, la abertura a la realidad que plantea permite la irrupción al hecho social, a la poesía como factor dinámico en la lucha de clases que en ese momento se iniciaba sobre nuevas bases. (2000:70–71)

Si bien hay urgencia en el decir, dicha urgencia no se trasluce en el lenguaje poético cardenaliano, porque cada elemento y cada procedimiento de escritura aparece como un gesto tranquilamente decidido. Esto no es únicamente el resultado de una exigencia poética personal, sino también una necesidad, porque como lo explica Uriarte, la poesía constituye un factor dinámico en el proyecto revolucionario.

El exteriorismo cardenaliano construye una idea de colectividad que engloba a la sociedad nicaragüense oprimida. Para dar fuerza a este actor colectivo de la revolución, el poeta no duda en poner en práctica procedimientos de enumeración y de acumulación, de manera que la proliferación y la concentración de elementos relativos a esta humanidad en sufrimiento pueda apuntalar la construcción poética de la comunidad. Es por esto que en poemas como «Barricada», la enumeración lleva a una idea de unidad popular frente al agresor:

Los que hicieron las tareas importantes,
Y los que hacían las menos importantes;
Esto fue una tarea de todos.
La verdad es que todos pusimos adoquines en la gran barricada.
Fue una tarea de todos. Fue el pueblo unido.
Y lo hicimos. (1984:31)

El «todos» inclusivo que recorre el poema abarca al poeta y a un sinnúmero de militantes que contribuyeron para la revolución. Los dos primeros versos de la cita, contruidos como un paralelismo, refuerzan la idea de inclusión como un gesto natural durante la revuelta.

La idea de unidad está también presentada en el poema «Visión de un rostro», en el que todos los hombres y mujeres de Nicaragua se hacen uno para sostener los logros de la revolución: «y se veía la unidad de todos, / La unidad garantía de la Victoria» (43). La unidad aparece no como la expresión de uno sino como la reunión de todos y en este sentido la poesía de Cardenal necesita ser una poesía toda, que pueda abarcar la diversidad del mundo que intenta guiar. La poesía exteriorista como dispositivo de reunión de todo lo que hace a lo humano se basa en la diversidad de sus posibilidades. Cardenal lo explica con una enumeración elocuente en el poema «Meditación en un DC-3»:

Para mí está diciendo:
 Besuquear un bebé,
 Pareja con caricias profundas,
 Apretón de manos,
 Palmadita en el hombro,
 Lo humano tocando lo humano,
 La unión de la piel humana con la piel humana
 Es como tocar el Comunismo con el dedo compañeros. (57)

92 93

Esta enumeración de todo lo que representa la unión de los hombres en toda su humanidad muestra bien la adecuación de la poesía toda de Cardenal que se vuelve poesía total, porque se adecua en su forma a la idea de totalidad que intenta vehicular. Es poesía exteriorista y es poesía de lo humano, que en un movimiento crescendo aumenta gráficamente en el espacio y en la hoja, para ir de lo más inocente, representado por el bebé, hasta lo más complejo que se evoca con la idea de un comunismo tangible.

La escritura de Cardenal se presenta entonces como una poesía total, que intenta superarse para poder asumir plenamente su rol. Es una poesía construida con las manos, como un artesano trabaja la madera o la arcilla, y se inscribe entonces no solamente en la corriente exteriorista sino también en la historia de la revolución, porque como lo afirma el poeta en «La mano», «Todo lo que es hecho, / todo lo humano de la tierra es hecho por manos» (77). Los poemas de *Vuelos de victoria* aparecen como formas poéticas materiales que se adecuan a la progresión de la revolución en el díptico.

A medida que progresa la victoria profetizada, los poemas ganan en complejidad sin perder su fuerza enunciadora. El perfeccionamiento de la forma poética es particularmente visible en el poema «Visión de la ventanilla azul». En este poema el poeta adopta la focalización que le permite ver la revolución sandinista en Nicaragua desde los cielos. El color azul que recorre todo el poema simboliza tanto la utopía como la liberación y finalmente el amor humano. Este adjetivo, posicionado al final de los versos pone de relieve la idea de que estos valores representan la finalidad de la revolución y esto crea una armonía positiva en el discurso. De la misma manera, la aliteración en «-ella», que hace coincidir los términos «ella» y «bella», para hacer referencia a la tierra, contribuye a reforzar este equilibrio eufónico que confirma la idea de una utopía del amor no tan lejana. Aunque ciertos encabalgamientos recuerdan una lucha aun necesaria, evocada principalmente por términos como «explotación» y «combate», el principal elemento que se destaca por su posicionamiento gráfico es el sintagma «¡para el amor!». Este poema conclusivo

transmite una mirada optimista en cuanto al futuro de Nicaragua, a pesar de todo lo sufrido, y este mensaje aparece como la expresión de una poesía total, que reúne equilibradamente todas las facetas del pensamiento cardenaliano en una forma que las refleja con absoluta coherencia.

Vuelos de victoria aparece así como un poemario que expone el proceso que asume el poeta en tiempos de revolución, para reunir en una poesía total sus convicciones literarias, religiosas, políticas y sociales. Los poemas de este volumen tienen un doble rol: por un lado recuerdan cronológicamente las vivencias de un pueblo que lucha por su liberación, y por el otro exponen un completo manejo del lenguaje poético en un crescendo de sofisticación poética. Este doble curso que se puede identificar en el poemario sublima la palabra poética de Ernesto Cardenal, que ya no es solamente profética, sino que funciona también como un espacio de memoria. El poeta lo explica en «Ocupados», cuando afirma:

Todo esto quedará para quien quiera verlo en los viejos
Periódicos
En periódicos amarillos al comienzo de la nueva historia
Periódicos poéticos. (33)

La poesía total de Ernesto Cardenal aparece entonces no sólo como una palabra profética para el campesinado sino como la voz del pasado, del presente y del futuro de Nicaragua. Una misión que el poeta parece haber aceptado desde sus primeros escritos y que ha guiado de manera insoslayable la totalidad de su obra.

Referencias bibliográficas

- BORGESON, P. (1984). *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. London: Tamesis Books Limited.
- CARDENAL, E. (1978). Lo que fue Solentiname. *Nueva Sociedad*, (35). Buenos Aires.
- ([1984] 2012). *Vuelos de victoria*. Madrid: Visor Libros.
- CASTIGLIONE, M.E. (1990). «¿Para qué metáforas?» *La poetica di Ernesto Cardenal*. Firenze: La Nuova Italia.
- MERELES OLIVERA, S. (2003). *Cumbres poéticas latinoamericanas. Nicanor Parra y Ernesto Cardenal*. Nueva York: Peter Lang.
- NERUDA, P. ([1935–1936] 1974). *Caballo verde para la poesía*. Verlag Detlev Auvermann KG (Kraus Reprint, Nendeln – Liechtenstein).
- HUGO, V. [(1840) 1992]. *Fonction du poète. Les rayons et les ombres, Œuvres poétiques I*, Paris: Gallimard.
- URIARTE, I. (2000). *La Poesía de Ernesto Cardenal en el proceso social centroamericano*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.

Famin, Victoria

«Revolución íntima y revolución universal: una lectura de *Vuelos de victoria* de Ernesto Cardenal». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 83–94.

Fecha de recepción: 20 · 09 · 15

Fecha de aceptación: 15 · 10 · 15

Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz

Daniela Evangelina Chazarreta*
Universidad Nacional de La Plata –
CONICET

Resumen

En el artículo se analizan algunas de las significaciones de la presencia de la tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz. Para ello, en primer lugar, se desentraña el marco teórico concerniente a una revisión de la categoría de tradición en el contexto de la literatura latinoamericana; a partir de allí y en segundo lugar, se ocupa de revisar cómo el orbe griego clásico asoma en *El arco y la lira* a partir de dos ejes fundamentales: el contrapunto entre modernidad y antigüedad y el contrapunto entre lo helénico clásico y lo oriental en términos de definir lo propio a través de la otredad.

94 95

Palabras clave:

· Octavio Paz · *El arco y la lira* · tradición clásica

Abstract

The paper analyzes some meanings of the presence of classical tradition in *The Bow and the Lyre (El Arco y la Lira)* by Octavio Paz. For that, firstly, it defines the theoretical framework revising the tradition category in the context of Latin American literature. Secondly, it revises the meanings of classical Greek culture in *The Bow and the Lyre* from two essential aspects: the counterpoint between modernity and antiquity, and the counterpoint between Greek culture and oriental culture to define the own through the otherness.

Key words:

· Octavio Paz · *The Bow and the Lyre (El Arco y la Lira)* · classical tradition

* Profesora Adjunta ordinaria de Literatura Latinoamericana II (para Lenguas Modernas) en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata. Ha obtenido su título de Doctora en Letras en la misma institución dirigida por Susana Zanetti y la Dra. Ana González con el tema «Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima». Es, además, Investigadora asistente del CONICET bajo la dirección del Dr. Enrique Foffani; su línea de trabajo actual es «Poética del espacio en Octavio Paz». Tiene publicaciones versadas mayormente sobre la poesía latinoamericana, tradición clásica y paisaje.

*Para el griego, el hombre forma parte del cosmos,
pero su relación con el todo se funda en su libertad.
En esta ambivalencia reside el carácter trágico del ser humano.
Ningún otro pueblo ha acometido, con semejante osadía y grandeza,
la revelación de la condición humana.*
(OCTAVIO PAZ, *El arco y la lira*)

*Clásico no es un libro... que necesariamente posee tales o cuales méritos;
es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones,
leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.*
(JORGE LUIS BORGES, «Sobre los clásicos»)

I.

De modo de esclarecer las categorías que utilizamos en el análisis de la presencia de la cultura griega clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz (México, 1914–1998), en especial nuestra elección por la noción de tradición clásica, dedicamos la siguiente sección del artículo a describir el marco teórico junto con un breve estado de la cuestión para luego abordar las significaciones que lo helénico tiene en el ensayo mencionado.

II. El marco teórico: tradición clásica en la literatura latinoamericana

En «Los colores de estandarte» (1896) Rubén Darío, respondiendo la reseña que Paul Groussac hiciera de *Los raros* (1896), afirmaba contundente:

Qui pourrais-je imiter pour être original? Me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. (Darío, 1896:74)

Algunas décadas después, Jorge Luis Borges —que seguramente conocía esta afirmación del poeta modernista—, declara en la ya muy conocida y citadísima referencia proveniente de «El escritor argentino y la tradición» (1932):

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. (...) Creo que los argentinos, los sudamericanos en general (...); podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

Y casi al final del ensayo subraya: «Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo» (Borges, 1932:323–324).

Las palabras de ambos remiten, como es imaginable, al contexto de una polémica,¹ sin embargo avalan el ensayar un inicio —resguardándonos una vez más en la figura de la cita de autoridad—, acerca de la lectura de la presencia de la cultura clásica en la literatura latinoamericana.

Más que metodológico, creemos que estamos, en esta instancia, en un problema epistemológico, de definición de categorías de estudio. En primer lugar, es importante dar cuenta de por qué hablamos de tradición y para ello es fundamental, tal como hicieran Rubén Darío y Borges, partir del propio *locus*, del lugar de enunciación, es decir, desde los estudios sobre la literatura latinoamericana en donde la tradición forma parte de una problemática muy transitada por sus escritores.

Considerar la tradición en la literatura latinoamericana —en especial el período comprendido desde el modernismo hispanoamericano hasta la posvanguardia (aproximadamente los años 50 del siglo pasado)— implica tener en cuenta las diversas operaciones de conformación, apropiación, búsqueda y eventual constitución de una autonomía literaria. Por ello, consideramos que la tradición, más allá de un archivo o reservorio de diversas expresiones culturales que se transmiten generacionalmente (Paz, 1974:333) y que limita al presente a imitar su pasado legendario, idealizado —como indican Gilbert Highet en *La tradición clásica* (1954) y también Luis Díez del Corral en *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* (1974)— es un proceso activo que se determina desde el presente diseñando y leyendo el pasado tras plurales maniobras de selección, tal como establece Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (1977:137 y ss.) y que, por lo tanto, involucra la noción de cultura como producción social de sentido (Pizarro, 2004:47–48).

Como decíamos, en general la tradición suele leerse como una continuidad y una recuperación, especialmente en la lectura de los clásicos, de ciertos estilos y cosmovisiones cuyo ideal de perfección se encuentra en un punto cercado, lejano y concreto, como es el pasado. El tema nos remite indefectiblemente a un canon que se extiende con su sombra hierática hacia el presente (Bloom, 1973) y que supone además, un eje fundamental, el cronológico, frente al cual la literatura latinoamericana siempre se ha encontrado en déficit.

Es, pues, desde una metodología que tiene que ver propiamente con la literatura latinoamericana, con sus propias categorías, sus herramientas y con su idiosincrasia —que deviene de su cultura— desde donde emplazamos la noción de tradición en un intento por sistematizarla y reformularla reconstruyendo su objeto de estudio. Retomar la noción de tradición, pues, nos permite estimar los diálogos avalados por los procesos de hibridación (García Canclini, 2001) entre tradición y novedad desde el carácter subalterno, marginal, de lo latinoamericano y la/s cultura/s hegemónica/s cuyo paradigma de alta cultura ha sido la cultura clásica o grecolatina.

Por ello, imponer un esquema como el de los estudios de recepción, podría resultar exógeno a los avatares propios de la literatura latinoamericana. A saber, si tenemos en cuenta que una primera consideración de la recepción clásica sería: «The function of reception studies is to analyse and compare the linguistic, theatrical and contextual aspects of this kind of migration» (Hardwick, 2003:1) —es decir, analizar la migración de la presencia clásica en expresiones posteriores— esta impronta no nos permite estimar el peso singular y específico que la problemática de la tradición implica necesariamente en la literatura latinoamericana y que la cita de Borges —paradigmática del dilema latinoamericano— ejemplifica de sobre-

manera. Nos parece, además, que los estudios de recepción clásica desestiman la idea de legado (Hardwick, 2003:2); para los escritores latinoamericanos el legado es un hecho, la habilidad está en la creatividad de cómo reconstruirlo, en sus estrategias de apropiación (Chartier, 1991), cuestión que involucra, una vez más, los diversos procesos de hibridación propios de la cultura latinoamericana. Por lo cual, según nuestra humilde opinión, creemos que es conveniente considerar la tradición clásica desde la historia cultural y la historia de la lectura en los términos establecidos por Roger Chartier (1991).²

Por otra parte, nuestro interés no se enfoca tanto en los modos de recepción de las denominadas «fuentes», al menos en una primera instancia, sino la estimada valoración que la cultura grecolatina tiene dentro de la cultura hegemónica como para constituirse en una de las más fuertes tradiciones. Desde el paradigma latinoamericano no resulta del todo productivo considerar los diálogos derivados de la interacción entre producción y recepción (Hardwick, 2003:7);³ sino el peso, la densidad sólida que tuvo la cultura letrada desde su ingreso al denominado «Nuevo Mundo» en la cual la cultura grecolatina fue el paradigma de la alta cultura (desde los cronistas de Indias); nos parece, por lo tanto, más adecuado y útil revisar las lecturas y las relaciones textuales, inter, extra e intratextuales entre ambos universos simbólicos. En palabras de Sylvia Molloy:

un aspecto fundamental de la literatura latinoamericana: su capacidad de distorsión creadora. (...). Releer y reescribir el libro europeo (...) puede ser una experiencia a veces salvaje, siempre inquietante. La actitud del escritor latinoamericano (...) es exactamente el reverso de la máxima de Mallarmé, y como tal, su parodia. El Libro no es meta sino prefiguración: disonante conjunto de textos a menudo fragmentados, de trozos sueltos de escritura, es materia para comienzos. (1996:26)

Retomando la reflexión de Sandra Contreras con respecto a Borges, tradición implica un «estado de variación continua» (1993:44), y ello es justamente uno de los procedimientos fundamentales de la literatura latinoamericana que se sustenta sobre la hibridación, en cuyo seno el diálogo con la tradición se transforma en reflexión constante, en metadiscurso.

Algunas líneas de trabajo

Sería fundamental, por lo tanto, tener en cuenta nociones procedentes de los estudios sobre América Latina que versen sobre tradición, hibridación, historia de la lectura y de la traducción, en principio, para considerar la presencia de los clásicos desde nuestra propia experiencia, desde un discurso constantemente emergente. Ello aportaría luces y examinaría las significaciones que la tradición clásica tiene en la historia de la cultura latinoamericana y, específicamente, en su literatura.

En 1941, en su ensayo «Julián del Casal», insistiendo sobre diferencias con la recepción del surrealismo en América Latina que consideraba sin impronta propia, José Lezama Lima revisa el diálogo de la cultura latinoamericana con su propia tradición, diálogo que, a diferencia de estos estandartes vanguardistas, el poeta

reconoce como resultado de la tradición heredada por América Latina como un hecho singular. La imagen que utiliza para ello es «la pared»: «No se trata de confundir, de rearmar de nuevo uno de aquellos *imbroglios* finiseculares y volver a lo de la crítica creadora, sino de acercarse al hecho literario con la tradición de mirar fijamente la pared, las manchas de la humedad, las hilachas de la madera, inmóvil, sentado; que ya entraña la calentura y la pasión en ese absoluto fijarse en un hecho, dejar caer el ojo, no como la ceniza que cae, sino deteniéndolo, hasta que esa cacería inmóvil se justifica, empezando a hervir y a dilatarse» (Lezama Lima 1941:66). La tradición heredada, entonces, puede leerse como una «pared», es decir, un hecho concreto, una circunstancia infranqueable, una coyuntura histórico-cultural. Frente a esta situación, el poeta es como un «cazador» que fija determinados elementos, es decir, asume posesiones estéticas e intelectuales (apropiaciones) del *corpus* heredado. Desde allí y con la finalidad de sortear las categorías de centro y epígono que tolera la desvalorización en el segundo término, Lezama propone una lectura aislada del hecho artístico latinoamericano a través de una perspectiva «interior al objeto» (Santí 1975:537), es decir, propia.

Teniendo estos postulados como marco es importante, por lo tanto, comenzar a sistematizar el material con el que contamos y proyectar resultados posibles. Un aporte valioso y pionero es, en esta línea, el de la Ana María González de Tobia con su «Tradición clásica en Iberoamérica» (2005) que revisa y cataloga sucintamente la presencia de la cultura clásica en las expresiones iberoamericanas desde la arquitectura hasta las traducciones, la enseñanza de la lengua y la literatura, para nombrar algunas. Lamentablemente, trabajos de este tipo no abundan, sino que la presencia de la tradición clásica en la literatura latinoamericana está atravesada por lo fragmentario y lo disperso u ocasional. Nos parece que sería fundamental comenzar a historizar esta presencia teniendo como primer enfoque la impronta de la tradición en la literatura latinoamericana y cuál ha sido la valoración de la cultura clásica en cada período, cada estética y sus resemantizaciones desde una perspectiva interdisciplinaria; cuáles son los circuitos culturales a través de los cuales arriba el universo grecolatino a América Latina; los itinerarios y fluencias de las traducciones y su ejercicio; la cultura clásica como un constante horizonte de comparación desde las denominadas crónicas de Indias; en definitiva, las estrategias y los móviles de apropiación. En esta línea nos parece que sería fundamental incluir las teorías de la lectura aportadas por Roger Chartier y también la noción de sub e intertextualidad de Gérard Genette (1982) y Julia Kristeva (1967).

Desde este marco, entonces, proponemos una lectura de la presencia de la cultura griega clásica en *El arco y la lira* del poeta mexicano Octavio Paz.

III. Los griegos y la «casa de la presencia»

Y volviendo a la *Iliada*. En los días en que me llegó, leía también el *Ramayana*. De nuevo: no quiero ser injusto ni parcial, pero me sentí más en mi casa entre los griegos. No porque sean más humanos, sino porque esos héroes y sus actos sobrehumanos dan la medida sobrehumana del hombre. En cambio, los héroes indios dan la medida de los dioses. (Stanton, 1998a:181)⁴

Estas palabras corresponden a una de las tantas epístolas de Octavio Paz a Alfonso Reyes escritas desde Nueva Delhi; las frases son, además, coetáneas a la escritura de *El arco y la lira* cuya primera edición es de 1956 (luego habrá una segunda edición en 1967). Este ensayo —cuyo objetivo será el análisis del poema, la experiencia poética y la inserción de la poesía en la historia y la sociedad modernas— dialoga críticamente, además, con la tradición clásica a través de la *Poética* de Aristóteles, el *Íon* de Platón, los trágicos griegos y el acercamiento que de ellos hace Jaeger tanto en su *Paideia* como en su libro *La teología de los primeros filósofos griegos*.

La recepción de Jaeger

No es casualidad que la obra de Werner Jaeger flanquee dos instancias trágicas de la historia de la humanidad: las dos Guerras Mundiales del siglo XX. Era necesario volver al hombre y al hombre en comunidad:

El helenismo ocupa un papel singular. Grecia representa, frente a los grandes pueblos de Oriente, un «progreso» fundamental, un nuevo «estadio» en todo cuanto hace referencia a la vida de los hombres en la comunidad. Ésta se funda en principios totalmente nuevos. Por muy alto que estimemos las realizaciones artísticas, religiosas y políticas de los pueblos anteriores, la historia de aquel que, con plena conciencia, podemos denominar nosotros cultura, no comienza antes de los griegos. (1933:4 y 6)⁵

La generación latinoamericana de los '40, a la que pertenece Octavio Paz —junto con Julio Cortázar, José Lezama Lima, por ejemplo— se hace eco de esta aseveración y, siguiendo los postulados mundonovistas que colocaban a América Latina como la culminación de la civilización frente a la decadencia del continente europeo, vería en el hombre americano la proyección de la cultura helénica con nuevas aristas y singularidades: la cultura grecolatina se constituye, entonces, fundamentalmente como paradigma de civilización, de alta cultura, de legitimación de lo propio y de traducción.

Es primordial destacar que este humanismo con fruición se corresponde con lo que Werner Jaeger llama *paideia*:

Los antiguos tenían la convicción de que la educación y la cultura no constituyen un arte formal o una teoría abstracta, distintos de la estructura histórica objetiva de la vida espiritual de una nación. Esos valores tomaban cuerpo, según ellos, en la literatura, que es la expresión real de toda cultura superior. (1933:2)

Texto clásico, *Paideia o los ideales de la cultura griega* ciñe la lectura y matiza las estéticas de los escritores latinoamericanos de esta generación a través de las ediciones de Fondo de Cultura Económica de donde deviene, sobre todo, la preferencia humanista de la cosmovisión griega.⁶

Entre la primera y la segunda edición de *El arco y la lira* (ambas de Fondo de Cultura Económica de México, al igual que las ediciones de Jaeger) corren exactamente once años. Cuando sale la primera edición, Octavio Paz tiene 42 años; educado en México, ha conocido España en la convulsión de la guerra civil; ha residido un año en los Estados Unidos (allí empieza la meditación mexicana de

El laberinto de la soledad); ha vivido en Francia, donde se vinculó con el grupo surrealista y conoció entrañablemente a Breton. Según Emir Rodríguez Monegal, *El arco y la lira* es el resultado indirecto de un curso de conferencias organizado por José Bergamín en el México de 1942 para celebrar el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz (1971:36); según Anthony Stanton, el libro se ha ido gestando en el exilio diplomático a la sombra de Oriente (1998a:30 y ss.).

Desde el título, asoma el universo grecolatino pues hace referencia a un fragmento de Heráclito (22 B 51 DK): «No comprenden cómo lo separado sí concuerda consigo, armonía de opuestas tensiones, como en el arco y la lira» (la traducción es nuestra). Como indica Rodríguez Monegal, esta tensión entre opuestos constituye un eje central en la poética de Paz, presente en este ensayo sobre poética y entidad de la poesía:

La apasionada conciliación de los contrarios que está en el centro de su obra entera encuentra en esta oposición, que es momentánea conciliación, de ese combate que es comunión, su cifra única. En su lucha a brazo partido (abrazo partido) con el Otro, Paz pierde, y encuentra, su yo, Lo Mismo. (1971:35)

100 101

El universo griego aparece en *El arco y la lira* en dos vertientes contrapuntísticas: por una parte, se trata de un contrapunto entre modernidad y antigüedad y, por otra, entre lo oriental y lo occidental.

En la primera faceta, el universo helénico se reviste de paradigma y cita de autoridad y erudición. A las insistentes menciones a la *Poética* de Aristóteles,⁷ siguen las referencias a Esquilo, Eurípides, Prometeo⁸, siempre como ejemplo, siempre para subrayar o reforzar algún argumento. Uno de los problemas fundamentales con los que se enfrenta la poética de Paz en esta instancia, es la fugacidad del hombre impuesta por la experiencia moderna; la poesía, como instancia de creación, abre las posibilidades de su trascendencia; en ello colabora el universo griego del que se abreva la poética paciana. Desde este universo, el hombre es actor y es parte de un todo armónico:

Según Jaeger «lo que caracteriza el espíritu griego, y es desconocido de los pueblos anteriores, es la clara conciencia de una legalidad inmanente a las cosas». Esta idea tiene dos vertientes: la concepción dinámica de un todo, animado por leyes, impulsos y ritmos cósmicos; y la noción del hombre en esa legalidad, como uno de sus componentes activos, no deja de ser contradictoria. (...). Los griegos insertan al hombre dentro del movimiento general de la naturaleza y de ahí arranca el conflicto y el valor ejemplar de lo heroico. (1991:201–202)⁹

Acierta a corregir, además, Paz a Werner Jaeger pues aclara, en nota al pie, que no es la noción de legalidad inmanente la que es característica propia del espíritu griego (también presente, según Paz, en la poesía védica, entre los chinos, los antiguos mexicanos), sino que lo propio de lo griego es el «conflicto trágico» (1991:202).

Esta idea forja uno de los capítulos centrales de *El arco y la lira* denominado «El mundo heroico» y dedicado al lugar fundamental que este conflicto tiene en el hombre como parte del cosmos. A partir de aquí deviene el título del libro:

El universo está en tensión, como las cuerdas del arco o las de la lira. El mundo «cambiando, reposa». Pero en Heráclito no sólo concibe el ser como devenir (...) sino que se hace del hombre el lugar de encuentro de la guerra cósmica. El hombre es polémico porque en él todas las fuerzas terrestres y divinas se dan cita y pelean. Conciencia y libertad —aunque Heráclito

no emplea estas palabras— son sus atributos. Llegar a la comprensión del ser es también llegar a la comprensión del hombre. Su misterio consiste en ser una rueda del orden cósmico, un acorde del gran concierto y, asimismo, en ser libertad. (1991:203)

Es interesante ver la apropiación de la cosmovisión heraclíteica presente, especialmente, en el agregado de nociones propias de la modernidad («conciencia y libertad»).

El contrapunto entre modernidad y antigüedad se asevera a lo largo de la obra asegurando el legado que provee la tradición clásica y asimismo subrayando la autonomía del hombre moderno colocado en otro espacio y otro tiempo. La cultura griega clásica se transforma en el horizonte de referencia pero también de diferencia con la modernidad sobre todo a partir de la dicotomía entre unidad y centro, propia según Paz del orbe clásico, y fragmentariedad y alienación, ínsito de la modernidad. La nueva poesía recupera, entonces algunos de los visajes ofrecidos por lo helénico no sin advertir su distinción y singularidad propia del momento y espacio habitados:

La conciencia de la historia se ha revelado como conciencia trágica; el ahora ya no se proyecta en un futuro: es un siempre instantáneo. Escribo conciencia trágica no porque piense en un regreso a la tragedia griega, sino para designar el *temple* de la nueva poesía. Historia y tragedia son incompatibles: para la historia nada es definitivo excepto el cambio; para la tragedia todo cambio es definitivo. (...). La aceleración del suceder histórico, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial; y la universalidad de la técnica, que ha hecho de la tierra un espacio homogéneo, se revelan al fin como una suerte de frenética inmovilidad en un sitio que es todos los sitios. Poesía: búsqueda de un ahora y de un aquí. (1991:257)

El orbe clásico se elige como punto de partida u horizonte de referencia sin que ello implique imitación devenida de una exagerada reverencia hacia el pasado, que oblitere el interés exclusivo de Paz por dirimir el presente.

Paradigma griego y discurso poético

En *El arco y la lira* el universo griego clásico funciona como marco teórico. Es un paradigma al que el poeta retorna para cuestionar o para argumentar sus afirmaciones sobre el discurso poético reconociendo, en ambos casos, la instancia de consagración del orbe clásico. La cultura griega clásica, además, resulta ser una entidad cultural cuya apropiación no implica una idealización (como en Eliot, según Paz), sino un marco que permite afianzar búsquedas propias:

Ante la crisis moderna, ambos poetas [Eliot y Pound] vuelven sus ojos hacia el pasado y actualizan la historia: todas las épocas son esta época. (...). Para Pound la historia es marcha, no círculo. Si se embarca con Odiseo, no es para regresar a Ítaca, sino por sed de espacio histórico: para ir hacia allá, siempre más allá, hacia el futuro. La erudición de Pound es un banquete tras de una expedición de conquista; la de Eliot, la búsqueda de una pauta que dé sentido a la historia, fijeza al movimiento. Pound acumula citas con un aire heroico de saqueador de tumbas; Eliot las ordena como alguien que recoge reliquias de un naufragio. La obra del primero es un viaje que acaso no nos lleva a ninguna parte; la de Eliot, una búsqueda de la casa ancestral. (1991:98–99)

A lo largo del ensayo, el universo griego sirve, además, para dar cuenta de la cultura occidental en contrapunto con lo oriental. En esta línea, lo helénico es, por una parte, el paradigma de traducción y del establecimiento de la otredad, pues es propio del pensamiento de Paz entender y valorar lo propio a través de lo otro (Stanton, 1998a:184)¹⁰ y, por otra parte, el modelo en el que «el hombre» germina, a través de una cosmovisión, «en el cosmos», a diferencia de la filosofía moderna en la cual es «un extraño huésped de la tierra» (1991:199). La dialéctica entre naturaleza y cultura en el orbe griego se destaca en la lectura de Paz: «Para el griego, el hombre forma parte del cosmos, pero su relación con el todo se funda en su libertad. En esta ambivalencia reside el carácter trágico del ser humano. Ningún otro pueblo ha cometido, con semejante osadía y grandeza, la revelación de la condición humana» (1991:199).

Tal como hemos mencionado al principio de este apartado, la *Iliada*, traducida por Reyes, llega a Octavio Paz durante su trabajo en la Embajada de México como segundo secretario en la India; en ese contexto el universo griego será un espacio simbólico, un refugio, desde el que la otredad —representada por lo hindú— constituye una mezcla de atracción y repulsión (Stanton, 1998a:31). La «casa de la presencia» —título del primer tomo de sus *Obras Completas*— se configura a partir de la cultura griega, desde allí se construye la casa de la cultura propia:

102 103

En suma —y con eso basta y sobra—: la lectura de su *Iliada* fue un escudo contra el calor —un calor que también tiene una dimensión metafísica, por decirlo así—. El libro llegó cuando se iniciaba el asalto de esa ola intangible. Gracias a sus alejandrinos —unos resonantes como el mar, otros como el ruido de las armas y los carros— pude defenderme. (...) El calor, lo caliente: palabras que aquí tienen una significación devastadora, omnipresente y, me parece, maléfica. El país, contra lo que creía, es seco y desierto. Ardido, quemado. Y lo peor es que pasa lo mismo con la gente. Temo ser injusto, pero el calor les ha chupado el alma. El calor y los ingleses. (Stanton 1998a:180–181)

IV.

Evidentemente, el punto de inflexión privilegiado con el que Paz intenta dirimir las circunstancias del poeta moderno no es una estética inmediatamente anterior sino remotamente lejana en el tiempo: el universo helénico. Rescatando al orbe griego a partir de la concepción humanista que percibe tanto en la épica como en la tragedia (esas preguntas, como él mismo las llama, sobre «los fundamentos del Ser») (Paz, 1991:206) y a partir también de la tensión de contrarios presente en Heráclito, lo clásico asoma como matriz de la cultura occidental, un espacio de religación y distinción de las culturas orientales; rizoma de la cultura occidental Paz construye una estrategia de continuidad entre su poética y la antigüedad alterando la estética de la ruptura que ha caracterizado las estéticas de las vanguardias históricas (presentes ya en el romanticismo) y colaborando con su cosmovisión analógica. Podríamos aplicarle sus propias palabras referidas al modernismo hispanoamericano en

un esfuerzo sostenido por suturar y componer una tradición propia altamente premeditada; quizá también encontremos allí un intento por rearmar al ser humano desde la poesía, desde las ruinas de la posguerra.

Concluyo: la reforma poética de Pound, Eliot, W. Stevens, Cummings y Marianne Moore puede verse como una *re-latinización* de la poesía de lengua inglesa. Es revelador que todos estos poetas fuesen oriundos de los EEUU. El mismo fenómeno se produjo, un poco antes, en América Latina: a semejanza de los poetas yanquis, que le recordaron a la poesía inglesa su origen europeo, los «modernistas» hispanoamericanos reanudaron la *tradición europea* de la poesía de lengua española que había sido rota u olvidada en España. (1991:100–101)

Notas

¹ Borges responde a los intelectuales peronistas sobre el cuestionamiento de su «argentinidad» (Balderston 1997:176). Agregamos, además, una cita que subraya la noción de tradición en el ensayo de Borges y que retomamos en nuestro artículo: «no hay “herencia” directa posible, sino la reinención constante de la tradición, lo que Borges en otro lado llama la creación de los precursores» (Balderston, 1997:175).

² Chartier realiza su reserva sobre la categoría de recepción con la que acordamos: «Los autores no escriben libros: no, escriben textos que otros transforman en objetos impresos. La separación, que es justamente el espacio en el cual se construye el sentido (o los sentidos) fue olvidada muy a menudo, no sólo por la historia literaria clásica, que piensa la obra en sí misma, como un texto abstracto cuyas formas tipográficas no importan, sino también por la *Rezeptionsästhetik* [teoría en la que se apoya la de recepción clásica (Hardwick, 2003:7)] que postula, a pesar de su deseo de convertir en historia la experiencia que los lectores tienen de las obras, una relación pura e inmediata entre los «signos» emitidos por el texto (que juegan con las convenciones literarias aceptadas) y «el horizonte de alcance» del público al cual están dirigidos» (1991:55). Creemos, pues, que la presencia de la tradición clásica en la literatura latinoamericana debe considerar también prácticas de lectura así como los flujos de traducciones, la calidad de acceso a las ediciones, si esas ediciones eran traducciones o textos en su idioma original, por ejemplo.

³ En su Introducción Lorna Hardwick incorpora un vocabulario de recepción clásica. Desde nuestra humilde opinión nos parece que algunas categorías son complejas si se consideran desde la cultura latinoamericana. *Acculturation*, por ejemplo, definido como «assimilation into a cultural context (through nurturing or education or domestication or sometimes by force)» (2003:9) simplifica fenómenos que conforman la constitución aún hoy problemática de lo latinoamericano y que es estudiado tanto desde la heterogeneidad (Cornejo Polar, 1994), la transculturación (Ortiz, 1940; Rama 1984), la hibridez (Lienhard, 1990) o la hibridación (García

Canclini, 2001); también ofrece dificultades la categoría de *appropriation* definida en términos quizá un tanto generales: «taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices (explicitly or implicitly) (2003:9)». Roger Chartier hace una crítica a este tipo de concepción sobre la apropiación, citamos en extenso: «Esta noción parece fundamental para la historia cultural siempre y cuando se reformule. Esta reformulación, que acentúa la pluralidad de empleos y de comprensiones y la libertad creadora aun si ésta se encuentra reglamentada- de los agentes que no sirven ni a los textos ni a las normas, se aparta, en primer lugar, del sentido que Michel Foucault le otorga al concepto, considerando la «apropiación de los discursos» como uno de los procedimientos mayores por los cuales los discursos son sometidos y confiscados por los individuos o las instituciones que se arrogan su control exclusivo. También se aleja del sentido que la hermenéutica le confiere a la apropiación, pensada como el momento donde «la aplicación» de una configuración narrativa particular a la situación del lector refigura su comprensión de sí mismo y del mundo, y por lo tanto su experiencia fenomenológica tenida por universal y apartada de toda variación histórica. La apropiación tal como la entendemos nosotros apunta a una historia social de usos e interpretaciones, relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los producen. Prestar así atención a las condiciones y a los procesos que, muy concretamente, llevan las operaciones de construcción de sentido (en relación a la lectura pero también en muchas otras) es reconocer, en contra de la antigua historia intelectual, que ni las inteligencias ni las ideas son desencarnadas y, contra los pensamientos de lo universal, que las categorías dadas como invariables, ya sean filosóficas o fenomenológicas, deben construirse en la discontinuidad de las trayectorias históricas» (1991:52-53). Por supuesto que el estudio de Hardwick es muy valioso y sistematiza categorías dispersas además de regenerar la antigua concepción de tradición clásica sólo que consideramos que para el orbe latinoamericano deben enarbolarse nociones más afines a su cultura.

⁴ La epístola corresponde a la fecha 13/4/1952. Todas las citas de la correspondencia entre Reyes y Paz se harán de esta edición. Según Stanton, la traducción de la *Iliada* le llevó a Alfonso Reyes más de tres años y apareció como *La Iliada de Homero* en México editada por el Fondo de Cultura Económica en 1951. Para más datos sobre los vínculos entre las estéticas de Reyes y Paz puede consultarse Stanton, 1998b.

⁵ Decimos que *Paideia* es una obra entre guerras pues la edición alemana de los Libros I y II se realizó en 1933, el Libro III se editó en 1944 y el Libro IV en 1945.

⁶ En *Paideia* se destacan afirmaciones como la siguiente: «Ya desde las primeras huellas que tenemos de ellos, hallamos al hombre en el centro de su pensamiento. La forma humana de sus dioses, el predominio evidente de la forma humana en su escultura y aún en su pintura, el consecuente movimiento de la filosofía desde el problema del cosmos al problema del hombre, que culmina en Sócrates, Platón y Aristóteles; su poesía, cuyo tema inagotable desde Homero hasta los últimos siglos es el hombre y

su duro destino en el sentido pleno de la palabra, y, finalmente, el estado griego, cuya esencia sólo puede ser comprendida desde el punto de vista de la formación del hombre y de su vida toda: todos son rayos de una única y misma luz. Son expresiones de un sentimiento vital antropocéntrico que no puede ser explicado ni derivado de otra cosa alguna y que penetra todas las formas del espíritu griego» (1933: 11). Paz destaca a lo largo de *El arco y la lira* la preferencia humanista de la cultura griega siguiendo muy de cerca la lectura de Jaeger. Evidentemente el maestro y guía de los tránsitos del entonces joven poeta en el universo griego fue Alfonso Reyes quien lo defendía y divulgaba férreamente mereciéndose, entonces, el apelativo en su sentido específico y también más amplio, de traductor del mundo griego (Stanton, 1998a: 31).

⁷ La *Poética* de Aristóteles es el primer texto occidental sobre crítica literaria, en él se apoya Octavio Paz para afirmar que la poesía es una representación imitativa es decir, recrea arquetipos, modelos, mitos (1991: 88). Ello no quita que, además, se distancie de la relación entre metáfora y naturaleza tal como la concibe Aristóteles (1991: 86-87).

⁸ Para Paz, Prometeo, «la figura más alta que ha creado la imaginación occidental», es figura, paradigma, del drama de la sociedad moderna (1991: 78).

⁹ Todas las citas son de esta edición.

¹⁰ Los ejemplos son muchos; transcribimos el siguiente que proviene del capítulo «La inspiración» de *El arco y la lira*: «A diferencia de lo que ocurre con el pensamiento hindú, que desde el principio se planteó el problema de la existencia del mundo exterior, el pensamiento occidental por mucho tiempo aceptó confiadamente su realidad y no puso en duda lo que ven nuestros ojos. El acto poético, en el que interviene la «otredad» como rasgo decisivo, fue siempre considerado como algo inexplicable y oscuro pero sin que tuviera un problema que pusiese en peligro la concepción del mundo. Al contrario, era un fenómeno que se podía insertar con toda naturalidad en el mundo y que, lejos de contradecir su existencia, la afirmaba. Incluso puede afirmarse que era una de las pruebas de su objetividad, realidad y dinamismo. Para Platón el poeta es un poseído. Su delirio y entusiasmo son los signos de la posesión demoníaca. En el *Ión*, Sócrates define al poeta como «un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no lo arrastra y le hace salir de sí mismo... No son los poetas quienes dicen cosas tan maravillosas, sino que son los órganos de la divinidad que nos habla por su boca» (1991:167-168).

Referencias bibliográficas

- BALDERSTON, D. (1997). Borges: el escritor argentino y la tradición occidental. *Cuadernos Americanos*, (64), 167–178. México: UNAM.
- BLOOM, H. (1973). *La angustia de las influencias*. (Traducción de Francisco Rivera). Caracas: Monte Ávila.
- BORGES, J.L. ([1932] 2007). El escritor argentino y la tradición. En *Discusión en Obras completas I* (pp. 316–324). Buenos Aires: Emecé.
- CHARTIER, R. ([1991] 2005). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Traducción al español de Claudia Ferrari). Barcelona: Gedisa.
- CONTRERAS, S. (1993). Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición. *Paradoxa. Literatura y Filosofía*, 7, 38–51. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CORNEJO POLAR, A. ([1994] 2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima–Berkeley: CELAP.
- DARÍO, R. ([1896] 2002). Los colores del estandarte. En Gomes, Miguel (Sel.), *Estética del modernismo hispanoamericano* (pp. 72–79). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DIEZ DEL CORRAL, L. (1974). *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A.M. (2005). Tradición clásica en Iberoamérica. *Synthesis*, 12, 113–129. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- HARDWICK, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- HIGHET, G. (1954). *La tradición clásica* (Traducción de Antonio Alatorre). T. I y II. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- JAEGER, W. ([1933] 1962). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- KRISTEVA, J. ([1967] 1997). Bajtin: la palabra, el diálogo, la novela. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (Selección y traducción de Desiderio Navarro). La Habana: Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba.
- LEZAMA LIMA, J. ([1941] 1977). Julián del Casal. En *Analecta del reloj en Obras completas II* (pp. 65–96). México: Aguilar.
- LIENHARD, M. (1990). *La voz y su huella. Escritura y conflicto en América Latina (1492–1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- MOLLOY, S. (1996). El lector con el libro en la mano. En *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (pp. 25–51). México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTIZ, F. ([1940] 1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales.
- PAZ, O. ([1991] 1994a). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia* [1967]. *Obras completas I*. Edición del autor. México: Fondo de Cultura Económica.
- ([1991] 1994b). *Los hijos del limo* [1974]. En *Obras completas I* (pp. 321–484). Edición del autor. México: Fondo de Cultura Económica.

- PIZARRO, A. (2004). *El Sur y los trópicos. Ensayos sobre cultura latinoamericana. Cuadernos de América sin nombre*, 10. Alicante: Universidad de Alicante.
- RAMA, Á. ([1984] 2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1971). Relectura de *El arco y la lira*. *Revista Iberoamericana*, XXXVII(74), 35–46.
- SANTÍ, E. (1975). Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón reminiscente. *Revista Iberoamericana*, 92–93, 535–546.
- STANTON, A. (1998). Alfonso Reyes, Octavio Paz y el análisis del fenómeno poético. En *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna* (pp. 205–220). México: El Colegio de México.
- (ED.) (1998). *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939–1958)*. México: Fondo de Cultura Económica. Reimp. 1999.
- WILLIAMS, R. ([1977] 1997). *Marxismo y literatura* (Traducción de Pablo di Masso). Barcelona: Península.

Chazarreta, Daniela Evangelina

«Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 95–108.

Fecha de recepción: 20 · 09 · 16

Fecha de aceptación: 20 · 10 · 16

Una nota (borgiana) en el palimpsesto de la literatura occidental*

Alejandra Liñán**

Universidad Nacional del Nordeste

Resumen

Este artículo toma como punto de partida el palimpsesto generado por Jorge Luis Borges en «El inmortal» y ensaya una puesta en relación de la tradición clásica con la literatura comparada, como una perspectiva para analizar la recepción de los clásicos grecolatinos en la literatura argentina contemporánea. Procediendo por «raspaduras» de las aparentemente innumerables capas del texto, se desprenden aportes sobre modos de apropiarse y de leer la cultura griega en textos de otras literaturas. Después de atravesar este recorrido, se concluye, borgianamente, que el texto homérico permanece y revive siempre y cuando sea «hablado» o «escrito» por otros. Además, la inclusión de una nota argentina evidencia el posicionamiento del lector–escritor que interviene desde un lugar marginal, pero con pleno derecho, en el diálogo incesante de los textos.

108 109

Palabras clave:

· tradición clásica · comparatismo · palimpsesto · Homero · Borges · literatura argentina

* Una primera exposición sobre este tema fue leída en el Panel: «Derivas, reescrituras, ecos: presencia de lo clásico en el palimpsesto de la cultura occidental», XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Salta, 2014).

** Licenciada en Letras (UNR), Doctoranda en Letras (UNNE). Profesora Adjunta en Lengua y Cultura Griegas y en Seminario de Cultura Clásica de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste. Es subdirectora del Proyecto de investigación (Secretaría General de Ciencia y Técnica, UNNE, 2015–2018): «El héroe y el poder: elecciones y rupturas. Transtextualidades en torno a las figuras de Aquiles y Alejandro en el cine». Integra el Proyecto de Investigación «Tradición clásica y viaje en la literatura latinoamericana», dirigido por la Dra. Ana María González de Tobia (Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata, 2013–2016).

Abstract

This article takes as its starting point the palimpsest generated by Jorge Luis Borges in «The Immortal» («El Inmortal») and tests the relationship between classical tradition and comparative literature as a perspective to analyze the reception of Greek and Latin classics in contemporary Argentinean literature.

Proceeding through «erasures» of the seemingly countless layers of text, ways to appropriate and to read Greek culture in texts from other literatures are released. After traversing this route, it is concluded that the Homeric text remains and revives only when it is «spoken» or «written» by others.

Moreover, the inclusion of an Argentinean note evidences the positioning the reader–writer who intervenes from a marginal position, but within full rights, in the ceaseless dialogue of texts.

Key words:

· Classical tradition · Comparatism · palimpsest · Homer · Borges · Argentinean literature

*El concepto de texto definitivo no corresponde
sino a la religión o al cansancio.
(BORGES, 1932a:239)*

Este ensayo breve propone una lectura comparatista de la tradición clásica en el marco de la literatura argentina contemporánea y se instala a la sombra de Borges, ya que toma como guía de lectura uno de los más grandes textos palimpsesto de la literatura argentina y de la literatura en sí.

El texto elegido es el cuento «El inmortal», que es ficción y ensayo a la vez. Este carácter dual autoriza el desvío hacia la reflexión teórica (Alazraki, 1984:283). No soy original en esto, todos tomamos de Borges, como de Homero.

Las culturas griega y latina, lugares privilegiados por una larga tradición entre todas las culturas, llegan al lector de estas latitudes no sólo «en sí mismas», sino tramadas en las otras literaturas, en textos conocidos o inesperados, en las artes y en los productos de la cultura de masas.

En el ensayo «El escritor argentino y la tradición» (1932b), Borges ya había indicado una vía para hacernos cargo de (y tener derecho a) toda la literatura universal. Dijo: «Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental» (1932b:272). También entrevió allí la libertad y la novedad consiguiente que implica la situación marginal de la literatura argentina con respecto a la cultura europea (273).

De Borges, sin lugar a dudas, se puede decir que «enseña» a leer, a raspar en el palimpsesto de la literatura para hallar las voces de diversos espacios y tiempos, las huellas de los trazos de los poetas sobre una página interminable; lleva a revisar los

innumerables pliegues para desplegar relaciones y sentidos, de modo que, en esa conversación incesante sobre los textos, nos reencontramos familiarmente (aunque en el extrañamiento tantas veces) con Homero y unos pocos más textos fundantes (la Biblia, *Las mil y una noches*, entre los privilegiados por nuestro autor).

Primera raspadura: tradicción clásica y literatura comparada

La tradición clásica, vista socialmente, es un fenómeno cultural que desborda los límites de la filología y de la literatura, que sostiene su permanencia por la selección de los clásicos grecolatinos desde distintas instituciones ubicadas en sus contextos particulares. En esta orientación, Raymond Williams ha explicado que la tradición es vista como «una fuerza activamente configurativa»:

110 111

Siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que debemos comprender no es precisamente «una tradición», sino una tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social. (Williams, 1977:137)

Gracias a la continuidad de la frecuentación y del estudio de los textos, a su conservación en la Edad Media, al redescubrimiento en los inicios de la modernidad y, principalmente, a la paciente labor de la filología, ha permanecido la tradición grecolatina. Pero también por haberse insertado, urdido en la trama de la cultura general, seleccionada por determinados sectores sociales como modelo, paradigma para seguir o contrastar, fuente de arquetipos y mitos convocantes.

Desde el punto de vista teórico–metodológico, el marco tradicional planteado y desarrollado por Gilbert Higuét, por ejemplo, ubicaba a los autores de Grecia y Roma no sólo como fuentes sino también como patrón que empleaban, en sus creaciones, los continuadores en épocas posteriores. Sostenido en un presupuesto de «civilización», dividía literaturas mayores y menores y jerarquizaba también las lenguas «aptas» para escribir a la medida de los antiguos modelos y otras imposibilidades de ese «alto dominio» de la riqueza y modulación de matices del griego y del latín (Higuét, 1949:29–30).

Actualmente, habiendo transitado ya la ingente revisión y ampliación teórica en el siglo XX, tenemos en nuestro acervo un pensamiento crítico y abarcador sobre la diversidad cultural, el multilingüismo y sus políticas, los cambios de posicionamiento de las literaturas «menores», la revisión de las nociones de autor y obra, el avance de los estudios de la oralidad y de la problemática de la traducción, entre otros. Aunque no dejamos de ser conscientes de que estos son bienes simbólicos siempre en disputa en la «república mundial de las letras» (Casanova, 2001).

Pensando la construcción de la relación de la literatura latinoamericana con la tradición de la cultura clásica griega y latina, Daniela Chazarreta lo ha planteado como un problema epistemológico más que metodológico y, por consiguiente, entiende (siguiendo a Williams) que «la tradición es un proceso activo que se de-

termina desde el presente diseñando y leyendo el pasado tras plurales maniobras de selección» (Chazarreta, 2014).

Esta perspectiva supera las nociones causales y teleológicas que han instalado desde hace mucho tiempo a los clásicos griegos y latinos como «fuentes» o «patrones» y a los textos escritos (desde el amor, la admiración, el deseo de emulación, la crítica, etc.) por los autores de diferentes épocas y lugares, como imitaciones o como meros productos de la influencia de aquellos. No se trata de dejar de ser conscientes de una pertenencia, sino de revisar esas nociones limitadas a una sola dirección, desde un origen hacia un término sucedáneo.

Como nos hemos propuesto leer al modo borgiano, desde un posicionamiento en el lector y la lectura, se diseña otra orientación y se ponen en juego las estrategias intertextuales de análisis literario. Yendo desde el lector hacia el clásico, se van abriendo las capas anteriores en el texto palimpsesto y, tomados de un hilo de la trama, podemos ir transitando la relectura de la urdimbre de las relaciones entre textos.

Para contextualizar esta variante analítica, creemos que la literatura comparada proporciona, como teoría literaria, un marco amplio para el diálogo de textos de diferentes épocas y culturas (Brunel y Chevrel, 1994), despliega las relaciones entre diferentes lenguas y entre traducciones, nos permite diseñar redes de relaciones. La tradición clásica no es una parte de la literatura comparada, pero sí pueden complementarse para ampliar las posibilidades de análisis de los textos, si nos interesa dar cuenta, especialmente, de la significación particular de los mismos.

De igual forma, en lo metodológico, admite abarcar variados modos de abordaje para el análisis de los textos (posestructuralismo, transtextualidad, hermenéutica, etc.) y reflexionar sobre cómo ha operado en cada obra la apropiación del clásico y qué alcances tiene en el contenido, en la estructura, en el lenguaje, en el estilo. Esto conlleva la apertura necesaria para encontrar, no sólo la cita o la alusión al hipotexto, sino nuevas significaciones aportadas por este tipo de lectura, «a dos bandas», desde el texto, con su presente y con el clásico. Habilita incluso los análisis de la recepción de la tradición clásica (Hardwick, 2003) o de autores en particular cuando pretendemos conocer el estado de las lecturas de los clásicos en determinada cultura, subcultura, nación, momento histórico u otros recortes analíticos.

Este enfoque puede parecer sesgado a los especialistas en cada literatura, pero, precisamente por su excentricidad, suele renovar las interpretaciones de los textos.

Segunda raspadura: lectura desde (con) «El inmortal»

El texto palimpsesto es como una galaxia con un centro gravitatorio donde confluyen todos los astros vinculados, es decir que, en «El inmortal», un texto como la *Odisea* homérica es el centro en la trama de las relaciones entre textos.

«El inmortal» es un cuento–ensayo, esto es, un cuento en cuya materialidad se funden la narración y la crítica literaria, particularmente filológica y comparatista, y hasta la especulación de carácter filosófico sobre la condición del hombre y el tiempo, en cuanto al sinsentido de la inmortalidad desde una perspectiva humana.

Lo que el mismo Borges se había propuesto en el ensayo «Las versiones homéricas» (1932a) lo realiza ficcionalmente en el cuento publicado en 1949. En aquél

se había referido a la imposibilidad de una traducción definitiva de Homero y a la libertad de generar tantas versiones:

[esta circunstancia] que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes. (1932a:240)¹

Nuestra propuesta es leer en «El inmortal» el desarrollo ficcional de una *mise en scène* de la lectura comparatista y de la permanencia de Homero en su transmisión en el espacio y en el tiempo.

Esta lectura se justifica en el carácter hiperliterario de la literatura borgiana. En la visión de Nicolás Rosa (1990:150) es «Literatura de literaturas, sobre literaturas», lo que nos habilita a llevarla al terreno particular de la literatura comparada, y más específico, de las relecturas y desplazamientos de los clásicos grecolatinos, para plantear que «El inmortal» es también un ensayo comparatista, donde se ficcionaliza el diálogo entre textos y entre culturas alejadas diatópica y diacrónicamente. El manuscrito hallado entre las páginas de la *Iliada* de Pope está «redactado en inglés y abunda en latinismos» (Borges, 1949:533), atraviesa, a la vez que regiones de oriente y occidente, el griego, el latín, un idioma oriental que ha olvidado, algunas lenguas modernas europeas, así como ocurre con el mismo Cartaphilus, quien «se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas» (533).

112 113

Sobre todo se observa que el texto de Homero no es un «monumento» ya fijado, estático y cerrado, sino que es un centro de irradiación de palabras, de textos, que se ha diseminado en toda la cultura occidental, que ha sido hablado y escrito por «todos», que ya no es de nadie y es de todos. De todos los lectores, que leen y escriben su lectura.

En la operación de lectura comparatista sobre (y «con») «El inmortal», se marca nítidamente que el manuscrito de Joseph Cartaphilus ha migrado en el tiempo y el espacio, no fijado en sí mismo, sino que el texto y quien lo compuso han pasado por variadas lenguas y ya no es de ninguna.

La lengua original ha sido tan releída, hablada, citada, transformada, traducida², que se ha diluido en todos los textos que la nombran o la «dicen». «La práctica del griego le era penosa» asevera el narrador sobre el troglodita—Homero.

El texto homérico es el texto que todas las lecturas sobre él han configurado (es una constelación Homero), hasta para el filólogo que —aun consciente de la distancia— desea y asedia el sentido de aquella palabra original.

Cuando el narrador cita un pasaje de *Iliada* (2, 824–826) no lo hace en griego (lo que no hubiera extrañado en la literatura borgiana, tan inclinada a incluir textos en otras lenguas). En el momento en que el personaje acaba de beber el «agua oscura», dice: «inexplicablemente repetí unas palabras griegas: *los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo*» (1949:535)

El texto homérico refiere:

οἰδὲ Ζέλειαν ἔβαιον ὑπαι πόδα νεάτων Ἴδης,
ἀφρνεῖοι, πίνοντες ὕδωρ μέλαν Αἰσῆ ποιο
Τρῶες. (Homero, *Iliada*, II, 824–826)

Y los que en Zelea vivían, al pie de las faldas del Ida,
ricos troyanos que beben el agua negra del Esepo.³

La selección efectuada por Borges para citar destaca la imagen del color negro del agua para el río que da la inmortalidad, además de introducir la voz de Homero ya en boca de otro. Y es significativo que las aguas que proporcionan la inmortalidad se beban al mismo tiempo de la reminiscencia del *topos* troyano, sitio donde se desarrolla la *Iliada* y desde donde parte el regreso de Odiseo. Es decir que *Iliada* y *Odisea* participan de la bienaventuranza de la inmortalidad, aunque, lo vemos a lo largo del cuento, al modo de un palimpsesto que, paradójicamente, tendrá vida siempre que, modificándose, pueda ser reescrito en lenguas y culturas diferentes.

Tercera raspadura: la nota argentina

Hacia el final del cuento, el texto ficcionaliza su propio análisis por parte de la crítica e incluye las discusiones por tratar de fijar los sentidos y las fuentes del mismo.

Los avatares del inmortal, la migración del texto en el espacio y en el tiempo, y de una lengua a otra, generan el efecto de que se está abarcando «toda» la literatura. Pocos párrafos antes de llegar al final, también acontece la operación de inclusión de la literatura argentina en el palimpsesto de la literatura universal. En una nota al pie se inserta en el diálogo de textos y de lectores al escritor argentino Ernesto Sábato, quien interviene en el debate:

Ernesto Sábato sugiere que el «Giambattista» que discutió la formación de la *Iliada* con el anticuario Cartaphilus es Giambattista Vico; ese italiano defendía que Homero es un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles (Borges, 1949:543).

El cuento muestra, por lo menos, dos modos de leer. El tipo de lectura en la que se incluye a Sábato podría ser parte de una *causerie*, una charla entre escritores sobre literatura; pero es un diálogo en que se argumenta, con discusiones de tiempos pasados, sobre preocupaciones de actualidad.⁴

La presencia de este coetáneo de Borges instala, al mismo tiempo, al interlocutor a quien le sugiere su hipótesis sobre la identidad del «profesor de retórica» que había convencido con sus razones a Cartaphilus. Aunque se trata de una breve alusión, alcanza para posicionar a estos interlocutores argentinos en una simulación de debate literario en el campo intelectual contemporáneo.

La nota señala que, aunque ubicados en los márgenes, también nuestros lectores y escritores participan con interés y con derecho propio en las discusiones y en la escritura de este texto hecho de retazos de diferentes voces, en ese diálogo infinito que es la literatura.

La otra lectura que despliega el cuento es la que procede con el microscopio, que podríamos asimilar a la filología (Barthes, 1984:39–40). Pero la «obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero» es un examen de documentos para certificar las fuentes y localizar atribuciones falsas, es decir, previo a la teorización de la intertextualidad. En un análisis tradicional, una vez localizadas las fuentes, se concluye en lo apócrifo y en la idea de copia: «Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo» (Borges, 1949:544).

Sin embargo, el narrador no lo admite y retoma el planteo que se fue desarrollando a lo largo del cuento. Ya se había hecho evidente que componer *centones*, como se confecciona una manta con muchos recortes de variados colores, es una forma de creación que proviene de la antigüedad tardía y que permite «coser» textos de otros sin el fantasma del plagio.

En el mismo nombre parlante del anticuario están las nociones de la dedicación amorosa a los libros (griegos y latinos) y del palimpsesto, ya que su significado, que indica «el amigo o amante de los textos escritos» —en latín *charta* (hoja o lámina en que se escribe: palma, papiro, tablilla encerada, pergamino y otras), derivada del griego *χάρτης*, y *philus* (amigo, amante) emparentada con el vocablo griego *φίλος*—, reúne al filólogo y al anticuario que atesora textos antiguos.

La existencia de los *κέντρωνες* griegos y de los *centones* latinos desde la antigüedad, con referencia a los cuales se confiesa el procedimiento constructivo del texto, viene a reforzar el concepto de que no hay novedades sobre la tierra y de que toda novedad no es sino olvido, plasmado en las sentencias salomónica y platónica puestas en el momento liminar del epígrafe, en la cita de Francis Bacon.

El giro de tuerca borgiano, con un cambio de orientación en la lectura y en la consideración de la autoría de la creación literaria,⁵ en consonancia con la instalación, por la teoría literaria, de las nociones de intertextualidad, de la polifonía bajtiniana y de la participación del lector, pone en evidencia la pluralidad de voces de un texto y habilita partir de ese espacio hipertextual para trazar las líneas de lectura y sus cruces.

Este posicionamiento frente a las obras literarias contribuye, para quienes trabajamos el texto clásico en vinculación con un texto actual, a ampliar la lectura descriptiva de la mera constatación de la presencia de la alusión al texto antiguo, puesto que el análisis no se termina con trazar el panorama de qué autores tomaron tal aspecto o tema o recurso de procedencia grecolatina, sino que impele a hacer decir algo nuevo a esa relación. Incluso extraer consecuencias sobre cómo los hallazgos realizados en el análisis de las nuevas creaciones producen relecturas del texto primero, el antiguo, y de las subsiguientes recreaciones.

El último párrafo del cuento refuerza la postulación borgiana: palabras «desplazadas», «mutiladas», «de otros». ¿Son una «pobre limosna» como dice el texto? Dudamos, y preguntamos si hay otra posibilidad, desde una teorización actual, de concebir que el texto literario contenga más que «palabras de otros» convocadas y fusionadas en una nueva creación. No se puede asegurar, pero quizás sólo se trate de una broma más de la modestia de Jorge Luis Borges, de su apocamiento del autor y del engrandecimiento del lector.

En síntesis, nuestro ensayo, fundamentado en la lectura borgiana, ha abarcado, al menos, dos cuestiones de interés para los estudios de la recepción de los clásicos:

a) El planteo de la crítica literaria de los textos grecolatinos desde una perspectiva que lee los clásicos sin olvidar que lo hacemos como lectores constituidos por una cultura en la que estamos insertos y en la que nos hemos formado, con sus instituciones, hegemonías, economía en la distribución de bienes, valores y creencias.

b) La lectura comparatista que lee al texto como una constelación polifónica y, en el marco de esa polifonía, la apropiación de la tradición clásica desde nuestro ámbito argentino, como la plasmó Borges en «El inmortal».

Notas

¹ Además, en el Prólogo a *Discusión*, se había excusado: «*Las versiones homéricas* son mis primeras letras —que no creo ascenderán a segundas— de helenista adivinatorio.»

² Para un análisis de «El inmortal» desde una perspectiva de la traducción, CF. García Jurado y Salazar Morales (2014).

³ Traducción propia. F. Javier Pérez traduce: «Los que en Zelea, junto a las faldas del Ida, vivían,/opulentos, que beben la oscura agua del Esepo,/troyanos ellos», en Homero, *Iliada* (2012:254–255).

⁴ No analizaremos en este trabajo las derivaciones hacia nuevas lecturas complementarias a las que conduciría la mención de Giambattista Vico, agregada también por la nota al pie, ni la noción de Homero como construcción imaginaria o discursiva.

⁵ El mismo Borges lo plasmó en el ensayo «Kafka y sus precursores» (1951).

Referencias bibliográficas

Ediciones y traducciones

BORGES, J.L. ([1932a] 1989). Las versiones homéricas. En *Discusión, Obras Completas*. T. I (pp. 239–243). Barcelona: Emecé.

——— ([1932b] 1989). El escritor argentino y la tradición. En *Discusión, Obras Completas*. T. I (pp. 267–274). Barcelona: Emecé.

——— ([1949] 1989). El inmortal. *El Aleph, Obras Completas*. T. I (pp. 533–544). Barcelona: Emecé.

——— ([1951] 1960). Kafka y sus precursores. *Otras inquisiciones* (pp. 137–140). Buenos Aires: Emecé.

——— (1989). *Obras completas* (1923–1949). Barcelona: Emecé.

HOMERO (2012). *Iliada*. Madrid: Abada. Edición bilingüe: F. Javier Pérez.

——— (1945). *Homer. The Odissey*. (Traducción al inglés: A.T. Murray). Londres: The Loeb Classical Library.

——— (2000). *Odisea*. (Traducción al español: J.M. Pabón). Madrid: Gredos.

——— (2001). *Odisea*. (Traducción al español: J.L. Calvo). Madrid: Cátedra.

Bibliografía consultada

ALAZRAKI, J. (1984). El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges. *Hispanic Review*, 52(3), 281–302 [en línea]: <http://www.jstor.org/stable/474142>

BAILLY, A. (1993). *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette.

BAJTIN, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

——— (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

BARTHES, R. ([1984] 2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

BLANCHOT, M. (1969). El infinito literario: El Aleph. En *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.

- BRUNEL, P. Y CHEVREL, I. (1994). *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI.
- CASANOVA, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- CHAZARRETA, D. (2014). *Tradición clásica en la literatura latinoamericana*. La Plata: Mimeo.
- GARCÍA JURADO, F. Y SALAZAR MORALES, R. (2014). *La traducción y sus palimpsestos: Borges, Homero y Virgilio*. Madrid: Escolar y Mayo.
- GENETTE, G. ([1966] 1970). La utopía literaria. En *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba: Nagelkop.
- (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A.M. (2005). *Tradición clásica en Iberoamérica*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- FRANCO CARVALHAL, T. (1996). *Literatura comparada*. Buenos Aires: Corregidor.
- HARDWICK, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- HIGUET, G. ([1949] 1996). *La tradición clásica*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos.
- ROSA, N. (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- WILLIAMS, R. (1977). *Marxismo y literatura* (Traducción al español de Pablo di Masso). Barcelona: Península, 2000.

116 117

Liñán, Alejandra

«Una nota (borgiana) en el palimpsesto de la literatura occidental». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 109–117.

Fecha de recepción: 18 · 09 · 15
 Fecha de aceptación: 15 · 10 · 15

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

Castaneda vs. Jodorowsky: ¿un punto de vista similar sobre la magia en nuestro tiempo?

Irlanda Villegas*

Instituto de Investigaciones en Educación –
Universidad Veracruzana

Resumen

Se exploran dos textos del último tercio del siglo XX, a saber, *Viaje a Ixtlán. Las lecciones de don Juan* (1972) de Carlos Castaneda y *Psicomagia. Una terapia pánica* (1995) de Alejandro Jodorowsky, cuya temática es el uso especializado de energía o «magia» como acto performativo de varias dimensiones: poético, teatral y onírico. Mediante el trazado de líneas comparativas, se presenta un análisis contrastivo de naturaleza antropológica–literaria de formas testimoniales–poéticas del discurso (bajo la forma de diario y entrevista), que pone de relieve el «decir» en tanto manifestación de «haceres». Se recurre al estudio de técnicas narratológicas contemporáneas, tales como la narración autobiográfica y la auto–narración disonante (Cohn, 1978) a fin de distinguir entre «sentir» e «intelectualizar». Se concluye que ambos textos cumplen una función conativa de propósitos didácticos con alcances éticos importantes en lo tocante a la responsabilidad que conllevan el desaprender y la toma de decisiones.

120 121

Palabras clave:

· prácticas discursivas como acto performativo–mágico · discurso testimonial · decir–hacer · autonarración disonante · sentir vs. intelectualizar

* Licenciada en Letras Inglesas, maestra en Literatura Comparada y doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Traductora y docente. Autora de artículos de investigación y coordinadora editorial de *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales y Acercamientos teóricos*, Biblioteca Digital de Humanidades de la UV.

Abstract

Herein two texts written between 1969 and 1999 are explored: *Viaje a Ixtlán. Las lecciones de don Juan* (1972) by Carlos Castaneda and *Psicomagia. Una terapia pánica* (1995) by Alejandro Jodorowsky where the main topic is a specialized use of energy or «magic» seen as a performative act of poetical, theatrical and oneiric dimensions. Comparatively, a contrastive analysis of testimonial and poetic forms of discourse (diary and interview), of anthropological and literary nature, in which «saying» is a manifestation of «savoir-faire» is presented. In order to discern «feeling» from «intellectualize», the use of contemporary narratological techniques, such as autobiographic narration and the dissonant self-narration (Cohn, 1978) is applied. As a conclusion, it is observed that these texts possess a conative function of didactic purposes that have an ethical scope, related to the degree of responsibility implied during (un)learning and decision-making activities.

Key words:

· Discursive practice as a performative-magic act · testimonial discourse · saying and savoir-faire · dissonant self-narration · feeling versus intellectualize

Castaneda y Jodorowsky son dos pensadores contemporáneos que se han interesado no sólo por poner en práctica algún tipo de magia sino también por explicarla. De ascendencia peruana, el antropólogo Carlos Castaneda (1925–1998), radicó en Los Ángeles y recogió sus experiencias sobre el aprendizaje del uso especializado de la energía que permite aprehender otras realidades o «brujería» a lo largo de nueve obras publicadas entre 1968 y 1998.¹ Este autor ha despertado la curiosidad y el seguimiento tanto de los especialistas en la materia como de múltiples lectores debido a que fue creando paulatinamente un complejo sistema filosófico que comprende ciertas ideas sobre el pensamiento prehispánico. Por su parte, el chileno de ascendencia ucraniana, Alejandro Jodorowsky (1930), es escritor, dramaturgo, cineasta y especialista en Tarot.² En las diversas facetas de su obra aplica el principio de lo que él mismo ha nombrado «el acto psicomágico», una forma de hacer que en lo cotidiano incida una forma más profunda de conocimiento.

En 1972 apareció uno de los libros de Castaneda más atractivos por su contenido y por su presentación: *Viaje a Ixtlán. Las lecciones de don Juan*. Integrado por veinte capítulos, es posterior a *Las enseñanzas de don Juan* (1968) y *Una realidad aparte* (1971), en los cuales el autor asumía que su percepción del mundo había

cambiado a raíz de la ingestión de psicotrópicos. Así pues, su intención al escribir el tercer libro fue rectificar esa idea y subrayar que «parar el mundo» es una condición para tener acceso a otro conocimiento. Poco más de diez años después, en 1993, Jodorowsky le concedió una entrevista a Gilles Farcet que resultó en un testimonio titulado *Psicomagia. Una terapia pánica*. Su publicación (1995) tuvo como propósito satisfacer la necesidad del autor de puntualizar cómo llegó a la psicomagia pasando por el acto poético, el acto teatral, el acto onírico y el mágico así como «proporcionar a las personas interesadas unas coordenadas, un texto que les sirviera de referencia». (Jodorowsky, 1995: 130)

Aunque las experiencias vertidas por estos autores difieren entre sí, es posible establecer algunos puntos de convergencia entre las dos obras mencionadas, siendo el principal que ambas aluden a la posibilidad de acceder a un tipo de conocimiento distinto del ordinario. Otro paralelismo notorio radica en el hecho de que ambos son aprendices que se convirtieron en maestros. Castaneda se inicia con don Juan, un brujo yaqui, mientras que Jodorowsky aprende técnicas de curación con Pachita, una bruja oaxaqueña. Cabe subrayar que el aprendizaje con Pachita sólo marca una pauta en la carrera de Jodorowsky como psicomago. Don Juan es, en cambio, la fuente principal, el nagual de Castaneda, razón por la cual toda su experiencia sensorial girará en torno las enseñanzas por él impartidas.

Vale la pena mencionar que, conforme a la herencia recibida desde el medievo, aunque tanto don Juan como Pachita sean descritos coloquialmente como «brujos», existe una diferencia crucial entre ambos. Don Juan posee un complejo sistema de conocimientos que es capaz de transmitir tanto en forma de ideas como de prácticas. Pachita, en cambio, sólo «instruye» a su aprendiz en la medida en que le permite fungir como su ayudante en las operaciones que realiza como curandera. Así pues, el nombre de «mago» puede ser aplicable a don Juan mientras que a su contraparte femenina, Pachita, le viene bien la etiqueta de «hechicera».

Es obvio que Jodorowsky conoce la filosofía expuesta por Castaneda. En *Psicomagia*, se refiere varias veces a aquél y afirma que en una ocasión coincidieron en la Ciudad de México y sostuvieron una conversación con extrañas consecuencias puesto que ambos enfermaron. Jodorowsky expresa su admiración por Castaneda y afirma que «su aportación ha sido inmensa ya que él creó una fuente de conocimiento diferente, la fuente sudamericana. Hizo revivir el concepto del guerrero espiritual (...) Volvió a poner de actualidad el trabajo sobre el sueño despierto» (1995:109). De ahí que no sorprenda encontrar algunas ideas afines en la obra de estos autores y se pueda especular sobre la influencia de uno sobre otro, aun cuando ambos afirmen haber llegado por muy distintas vías a conclusiones que, como lectores, nos puedan parecer similares.

Por consiguiente, un punto más de concordancia se da en algunas líneas temáticas desarrolladas por ambos autores, las mismas que ejemplificaré a lo largo de este texto: la toma de decisiones y el responsabilizarse por ellas; la necesidad de romper con la continuidad aprendida a fin de acceder a nuevas experiencias; en la batalla que representa el vivir, el enfrentamiento del adversario, mismo que se puede convertir en el aliado; el cobrar conciencia de que somos seres efímeros y que, por tanto, no nos podemos dar el lujo de desperdiciar el tiempo, y la realización de actos absurdos como vía para desarrollar las posibilidades de acceder a otras experiencias. No son éstos los únicos temas compartidos por los autores³ sino los que he seleccionado para el presente ensayo.

En el aspecto formal —cómo están escritas las obras elegidas— se dan también algunas coincidencias que las hacen comparables. En ambos casos se trata de una narración autobiográfica, es decir, un relato en primera persona contado por el propio protagonista que, además, versa sobre su propia experiencia. El *Viaje* obedece a la forma de diario, mientras que *Psicomagia* es una entrevista. Ambas formas dan lugar al recuento de acciones ocurridas en el pasado contadas por su actor, en el presente.

Es pertinente aplicar aquí el término *dissonant self-narration* propuesto por Dorrit Cohn, que traduciré como «autonarración disonante», y que la teórica define como aquella narración en primera persona a través de la cual el narrador se refiere a un pasado propio que transcurrió bajo circunstancias de ignorancia y confusión (145), es decir, de poca claridad. La condición necesaria para que este tipo de narración se efectúe es la capacidad para recrear el pasado conforme se narra. A contraluz de una experiencia confusa ocurrida en el pasado, se da un proceso narrativo consciente, deliberado e intelectual. Cohn expone que este proceso narrativo funciona como la cognición retrospectiva de una experiencia interna que no puede reconocerse en el instante mismo en que ocurre. De este modo, se presenta una antinomia mental: en el terreno de lo sensorial —en el «sentir»— tiene lugar la experiencia propia, mientras que en el terreno de la inteligencia —en el «intelectualizar»— tiene lugar el acto de narrar.

Es de llamar la atención que la aparente contradicción que establece en su teoría Cohn, se ajusta perfectamente a la dicotomía expresada de modo explícito por Castaneda (y sugerida en Jodorowsky) entre los dos campos de conocimiento del hombre. El lado derecho es el de la conciencia normal, llamado «tonal» y corresponde al «primer anillo de poder», es decir, a la descripción del mundo que es compartida por todos los humanos. En cambio, el conocimiento del lado izquierdo es el de la conciencia acrecentada, llamado «nagual» y corresponde al «segundo anillo de poder» que se activa cuando se bloquea el funcionamiento del primero y que permite la percepción del mundo en término ajenos a su descripción ordinaria. El mundo cotidiano se percibe a través de la razón mientras que la «otra realidad» sólo puede percibirse evitando el uso de la razón. En varias de sus obras Castaneda señala que haciendo un acopio de energía le es dado recordar las enseñanzas a su tonal.⁴

Cabe entonces afirmar —sobre todo en el caso de Castaneda— que el recuento del aprendizaje del lado izquierdo constituye un acto de su lado derecho, es decir un acto consciente y deliberado. Si introducimos aquí el concepto «no hacer» es decir, la realización de cualquier tipo de acción que no sea congruente con la descripción cotidiana del mundo, podemos aventurarnos a afirmar que la experiencia propia relatada tanto en el *Viaje a Ixtlán* como en *Psicomagia*, constituye el no-hacer de Castaneda y Jodorowsky, en tanto que la narración que de ella llevan a cabo, representa un «hacer» ya que narrar, escribir, son acciones que emanan y, a su vez, revalidan la descripción ordinaria del mundo.

Pero ¿cómo, si no de esta manera, hacer llegar a un amplio público de lectores las enseñanzas adquiridas? Afirmando que ambos textos persiguen un propósito didáctico y cumplen una función conativa, en términos de Jakobson.⁵ A fin de convencernos y así, transmitir el conocimiento adquirido, ambos narradores se valen de anécdotas, relatos breves de algo que sí sucedió. Muy a menudo, estos simples relatos cobran la estatura de parábolas, narraciones simbólicas de las cuales se desprende una enseñanza moral. Aquí entra en juego la confiabilidad de los

narradores. En ese papel, no pocas veces Castaneda y Jodorowsky funcionan como filtros mediante los cuales recibimos las ideas de otros personajes como don Juan o Pachita. Recurren, entonces, a manejos verbales propicios para convencer, así como a la inserción de diálogos en la narración cuyo efecto es dotar de vivacidad e inmediatez el relato de lo sucedido hace tiempo.

Tomar decisiones y responsabilizarse por ellas

Ésta es la enseñanza que se desprende de sendas anécdotas relatadas por Castaneda y Jodorowsky que tratan sobre una relación filial. En el capítulo V del *Viaje a Ixtlán*, «Hacerse responsable», Castaneda se queja con don Juan de que su padre prometía ir a nadar a las seis de la mañana durante las vacaciones y nunca lo cumplía. Da inicio a su relato diciendo: «Le narré [a don Juan] la historia de mi padre, que solía lanzarme interminables sermones sobre las maravillas de mente sana en cuerpo sano» (Castaneda, 1975:72) de modo que a nosotros como lectores nos cuenta algo que le contó a don Juan. La distancia entre la narración y lo narrado es pues, doble. Se nota también cierta grandilocuencia que acusa una actitud crítica del hijo hacia el padre. Éstas son características de la autonarración disonante. Para dar veracidad a su relato, Castaneda cita a su padre:

124 125

Yo incluso había memorizado el monólogo subsiguiente:

—Hum... un poco nublado hoy. Mira, voy a acostarme otros cinco minutos, ¿eh?

¡No más de cinco! Sólo voy a estirar los músculos y a despertar del todo. Invariablemente se quedaba dormido hasta las diez, a veces hasta mediodía (Castaneda, 1975:70–71).

El uso del pluscuamperfecto («había memorizado») señala anterioridad con respecto a un hecho pasado, lo que nos aleja nuevamente de la anécdota en sí, que tuvo lugar durante la niñez de Castaneda y que está siendo narrada por el adulto a don Juan. Ya para entonces ha habido una toma de conciencia y Castaneda supone comprender muy bien lo sucedido; por eso es capaz de expresar acciones pretéritas que se repetían. El pasado imperfecto «se quedaba dormido» acompañado por el adverbio «invariablemente» denota la repetición de un hecho en el pasado sin importar su inicio o su fin. Sin embargo, el propio narrador está consciente de que cita el monólogo de su padre. Su efecto es transportarnos hasta la infancia de Carlos.

Enseguida, Castaneda da cuenta de la reacción de don Juan a su historia y, para ello, cita el diálogo que tuvo lugar entre ellos. En este momento, el narrador acorta la distancia entre lo narrado (la vez que le contó a don Juan la historia de su padre) y la narración. Aquí también estamos frente a una autonarración disonante, como lo comprueba la siguiente reflexión ante la reprimenda de don Juan: «Sus palabras, llenas de fuerza devastadora, resonaron en mi mente. Derribó todas mis defensas. No podía yo discutir con él. Tomé refugio en la escritura de mis notas» (Castaneda, 1975: 73). Castaneda emite un juicio claro sobre los sentimientos que don Juan le provocó en ese momento.

En *Psicomagia*, Jodorowsky relata dos actos paralelos donde los actores son él mismo y su hijo Brontis. El primero tiene lugar en el desierto cuando el niño cumple siete años y llega a vivir con su padre (en realidad es la primera escena de la película *El topo*). El segundo ocurre un día lluvioso en Vincennes, Francia, cuando Brontis cumple 24 años. En ambos aparecen tres símbolos: (1) un oso de peluche, primero relleno de paja (que Jodorowsky regaló a Brontis al nacer) y, trece años más tarde, otro oso suave y flexible que intenta sustituir al primero; (2) una foto de Bernadette —la madre— primero en blanco y negro y luego a color, y (3) una sombrilla negra, antes, y un paraguas negro después. En ambos actos hay una enunciación imperativa del padre hacia el hijo que funciona como conjuro y que Jodorowsky autocita:

1. «Ya tienes siete años, eres un hombre. Entierra tu primer juguete y el retrato de tu madre» (tomado, a su vez, del guión de *El topo*) (Jodorowsky, 1995:144).
2. «Hoy cumples siete años y tienes derecho a ser niño. Ven a desenterrar tu primer juguete y el retrato de tu madre» (cita del vigésimo cuarto cumpleaños de Brontis) (145).

Las citas textuales insertas en la narración dan al relato la ilusión de una cercanía entre el lector y los hechos. Sin embargo, en varias ocasiones, Jodorowsky da prueba de ser un narrador consciente y crítico del Jodorowsky de aquel momento, como cuando alude a su esterilidad y dice «en mi destino no estaba inscrita la procreación» o cuando justifica su decisión de volver a ver a su hijo: «experimenté una crisis de conciencia». Más aún, su narración filial presenta una larga digresión acerca de su relación de pareja con Bernadette que rompe la cronología. Jodorowsky hace ejercitar a su hijo el entierro/desentierro de su infancia como actos psicomágicos, es decir, actos simbólicos capaces de provocar un efecto en la realidad ordinaria. El segundo acto, sin embargo, pretende y logra ser un acto psicomágico «reparador». La brusca separación de la infancia y de la madre promovida por el padre se soluciona diecisiete años después con el rescate de ambos elementos y la consecuente reconciliación entre el padre y el hijo.

En el relato de Castaneda también se restaura el orden filial, gracias a don Juan. El niño Carlos recupera a su padre encarnado en el viejo brujo. Éste lo reprende por haber sido incapaz de comprender a su padre pero no sin reconstituir el vacío del cual se lamenta:

—Tú habrías podido tener un gesto con tu padre nadando en su lugar, pero no lo hiciste, a lo mejor porque eras demasiado joven. Yo he vivido más que tú. No tengo nada pendiente. No hay ninguna prisa en mi vida, por eso puedo tener contigo un gesto como es debido (Castaneda, 1975:74).

El gesto de don Juan corresponde al acto reparador de Jodorowsky.

Para el mundo. La muerte como consejera

Dead Can Dance

Hay otras dos historias contadas por estos autores entre las cuales es posible tender puentes. Me atrevería a llamarlas parábolas, debido a que en ambas hay un fuerte carga simbólica. En la introducción al *Viaje a Ixtlán*, Castaneda refiere a don Juan, en primera instancia, y al lector, en segunda, la historia de un niño, hijo de un amigo suyo que se porta muy mal. La separación de sus padres parece ser la causa de su indisciplina e inadaptabilidad. El narrador comienza así: «Le conté el dilema de un amigo mío con su hijo de nueve años» (Castaneda, 1975:10–13). Como puede apreciarse, la distancia entre la narración y lo narrado es otra vez doble. El maestro da al alumno una serie de instrucciones que éste, a su vez, tendrá que dar a su amigo. El narrador lo parafrasea:

126 127

Don Juan delineó entonces una extraña estrategia. Yo debía instruir a mi amigo para que hiciera que el hombre lo siguiese o lo esperara en un sitio a donde fuera a ir con su hijo. El hombre, en respuesta a una seña convenida, dada después de cualquier comportamiento objetable por parte del pequeño, debía saltar de algún escondite, agarrar al niño y darle una soberana tunda (Castaneda, 1975:12–13).

Pero el narrador también inserta el diálogo que tiene lugar entre don Juan y él a raíz de esta historia. Esta inserción da al relato velocidad y frescura y, puesto que escuchamos la mismísima voz de don Juan —cumpliendo una función conativa—, lo dota de verosimilitud:

«Cuando el niño esté más contenido, debes decir a tu amigo que haga una última cosa por él. Debe hallar el modo de dar con un niño muerto, quizá en un hospital o en el consultorio de un doctor. Debe llevar allí a su hijo y enseñarle el niño muerto. Debe hacerlo tocar el cadáver una vez más, con la mano izquierda, en cualquier lugar menos en la barriga. Cuando el niño haga eso, quedará renovado. El mundo nunca será ya el mismo para él.» (13)

Las comillas son de Castaneda y las usa para citar a don Juan. Nótese que la enseñanza es para el lado izquierdo (el niño vivo debe tocar al muerto con su mano izquierda), o sea, que se inscribe en un no-hacer. En *Psicomagia* Jodorowsky presenta una anécdota similar: junto con sus amigos universitarios consiguen el brazo de un cadáver, lo esconden en la manga de sus abrigos y saludan con él a varias personas, quienes no se atreven a decir que la mano esté fría o a externar algún otro comentario. La autonarración disonante es muy clara en este ejemplo:

La poesía es convulsión, como un terremoto. Denuncia las apariencias, desenmascara la falsedad y cuestiona los convencionalismos. Recuerdo que una vez fuimos a la Facultad de Medicina y, con la complicidad de mis amigos estudiantes, robamos el brazo de un cadáver. (Jodorowsky, 1995:26–27)

Primero, Jodorowsky enuncia una verdad de la cual está plenamente convencido en el presente —la poesía puede trascender hasta convertirse en un «acto» y

un acto es capaz de modificar nuestra percepción de la realidad, aun cuando no lo queramos reconocer— y, luego, la ejemplifica con una anécdota ocurrida en el pasado. Son los propios narradores quienes sugieren que éstas no son simples anécdotas. Desde su claridad en el presente, Castaneda afirma:

Me di cuenta entonces de que, a través de los años de nuestra relación, don Juan había estado usando conmigo, aunque en una escala diferente, la misma táctica que sugería para el hijo de mi amigo. Le pregunté al respecto. Dijo que todo el tiempo había estado tratando de enseñarme a «parar el mundo». (1975:13)

Por su parte, Jodorowsky expresa —en términos actuales— un aprendizaje obtenido en el pasado: «El acto creaba otra realidad en el seno de la realidad ordinaria. Nos permitía trascender a otro plano, y aún hoy estoy convencido de que, con actos nuevos, se abre la puerta de una dimensión nueva» (27). Así pues, de simples anécdotas que comparten algunos elementos comunes se dependen enseñanzas similares: crear otra realidad en el seno de la realidad ordinaria. Con ello se crean las condiciones para acceder al segundo anillo de poder. Como ocurre en las parábolas, los narradores presentan su historia y proceden a extraer y hacer explícita la enseñanza encerrada en ella.

El absurdo como vía de acceso a una realidad aparte

*Some of us are saints
Some are clowns
Just like me they're falling down.*
TEARS FOR FEARS

Contrariamente al lado derecho, que reacciona ante ideas, el lado izquierdo entiende mejor los mensajes que le son transmitidos por otras vías, como pueden ser los actos. Este lenguaje no tiene que circunscribirse ni a un ejercicio mental y ni siquiera a la imaginación. Es menester que se concrete en actos. Sin llamarlo así, Castaneda da cuenta de un «acto mágico» en el capítulo titulado «El anillo de poder del brujo» (XVIII), mientras que Jodorowsky denomina a una acción deliberada con un propósito específico «acto poético». Se establece, de este modo, un paralelismo entre la magia y la poesía, como vías de acceso a una realidad distinta a la ordinaria. Las anécdotas son simples. El auto de Castaneda desaparece y don Juan y un amigo brujo suyo lo hacen aparecer (1975:319–337). Por su parte, Jodorowsky decide caminar en línea recta con su amigo poeta Lihn, pase lo que pase (1995:21–23). En ambos casos, se rompe el binomio que predomina a lo largo de cada libro (Castaneda–don Juan/ Farcet–Jodorowsky). Digo que estos actos son ridículos porque se busca un automóvil

debajo de piedritas y porque, con tal de no desviar el paso, se trepa a un árbol o se entra a una casa ajena. Además, hay sendos retos: que aparezca el carro de Castaneda y que no se rompa la línea recta. Para enfrentarlos, se exige la realización de un acto concreto, es decir, no basta la imaginación: al final vemos la aparición del automóvil y sabemos que los amigos caminaron en línea recta.

El acto poético de Jodorowsky⁶ no se contenta con escribir ni leer poesía, sino que tiene que desembocar en hacer poesía con el cuerpo: caminar en tal o cual forma, durante cierto tiempo, con un propósito determinado.

Gilles: ¿En qué consistían esos actos [los poéticos]?

Jodorowsky: Por ejemplo, un día Lihn y yo decidimos andar siempre en línea recta, sin desviarnos para nada. Por ejemplo, si en un paseo nos encontrábamos delante de un árbol, en lugar de rodearlo, trepábamos a él y, una vez arriba, continuábamos la conversación. O, si en nuestro camino había un coche, nos encaramábamos a él y caminábamos por el techo (...) Frente a una casa, llamábamos al timbre, entrábamos por la puerta y salíamos por donde podíamos, a veces, por una ventana. Lo importante era seguir la línea recta sin prestar atención al obstáculo, hacer como si no existiera. (Jodorowsky, 1995:22–23)

128 129

En esta narración se recurre al uso del pretérito imperfecto porque la acción pasada que se expresa interesa sólo en su duración: es un pasado iterativo. El brujo mazateco Genaro no hace gala de sus habilidades desde un estrado con la ayuda de una varita mágica para desaparecer y luego aparecer el auto de Castaneda. Se revuelca, se arrastra, se trepa, hace magia con su cuerpo:⁷ se rueda por el suelo; «nada» en el piso; camina «con una especie de rebote», con «pasos más largos que de costumbre»; mueve las manos «como si azotaran o batiera objetos invisibles»; aúlla como coyote; se para de puntas, arquea la espalda, estira los brazos por encima de la cabeza «semejando con sus dedos una garra»; se abalanza sobre una rama; se acuesta bocabajo descansando la barbilla sobre las manos entrelazadas... todo ello hasta que, nos cuenta el narrador:

De pronto, don Genaro hizo un amplio movimiento con la diestra y asió algo. Se puso en pie apresuradamente, y lo mismo don Juan. Don Genaro nos mostró la mano cerrada y nos hizo seña de ir a mirar. Cuando la tuvo extendida, un gran objeto negro salió volando. El movimiento fue tan súbito, y el objeto volador tan grande, que salté hacia atrás y estuve a punto de perder el equilibrio. (Castaneda, 1995:333)

Enseguida, don Genaro construye un papalote con su sombrero y lo hace volar, éste cae y aparece el carro buscado. La magia está consumada. Sin embargo, el acto insulta el sentido común de Castaneda quien, como aprendiz experimenta diversos estados de ánimo que van de la ira a la vergüenza y, como narrador disonante instalado en el presente que se niega a entender el lenguaje dirigido a su lado izquierdo, expresa ampliamente sus contrariedades: «Pensé en la imposibilidad de aquello que estaba ocurriendo; era algo inconcebible según el orden lógico por el cual juzgo habitualmente el mundo frente a mí» (Castaneda, 1975:333). Intuye que es presa de la burla de los brujos quienes «bromean», «ríen inconteniblemente», «tienen espasmos de risa», «patalean», «se carcajean», «chasquean la lengua», «payasean»,

según el propio Castaneda. Como buen narrador disonante, a la descripción de estas acciones opone términos como: «cosas absurdas» o «incoherencia».

Don Genaro y don Juan, Jodorowsky y Linh son presentados como una especie de «bufones» —actores que hacen reír— a través de la autonarración disonante. Sin embargo, como el Feste de Shakespeare en *Noche de Epifanía*, estos personajes «han sido traspasados por el aspecto oscuro de la vida».⁸ Deciden reír puesto que saben que su tiempo es corto y la muerte su cazadora. A través de la narración, se pone énfasis en la disociación existente entre la razón y el estado de conciencia alterado del narrador. Él mismo apunta que durante este episodio, en repetidas ocasiones, don Juan o don Genaro golpearon su espalda lo que equivale a «mover su punto de encaje», es decir, prepararlo para «ver».

Más allá de que la descripción de estos actos sea divertida e interesante, su valor intrínseco radica en su efecto. Estos actos transgreden la lógica común, la realidad ordinaria y, por tanto, le hablan al lado izquierdo del ser humano, invitándolo a crear y a acceder a otra realidad

¿Adversarios o aliados?

*Apuesto que será la primera vez que alguien
derriba a un aliado a cuader nazos.*

DON JUAN acerca de CARLOS

A medida que se entrena el lado izquierdo, cede la razón y se comienza a penetrar en mundos desconocidos. La vida del mago no es sino esta travesía. Puede ser solitaria y, de cierto, presenta fases de nostalgia, pero promete el conocimiento de una realidad más rica que la que hemos construido como humanidad. El camino del conocimiento es duro. En él hay peligros, tristeza y frustración. Dos relatos de Castaneda y Jodorowsky, respectivamente, aluden a ello.

En las páginas 42 a 44 de *Psicomagia*, el autonarrador disonante lee a Farcet un sueño lúcido que anotó en su cuaderno amarillo en 1970. Se recurre al presente iterativo o gnómico tanto para dar durabilidad al relato referido como para expresar «verdades eternas» (Cohn, 1978:190):

Estoy solo en una casa desconocida. Todo me parece completamente real pero, sin saber por qué, ya que nada me lo indica, me digo: «Quizá estoy soñando, puedo volar; vamos a ver» Hago un esfuerzo, me apoyo en el aire con las palmas de las manos, y me lanzo hacia las alturas. Floto en la habitación. «¡Es un sueño!», me digo. Decido aprovechar la experiencia para volar bien, no ya *verme* volar sino *sentirme* volar. Doy una vuelta de campana, subo y bajo. Estoy satisfecho. Decido planear por toda la casa. (Jodorowsky, 1995:43) (comillas y cursivas del autor)

Desde un presente de mucha mayor claridad (la vigilia), el narrador cita su propio monólogo⁹ sostenido durante el sueño. Llama la atención las acciones realizadas en el sueño —volar, flotar— que, como en el apartado anterior, son corporales más que mentales porque están nutriendo el lado izquierdo del conocimiento.

Más aún, debido a que al realizar estas acciones el narrador transgrede la ley de la gravedad y a que se trata de un sueño, estamos ante un estado de conciencia alterado. Una vez alcanzado ese estado, el soñante encuentra a sus aliados como lo expresa la continuación de la cita anterior:

Voy por un pasillo y llego a un salón oscuro. En un rincón veo a dos niños de unos cinco años. Avanzo hacia ellos para verlos mejor: no son niños sino dos gnomos viejos, delgaditos y arrugados. Se ríen y se esconden. Son los espíritus de la casa. Tienen un aire inquietante. Me esquivan. Desaparecen entre las sombras y se burlan de mí. No me atrevo a buscarlos. (Jodorowsky, 1995:44)

Al interpretar su propio sueño en el cuaderno amarillo, Jodorowsky admite que debió buscar la alianza con esos gnomos, quienes quizá le hubieran ayudado a encontrar a su dios interior.

130 131

«Debí perseguir a los gnomos, hacerles frente, hablarles sin dejarme turbar por sus burlas, entrar en relación con ellos, conocer sus secretos. Debí crear mundos, atravesar la muerte, llegar al centro de mi ser, vencer *monstruos* y terrores (...) Espero que la próxima vez me muestre más audaz y domine el miedo. También tengo que encontrar *aliados* y aceptarlos, no hacer siempre todo el trabajo yo sólo». (1995:44) (comillas de Jodorowsky, cursivas mías)

Como en la psicología jungiana, es necesario que el ser humano encare su sombra, su lado oscuro a fin de conocerse plenamente, de reconocer a su dios interno que no es otro, como afirma el propio Jodorowsky en *Psicomagia*, que él mismo.¹⁰ Pero el concepto de «aliado» ha sido, sin lugar a dudas, mucho más desarrollado por Castaneda que por Jodorowsky. En el último capítulo de la obra que nos ocupa, Genaro relata su travesía hacia ese otro conocimiento; para que ésta pueda dar inicio, fue menester que se enfrentara a su aliado. Una vez más, este enfrentamiento es de carácter práctico y no intelectual. Genaro ha de agarrarse a trancazos con el aliado aun cuando éste ni siquiera sea humano. El resultado es un gozo inexplicable.

Después que lo agarré, empezamos a dar vueltas. El aliado me hizo dar vueltas, pero yo no lo solté. Giramos por el aire tan rápido y tan fuerte que yo ya no veía nada. Todo era como una nube. Dimos vueltas, y vueltas, y más vueltas. De repente sentí que estaba parado otra vez en el suelo. Me miré. El aliado no me había matado. Estaba yo entero. ¡Era yo mismo! Supe entonces que había triunfado. Por fin tenía un aliado. Me puse a saltar de alegría. ¡Qué sensación! ¡Qué sensación aquélla! (Castaneda, 1975:156)

La lucha cobra mucho sentido puesto que, a partir de que don Genaro vence, la entidad adversaria se convierte en un compañero permanente. Aparecerán progresivamente candidatos a ser amigos que, gracias al aliado, Genaro podrá identificar como distractores, oponentes —en suma, adversarios—, a que él cumpla su destino de brujo. Después de la batalla con el adversario, oímos narrar a don Genaro, pierde el sentido de la ubicación (su conciencia está alterada, «acrecentada», dirá Castaneda) y emprende una jornada concreta hacia su lugar de origen, Ixtlán, en primera instancia y, en segunda, una jornada interminable hacia lo desconocido. En su camino aparecen indios, mujeres, vendedores, pastorcitos, todos ellos aparentemente normales, pero don Genaro se da cuenta de que son «otra cosa» por el tono

de sus voces y la ansiedad de llevárselos consigo: «Seguí andando. Supe entonces que iba bien para Ixtlán y que esos fantasmas trataban de apartarme de mi camino».

Al igual que Jodorowsky, Castaneda hace citar a su personaje su propio monólogo. Tenemos así una doble distancia: Castaneda hace hablar a Genaro, quien nos narra una experiencia suya ya interpretada. Las interrupciones del propio Castaneda en este relato, así como el diálogo entre don Juan, don Genaro y él mismo, acercan un poco el enfoque de lo narrado al momento de la narración. El viaje de Genaro ocurrió hace mucho tiempo. Hace tiempo también (pero no tanto) les contó a don Juan y a Carlos de su viaje. Y ahora Carlos nos cuenta a nosotros. Ésta es claramente una autonarración disonante enriquecida con la inserción de técnicas narrativas diferentes.

Los resultados

Nunca llegaré a Ixtlán.

DON GENARO

A través de los ejemplos presentados nos hemos asomado a dos aprendices de magia que narran su autobiografía con el propósito de que los lectores sepamos de sus experiencias y apliquemos sus enseñanzas a nuestra propia vida. La técnica narrativa básica utilizada por ambos es la autonarración disonante, es decir, aquella narración en el presente donde lo narrado es la propia experiencia del narrador. La principal diferencia entre el presente y el pasado radica en la construcción de una distancia entre lo narrado y la narración. Entre esos dos momentos ha tenido lugar el desarrollo de una lucidez. Dado que el principal recurso para compartir con nosotros esas experiencias es su propia memoria, como lectores, podemos optar o no por confiar en la veracidad de lo que nos cuentan. Como narradores, recurren a la inserción de diálogos, de autocitas, de notas escritas por ellos mismos en forma de diario que dotan de viveza y frescura la narración. Las experiencias relatadas poseen, como hemos visto, algunos elementos temáticos entre los cuales es posible trazar líneas de comparación. A mi modo de ver, Castaneda presenta una mayor complejidad temática que se refleja en la complejidad narrativa. Estoy convencida de que —quizá sin proponérselo— su obra representa un intento de construir un vasto sistema filosófico. Existe congruencia entre las ideas presentadas en sus distintas obras, aun cuando todas giran en torno a la misma experiencia: su aprendizaje de la brujería.

Las experiencias referidas tanto por Jodorowsky como por Castaneda violentan la lógica común y pudiera afirmarse que son del orden extrasensorial. Ambas traen de comunicar a los lectores una experiencia que no es racional a través de un método racional: la escritura. Hay una intención clara de divulgar una forma de conocimiento distinta a la ordinaria. Queda entonces en el aire la pregunta: ¿Es la

obra escrita por Castaneda un «hacer» o un «no-hacer»? Recordemos que la naturaleza básica que tuvo el antropólogo (su «vicio», diría don Juan) era tomar notas. Basándose en ellas nos hizo llegar su experiencia. En este sentido, su autonarración sería un «hacer». Pero, el tratar de recordar lo sucedido (lo narrado) durante estados acrecentados de la conciencia bien puede constituir un ejercicio completamente ajeno al que sí estaba acostumbrado: el intelectual. Estaría entonces frente a un «no-hacer» de Castaneda. El caso de Jodorowsky es más fácil de discernir. Hay una clara necesidad de comunicar las experiencias personales y quizá, la publicación de *Psicomagia* pretenda ser un «acto poético», es decir, una actividad que ponga en marcha las ideas sobre la adquisición de otro tipo de conocimiento distinto del ordinario. Es muy probable, aunque su discusión rebasa los límites del presente texto, que este objetivo se logre con mayor eficacia en sus obras cinematográficas que, aunque autorreferenciales, se centran menos en su propia personalidad.

132 133

Notas

¹ Las obras escritas por Castaneda son: *Las enseñanzas de don Juan* (1968), *Una realidad aparte* (1971), *Viaje a Ixtlán* (1972), *Relatos de poder* (1974), *El segundo anillo de poder* (1977), *El don del águila* (1981), *El fuego interno* (1984), *El conocimiento silencioso* (1987) y *Pases mágicos. La sabiduría de los chamanes del antiguo México: la tensegridad* (1998).

² Entre sus principales realizaciones cinematográficas destacan *Fando y Lis*, *El topo*, *La montaña sagrada* y *Santa Sangre*, mientras que figura su labor en cómics con *Fábulas pánicas*. Su última novela fue *Albina y los hombres-perro* (2000), aunque su producción ha continuado con ensayos y poesía

³ El tema del ensueño, o sueño lúcido es, quizá, el punto en común más obvio que, sin embargo dejo de lado ya que no se aborda en el *Viaje a Ixtlán*, objeto de este análisis.

⁴ Cfr. G. Marín, *Para leer a Carlos Castaneda*, 1996 y Víctor Sánchez, *Las enseñanzas de don Carlos*, 1987.

⁵ «Orientada hacia el destinatario, halla a su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo». Jakobson (1984:355).

⁶ Está basado en el postulado del Futurismo italiano que afirma que la poesía es acción.

⁷ Aun cuando Castaneda no lo hace explícito, quizá porque al momento de la escritura del *Viaje* no lo tiene claro o simplemente porque no quiere poner énfasis en ello, sí describe los «pases brujos» realizados por Genaro.

⁸ Comentario de Federico Patán en el Prólogo a *Noche de Epifanía*, Nuestros Clásicos, UNAM.

⁹ Cohn le llama a esta técnica *self-quoted monologue*.

¹⁰ En un sueño donde se propone descubrir a su maestro interior, convocando a la divinidad, aparece Jodorowsky mismo al centro de un escenario (1995:59–60).

Bibliografía

- CASTANEDA, C. ([1972] 1975). *Viaje a Ixtlán. Las lecciones de don Juan*. (Traducción al español de Juan Tovar). México: Fondo de Cultura Económica.
- CIHN, D. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- JAKOBSON, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. (Traducción al español de Pujol y Cabanes). Barcelona: Ariel.
- JODOROWSKY, A. Y FARCET, G. (1995). *Psicomagia. Una terapia pánica*. (Traducción al español de Ana Ma. de la Fuente). México: Seix Barral.
- MARÍN, G. (1996). *Para leer a Carlos Castaneda*. México: Colofón.
- SÁNCHEZ, V. (1987). *Las enseñanzas de don Carlos. Aplicaciones prácticas de la obra de Carlos Castaneda*. México: Norma.

Villegas, Irlanda

«Castaneda vs. Jodorowsky: ¿un punto de vista similar sobre la magia en nuestro tiempo?». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 120–134.

Fecha de recepción: 08 · 05 · 16

Fecha de aceptación: 15 · 06 · 16

Fiction and reflection of Pop Art: *Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A* de Andy Warhol

Armando Capalbo y Adriana Pozner*
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En *Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A* Warhol resucita la vieja tensión entre arte y vida al preguntarse una y otra vez acerca de la esteticidad de lo real y lo admonitorio de lo trivial. Su filosofía implica trazar una impronta de la realidad y un documento de lo verdadero, ambos interferidos por el crudo paso del tiempo, de la moda y del valor estético. En el libro se entronca la disquisición sobre el lenguaje del arte en el presente. Aunque el tiempo del pop haya desaparecido, la esencia de este escrito es la pregunta de cómo sobrevivir aceptando que la felicidad se ha simplificado y buscar la identificación entre existencia y consumo.

134 135

Palabras clave:

· filosofía pop · deshumanización · consumo · tecnología · medios masivos · estética popular · era de Narciso

* El apreciado colega Armando Capalbo falleció el 19 de mayo de 2016. Era Licenciado en Letras y en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Docente de Literatura Norteamericana en la UBA, de Literatura en las Artes Combinadas II, Teoría y Análisis Literario (A-B) en la Universidad Nacional de las Artes y de Literatura de Europa Septentrional en el Instituto Superior del Profesorado «Joaquín V. González» y en el «Mariano Acosta». Dictó múltiples seminarios sobre dramaturgia, literatura norteamericana, contracultura e industria cultural. Desde 1996 era el Secretario de la Asociación Argentina de Estudios Americanos. Fue miembro de diversas asociaciones: International Aesthetics Association (corresponsal por Argentina); Instituto Literario y Cultural Hispánico de California; ADILLI; Asociación Argentina de Hispanistas; Asociación Argentina de Literatura Comparada, Círculo Argentino de Ciencia Ficción. Rolando Costa Picazo, Presidente de la Asociación Argentina de Estudios Americanos, maestro y amigo entrañable afirmó: «Fue investigador y lector infatigable, analista curioso, gestor cultural en el ámbito académico, especialista en transposición de la literatura al cine. Desde hace años se aventuró sobre temas que eran poco frecuentes en el circuito universitario: la ciencia ficción, el terror, el cómic, la cultura popular, la telenovela y los formatos pulp, y el universo gay. Era, asimismo, crítico literario en La Nación. Erudito, su ironía y sentido del humor acompañaron en este último tiempo el desarrollo de su tesis doctoral con la que pensaba coronar una carrera académica ejemplar, dedicada a uno de sus géneros preferidos: la ciencia ficción». Adriana Pozner, a pedido nuestro y para homenajear su memoria, envió este artículo inédito que elaboraron en coautoría. La Prof. Pozner es licenciada en historia del arte, es fotógrafa y pertenece a la organización de la Asociación Argentina de Estudios Americanos.

Abstract

In *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, Warhol resurrects the old tension between art and life by asking himself over and over again about the esthetic of reality and the admonitory of trivial. His philosophy implies drawing a reality's mark and a document of the real, both interfered with the harsh passing of time, fashion and the esthetic value. In the book, the disquisitions on the language of art in the present are related. Eventhough the time of pop is gone, the essence of this writing is the question of how to survive accepting that happiness has been simplified and the search for identification between existence and consumption.

Key words:

· pop philosophy · dehumanization · consumption · technology
· mass media · popular esthetics · Narcissus' period

El término Pop Art fue utilizado por primera vez por el crítico británico Lawrence Alloway para definir el arte que algunos jóvenes estaban haciendo a principios de los años '60, utilizando imágenes populares dentro de la plástica. Puede afirmarse que el pop es el resultado de un estilo de vida, la manifestación plástica y estética de una cultura (pop), popular, caracterizado por la tecnología, la democracia, la moda y el consumo, donde los objetos dejan de ser únicos para producirse en serie. En este tipo de cultura también el arte deja de ser único y se convierte en un objeto más de consumo.

Andy Warhol introduce en la producción artística métodos de reproducción mecánica de imágenes, logrando, por ejemplo, cubrir una pared con la imagen repetida y coloreada de Mickey Mouse, de Betty Boop, de Marilyn Monroe y de otros íconos de la cultura norteamericana. Su propuesta estética, el colorido festivo con el que inunda sus imágenes y sobre todo esa parte que coquetea con la frivolidad y la superficialidad de la *masscult* hacen de Warhol el puntero del arte de los sesentas, el inicio de la era de Narciso: rodeado del glamour, de los medios, con el rock y el pop como música de fondo: es un entregarse a la contemplación de la propia imagen. Andy Warhol, cuyos cuadros se encuentran hoy entre los más cotizados, vivió sumergido en su tiempo, una época que observó con la misma mirada indagadora y crítica con la que plasmó irónicamente sus mitos en telas, objetos y formas audiovisuales.

Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A habla del amor, el éxito, el dinero, la belleza, la muerte, la vejez, el trabajo, las fiestas, la gente famosa, la ciudad y de cómo quitarse el estrés con una aspiradora.

Warhol construye y diseña a su lector, amalgama lo más verdadero con lo más risible, una visión personal, irreverente y ferozmente sincera de aquel mundo, desorbitado, y grotesco. Es íntimo reflejo del mundo interior del artista, fue publicado en 1975 y es una recopilación, editada por Pat Hackett, de sus reflexiones sobre arte, acompañado de episodios biográficos importantes como el referido a la creación de la Factory o al intento de asesinato que sufrió por parte de una mujer en 1968 y que casi acaba con su vida.

Siempre con el ambiente de la época de fondo, Warhol establece un diálogo consigo mismo, a través de una prosa desenfadada y llena de humor que descubre a un observador perspicaz y solitario, amante de la televisión, el consumo y la vida americana. Este libro mezcla el gusto por la anécdota, con lecciones de ensayo de filosofía pop.

Pop, un juego de palabras, un estilo de vida, un término genérico para nombrar diferentes fenómenos artísticos que se relacionan con una forma concreta de estado de ánimo. La cultura pop y la forma de vida de los '60 se entrelazan.

136 137

Es notable el enlace entre el efecto simplificador que para Warhol tiene el arte pop con la escritura de *Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A*. El Andy Warhol de los '60 con sus serigrafías de la botellita de Coca Cola, de los retratos repetidos de Liz Taylor, la interpretación de la imagen de la lata de sopa Campbell's o de los billetes de un dólar o su célebre serie Flowers comprende que los símbolos icónicos de su época, su universo personal, la repetición mimética de imágenes exaltan lo recordable y subliman la significación. De la misma forma, entiende la literatura de la subjetividad en la que se inscribe el texto que nos ocupa, sus famosos *Diarios* y el no menos recordado texto *Popism*. Retratar y autorretratar, celebrar la intrascendencia como hecho estético, valorar y burlarse de lo iconografía consumista y subrayar lo deslumbrante en lo cotidiano son efectos que el artista ha querido plasmar en su escritura que ni siquiera es tal, que se trata de la desgrabación de sus aparentes ocurrencias, aunque haya detrás de este artificio una sesuda elaboración acerca de lo expuesto y lo connotado en una narrativa que se enmascara como filosófica y lo que en realidad hace es ofertar sentido desde la doxa. Después de veintisiete años de su muerte, el arte y la escritura de Warhol están más valorizados que nunca y una revisión de su filosofía simulada es reencontrarse con lo más auténtico del gran embajador del pop.

Luego de pintar por muy poco tiempo sus cuadros, Warhol empezó a utilizar la serigrafía. La ejecución personal de la obra por parte del artista había perdido su relevancia, lo cual incitaba todavía más a leer la ironía de conciencia social de la plástica pop: latas de conservas, helados, *hotdogs*, estrellas de cine, entre otros.

Warhol había nacido en Pittsburgh en 1928 y comenzó su carrera haciendo publicidad para la industria del calzado, a la vez que decoraba vidrieras e ilustraba tarjetas postales. Su impronta artística ya era compleja y polifacética. Desde un principio él mismo se consideró una obra de arte. Individualmente, expuso por primera vez en 1972. En sucesivas muestras, fue exhibiendo la enorme ampliación de una lata de sopa Campbell's, los almohadones plateados flotando en el espacio, sobre un escenario en el que baila Merce Cunningham, la serie de serigrafías titulada Muerte y desastre. El tema de la deshumanización y de la representación de la vida a través de los medios masivos ha sido su temática desde siempre. La serialización de imágenes de Marilyn Monroe, Mao Tse Tung, Elvis Presley, John Kennedy o él mismo se convirtió en el sello distintivo del pop art, así como también su taller, atelier o factoría en el que reunía a la *beautiful people* de la época, en

reuniones donde se mezclaban estrellas de cine, prostitutas, artistas de vanguardia, mannequins, intelectuales y críticos. Esos encuentros, de teatralidad exhibicionista, proponían el espejo deformante de una actitud decadente u ociosa, pero a la vez burlona de la frivolidad y del consumo. Estaba en un local de la calle 47, donde, según se decía, la vida se convertía en un show. Warhol nunca fue sólo un artista sino también un fenómeno. Una tarde de 1968, Valerí Solanas, una de las líderes del grupo feminista Scum entró al atelier y disparó contra Warhol, hiriéndolo gravemente. El artista no sólo sobrevivió sino que además se arrojó en el rol de antihéroe y víctima: «No sé si estoy vivo o muerto. Antes no le tenía miedo a la muerte y ahora todavía menos, que ya morí una vez».

Desde mucho antes, Warhol filmaba con el propósito, según él mismo, de *epater le bourgeois*: mientras aprendía a usar la cámara y a incorporar la técnica filmaba de una manera experimental. Así, pueden leerse varias etapas de su cine. En un principio, la película *Empire* intentaba captar el paso del tiempo, manteniendo la cámara fija durante ocho horas al enfocar el Empire State Building; lo mismo ocurre con *Sleep*, la prolongada exhibición de un hombre durmiendo. Al poco tiempo, a través de los guiones de Roland Tavel filmó *Horse*, *The Life of Juanita Castro*, *Screen Test* y *Vinyl*. Eran relatos elementales de mucha agresividad en los que pretende cuestionar valores de los espectadores. A fines de la década, se centra en la burla a Hollywood a través de historias que demuestran el trasfondo hedonista y avaricioso de los artífices de la Meca del Cine, a través de *Poor Little Rich*, *The Kitchen* o *My Hustler*, refiriendo además al trasfondo de conveniencia económica y sexual que había entre productores y estrellas. Ya en los años '70 comienza con la doble pantalla o la doble imagen como ocurre en *Chelsea Girl*, ambientada en un hotel de Manhattan. Cuando se une con Paul Morrissey intenta una etapa comercial, aunque la narrativa sigue siendo compleja y la estética visual muy comprometida. Se destacan *Trash*, *Heat*, *Flesh* y *L' amour*.

Sobre la imagen warholiana, Umberto Eco señala:

No sabemos cómo se interpretará dentro de 200 años la conocida imagen de Warhol de la lata de sopa Campbell's, quizá se valore como nosotros lo hacemos hoy día con las piezas cretenses o egipcias, que en su momento también fueron pop pero hoy están cargadas de connotaciones culturales. La imagen de la lata quizá se interprete como una manera supersticiosa de aludir a la sociedad de consumo. Si una de las funciones de la obra de arte es ayudarnos a comprender y percibir lo que nos rodea de una manera distinta a la habitual, también es cierto que el arte pop puede leerse desde la indiferencia de este propósito. Es y no es un metalenguaje de la sociedad de masas. En todo caso se une con otros metalenguajes y genera dialéctica y debate. No es fácil profetizar acerca de la evolución del gusto. Lo comercial y lo consumista en el pop art se reviste de un nuevo significado, un sentido irónico, amargo por el cual la sociedad fetichiza un estadio de sí misma en el que lo banal ya no pasa desapercibido y es parte de un proceso que aspira a una ambigua belleza.

Para Eco, el arte pop ha puesto en evidencia que es posible dotar de cierta armonía y cierta gracia a los objetos de la sociedad de consumo: se vuelven interesantes una salchicha, una máquina de escribir o el envase de un alimento. Es lo cotidiano pero exaltado, reconciliado con la vista que busca expresividad y formula preguntas sobre la vida cotidiana. Reconoce que el pop involucró una comercialización de sí mismo, asumiendo y enfatizando la pérdida aurática que señalaba Walter Benjamín.

Incluso constituye una revisión de lo que antes era entendido como *kitsch* y, más lejos aún, de la falsificación. Pero no debe leerse como una puesta en escena del arte sin arte. Que una obra de Oldenburg o de Lichtenstein cueste muchísimos dólares es una cuestión del mercado del arte más que del artista.

Eco señala que el pop art implica una superación del arte abstracto, una reconciliación entre vanguardia y masa, un retorno irónico a lo figurativo. Es un arte de la reconciliación, pero también de la ambigüedad por la cual lo hermoso y lo vulgar se dan la mano, en un doble juego que termina otorgando sofisticación cultural a aquello que no lo tenía, la civilización de masa. También, como modalidad de crítica y de discusión el pop contiene elementos utópicos junto con el afianzamiento de la iconografía burguesa, dado que el difícil encuentro que postula entre arte y masividad aspira más a un futuro que a un presente. La repetición, la serialidad, la cantidad, la exageración o reducción del tamaño, la iconografía consumista son elementos insustituibles de la estética pop, a la vez que ejes de su particular lenguaje. Contiene un complicado enlace entre libertad, masividad, individuo y colectivo porque acepta la producción en masa de la tecnología moderna y la transitoria felicidad de los bienes de consumo, pero a la vez reprocha la identificación del sujeto cultural con esos factores.

138 139

Para Juan Antonio Ramírez, en *Medios de masas e historia del arte*, el impacto de la civilización de la imagen conlleva el fenómeno de que el contexto de consumo masivo de lo superfluo genera un deslizamiento en las artes de la élite, sobre todo desde comienzos de los años '60. El pop art realiza una tarea de aprovechamiento constructivo y desmitificador de los productos de la cultura de masas: las estrellas de cine, los personajes de historieta, las figuras de la publicidad, etc.; sin negar las posibilidades comunicativas de los nuevos medios que, a su vez, instalan nuevos mitos como Marilyn Monroe, John Wayne, John Fitzgerald Kennedy entre otros.

Detrás de las tramas mecánicas de la historieta, ampliadas hasta lo desmesurado, o detrás de un viejo fotograma congelado en colores chillones con luces de neón, los sueños de la sociedad manipulada aparecen con una dimensión trágica, puesto que el pop art acepta las premisas lingüísticas de los mass media pero trata de cuestionar su manipulación, a través de la lúcida ironía que preside las mejores obras de Warhol y Lichtenstein. (Ramírez, 1988:202)

En *Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A*, Warhol ha reflexionado sobre fenómenos de su época pero con el propósito de encontrar una explicación al modo de ser y al modo de comportarse de un mundo en el que las señales son ambiguas. Su filosofía implica trazar una impronta de la realidad y un documento de lo verdadero, ambos interferidos por el crudo paso del tiempo, de la moda y del valor estético. Intenta rebatir aquello que puede ser visto como insignificante o indeterminado y asume la condición cambiante entre los valores del ayer y del hoy. Su texto implica una apropiación de los conceptos de la vanguardia pero también una tamización de la percepción del público, a la vez que afirma la libertad del artista. Tiene la apariencia de un relato sobre sí mismo, sobre su mirada y sobre sus obsesiones, fluctuando entre la perspectiva del sujeto kitsch y la traducción a postulados semánticos de un modo perceptivo donde las connotaciones aspiran a aproximarse al conocimiento de lo oculto y de lo supuesto.

Su libro ha sido visto como un campo morfosemántico, como un gran territorio controversial cuyo ritmo y cuya pretensión subraya la antinomia de lo relativo y las

postrimerías de una *High Culture* en la que el psicoanálisis, el marxismo, la lingüística, la fenomenología o el estructuralismo podían adoctrinar el gusto y ostentar conceptos, causalidades y hasta ética en el arte. Recrea la idea de «estar de moda», alejándola de una connotación inmutable. Contiene una crítica semántica de la mixtificación consumista y un estatuto de lo válido, ambas cuestiones apoyadas en la preferencialidad y en la conciencia de la crisis del objeto artístico. Toda su filosofía implica una doble articulación en la que lo metafórico, lo alegórico y lo figurado califican para pensar aquello que es representativo de lo cotidiano en su fagocitación. Es también la afirmación de un estilo en el que lo crudo y lo análogo del efecto estético constituye un conjunto significativo, una dimensión en la que se subjetiviza la historia de la vanguardia artística neoyorkina y se enarbola una voz que auspicia la relativización de la zanja entre materialismo y arte.

Esa misma voz es la que procura hacerse oír desde la identidad pública de la entequeia llamada Andy Warhol para llamar la atención sobre la serie de rituales en los que la Factory hacía confluír el margen con la superficialidad. El discurso que se sabe a sí mismo como doxístico pero simula ser filosófico no busca transparentar el mundo interior del artista sino un reflejo de éste, aunque el tema de la belleza y de la mercantilización de la existencia apunten a la disquisición de un yo profundo que se burla de las mieles de la fama o de la futilidad del dinero. Por otra parte, el mismo discurso rebate su condición filosófica en la medida en que hace pie en las variadas anécdotas con las que va jalonando la historia de la factoría, del círculo de amistades y de los muchos proyectos que involucraron desde el cine de Paul Morrissey hasta la música de Lou Reed o de The Velvet Underground. Era la gran tribu Warhol que, paradójicamente, no lo veneraba sino que lo rodeaba, aportaba a veces celebridad y otras excentricidades. A veces Warhol sólo bendecía proyectos y otras formaba parte de ellos.

Su fascinación y descreimiento a la vez respecto de la fama se subraya a partir de su célebre apotegma: «En el futuro, todos, hasta los más insignificantes, tendrán quince minutos de fama». En esta sentencia se descifra la gran ironía warholiana que descrea de las reglas de la notoriedad y que se burla del efectismo, la impostación y hasta la transitoriedad disfrazada de urgencia en las necesidades del consumo espectacular de la civilización contemporánea. Es también una distancia crítica respecto del reduccionismo de los medios masivos de comunicación, los que entronizan a personas sin interés pero que, en palabras de Warhol, están en el sitio adecuado o equivocado en el momento exacto o en la peor situación posible. La idea se vincula además con su particular concepción del enjambre irreductible entre lo privado y lo público que, de algún modo, se sintetizaba en las interminables noches de fiesta de la Factory, donde podían recalar el lujo y el glamour junto con sujetos marginales y hasta convictos. Allí estaban Liz Taylor, Mick Jagger, Jack Kerouak, John Lennon, Dennis Hopper, Jack Nicholson, Truman Capote, William Burroughs, Yoko Ono o Neal Cassady. En el concepto de fama efímera se revuelve también el componente frívolo del artista que le daba valor de *happening* al hecho comunicativo y mediático, sin desconocer la carga de estupidez, vacilación y lapsus que éste tiene.

Se esconde un inusitado horror al vacío en la escritura aparentemente informal del texto, un efecto cuidadosamente buscado por quien elaboró literariamente la desgrabación de las palabras warholianas, su secretaria Pat Hackett, en la medida

en que el artista pretendía una falsa naturalidad para su discurso, un artificio en el que lo elaborado debía parecer descuidado. No obstante, el texto recrudece su espontaneidad para esconder un cierto dejo de amargura que se inspira en la retórica misma de la narración de sucesos banales con la confesión de lo importante, como la niñez solitaria o la soledad de la gran urbe. Es una búsqueda del efecto estético de la trivialidad: la ilusión de que el lector capte en esa bohemia e indolencia un regusto diferente y una búsqueda expresiva acerca de la creatividad ahogándose, a veces, en el consumismo. Así, la sensibilidad del artista queda oblicuamente marcada cuando el creador de la serigrafía pop relata su desazón ante las tribulaciones de sus amigos más dilectos o cuando acude al escapismo de la frase vacía ante el horror de lo cotidiano: «Mi madre no me quería, ¿y qué?, tengo éxito y estoy solo, ¿y qué? No sé cómo me las arreglé durante tantos años antes de aprender a exclamar *y qué*».

140 141

Si bien la burla a Hollywood es permanente, también puede leerse una cierta conmisericordia hacia las estrellas que deben su fama a la belleza. Cuando, por la lógica del paso del tiempo, ésta se atenúa, lo que queda es la actitud, el asumirse bella y enarbolarlo como un modo de ser. Esta reflexión se acompasa con las muchas ideas que el artista transmite acerca de la condición efímera e inclasificable de lo bello, dentro y fuera del texto artístico. Pero es fundamental el énfasis con el que Warhol hace intervenir a la belleza o a su ausencia en un sinfín de asuntos cotidianos que parecen distantes de esa cuestión. En un alarde de histrionismo asocia limpieza con belleza: «La persona más sencilla y menos a la moda del mundo puede ser hermosa si está bien acicalada y bañada, porque las joyas, la ropa o el maquillaje no aseguran hermosura. En los años '60 muchos amigos míos —también mujeres— pensaban que el olor a sobaco tenía cierto atractivo, incluso sexual. O que otorgaba una distinción relacionada con el compromiso ideológico. Y no lavaban buena parte de su ropa. Eso era incomprensible e inaceptable, casi una degeneración. Mi respuesta era hacer lavar mis jeans lo más frecuentemente posible».

También en forma indirecta habla de la flagrante distancia de clase cuando ironiza acerca de su método para hacer dieta: relata que su manera de comer poco para no engordar era ir a cenar a importantes restaurantes de moda, comer un poco de lo que le servían y luego pedir que le prepararan un paquete con el sobrante. Al salir de los restaurantes, se dedicaba a dejar esos paquetes a la mano de los menesterosos que escarbaban en la basura para comer. Su felicidad era que esos pordioseros comieran la misma comida que los ricos y los extravagantes, pero adjudicándole esa suerte al azar y no a él. En la misma línea reflexiva, hace una disquisición sobre el materialismo de los hermosos y ricos. Para Warhol, la ecuación belleza y riqueza es un gran albur que debe pulirse o en todo caso dignificarse haciendo el bien o fomentando la inteligencia, porque incluso acota que un asesino apuesto une belleza y riqueza pero no deja de ser un asesino. Una vez más, el artista revisa la nomenclatura de valores de un modo aparentemente trivial y sencillo, en una operación por la cual lo aparente y lo esencial se cruzan pero no se confunden. La agudeza de las observaciones deja paso permanentemente a la impostación burlona sobre el vínculo entre glamour y decadencia. Aunque no lo nombre, está presente como objeto de risa sardónica el proverbial *American Way of Life*, por ejemplo cuando señala que en el presente comprar se está convirtiendo en algo mucho más americano que pensar.

La gran conciencia de civilización, cultura, estética y transitoriedad de *Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A* se entronca con la disquisición sobre el lenguaje del arte en el presente, aunque el tiempo del pop haya desaparecido. La esencia del libro es la pregunta a cómo sobrevivir aceptando que la felicidad se ha simplificado a la identificación entre existencia y consumo. Warhol resucita la vieja tensión entre arte y vida al preguntarse una y otra vez acerca de la esteticidad de lo real y lo admonitorio de lo trivial.

Referencias bibliográficas

- BOOTH, W. (1978). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- BREA, J.L. (1991). *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama.
- CALINESCU, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- DANTO, A. (2011). *Andy Warhol*. Barcelona: Paidós ibérica.
- DORFLES, G. (1979). *El devenir de la crítica*. Madrid: Espasa Calpe.
- GREIMAS, A. Y COURTES, J. (1982). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- GUBERN, R. (1977). *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Península, 1977.
- HARPER, H.M., JR. (1970). *Revolución en la conciencia contemporánea*. México: Pax-México.
- HONNEF, K. (2004). *Pop Art, serie menor*. Madrid: Taschen.
- KOSTELANETZ, R. (Ed.) (1967). *Las nuevas artes norteamericanas*. Buenos Aires: Omeba.
- OSTERWORLD, T. (2001). *Pop Art*. Madrid: Taschen.
- PAGAN, ALBERTE (2014). *Andy Warhol*. Madrid: Cátedra.
- RAMÍREZ, J.A. (1988). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- REST, J. (1978). *Mundos de la imaginación*. Caracas: Monte Ávila.
- WARHOL, A. (1998). *Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A*. Barcelona: Tusquets.

Capalbo, Armando y Pozner, Adriana

«Fiction and reflection of Pop Art: *Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A* de Andy Warhol». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 135-142.

Fecha de recepción: 01 · 07 · 16

Fecha de aceptación: 15 · 07 · 16

Reflexionar la dictadura argentina y el Holocausto desde la literatura

Sabrina Zehnder*

Universität St. Gallen, Suiza

Resumen

Mi tesis doctoral *Poética espacial de la diáspora y del exilio en la Trilogía de la memoria de Pedro Orgambide* reflexiona la dimensión judía que componen las tres novelas. La investigación fue realizada en Alemania, lugar donde resido. Esta situación de alejamiento geográfico favoreció la configuración de una mirada vinculante entre el espacio judeoargentino y la historia judía en Alemania. En efecto, la judeidad, con sus múltiples rostros y características —lingüísticos, históricos y culturales— se devela, a pesar de sus diferentes recorridos, como un espacio con lugares compartidos.

142 143

El presente artículo explora los temas y motivos presentes en la *Trilogía de la memoria* del autor argentino que aluden a los hechos de persecución, antisemitismo y al genocidio judío ocurridos en Alemania en tiempos del nazismo. Analiza, además, situaciones y presencias que refieren a la dolorosa experiencia de la dictadura militar argentina (1976–1983), donde la represión y desaparición de personas de origen judío (y no judío), recuerdan los hechos del Holocausto alemán, subrayando la continuidad del genocidio y dando cuenta de los paralelismos entre ambos sistemas.

Esta reflexión se mueve dentro del marco del posnazismo y de la posdictadura argentina y pretende ser una muestra o visualización de lo literario e investigativo, pero también de miradas que surgen a partir de algunas experiencias personales.

Palabras clave:

· dimensión judía · dictadura militar argentina · nazismo · antisemitismo · Holocausto · Alemania

* Dr. phil. Sabrina Zehnder, MA en Literatura Alemana y Literatura de Habla Hispana (Universidad de Konstanz). Docente de la Universidad de Konstanz, Alemania, en el período 2014/2015. Desde 2014 es Docente encargada (Lecturer) en la Sección Idioma Español y Literatura en la Universidad de St. Gallen, Suiza. Su reciente publicación es un estudio, en alemán, de la película de Daniel Burman *El abrazo partido* (2004): *Humor judío y sueños de migración para salir de la crisis* (Editorial Springer). Temas y campos de investigación: *Literatura y Cultura argentina de los siglos XX y XXI, cine y humor judío, nomadismo y espacios.*

Abstract

My thesis for the PhD *Poética espacial de la diáspora y del exilio en la Trilogía de la memoria de Pedro Orgambide* considers the Jewish dimension composed in the three novels. The investigation took place in Germany, where I presently live. The fact of being distanced helped me to configure a binding point of view between the Argentinian–Jewish space and the Jewish history in Germany.

In fact, Jewishness, with its multiple faces and characteristics—linguistic, historical and cultural—is shown, despite their different wandering, like a shared space.

This article explores the topics and causes shown in the *Trilogía de la memoria* (Trilogy Of The Memory), from the Argentinian author, which referred to the persecution, anti-Semitism and genocide to the Jewish people in Germany during Nazism. It also analyzes situations and presences that refer to the painful experiences of the militar dictatorship in Argentina (1976–1983), when the repression and disappearance of the Jewish people (and non Jewish), reminds us of German Holocaust, emphasizing the continuity of the genocide and showing a parallelism between both systems.

This reflection is exposed along the post Nazism and the post dictatorship in Argentina, and intends to be a sample or a display of the literature and investigation, but also of the glances that come up from some personal experiences.

Key words:

· jewish dimension · dictatorship Argentina · nazism · anti-semitism · Holocaust · Germany

Reflexión como relato

La idea que motivó este artículo surgió durante la etapa de mi investigación doctoral realizada en la Universidad de Konstanz, Alemania, donde el diálogo entre el espacio del dolor argentino se abría hacia el pasado del Holocausto. Hay que reconocer, sin embargo, que el estudio de las influencias y los puntos de contacto entre el nacionalsocialismo y la dictadura militar (1976–1983) fueron investigados¹ y analizados² en trabajos científicos, representado en producciones filmicas³ y documentales y ficcionalizados en relatos y testimonios. No se trata aquí de equiparar la Dictadura argentina con el Holocausto sino de abrir otros espacios que permitan reflexionar el «caso argentino» en un contexto amplio y actual. Nuestro propósito apunta a focalizar el vínculo existente entre la dictadura y el Holocausto⁴ en el caso concreto de la *Trilogía* de Pedro Orgambide, a partir de la presencia de motivos de la historia judía que, sin ser estereotipos

o «trillados motivos de carácter universal» (Karduner, 1934:146), articulan simultáneamente las particularidades de carácter nacional y a su vez europeo/alemán. El artículo intenta ser un aporte al corpus de memoria que cabalga entre dos continentes. Comenzaremos con la etapa de surgimiento, elaboración y puntos centrales de la tesis como generador del artículo, para continuar con el análisis de algunos elementos, motivos e imágenes centrales presentes en las novelas y su relación con la Alemania nazi. Llegando al final, ofreceremos un hecho desde la «simple cotidianeidad» y actualidad para interpretar su mensaje.

Poética espacial de la diáspora y del exilio en la *Trilogía de la memoria*⁵ de Pedro Orgambide

144 145

Mi trabajo doctoral indaga la dimensión judía de la *Trilogía de la Memoria* del autor argentino Pedro Orgambide que componen las novelas *El Arrabal del mundo* (1984), *Hacer la América* (1984) y *Pura memoria* (1985). Tematiza los espacios de pertenencia de la comunidad judía en la cultura argentina a partir de principios del siglo XIX, indagando sus espacios lingüísticos, sociales y culturales. En un contexto más amplio, explica los espacios históricos como la diáspora, el exilio y la errancia. En cuanto a la inestabilidad y fragilidad espacial, le sigue las huellas al «violinista en el tejado» como una metáfora y un componente de la historia judía que encarna el equilibrio entre dos «superficies»: dos tradiciones, continentes u orígenes. Indaga, en particular, los procesos personales y grupales de los primeros migrantes judíos, que llegaron al país a finales del siglo XVIII, y la integración de sus hijos. Un punto referencial conforma el sueño de «hacer(se) la América» como sinónimo de seguridad y bienestar económico, movimiento que se repetirá casi 100 años más tarde y en dirección inversa, a causa de la gran crisis económica originada en Argentina. La propuesta examina, además, las distintas formas de lo judeoargentino, más allá de su existencia como temática que se alimenta, la mayoría de las veces, del recuerdo, de festividades, de la renovación de rituales y de viejos conflictos y se convierte, de esta manera, en una literatura estática y costumbrista, congelada en el tiempo. Lo judeoargentino supone, en este trabajo, un espacio asociado a recorridos inestables con cruces y retornos.

Escribir sobre la dimensión judía de un autor argentino significó poner en un primer plano cuestiones directamente referidas a las novelas que componen la *Trilogía*. Paralelamente, el tema se abrió hacia la historia y al destino judío en Europa occidental y oriental, donde Alemania centraliza las miradas en torno a temas ineludibles como los progomes, la formación de guettos, los campos de concentración y exterminio, la persecución y el Holocausto (1939–1945). No obstante, abundantes acontecimientos de violencia y prácticas represivas, desapariciones, torturas, persecución política y antisemitismo, son compartidos con la Dictadura argentina.

Motivos y presencias de la *Trilogía* que evocan el Holocausto alemán

Escribir sobre la dimensión judía de la *Trilogía* significó indagar la historia argentina migrante a partir de 1880, donde se ubica temporalmente *Hacer la América*, segunda novela de la serie. Los protagonistas son migrantes italianos, españoles, alemanes y judíos rusos que buscan en Argentina un mejor porvenir. En el caso del colectivo judío, que se estructura en torno a la familia Burtfichtz, el señor Katz y David Silverstein, supone ir al encuentro de lugares sensibles y motivos que visibilizan del horror.

El guetto

Aboquémonos, por lo tanto, a focalizar algunas situaciones vividas por los Burtfichtz. La familia, compuesta por David, Raquel y Liuba escapa de Rusia y llega a Argentina, tierra que promete paz a los judíos del mundo. Después de un largo viaje en barco arriban a Buenos Aires para seguir camino a una colonia de inmigrantes en la provincia de Entre Ríos. Años más tarde volverán a un barrio judío de la capital, probablemente Once, que no remedará su antiguo pueblo ruso ni tampoco será la Tierra Prometida. «Los Burtfichtz alquilaron pieza. El barrio, barrio de judíos, reproducía en menor escala las costumbres del ghetto» (HA 155), informa el narrador, introduciendo el término guetto, uno de los lugares más desesperanzados de la historia judía contemporánea. Según la explicación de Loic Wacquant guetto fue

Acuñado por derivación de los vocablos italianos *giudeca*, *borghetto* o *gietto* (o del alemán *Gitter* o el hebreo talmúdico *get*: la etimología se sigue discutiendo), la palabra «guetto» se refiere inicialmente al confinamiento forzoso de los judíos a zonas especiales realizado por las autoridades políticas y religiosas de las ciudades. (Wacquant, 2010:121)

Sus elementos constitutivos son la «estigmatización, la presión, el confinamiento espacial y el enclaustramiento institucional» (123) y su desarrollo e historia están profundamente relacionados a la experiencia judía. Viktor Karady⁶ hace hincapie en la doble dimensión del guetto: por un lado el aislamiento degradante, por el otro, la protección contra los posibles peligros. Destaca, además, el lugar central de los centros urbanizados por causas económicas, políticas y de seguridad. Aunque guetto se relaciona en el imaginario colectivo con lugares de extremo padecimiento y pobreza en la ficción no representa un lugar de confinamiento. De hecho, en el período de la narración, a principios del siglo XX, el motivo del guetto anticipa un futuro próximo pero todavía lejano y en otras latitudes. Sin embargo, el narrador, reconociendo su implicancia en la historia de la comunidad judía, integra el término sin tratarlo directamente pero sin evitarlo. El «barrio de judíos» porteño «reproducía en menor escala las costumbres del ghetto» hace memoria, tal como lo propone, de la organización y condiciones de vida en los *shtetl*,⁷ pequeños

pueblos o barrios donde vivía la población judía en el este de Europa, sin llegar a ser un guetto. En *Hacer la América*, guetto constituye un lugar de prosperidad e intercambio de grupos minoritarios operando como un enclave étnico integrativo dentro de la sociedad de acogida:

Las cocinas olían a Rusia y Polonia y las calles se poblaban de vendedores ambulantes, talabarteros, mecánicos, chicos que masticaban sus semillas de girasol, viejos levitones y sombreros negros que marchaban a la sinagoga. (HA 155)

En Buenos Aires no hubo guettos sino «vecindarios, conglomerados étnicos o vecindarios de inmigrantes»⁸ que albergaban a los recién llegados. Todas las comunidades buscaban su sitio en la ciudad, distribuyéndose según afinidades, evitando viejas rivalidades o por la relación de amistad o vínculos familiares con algún habitante del lugar.⁹ A pesar del sentido positivo con el que es utilizado el término, su presencia provoca y obliga a hacer un alto en la lectura. La convivencia barrio-guetto confunde y demanda una participación activa del lector: el concepto de barrio invita a la integración social armoniosa por el contrario, guetto, nos acerca a una imagen radicalmente opuesta. Este cruce de espacios encontrados origina una tensión, que le da protagonismo al pasado de la comunidad desde la ficción.

146 147

La caracterización de guetto que aporta Wacquant es a la que nos vamos a referir ahora por su relación con el nazismo y porque representa la contracara de la propuesta narrativa.

el encapsulamiento etnoracial puede llegar al punto en el que el gueto sirva como aparato para almacenar al grupo arruinado o prepararlo para la forma final de ostracismo, esto es, la aniquilación física. (Este) (...) escenario es el instrumentado en la Alemania nazi que revivió el Judenghetto entre 1939 y 1944, primero para empobrecer y concentrar a los judíos (...) y luego, (...) para empujarlos hacia los campos de exterminio. (Wacquant, 2010:138)

El término implica, en el contexto alemán, muerte, hacinamiento, exclusión y hambre y es la antesala del campo de exterminio. Su imaginario se articula en torno a dos ciudades muy reales y concretas elegidas para el confinamiento espacial. Lotz y Varsovia, ambas en Polonia, fueron muy tristemente conocidos como los lugares donde emplazaron los mayores centros para el confinamiento y deportación de judíos. ¿Por qué en Polonia? Porque era el país con mayor población judía de Europa y porque su ubicación, fuera del propio territorio, aseguraba que el plan de exterminio se mantuviera en secreto.

el 19 de septiembre de 1939 Hitler decidi(ó) incorporar oficialmente gran parte de Polonia a Alemania, trasladar a seiscientos mil judíos que estaban en esa zona a un resto de territorio polaco (...) y encerrar a todos los judíos que residían allí en lugares apropiados a lo largo de las líneas ferroviarias. Para concretar el asunto, dio la orden de enviar a esos lugares a todos los judíos de Alemania. (Johnson op.cit. 720)

El gueto de Lotz reunía a 200 mil judíos, y la densidad era de 5,8 personas por habitación. Era en sí mismo un centro de exterminio y allí murieron 45 mil personas por enfermedad y hambre. El gueto de Varsovia tenía por lo menos 445 mil judíos, con una densidad por habitación de 7,2 personas; allí, 83 mil individuos murieron de hambre y enfermedad en menos de veinte meses. (Johnson op.cit. 745–746)

Aunque la cultura judía no depende ni reduce su existencia a sucesos como la Shoah, la diáspora o el guetto, su inclusión y pertenencia son inevitables e indiscutibles. ¿A qué imágenes se vincula el término guetto en Alemania actualmente? «Primero se visualiza una construcción cerrada y amurallada para personas de origen judío, también se piensa en la Segunda Guerra Mundial y en el Nacionalsocialismo,¹⁰ y en un segundo momento, el término se concretiza en el guetto de Varsovia».¹¹ Este fue el mayor lugar de acogida para judíos alemanes y polacos instaurado por el Nazismo¹². Una gran visibilidad pública adquirió el guetto de Varsovia con la realización de la película *Der Pianist (El pianista)*, (2002) de Roman Polanski, *Lauf Junge Lauf (Corre, chico, corre)* (2013) de Pepe Danquart, *Geheimsache Ghettofilm (Gueto. La película perdida de la propaganda nazi)*¹³ (2010) de Yael Hersonski.

Los trenes

Otro de los motivos que aparecen en la novela y que se conectan con el genocidio judío es la figura del tren. La situación narrada en la novela, que se limita a un breve suceso, anuncia desde una especie de sueño–pesadilla el destino de millones de judíos que el protagonista anticipa. David sueña, por decirlo de algún modo, el futuro:

El tren se detuvo en la mitad de la noche. Detrás de las ventanillas, en la oscuridad, surgieron luces que oscilaban, nerviosas, a un costado de los rieles. (...) David Burtfichtz se despertó en un pueblo de Polonia, en un puesto de frontera y esperó que llegaran los guardias. (HA 145–146)

David se despierta «en un pueblo de Polonia» que propone el confinamiento en los guettos y recuerda un pasado concentracionario. El puesto de frontera y los guardias, símbolos del control obsesivo y la rigurosidad con que funcionaba el sistema nazi, marcan un destino preciso y final que adelanta los sucesos del Holocausto. David «vive» en su sueño el futuro de los prisioneros, los verdaderos protagonistas, porque él también estaba allí «esper(ando) que llegaran los guardias» para «seleccionarlo» y conducirlo a los campos. Recordemos que en la dictadura nazi, la deportación y posterior concentración de judíos en los campos de trabajo y exterminio se realizaba por ferrocarril (trenes y vagones de mercancía) cuya intervención fue decisiva para la concreción de tal objetivo.¹⁴ La literatura concentracionaria recoge muchos testimonios y relatos acerca de las deportaciones en tren. Un testimonio de vida lo presta Jorge Semprún, intelectual español y sobreviviente del campo de concentración de Buchenwald. En *El largo viaje* (1963) relata, desde un texto narrado sin angustias ni detalles superfluos, el trayecto en tren hasta el campo de Buchenwald, donde el narrador y el protagonista son idénticos. Diversas películas, monumentos, muestras fotográficas, objetos de creación, lugares conmemorativos y diarios personales testimonian el trayecto en los trenes rumbo a diferentes destinos. Sobre su uso estratégico y exclusivo para el transporte de millones de judíos, fueron filmadas películas y documentales de las cuales quisiéramos destacar solo las que acuden a la figura del tren como símbolo y representación de la muerte. El documental *Shoah* (1985) del director francés

Claude Lanzmann es considerada la realización más importante del Holocausto. Aquí el transporte en tren tiene un papel dominante y protagonista. Con nueve horas y medias de duración, *Shoah* se acerca al pasado mediante la participación de testimonios de sobrevivientes y testigos y la poderosa figura del tren negro, acechante y en permanente movimiento, encarna la idea de irrepresentabilidad del Holocausto. Otra de las películas es *Der verlorene Zug: Auf den Rädern der Reichsbahn durch die Hölle (El tren sin rumbo: sobre las ruedas de los ferrocarriles alemanes hacia el infierno)* (1999) de Hans-Jürgen-Hermel que tematiza el viaje sin rumbo de un tren (en realidad eran tres vagones) proveniente del campo de Bergen-Belsen que transportaba prisioneros (niños, mujeres y hombres) judíos enfermos y hambrientos. Después de 14 días fueron encontrados por las tropas soviéticas en Tröbitz un estado de higiene y de salud que superaba toda imaginación. *Räder müssen rollen. Fahrplanmäßig in den Tod (Las ruedas tienen que seguir rodando. Sin retraso hacia la muerte)* (1994) del director Pim Richter, testimonia la complicidad del ferrocarril alemán en el proyecto de destrucción nazi. Una gran cantidad de monumentos y exposiciones¹⁵ recuerdan a las víctimas y a la decisiva participación de la empresa de ferrocarriles alemanes, la por entonces Deutsche Reichsbahn, antecesora de la actual Deutsche Bahn, que en el año 2008 se negó a patrocinar y dar el apoyo a la exposición *Der Zug der Erinnerung (El tren del recuerdo)*, que tematizaba el papel desempeñado por los trenes en la deportación de niños judíos en el Nacionalsocialismo. Después de 1945 no hubo una reestructuración, cambio de personal, asunción de responsabilidad ni reconocimiento por parte de los ferrocarriles en cuanto a su rol en el transporte de miles de personas hacia los campos de exterminio,¹⁶ y su «valiosa» colaboración en el Nacionalsocialismo no trajo ningún tipo de consecuencias negativas para la empresa.

148 149

Los aviones

La ficción ofrece, como hemos visto, un variado repertorio de motivos que conectan el genocidio judío y la Dictadura argentina. Aquí se puede incluir el caso de los aviones y helicópteros de las Fuerzas Armadas cuyo procedimiento y empleo para la eliminación de prisioneros, está estrechamente vinculado al transporte en tren utilizado durante el período Nazi en cuanto a que ambos conducían a los presos a su destino final.

Por aquel tiempo las ensoñaciones de las muchachas judías del Once y Paternal (...) producían extraños espejismos: hubo quien vio (...) a las novias de Marc Chagall, (...); otro, nacionalista y supersticioso, creyó que la Cruz del Sur se transformaba en la estrella de David (...). En el Centro Naval, jóvenes de buenas familias (...), pidieron armas para defenderse de los judíos. (...). Nadie hablaba de eso en Buenos Aires, pero *El Oriental*, en una confidencia con el sainetero, anticipó un baño de sangre en la Argentina. «¿Cuándo?» «Dentro de poco, compañero». Sin embargo, como explicó *El Oriental*, aquel sería solo un anticipo de otras desgracias, mucho más sangrientas, que, según los pronósticos del payador, alcanzarían su punto más alto desde el otoño de 1976 hasta... —«El Plata se vestirá de duelo» —, pronosticó el payador que veía en el sueño cadáveres de uruguayos y argentinos en cementerios de algas, mujeres encadenadas pudriéndose entre el fango y el liquen. (HA 287–288)

Las imágenes que aparecen en la cita proponen importantes referentes de la cultura y de la historia judía (el Once, Marc Chagall, estrella de David). Un clima muy raro, mezcla de sueño, fantasía y realidad anuncia una violencia inminente pero contenida que todos presienten, pero que nadie se atreve a pronunciar: «nadie hablaba de eso en Buenos Aires». La existencia de los campos de concentración y las desapariciones en la dictadura fueron ignorados y callados por muchos ciudadanos argentinos que prefirieron negar la realidad del proceso. Otros pagaron la verdad con la vida. Pero pocos o «nadie hablaba de eso en Buenos Aires», dice el narrador–testigo, expresando su preocupación ante la voluntad general de mantenerse al margen de los secretos públicos como fueron los «vuelos de la muerte».¹⁷ Sin embargo El Oriental se implica «hablando» de lo que ve en sus sueños para el futuro. «El Plata se vestirá de duelo», dice, pronosticando la desaparición de personas en aquel umbral del Atlántico. Entre los años 1976 y 1980 los ríos Paraná, el delta del Paraná, el Río de la Plata y el Océano Atlántico se transformaron en los «lugares perfectos» para ocultar los cuerpos de los detenidos. Desde los aviones y helicópteros eran arrojadas las víctimas desde el aire, transformando la zona mencionada en grandes cementerios acuáticos.

El sentido tradicional del Río de la Plata como fuente de vida hoy se reduplica en el hecho de que ese río fue la tumba de cientos de desaparecidos y sus aguas espesas y opacas se convirtieron en el símbolo de la imposibilidad de recuperar esos cuerpos torturados que, arrojados desde aviones, terminaron en el mar. (Huysen, 2000:26)

La desaparición de personas con vida mediante el lanzamiento desde helicópteros en vuelo es una de las formas más silenciosas de borrar las huellas de los crímenes. Por aquellos años «cadáveres de uruguayos y argentinos (...) mujeres encadenadas pudriéndose entre el fango y el líquen» fueron encontrados por los isleños en las costas, en medio de los ríos o en los pantanos, cumpliendo la consigna de atestiguar sin palabras los crímenes, transgrediendo la consigna del olvido. Los aviones que ejecutaban las órdenes de la Junta Militar tirando los cuerpos al agua al igual que los trenes que transportaban presos hacia los campos de concentración fueron los medios y métodos utilizados para la desaparición y la invisibilidad de las víctimas. Instrumentos eficaces y herméticos, estos monstruos de hierro se hacen invisibles en pleno trayecto borrando sus propias huellas apenas se alejan.

La investigación de periodistas¹⁸ y el compromiso de grupos de derechos humanos que piden el esclarecimiento de los crímenes de lesa humanidad realizados en la dictadura abrieron el camino hacia el enjuiciamiento de los responsables aportando pruebas y testigos cuya causa y condena recién ha comenzado.

El antisemitismo

En esa compleja red ficcional formada por personajes y una numerosa serie de sucesos aparecen motivos, imágenes y consignas que se conectan y relatan la memoria del antisemitismo en Argentina y la memoria de la muerte en la Alemania nazi. Una vez más David Burtfichtz es el protagonista de un suceso que supera las fronteras nacionales o individuales. Una pintada

en la fachada de su librería desestabiliza y socava la sensación de seguridad que parecía ofrecer Buenos Aires hasta ese momento:

HAGA PATRIA. MATE A UN JUDÍO

Pintaron los jóvenes en el muro. Después subieron al auto y dispararon varios tiros al aire. Fue una extraña señal, que tal vez apareció años después o antes, (...); una extraña señal (apareció antes o después de esa mañana en que el señor Burtfichtz abrió las persianas de la librería). (...). Pero alguien (antes o después) escribió la consigna infamante, muchachos farristas que disparaban sus 38 y la Smith Wetson a las tinieblas para asustar a los judíos (...). El señor Burtfichtz abrió la librería, vio la señal pero en verdad no se sorprendió. (HA 173)

La pintada antisemita en la librería de David evoca los hechos de la Semana Trágica de 1919 y al mismo tiempo revive en la memoria de su protagonista, viejos pogromes padecidos en el Imperio Ruso. Pero también acude a «una extraña señal» o aviso para anunciar lo que sucederá en el futuro contra los negocios judíos en el nazismo. La indeterminación temporal implícita en «años después o antes» y «antes o después» señala la falta de una temporalidad fija y por ende la posibilidad de repetición de los sucesos.

150 151

Abrió la persiana del negocio y dio gracias a Dios por estar vivo. (...) Unos vidrios rotos, unas feroces inscripciones, eran todo lo que quedaba de la noche (...). Temeroso, el tendero de la vereda de enfrente, dejó la persiana a medio abrir. (HA 211)

El pogrom del año 1919 habla del brote antisemita en Argentina y simultáneamente rescata de la memoria histórica el plan de destrucción nazi contra las mercancías y los negocios de propietarios judíos, que comenzaría a principios de abril de 1933 en Alemania denominado «El boicot de abril» (*Aprilboykott*).

La experiencia de David moviliza en el lector los lugares de la memoria de un pasado, configurado mediante fotografías y documentos de negocios clausurados junto a soldados de la SS, vidrieras rotas y pintadas antisemitas con las que dieron comienzo las acciones sistemáticas de destrucción. Estos hechos fueron comparables con pequeños pogromes y prepararon el clima social para la instauración del Nacionalsocialismo¹⁹ que más tarde culminaría con el plan de exterminio masivo y organizado en los campos.

Relacionado al antisemitismo, sus razones y consecuencias en Alemania, quisiéramos referirnos brevemente a un libro publicado en el año 2011 por el investigador alemán Götz Aly, donde explica el origen de la violencia ejercida contra la población judía en el Nacionalsocialismo. *Warum die Deutschen? Warum die Juden? Gleichheit, Neid und Rassenhass 1800–1933 (¿Por qué los alemanes? ¿Por qué los judíos? Igualdad, envidia y odio racial 1800–1933)*²⁰ aborda la «madre de todas las preguntas»: ²¹ por qué los alemanes asesinaron a los judíos y las razones que condujeron al Holocausto. El autor sostiene que, más allá del antisemitismo arraigado por aquel entonces en la sociedad alemana, uno de los ejes y motivadores fundamentales del genocidio fue la envidia material profesada por la población no judía, es decir, católicos y protestantes hacia esta comunidad. A la prosperidad, curiosidad, dinamismo y emprendimiento judío (Aly, 2011:94) el autor agrega la mayor cultura y flexibilidad para el aprendizaje (37–38) en comparación con la falta de dinamismo, flexibilidad y talento de los alemanes (39–48). Otro de los

factores que contempla es el rencor de la sociedad alemana hacia los grupos exitosos y destacados, y los «sentimientos de inferioridad, sobre todo de los pobladores del campo, muchos de ellos católicos, hacia la burguesía, a la que pertenecían los judíos alemanes en forma numéricamente sobreporcional»²² (98). «La prosperidad económica de los judíos fue la razón fundamental para que el odio se popularizara en la mayoría de la población» («Der wirtschaftliche Aufschwung der Juden wurde der eigentliche Grund dafür, dass der Juden Hass in den breiten Massen volkstümlich wurde») (95). Aly destaca que el antisemitismo político no hubiera sido posible sin la participación del factor económico. Como puede observarse, la idea del trabajo pone la cuestión económica como articuladora y desencadenante en la historia del Holocausto.

Volviendo al análisis del contexto histórico de la Semana Trágica, las razones causantes del pogrom en Argentina pueden atribuirse al descontento social general de la sociedad argentina y el miedo al comunismo (impropiamente denominado «maximalismo») de los grupos nacionalistas con el que identificaban a los migrantes judío-rusos. A ésto se debe agregar la existencia de un «antisemitismo popular»²³ que más tarde se transformó en antisemitismo²⁴ étnico.

En *Pura memoria*, tercera novela de la *Trilogía*, que tematiza el proceso de cambios políticos y sociales ocurridos a partir de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, encontramos un escalamiento de la situación anterior:

Les han pintado una cruz swástica en la pared del frente y el sastre salió a limpiarla, junto a su mujer (...) David piensa que aunque pasen los siglos, siempre habrá un judío inclinado sobre los paños (...) y siempre habrá una guerra y los judíos tendrán que abandonar sus casas y vagar por los campos. (PM 78)

Sin embargo, una especial dimensión de la dictadura argentina conforma su antisemitismo que se traduce en la violencia ejercida contra los secuestrados judíos o de ascendencia judía, cuyo informe le dedica la CONADEP²⁵ una sección especial. En cuanto a la presencia del antisemitismo en Argentina el informe²⁶ de la DAIA del año 2014 registra un aumento del 49% de denuncias de expresiones o comentarios antisemitas en el ámbito virtual.

Según un 47 % de las denuncias, Internet se constituyó como el ámbito en donde se desarrollaron la mayor cantidad de hechos antisemitas, notándose en este aspecto y con relación a años anteriores, un importante descenso del ámbito público (19 %) como escenario de discursos y actos discriminatorios. (DAIA, 2014:25)

En Alemania las cifras también crecen año a año.²⁷ En este espacio el antisemitismo se expresa mediante signos y manifestaciones en forma abierta y directa en el ámbito público (pintadas, insultos, acciones organizadas, demostraciones) y en forma encubierta o indirecta mediante comentarios que relativizan la Shoah, argumentando e igualando el genocidio al conflicto israelí-palestino mediante su banalización, o quejándose por la continua tematización del Holocausto.²⁸ El crecimiento de manifestaciones antijudías en Alemania requiere mayor control y seguridad policial en instituciones y acciones públicas.

Encuentro(s): una experiencia personal

Visitar el campo de concentración de Dachau situado a pocos kilómetros de la ciudad de Munich y a unas 3,5 horas del lugar donde vivo, fue algo que quedará para siempre en mi memoria. La experiencia allí vivida junto a mis hijos, por entonces 12 y 13 años, y un encuentro muy particular sucedido a nuestro regreso, serán dos circunstancias que configurarán mi visión personal sobre los acontecimientos.

Habíamos proyectado visitar el campo de Dachau y terminar nuestro recorrido en algún museo en Munich, intención que no pudo concretarse en su totalidad. Una vez en Dachau nos recibió la impresionante inscripción de la puerta de entrada con el conocido lema de algunos campos: «Arbeit macht frei»²⁹ (el trabajo libera) que marcaba en pocas palabras una línea de ingreso a otra dimensión. Luego comenzamos a caminar por toda el área recorriendo sus barracas, los dormitorios, el edificio con los hornos crematorios, la cámara de gas, las celdas, los monumentos, las fosas comunes. Vimos sus cercas de alambres y sus torres de control, las casas vecinas pegadas al campo que, imaginamos los tres, no podían evitar ver aquel horror diariamente desde sus ventanas. En nuestro recorrido, sentimos el silencio respetuoso de la mayoría de los visitantes ante tal atrocidad. Después de muchas horas de tensión, tristeza, asombro y espanto, salimos del lugar desorientados y con una sensación física y emocional muy difícil de describir porque ninguno de los tres decía nada. No nos quedaron palabras porque no nos alcanzaban las palabras, por lo que decidimos no hacer escala en Munich. Ya de regreso a nuestra casa, encontré a mi vecino y le expresé mi consternación sobre lo visto. Sin ningún tipo de comentario vomitó un cortante «Ja, Ja» (Sí, sí), inquiriendo: «¿Pero si en la Dictadura militar argentina mataron a 30 mil personas?». Apenas pude reaccionar, apenas pude salir del estado de shock y malestar anímico en que me hallaba. Otros elementos se agregaban ahora. Creo que le hablé de la sistematización de la muerte, del asesinato de 6 millones de judíos, del Holocausto como algo inédito en la historia de la humanidad, de otras muchas razones que convierten al Nazismo en algo inigualable por su monstruosidad. Creo que él me contestaba con otros «Ja, Ja» porque el tema no le interesaba escuchar ni discutir. A pesar de mis argumentos todavía hoy siento una sensación de impotencia, aturdimiento y de que mi reacción no fue la correcta o la suficiente. El «pero si» minimizaba en dos simples vocablos, la magnitud y el impacto del Holocausto reduciéndolo a algo menor por comparación con otro hecho atroz.

152 153

Más allá de este «encuentro», podemos decir que después de 70 años que nos separa del fin de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad alemana sigue replanteándose, reflexionando e investigando sobre el Holocausto mediante obras de arte, encuentros internacionales³⁰, publicaciones de textos científicos, caricaturas³¹ (algunas de ellas muy provocativas) y películas. Berlín, por ejemplo, con su clima propicio para la creación y el intercambio, se ha transformado en un importantísimo centro de actividades culturales de artistas israelíes, muchas veces descendientes de judíos alemanes emigrados o asesinados. Junto al trabajo desde el plano político y diplomático, los proyectos bilaterales de jóvenes artistas³² intentan, a pesar de la casi inexistente población judía en Alemania, la renovación y reactivación desinhibida de un espacio común.

Notas

¹ Alguno de los trabajos que quisiera destacar son de: Vidal, Mario: *¡Heil Edén! La conexión argentina con la Alemania Nazi*. Buenos Aires: Dunker, 2015; Wang, Diana: *Die versteckten Kinder. Aus dem Holocaust nach Buenos Aires*. Berlin: Heinrich & Heinrich, 2012; Villani, Mario: «Nazismo y antisemitismo en los campos de concentración de la Argentina», en: *Bericht für das israelische Justizministerium und für den Richter Baltazar Garzón* presentado en Madrid (España). Abril 1999; Milgram, Avraham: *Entre la aceptación y el rechazo. América Latina y los refugiados judíos del nazismo*. Jerusalén: Yad Vashem, 2003.

² Amalia Ran en su trabajo *Nuestra Shoá: Dictaduras, Holocausto y represión en tres novelas judeorriplatenses* analiza las obras de tres escritores argentinos donde «La memoria de la Shoá y el discurso del Holocausto sirven (...) para marcar un momento culminante en la reescritura de la historia nacional», en: Ran, Amalia (2009): op.cit. <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1048&context=modlangspanish>, pág. 18

³ Filmaciones que tematizan el Nazismo y la Dictadura argentina, de: Kanonovich, Bernardo: *Aquellos niños* (2004), basado en el libro de Diana Wang; Ramos, Víctor: *Recuerdos de la sombra*, (2009); Bechis, Marco: *El rumor de la memoria* (2015).

⁴ Este vínculo puede observarse en las obras de Manuela Fingueret, *Hija del silencio* (1999), Liliana Hecker, *El fin de la historia*, Mauricio Rosencof, *Las cartas que no llegaron* (2000) y de Marta Oliveri, *Memorias del ángel caído* (1995).

⁵ El título de las tres novelas se abreviarán, respectivamente: AM, HA y PM.

⁶ *Gewalterfahrung und Utopie. Juden in der europäischen Moderne*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1999.

⁷ Sobre la vida de los sobrevivientes de Żarki, un *shtetl* judío-polaco ubicado en la región de Silesia en Polonia, puede consultarse el libro de Wioletta Weiss: *Wir sind nur noch wenige. Erinnerungen aus einem Shtetl*. Eva: Berlin, 2001.

⁸ Loïc Wacquant utiliza estos términos.

⁹ Los judíos de diferentes regiones de Europa se orientaron de la siguiente forma: » (...) , los europeos-orientales prefirieron al comienzo la zona céntrica, en los alrededores del templo de la calle Libertad (...) y más tarde otros barrios como Once o Villa Crespo. Los marroquíes o de habla hispana eligieron el barrio Sur, con centro en Constitución. Los judíos sirios de Damasco se instalaron en Boca y Barracas (...). Los que venían de Aleppo, en cambio (...) prefirieron estar en Once, junto a los judíos de Rusia y Polonia. Los sefardíes que hablaban ladino, finalmente, estuvieron en el centro y Villa Crespo en una primera etapa y luego se trasladaron a Colegiales, Flores y Villa Urquiza. (Mirelman 1988, citado por Feierstein, 2007: 195)

¹⁰ Las imágenes que se asocian al término guetto surgen de una pequeña encuesta realizada con un grupo de adolescentes de 16 y 17 años que trataron tangencialmente el tema en la clase de historia de una escuela secundaria.

¹¹ El escritor polaco Czeslaw Miłosz fue uno de los primeros creadores que inmortalizaron y revivieron la memoria del guetto de Varsovia por

medio del poema «Campo di Fiori» (1943), donde hace un paralelismo entre la muerte en la hoguera del pensador italiano Giordano Bruno por la Inquisición (1600), con el guetto de Varsovia en llamas, después del levantamiento, como símbolo de la indiferencia de la población y la soledad de las víctimas. Otro poema «Cristiano pobre contempla el guetto» (1945) tematiza la culpa y la actitud de la sociedad ante la destrucción del pueblo judío. Sobre el escritor y su obra puede consultarse, Kowitz–Harms, Stephanie: *Die Schoah im Spiegel öffentlicher Konflikte in Polen: Zwischen Opfermythos und Schuldfrage (1985–2001)*. De Gruyter, Berlin, 2014.

¹² «Los nazis decidieron destruir el gueto el 19 de abril de 1943, utilizando las Waffen–SS. Por entonces sólo quedaban en él 60 mil judíos» (de los 445 mil iniciales) (Johnson, 749).

¹³ Sobre la película puede leerse el análisis de: Dimópulos, Mariana: «Verás que todo es mentira», en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9054-2005-05-07.html> (consultado 06.06.16)

154 155

¹⁴ Para un informe bastante completo acerca del funcionamiento y organización del sistema ferroviario en el Nacionalsocialismo puede consultarse en idioma español: *Historia Virtual del Holocausto. El genocidio nazi cometido contra la población judía entre 1933 y 1945. Los transportes hacia la muerte*, en: <http://www.elHolocausto.net/parte03/0311.htm> (consultado 06/06/16).

¹⁵ La exposición *Zug der Erinnerung (Tren del recuerdo)* es una «exposición sobre ruedas» que pudo verse en diversas estaciones de trenes, sobre los andenes, y sobre los mismos vagones del Tren del recuerdo, en Alemania y Polonia desde el año 2007 hasta 2013. Tenía como objetivo recordar las deportaciones en masa de miles de niños judíos hacia los campos de concentración y de exterminio.

¹⁶ Un informe detallado sobre la historia en la que se basa la película *Räder müssen rollen, Fahrplanmäßig in den Tod* puede leerse en: «Allgemeine Informationen zu Deportationen der Reichsbahn», en: <http://www.open-memory.info/deportation-deutschebahn.php> (consultado 06/06/16).

¹⁷ La primera publicación sobre los vuelos de la muerte fue realizada por el periodista Horacio Verbitsky en 1995 con el título de *El Vuelo*. Buenos Aires: Planeta. Fabián Magnotta, otro periodista, es el autor de *El lugar perfecto. Dictadura: vuelos de la muerte y desaparecidos en el delta entrerriano (1976–1980)*, donde investiga los vuelos en la dictadura militar.

¹⁸ Sobre el tema puede leerse una nota del diario Página12 <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-258680-2014-10-30.html> (consultado 06/07/16).

¹⁹ Las actividades públicas de Hitler dieron comienzo en 1920, época muy cercana a los sucesos acontecidos en Buenos Aires, cuyo episodio no puede verse de forma aislada sino como un hecho que acompaña temporalmente el crecimiento del antisemitismo en Europa.

²⁰ La traducción del título de la obra de Götz Aly que aparece entre paréntesis, es mía. La traducción en español lleva el título de: *¿Por qué los alemanes? ¿Por qué los judíos? Las causas del Holocausto*. Traducción de Héctor Piquer Minguijón, Crítica, Barcelona, 2015.

²¹ Un comentario breve del trabajo puede leerse en: <http://www.elcultural>.

com/revista/letras/Por-que-los-alemanes-Por-que-los-judios/32232 (consultado 01/06/16).

²² La frase es una traducción casi textual del libro.

²³ Avni, 1995:200.

²⁴ «En la década de 1920 el antisemitismo comenzó a manifestarse en todas las organizaciones y publicaciones nacionalistas. La *Nueva República*, fundada en 1927, y la *Liga Republicana*, organizada en 1929, estuvieron influenciadas por el ideólogo fascista francés Charles Maurras, fueron los precursores de organizaciones más grandes forjadas en los años treinta. (...) Aun antes del ascenso de Hitler al poder (el periódico *La Bandera Argentina*, 1932), publicó fragmentos de *Mein Kampf* y proclamó la necesidad de salvar la cultura occidental de la “plaga eslavo-semitica”», en: Avni, 1995:201.

²⁵ Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), *Nunca Más*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1985, 69-75.

²⁶ Sobre el antisemitismo en Argentina en el año 2014 puede consultarse: «Informe sobre antisemitismo en la Argentina 2014». Marisa Braylan (comp.). CES. Centro de Estudios Sociales. DAIA Delegación de Asociaciones Israelitas Argentina: [http://www.daia.org.ar/2013/uploads/documentos/109/informe%20antisemitismo%202015%20\(2014\)%20CORREGIDO.pdf](http://www.daia.org.ar/2013/uploads/documentos/109/informe%20antisemitismo%202015%20(2014)%20CORREGIDO.pdf) (consultado 15.06.16).

²⁷ Datos recientes acerca del antisemitismo y el potencial antidemocrático de la sociedad alemana, pueden consultarse en dos estudios. El primero se denomina «Die enthemmte Mitte. Autoritäre und Rechtsextreme Einstellung in Deutschland». Die Leipziger Mitte-Studie 2016 («La desinhibición del centro. Posiciones/actitudes autoritarias y de extrema derecha en Alemania») realizado en 2016 por la Universidad de Leipzig en cooperación con las Fundaciones Heinrich-Böll, Otto-Brenner y Rosa-Luxemburg, en: https://www.boell.de/sites/default/files/2016-06-mitte_studie_uni_leipzig.pdf. El segundo es un artículo publicado en 2007 por la Bundeszentrale für politische Bildung (BPB) (Central nacional para la formación política) denominado «Antisemitismus in Deutschland und Europa» («Antisemitismo en Alemania y Europa»), en: <http://www.bpb.de/apuz/30329/antisemitismus-in-deutschland-und-europa> (artículos consultados 15/06/16). Sobre el antisemitismo en Alemania puede consultarse: «Informe sobre antisemitismo en la Argentina 2014». Marisa Braylan (comp.). CES. Centro de Estudios Sociales. DAIA Delegación de Asociaciones Israelitas Argentina, 69-70. [http://www.daia.org.ar/2013/uploads/documentos/109/informe%20antisemitismo%202015%20\(2014\)%20CORREGIDO.pdf](http://www.daia.org.ar/2013/uploads/documentos/109/informe%20antisemitismo%202015%20(2014)%20CORREGIDO.pdf) (consultado 15.06.16).

²⁸ Los ejemplos fueron tomados del artículo Antisemitismo en Alemania y Europa, op. cit. 2.

²⁹ El cartel con la inscripción fue robado del campo el 2 de noviembre de 2014.

³⁰ A la sombra de la historia y en un lugar muy controvertido, se festejaron en julio de 2015 en Berlín las competiciones deportivas judías más grandes de Europa, la European Maccabi Games, una especie de Juegos

olímpicos judíos. En el mismo lugar donde Hitler organizó las Olimpiadas del año 1936, es decir, 70 años después de la Shoah. Con más de 100 mil turistas israelíes por año, Berlín es una de las capitales preferidas.

³¹ El artista israelí Erez Isreali presentó en Berlín una muestra de ilustraciones con juegos de palabras, doble sentido y mucho de humor negro sobre el Holocausto. Algunas ilustraciones pueden verse en la revista *Zeit Magazin*, (20), 13 de mayo de 2015, 40–48.

³² Como uno de los eventos comunes más tradicionales puede citarse el Festival de Cine Judío de Berlín y Brandenburgo (JFBB) que se realiza desde hace 22 años.

Referencias bibliográficas

ALY, G. (2011). *Warum die Deutschen? Warum die Juden? Gleichheit, Neid und Rassenhass 1800–1933*. Frankfurt a.M: Fischer.

AVNI, HAIM (1995). El antisemitismo en Argentina: las dimensiones del peligro. En: Senkman, L. En Sznajder, M. (Comp.), *El legado del autoritarismo. Derechos humanos y antisemitismo en la Argentina contemporánea* (pp. 197–216). Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

BENMERGUI, A. (2004). Alberto Gerchunoff y Pedro Wald: dos visiones contrapuestas acerca de dos momentos de la historia argentina. En Feierstein, R. y Sadow, S. (Comp.), *Recreando la Cultura judeoargentina/2. Literatura y Artes Plásticas*, Tomo 1 (pp. 122–130). Buenos Aires: Milá.

BRAH, A. (2011). *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión* (Traducción de Sergio Ojeda). Madrid: Traficantes de sueños.

COHEN, R. (1997). *Global diasporas. An introduction*. London: UCL Press.

DAIA (2014). Informe sobre antisemitismo en la Argentina 2014. En Marisa Braylan (Comp.), CES. Centro de Estudios Sociales. DAIA Delegación de Asociaciones Israelitas Argentina [en línea]. Consultado 15 de junio de 2016 en [http://www.daia.org.ar/2013/uploads/documentos/109/informe%20antisemitismo%202015%20\(2014\)%20CORREGIDO.pdf](http://www.daia.org.ar/2013/uploads/documentos/109/informe%20antisemitismo%202015%20(2014)%20CORREGIDO.pdf)

DEVOTO, F. (2003). *Historia de la Inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

FEIERSTEIN, R. (2007). *Vida cotidiana de los judíos argentinos. Del gueto al country*. Buenos Aires: Sudamericana.

FERNÁNDEZ VICENTE, A. (COORD.) (2010). *Nomadismos contemporáneos: formas tecnoculturales de la globalización*. Murcia: Edit.um.

HUYSEN, A. (2000). El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos. *Punto de Vista. Revista de cultura*. XXIII (68), 25–28.

KAUFMAN, E. (1995). Análisis de los patrones represivos en el Cono Sur: los regímenes militares argentinos (1976–1093). En Senkman, L. y Sznajder, M. (Comps.), *El legado del autoritarismo. Derechos humanos y antisemitismo en la Argentina contemporánea* (pp. 55–78). Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

KARADY, V. (1999). *Gewalterfahrung und Utopie. Juden in der europäischen*

Moderne. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.

KARDUNER, L. (1934). Misión del escritor judío en la literatura argentina. *Judaica II* (16), 145–149.

LERNER, N. (1989). Las raíces ideológicas del antisemitismo en la Argentina y el nacionalismo. En Senkman, L. (Comp.), *El antisemitismo en la Argentina* (pp. 195–234). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

MAYER, R. (2005). *Diaspora. Eine kritische Begriffsbestimmung*. Bielefeld: Transcript Verlag.

WACQUANT, L. (2010). *Las dos caras de un gueto. Ensayos sobre marginalización y penalización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

WEISS, W. (2001). *Wir sind nur noch wenige. Erinnerungen aus einem Shtetl*. Berlin: Eva.

Zehnder, Sabrina

«Reflexionar la dictadura argentina y el Holocausto desde la literatura». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 143–158.

Fecha de recepción: 12 · 06 · 16

Fecha de aceptación: 15 · 07 · 16

El Privilegio de Ótanes: la libertad del ciudadano en la Democracia Ateniese

Diego Alexander Olivera*

Centro de Estudios Comparados,

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

Resumen

Los especialistas en el mundo antiguo suelen recurrir, a la hora de definir la igualdad y la libertad del ciudadano en la democracia antigua, a la célebre definición ofrecida por Aristóteles en *La Política*. Pero la definición aristotélica presenta dos problemas. En primer lugar, resulta anacrónica cuando el objetivo es describir la noción de libertad ciudadana en el marco de la democracia radical del siglo V, desde la reforma de Efialtes en 462 a.C. hasta la derrota a manos de Esparta en 404 a. C. Segundo, la definición propuesta por el estagirita apunta a cuestionar la democracia radical y el gobierno popular. Un enfoque comparativo permitirá demostrar que la definición aristotélica de la libertad del ciudadano no solo es ajena a la lógica que regula la participación ciudadana en el marco de la política asamblearia, sino que se muestra sumamente deficitaria para explicar esa lógica. En contraste, el testimonio de Heródoto en III, 80–83, en el llamado debate de los persas o de las formas constitucionales, insinúa una definición de la libertad del ciudadano que se ubica en el extremo opuesto de la que ofrece el estagirita, y se ajusta mucho más a las características que presenta la actuación del ciudadano en la asamblea democrática.

158 159

Palabras clave:

· Democracia · Aristóteles · Heródoto

* Licenciado en Historia, becario de Posgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Beca radicada en el Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral. Cursa el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Entre Ríos.

Abstract

When defining the equality and freedom of citizens in Ancient Times' democracy, scholars tend to resort to the famous definition coined by Aristotle in *Politics*. However, this definition presents two problems. First, it is anachronistic when the aim is to describe the notion of citizen freedom in the context of radical democracy of the 5th Century B.C. from Ephialtes' reform in 462 B.C. until the defeat of Sparta in 404 B.C. Second, the definition penned by the Greek philosopher is aimed at bringing into question radical democracy and popular government. A comparative approach will allow us to demonstrate that Aristotle's definition of citizen freedom not only is alien to the rationale that regulates citizen participation in the framework of the assembly's policy, but also that it is incapable of explaining such rationale. By contrast, Herodotus' testimony in III, 80–83 regarding the so called debate of the Persians or on the constitutional forms foreshadows a definition of citizen freedom which stands at the opposite end of the one offered by the Greek philosopher and is more attuned to the traits of the way in which citizens act in the democratic assembly.

Key words:

· Democracy · Aristotle · Herodotus

La cuestión de la ciudadanía en la democracia antigua ha constituido recientemente el centro de un complejo debate sobre los «elementos modernos» de la ciudadanía clásica.¹ En particular, la discusión gira en torno a la existencia de «cuasi derechos» en la democracia griega que puedan llegar a entenderse como similares a los derechos del individuo moderno. En el trasfondo de tal debate se halla el tema de la libertad del ciudadano, en uno y otro contexto, y su definición teórica. Aquí nos enfocaremos en este último punto; la definición teórica de la libertad del ciudadano en el contexto de la democracia ateniense del siglo V. Sobre lo primero, basta señalar que a diferencia de la democracia constitucional moderna, donde la igualdad se gana frente al poder del Estado, en la democracia antigua la igualdad es impuesta por una mayoría a una minoría. Como señalara Rancière (1995:33) para los antiguos hay política cuando «la contingencia igualitaria irrumpe como libertad» del *demos*.

Ahora bien, los especialistas suelen recurrir, a la hora de definir la igualdad y la libertad del ciudadano en la democracia antigua, a la célebre definición ofrecida por Aristóteles en *La Política*:

Una característica de la libertad es ser gobernado y gobernar por turno (*eleutherias de hèn mèn tò en mèrei árkhèsthai kai árkhèin*). En efecto, la justicia, en la concepción democrática, consiste en tener igualdad según el número y no según el mérito. (Pol. 1317b, 2)

Pero la definición aristotélica presenta dos problemas. En primer lugar, resulta anacrónica cuando el objetivo es describir la noción de libertad ciudadana en el marco de la democracia radical del siglo V, desde la reforma de Efialtes en 462 a. C. hasta la derrota a manos de Esparta en 404 a. C.² Segundo, como afirmó recientemente una comentarista del pensamiento aristotélico, la definición propuesta por el estagirita apunta a cuestionar la democracia radical que se caracterizaría según él por la negativa del *demos* a ser gobernado, y que por ende es incapaz de gobernar (Pechriggl, 2012:164).

160 161

Por tanto, es poco probable que la definición de Aristóteles se acerque a lo que el pensamiento democrático del siglo V percibía como la libertad de un ciudadano. De hecho, en el lenguaje del estagirita domina el término *arkhè*, que se halla en la raíz de varios tipos de regímenes, como monarquía y oligarquía. Ober (2008:3–9) señala que a diferencia de esos regímenes, que se construyen dependiendo del número de individuos con acceso a las magistraturas de gobierno, la democracia no está construida en primera instancia por el número.³ La polarización entre democracia y oligarquía llevó al equívoco de entender a la primera como el régimen en que la mayoría ocupa los cargos y magistraturas, en oposición al segundo que se entendía como el control de las mismas por parte de la minoría.⁴

Así pues, la *demokratía* no supone solamente el acceso a las magistraturas por parte de una mayor cantidad de individuos, aunque éste podría ser un rasgo característico que la diferencia de oligarquía, sino que «es el régimen en el que el *demos* obtuvo una capacidad colectiva para lograr un cambio en el ámbito público» (Ober, 2008:7). El lugar donde se expresa esa capacidad colectiva es la asamblea, órgano principal del gobierno democrático.

Un enfoque comparativo permitirá demostrar que la definición aristotélica de la libertad del ciudadano no solo es ajena a la lógica que regula la participación ciudadana en el marco de la política asamblearia, sino que se muestra sumamente deficitaria para explicar esa lógica. En contraste, el testimonio de Heródoto en III, 80–83, en el llamado debate de los persas o de las formas constitucionales, insinúa una definición de la libertad del ciudadano que se ubica en el extremo opuesto de la que ofrece el estagirita, y se ajusta mucho más a las características que presenta la actuación del ciudadano en la asamblea democrática. La metodología comparativa nos permite entrecruzar los testimonios disímiles que las fuentes ofrecen sobre un mismo fenómeno y delimitar su temporalidad (Milia & Lizarraga, 2011:31).

En ese sentido, lo que aquí se pretende es proponer la definición de Halicarnaso como alternativa de la aristotélica, por lo menos en lo que respecta a la democracia radical, y para eso se dividirá la exposición en dos partes. En la primera, se abordan las características de la asamblea como órgano de gobierno y espacio de configuración de la subjetividad política del ciudadano, en la segunda, se explicita la definición de la libertad del ciudadano que presenta Heródoto.

Todo el poder a la asamblea

En el año 428 a. C. la ciudad de Mitilene en Lesbos, aliada de Atenas y parte de su imperio, decide abandonar la alianza y en consecuencia enfrenta una represalia por parte de la polis ática. Tras tomar la ciudad los atenienses deliberaron en asamblea sobre el castigo que correspondía a los Mitileneos. Según Tucídides aconteció lo siguiente:

Y deliberaron acerca de los prisioneros, y bajo los efectos de la indignación decidieron matar no solo a los allí presentes, sino también a todos los mitileneos adultos y vender como esclavos a niños y mujeres. (Th., III. 36)

Como resultado de la deliberación se envía ordenes al estratego Paquete para que haga cumplir la decisión del *demos*. Sin embargo, al día siguiente ciertos sectores del pueblo comienzan a mostrarse críticos hacia la decisión tomada en la asamblea anterior y exigen una nueva deliberación. Nuevamente los dos oradores que habían hablado el día anterior toman la palabra para defender una u otra perspectiva; Cleón en favor de matar a todos los miteleneos y Diódoto en favor de perdonarles la vida:

Y expuestas estas dos argumentaciones de forma tan equilibradamente contrapuesta entre si, los atenienses se vieron abocados a un conflicto de opiniones, y en la votación quedaron casi empatados, aunque la propuesta de Diódoto resultó vencedora. (Th., III. 49)

El ejemplo de Mitilene es uno de los pocos testimonios con que contamos sobre el funcionamiento de la asamblea democrática ateniense, y en él debemos observar la particularidad de que en un lapso de dos días el pueblo tomó dos decisiones completamente diferentes. Al parecer esto no sería una excepcionalidad circunscripta al episodio narrado por Tucídides, sino que sería una constante del comportamiento de la asamblea si atendemos al comentario de Aristófanes:

Y siendo calumniados por sus enemigos, ante los atenienses rápidos en tomar decisiones, con la imputación de burlarse de nuestra ciudad e insultar al pueblo en sus comedias. Solicita ahora mismo responder dirigiéndose a los atenienses rápidos en cambiar sus decisiones. (Ach. 630–32)

Así pues, la práctica asamblearia supone no solo la deliberación y la toma de decisión, que ha de hacerse sobre la marcha de los acontecimientos, sino también supone una capacidad de poner en cuestión dichas decisiones. Eso es lo que Castoriadis (1997) identificaba como el rasgo principal de una sociedad autónoma. Para Bauman (2007:145–146) el cenit de esa autonomía estaría marcada por el momento en que la asamblea encabeza sus decisiones con la fórmula «*edoxe te boule kai to demo*» (el consejo y el pueblo decretan). En efecto, las decisiones que toma la asamblea ateniense en el marco de la democracia radical tienen carácter de ley, y sólo pueden ser revocadas por otra asamblea, como bien demuestra el ejemplo de Mitilene.⁵

Raphael Sealey (2009:238–257) tiene una opinión distinta. Él considera que el *dikasterion* (tribunales) actuaba como un poder judicial autónomo de la asamblea con la finalidad de salvaguardar la libertad de los ciudadanos. Pero la noción de división de poderes y la concepción de la justicia como responsables de proteger las libertades civiles de los atropellos del Estado es una concepción moderna. En

los tribunales atenienses actuaban los mismos ciudadanos que en la asamblea y eran elegidos por sorteo.⁶ Ninguno de los jueces era jurista profesional —como ninguno de los ciudadanos era político de profesión—, sino que eran jornaleros, tenderos, artesanos, etc. La ciudad, en tanto Estado, eran sus ciudadanos, y podía seguir existiendo incluso si eran expulsados de su territorio (Rhodes, 2009:61).⁷ Por lo tanto, los tribunales como el consejo son simplemente otros espacios de expresión de la comunidad en tanto colectivo de ciudadanos, como lo es la asamblea.⁸

Si los decretos de la asamblea son la ley y ningún poder es capaz de colocarse por arriba de la voluntad popular, se entiende la crítica de Aristóteles que ve en la democracia radical la existencia de un poder indefinido:

Y la multitud de esta índole está enteramente ociosa, pues el cuidado de las cosas privadas no los ata en absoluto, pero ata a los ricos, de modo que a menudo no toman parte de la asamblea ni del acto de juzgar. Por eso la multitud de los pobres llega a ser soberana del régimen político, pero no las leyes. (Pol., 1293^a)⁹

162 163

El problema, desde la crítica aristotélica, es que la asamblea no es una magistratura, más bien es «una *arkhè* que en rigor es un *krátos*» (Gallego, 2003:192). Lo que hace de ella un espacio de conflicto, de tensiones entre las partes. Pero también es un espacio sumamente igualitario donde la línea divisoria entre gobernantes y gobernados es inexistente (Meiksins Wood, 2011:49). Lo que no debe llevar a la suposición de que la polis clásica carecía de coacción, sino que la misma se ejercía por parte de la comunidad cívica a costa de esclavos y extranjeros (Paiaro, 2011: 223–242). Pero al interior de la comunidad, en el marco de la política asamblearia, los ciudadanos eran iguales entre sí y la coacción no tenía lugar, a menos que se estuviese dispuesto a sacrificar el carácter igualitario de la asamblea.

La peculiar organización igualitaria de la polis democrática ha motivado la recuperación, por parte de algunos especialistas, de los aportes teóricos del antropólogo francés Pierre Clastres.¹⁰ Desde dicho enfoque, la sociedad ateniense del siglo V puede ser entendida como una «comunidad indivisa»,¹¹ en tanto carece de un liderazgo escindido. La colectividad se piensa y se configura en el marco de la política asamblearia como un «nosotros». Los «líderes políticos» y los «demagogos» tenían una autoridad más bien frágil, y aunque podían disuadir al *demos* a votar alguna de sus propuestas, el gobierno recaía en la comunidad toda.¹² Era ella quien «ejercía poder sobre los líderes y no viceversa» (Paiaro, 2014:133),¹³ por eso procuraba evitar la concentración de poder en manos de un individuo mediante dispositivos de seguridad como el «ostracismo» o la revisión de las acciones de los funcionarios públicos.

Así pues, la asamblea es el espacio donde la comunidad materializa el ideal de unidad que emana de su carácter indiviso. Más allá de las diferencias internas, toda decisión tomada por ella se expresa en nombre de la totalidad de los atenienses. El cuerpo de ciudadanos ha colocado el poder *es meson*, en el medio, de forma tal que nadie pueda apropiárselo (Vernant, 1965:65–81). De ese «colocar en el medio» surge la lógica igualitaria que ordena la política de la polis clásica.

Isonomía o la libertad del individuo en la democracia radical

En el libro III de sus *Historias* Heródoto de Halicarnaso narra una escena que por inverosímil dice mucho del imaginario ateniense. Se trata de un supuesto episodio sucedido tras la muerte del mago Esmerdis, usurpador del trono persa después de la desaparición física del rey Cambises. En una habitación tres nobles persas debaten sobre qué hacer, una vez que la línea masculina del rey Ciro se ha extinto: continuar con el régimen monárquico o modificarlo. El trasfondo histórico del debate lo debemos buscar en Atenas en vísperas de las reformas de Clístenes. Allí, el Alcmeónida, Iságoras y los Pisistrátidas representarían cada una de las tres formas de gobierno (Cf. Asheri, 2007:472).¹⁴

En dicho debate, el noble Megabizo pronuncia un fuerte alegato a favor de la Oligarquía y en contra de la tiranía y el poder popular. Pero la oposición principal se da entre Ótanes, defensor de la «isonomía», y Darío que aboga por la continuidad monárquica.¹⁵ Ótanes identifica la democracia con el hecho de que «los magistrados se desempeñan por sorteo, cada uno rinde cuenta de su cargo y todas las deliberaciones se someten a la comunidad».¹⁶ La tiranía, en cambio, pervierte al mejor de los hombres, pues el problema no es el individuo sino el sistema.¹⁷ Finalmente, Darío alegará por la Monarquía, y en su discurso pone énfasis, al igual que Megabizo, en la inevitable realidad de que la democracia termina instituyendo la tiranía.

Como no podía ser de otra manera para el pensamiento helénico, dado que se trata de un debate entre bárbaros, termina por imponerse el argumento en favor de la Monarquía¹⁹. Pero lo interesante es lo que viene a continuación, pues Ótanes reclamó, según Heródoto, gozar de un llamativo privilegio:

«Camaradas, está bien claro que uno cualquiera de nosotros —bien sea que resulte designado por sorteo, que encomendemos su elección como tal a la totalidad de los persas, o que lo sea por cualquier otro procedimiento— ha de ser rey; sea como fuere, yo no voy a entrar en liza con vosotros, pues no quiero mandar, ni recibir órdenes. Renuncio pues al poder a condición de no estar, tanto yo, personalmente, como mis sucesivos descendientes, a las órdenes de ninguno de vosotros» (...). Y hoy en día la familia de Ótanes sigue siendo la única que, en Persia, goza de libertad y que, con tal de no conculcar las leyes de los persas, sólo obedece las órdenes que tiene a bien. (III., 83, 2–3)

El párrafo insinúa que Ótanes sería el único persa libre, a excepción del Gran Rey, porque es el único que no manda sobre otros y no se recibe órdenes de nadie. Entonces, ¿se puede inferir que en Heródoto la libertad de un individuo pasa por no gobernar a otros y no ser gobernado? Ótanes renuncia al *krátos*, al poder que puede ser ejercido sobre otros, pero lo hace a condición de que los demás también renuncien a ejercerlo sobre él.¹⁸ A partir de ese momento Ótanes asume todo el *krátos* para sí mismo, es el único responsable de su devenir.

Pascal Payen (1997:193–203) otorga un exhaustivo análisis de los conceptos de *krátos*, *arkhè* y *hegemoniè* en Heródoto donde sostiene que «por lo tanto, *krátos* es una fuerza peligrosa que, ya que pone a un individuo por encima de otro, requiere

ser controlado» (Payen, 1997:194), su presencia en la *Historia* se relaciona con los procesos de conquista, en estrecha vinculación con la *arkhè*. *Krátos* asegura el control de un territorio conquistado por los bárbaros, aparece como el momento de la victoria en circunstancias propias de la lucha. La *arkhè* se da por el ejercicio reiterado del *Kratos*, es un poder destinado a durar, y *hegemoníe* aparece vinculado a *arkhè* en aquellos casos en que un pueblo logra imponerse sobre otro, y al obtener una superioridad temporal logra a través del ejercicio del *krátos* desplegar una *arkhè*: «Poder de una autoridad absoluta, como resultado de una guerra de conquista, la «hegemonía» es un legado temporal que el ejercicio de una superioridad (*krátos*) convierte en una dominación (*arkhé*) sostenible» (Payen 1997:196).

Ahora bien, ¿solo escapando a la *Arkhè* se obtiene la libertad? Eso explicaría la petición de Ótanes de no ser mandado y la situación particular del demos ateniense durante la Pentecontecia. Payen cree que para Heródoto existe la posibilidad de que *Krátos* cambie de valor y que efectivamente eso es lo que pasa con la instauración de la democracia, donde el poder es situado *es meson*, es decir en el medio y habilita la posibilidad de que la *arkhè* sea expulsada, pues en esa situación ningún individuo puede colocarse encima de otro, nadie manda, ni es mandado. A partir de entonces será la comunidad, percibida como un «nosotros», la que se instituya como única depositaria del poder expresado en la voluntad del *demos*.

164 165

El análisis de Payen permite observar que Heródoto, al asimilar *isonomía* con *demokratía*, inserta al régimen dentro de una tradición nobiliaria y aleja las críticas que identifican democracia con poder de los sectores populares. En la lectura del de Halicarnaso *krátos* ya no puede significar «superioridad» de una parte que domina sobre otra. Ha dejado de ser el signo de la división, para constituirse en la fuerza positiva que al ubicarse en el centro del ámbito público posibilita la igualdad.

La peculiar situación de Ótanes y el privilegio que goza conjuntamente con sus descendientes nos coloca frente a una definición de la libertad del ciudadano en el marco de la democracia diferente de la aristotélica. De hecho se puede profundizar aun más la vinculación entre el noble persa y la polis ática. En III, 141–150, con motivo de la restauración de la tiranía de Samos en la persona de Silosonte, hermano del fallecido Polícrates, Ótanes aparece otra vez en escena, pero esta vez, lo hace como comandante del ejército persa enviado por Darío a conquistar Samos. Entonces aparece mandando y siendo mandado, contradiciendo lo expresado en el debate de los persas ¿Por qué se da dicha contradicción? ¿Por qué el defensor de la isonomía democrática deviene en conquistador?

Para dilucidar semejante interrogante, es necesario pensar en Ótanes como una representación de Atenas en el sentido de ser «instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una «imagen» capaz de volverlo a la memoria» (Chartier, 1992:57–58), así la figura de Ótanes se asimila en el discurso a la polis ateniense, y construye para el receptor una referencia clara a ésta. Ótanes defiende la isonomía democrática, de la misma forma que lo haría un ateniense convencido de la eficacia de este régimen, no solo habla en griego, lo hace como un griego demócrata, y como Atenas es para Heródoto la expresión más acabada de la democracia, Ótanes habla como ateniense.¹⁹

Asimismo, la situación es similar a la de una Atenas que libre de tiranos al interior de su sociedad y en el exterior con su victoria sobre los persas, se encuentra en una posición hegemónica dentro de la liga de Délos que es un tanto contradictoria

con los postulados democráticos (Placido, 1986:24). Según Balot (2009:54–68) la libertad no constituyó un valor central en la cultura aristocrática del período arcaico, sino que pasó a ocupar el centro del escenario tras los eventos de las guerras médicas. Propone vincular la libertad con los ideales masculinos de la *andreia* ateniense para explicar la agresividad de la política exterior durante el siglo V. Es posible que Balot acierte al identificar una relación entre la concepción de la libertad con la política imperial ateniense, pero es necesario precizarla.

Al interior de la comunidad cívica hay libertad e igualdad en tanto hay «ausencia» o «neutralización» del poder. Sin esa expulsión o negación de la división entre gobernantes y gobernados no puede existir el espacio común igualitario que supone el demos reunido en asamblea. Sin embargo, como colectivo, el demos domina sobre los «otros», esclavos y metecos, así como a las ciudades aliadas.²⁰ De aquí se desprende otra concepción de libertad asociada a la capacidad de dominar o gobernar sobre los demás. Si entre ciudadanos la relación debe ser simétrica, entre ciudadanos y los «otros» la asimetría es tomada como natural.²¹

Conclusión

El empleo de un análisis comparativo en dos niveles —en el plano discursivo, comparando los distintos enunciados, y en el plano sociohistórico, comparando las diferentes realidades espacio-temporal en que se inscriben los enunciados— ha permitido identificar una variedad de concepciones y definiciones de la libertad en la Grecia Clásica. Esa variedad exige, por parte de los investigadores, cierta prudencia a la hora de optar por una u otra definición. En ese sentido, adquiere relevancia el contexto de producción de las obras y las experiencias sociopolíticas en que se ven insertos los autores.

En la perspectiva aristotélica las constituciones políticas se definen en relación a la parte que ejerce el gobierno de la polis, los pobres en la democracia, los ricos en la oligarquía y un individuo en la tiranía. La definición del ciudadano que él propone se ajusta a su idea de la *politeia* como régimen que hace compatible el criterio de libertad que rige en la democracia con el de propiedad que hace lo propio en la oligarquía. El ciudadano queda definido como aquel que participa en las instancias deliberativas representadas por la asamblea y los tribunales, pero queda excluido de las magistraturas las cuales deben ser reservadas a los ricos. Frente a la democracia radical donde el demos, es decir los sectores populares, gobierna sobre los ricos, el estagirita ofrece una definición donde «ambos criterios (libertad y propiedad) encuentran cabida en la constitución y ni los ricos ni los pobres se ven explotados por la otra parte de la polis» (López Barja, 2013:180).

La definición de Heródoto parte de la negación del conflicto, la comunidad sólo puede ser unidad. Por tanto, se centra en una idea de igualdad que hace inviable la dominación. En cambio Aristóteles considera al conflicto constitutivo de la política e inicia su reflexión desde la tesis de que las partes del cuerpo cívico están enfrentadas.²² La propuesta del estagirita apunta a crear consenso, la del de Halicarnaso a idealizar la democracia como *eunomia*, como el régimen capaz de superar la *stasis*.

Notas

¹ Cf. Ober (2000:27–60), Olbrys & Samaras (2007:111–141), Sancho Rocher (2011:243–266).

² Observa Sancho Rocher (1991:59–86): «En el tercer libro de la *Política*, el estagirita plantea la definición de ciudadano que, como es sabido, para él tiene un contenido político activo. Pero no hay que olvidar que Aristóteles representa sólo un ejemplo del esfuerzo, propio de su época, de reducir a un organigrama claro la realidad político social, frutos de siglos de evolución y que, por tanto, el resultado de su investigación no siempre es perfectamente aplicable a una situación concreta, ni mucho menos a cualquier época pasada».

³ Monarquía (uno) Oligarquía (los pocos). En tanto, el término *arkhè* hace referencia a «cargos» «magistraturas», *krátos*, en la tradición homérica, supone el ejercicio de una «superioridad», «fuerza» o «poder». Cf. Benveniste (1983:280–287).

⁴ Rancierè (1995) llama la atención sobre la doble acepción del término *demos* como el todo y la parte, la totalidad del cuerpo de ciudadanos y los sectores populares que son la mayoría de los ciudadanos. Sobre el origen peyorativo del término «democracia» entendida como el poder de los pobres, Cf. Carledge (2007: 155–169), también Loraux (2008: 251–272) que considera que el discurso democrático tendía a ocultar el *krátos* por una especie de negación del *demos* a admitir su victoria. Por su parte, Canfora (2014:158–162) se inclina por la idea de que es en la segunda mitad del siglo V, más precisamente en los años que van de la muerte de Pericles (429) hasta la tiranía de los Treinta (404), que el término democracia paso a significar «dominio» de los sectores populares. Hansen (2010:499–536) circunscribe a los textos historiográficos, filosóficos y panfletos políticos el uso del término con sentido de «sectores populares», en tanto que en los discursos de los oradores y en las fuentes epigráficas su sentido siempre es el de «totalidad» del cuerpo de ciudadanos.

⁵ Cf. Gallego (2003:188), Canfora (1995:157).

⁶ Barceló y Hernández de la Fuente (2014:192) llaman la atención sobre estos aspectos que diferencian las democracias antiguas y modernas.

⁷ Cf. Hansen (1997:9–15) para quien *polis* es el término genérico para designar al Estado. Pero también designa la ciudad en tanto espacio físico y a la comunidad de *polites*.

⁸ «A partir de Efiálfes, el Areópago solo ejercería funciones judiciales, mientras que la asamblea, el consejo y los tribunales realizarían de modo práctico los principios del poder popular» (Gallego, 2005:116–117). También Hansen (2010:499–536) señala que no hubo una separación adecuada de poderes entre los tribunales judiciales y la asamblea, aunque difieren en estructura y composición. Musti (2000:206–209) se inclina por una separación de poderes, sino acordada, al menos vinculada. Si bien un decreto de la asamblea podía ser objeto de una *graphè paranómōn*, es factible que, como señala el propio Musti, sea en el siglo IV, cuando el centro de gravedad se desplaza de la asamblea a la *dikastéria*, el momento donde ese control de los tribunales sobre la asamblea podía llegar a

realizarse. No obstante, Sealey yerra en atribuirle al tribunal popular un poder que lo asemeja al que tiene en las sociedades modernas el poder judicial como garante de las libertades civiles.

⁹ El testimonio aristotélico además ilustra la diferencia entre ley y decreto y la importancia que tiene para los antiguos lo «promulgado» (ley) por sobre lo «votado» (decreto). En el hecho de que lo «votado» por la asamblea se coloque por encima de la ley es donde radica la distorsión democrática para el estagirita. En la democracia moderna, en cambio, lo votado (ley) es superior a lo promulgado (decreto). Al respecto Cf. Musti (2000:213).

¹⁰ Cf. Loraux (2007:243–264) Paiaro (2014:120–134) Gallego (2011b: 194–195).

¹¹ Clastres (2001: 202–203) lo expresa en los siguientes términos: «La comunidad primitiva es a la vez totalidad y unidad (...). Por esto el criterio de indivisión es fundamentalmente político: si el jefe salvaje carece de poder es porque la sociedad no acepta que el poder se separe de su ser, que se establezca una división entre el que manda y los que obedecen (...). La comunidad primitiva puede plantearse como totalidad porque se constituye en unidad: es un todo finito porque es un Nosotros indiviso».

¹² Ismard (2012:317–328) observa que en Atenas está ausente la idea de la polis como persona jurídica. En consecuencia, esa incapacidad de la ciudad para constituirse en persona jurídica independiente de la comunidad civil constituía un obstáculo para la formulación, en términos legales, de la noción de representación.

¹³ Vale recordar que el Viejo Oligarca en su *constitución de los atenienses* 1.8, dice: «el pueblo no quiere ser esclavo, aunque la polis sea bien gobernada, sino ser libre y mandar».

¹⁴ Para Hartog (2003:302), desde un punto de vista cultural, Ótanes habla en griego, mientras Darío lo hace en persa. Asheri (2007:472) también llama la atención sobre los diferentes estilos de ambos discursos.

¹⁵ En verdad Ótanes utiliza el término *isonomía*, pero la descripción que hace de la misma es obviamente la del régimen democrático.

¹⁶ III. 80, 3–4: «Es más, si accediera a ese poder, hasta lograría desviar de sus habituales principios al mejor hombre del mundo, ya que, debido a la prosperidad de que goza, en su corazón cobra aliento la soberbia; y la envidia es connatural al hombre desde su origen».

¹⁷ Aunque solo sea en el plano histórico, pues como ha observado Canfora (1995:162) en el plano dialéctico el debate no ha tenido vencedor, en tanto, que el pensamiento político griego reconoce el carácter cíclico de las constituciones.

¹⁸ Sin embargo, Ótanes no hace uso del término cuando describe la isonomía en III., 80. 6: «Una multitud que gobierna (*plêthos árkhon*)... desempeña los cargos (*arkhàs árkhēi*) por sorteo y ejerce un poder (*arkhén*) sometido a rendición de cuentas». Sí lo hace Megabizo en su crítica al régimen en III., 81.1 «Otorgar el poder (*to krátos*) a la multitud». Según Gallego (2011a:162), «Lo que el debate permite percibir es una fluctuación en el uso del lenguaje de la hegemonía entre el ejercicio de la *arkhè* conforme al número del agente (*plêthos, oligarquía*) y el ejercicio

del *krátos* según la calidad del agente (*dêmos, áristoi*), que puede o no coincidir con el anterior.»

¹⁹ Lo que no quiere decir que Heródoto sea demócrata.

²⁰ Buis (2015:27–61) señala que en las relaciones inter-*póleis* existe una tensión entre «the language of equality (as an analogical projection of internal isonomía) and hegemonic intention». Payen (2012:92–101) cree que *krátos* (superioridad, dominación) es la fuerza que regula las relaciones entre *póleis* y que, por tanto, los acuerdos entre las ciudades no son vinculantes. De la misma opinión es Ekstein (2006:37–78).

²¹ Aristóteles entiende la dominación como justificable cuando se da entre quienes son desiguales por naturaleza pero injusta cuando las partes son esencialmente iguales.

²² Tesis que ejerció cierta influencia en el concepto de lo político que propone Carl Schmitt, como señaló recientemente López Barja (2013:171–182).

168 169

Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES (1988). *Política* (Traducción de Manuela García Valdés). Madrid: Gredos.

——— (1995). *La constitución de los atenienses* (Traducción Alberto Bernabe). Madrid: Abada

ASHERI, D. (2007). Book III. En Murray, O. & Moreno, A. (Eds.), *A Commentary on Herodotus Books I–IV* (pp. 379–528). Oxford: Oxford University Press.

BALOT, R. (2009). The Freedom to Rule: Athenian Imperialism and Democratic Masculinity. En Tabachnick, D. & Koivukoski, T. (Eds.), *Enduring Empire: Ancient Lesson for Global Politics* (pp. 54–68). Toronto: Toronto University Press.

BARCELÓ, P. Y HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, J. (2014). *El pensamiento político griego: teoría y praxis*. Madrid: Trota editorial.

BENVENISTE, E. (1983). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid: Taurus.

BUIS, E. (2015). Between Isonomía and Hegemonía: Political Complexities of Transitional Justice in Ancient Greece. En Bergsmo, M. *et al.* (Ed.), *Historical Origins of International Criminal Law: Vol. 3* (pp. 27–61). Bruselas: Torkel Opsahl Academic Epublisher.

CANFORA, L. (1995). El Ciudadano. En Vernnt, J. P. (Ed.) *El Hombre Griego* (pp. 141–164). Madrid: Alianza Editorial.

——— (2014) *El mundo de Atenas*. Barcelona: Anagrama.

CARLEDGE, P. (2007). Democracy, Origins of: Contribution to Debate. En Raafflaub, K. *et al.* (Eds.), *Origins of Democracy in Ancient Greece* (pp. 155–169). Berkeley–Los Angeles–Londres: University of California Press.

CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

CLASTRES, P. (2001). *Investigaciones en antropología política*. Barcelona: Gedisa.

- EKSTEIN, A. (2006). *Mediterranean Anarchy, Interstate war, and rise of Rome*. Berkeley—Los Angeles—Londres: University of California Press.
- GALLEGO, J. (2003). *Democracia en tiempos de tragedia: asamblea ateniense y subjetividad política*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- (2005). *Campeños en la ciudad. Bases agrarias de la infantería hoplita*. Buenos Aires: Editorial del Signo.
- (2011a). Atenas, entre el Krátos y la Arkhè: el lenguaje de la hegemonía y el agotamiento de la democracia. En Cortés Copete, J. M. et al. (Comps.) *Grecia ante los Imperios: V reunión de historiadores del mundo griego* (pp. 155–166). Sevilla: Secretaría de publicaciones Universidad de Sevilla.
- (2011b). La asamblea ateniense y el problema del estado. Instauración y agotamiento de una subjetividad política. En Campagno, M. et al. (Comps.) *El Estado en el mediterráneo antiguo* (pp. 181–222). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- HANSEN, M. (1997). ΠΟΛΙΣ as the generic term for state. En Nilssen (ed.) *Yet more studies in the ancient Greek polis* (pp. 9–15). Stuttgart: Hizzoria Eriszelschntten 117.
- (2010). The concepts to Demos, Ekklesia and Dikasterion in Classical Athens. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 50, 499–536.
- HARTOG, F. (2003). *El espejo de Heródoto*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.
- HERÓDOTO (1995). *Historias* (Traducción de Carlos Schrader). Madrid: Gredos.
- LÓPEZ BARJA, P. (2013). Conflicto versus consenso. De Ciceron a Aristóteles pasando por Carl Schmitt. En Cid López, R. & García Fernández, E. (Comp.), *Debita Verba: Estudios en homenaje al profesor Julio Mangas*. Vol. 1 (pp. 171–182).
- LORAUX, N. (2007). Notas sobre el Uno, el dos y lo múltiple. En Abensour, M. (Comps.) *El espíritu de las leyes salvajes* (pp. 243–260). Buenos Aires: ediciones del sol.
- (2008a). *La Guerra Civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía*. Madrid: Akal.
- (2008b) *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*. Buenos Aires: Katz editores.
- MEIKSINS WOOD, E. (2011). *De Ciudadanos a Señores Feudales*. Buenos Aires: Paidós.
- MILIA, L. & LIZÁRRAGA, C. (2011). La problemática de la comparación en la historia. *El hilo de la fábula*, 9, 13–34.
- OBER, J. (2000). Quasi Rights: Participatory Citizenship and Negative Liberties in Democratic Athens. *Social Philosophy and Policy Foundation*, 17, 27–60 .
- (2008). The original Meaning of «Democracy»: Capacity to Do Things, not Majority Rule. *Constellation*, 15 (1), 3–9.
- OLBRYNS, K. & SAMARAS, TH. (2007). Is Ancient Democracy Quasi-liberal. *RIDA*, 54, 111–141.
- ΠΑΙΑΡΟ, D. (2011). Las ambigüedades del Estado en la democracia ate-

niense. En Campagno, M. *et al.* (Comps), *El Estado en el mediterráneo antiguo* (pp. 223–242). Buenos Aires: Miño y Dávila. (

——— (2014). Salvajes en la ciudad clásica. Pierre Clastres y la antropología política de la democracia ateniense. En Campagno, M. (Ed.) *Pierre Clastres y las sociedades antiguas* (pp. 119–142). Buenos Aires : Miño y Dávila.

PAYEN, P. (1997). *Les îles nomades: Conquérir et résister dans l'enquête d'Hérodote*. Paris: Editions E.H.E.S.S.

——— (2012) *Le revers de la guerre en Grèce ancienne*. Paris: Belin.

PECHRIGGL, A. (2012). *ÁRKHEIN KAI ÁRKHESTHAI* En las Políticas de Aristóteles. En Sancho Rocher, L. *et al.* (Comps). *Lógos y Arkhé: Discurso político y autoridad en la Grecia Antigua*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

PLACIDO, D. (1986). De Heródoto a Tucídides. *Gerion*, 4, 17–46. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

RANCIERÈ, J. (1995). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

RHODES, P. (2009). Civic Ideology and Citizenship. En Balot, R. (Ed.), *A Companion to Greek and Roman Political Thought* (pp. 57–69). Oxford: Wiley–Blackwell.

SANCHO ROCHER, L. (1991). *TO METEXEIN THΣ ΠΟΛΕΩΣ*. Reflexiones acerca de las condiciones de pertenencia ciudadana entre Solon y Pericles. *Gerion*, 9, 59–86. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

——— (2011). Comunidad e individuo en la democracia Antigua: Garantías del individuo y espacio privado en la democracia ateniense. En Campagno, M. *et al.* (Comps.), *El Estado en el mediterráneo antiguo* (pp. 243–266). Buenos Aires: Miño y Dávila.

SEALEY, R. (2009). Democratic Theory and Practice. En Salmons II, L. (Ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Pericles* (pp. 238–257). Cambridge: Cambridge University Press.

TUCÍDIDES. (2000) *Historia de la guerra del Peloponeso* (Traducción de Antonio Guzmán Guerra). Madrid: Alianza.

VERNANT, J.P. (1965). *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires: Eudeba.

Olivera, Diego Alexander

«El Privilegio de Ótanes: la libertad del ciudadano en la Democracia Ateniense». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 159–171.

Fecha de recepción: 12 · 10 · 15

Fecha de aceptación: 15 · 11 · 15

«Soy descendiente de italianos, soy mujer, soy latinoamericana, soy del interior, soy de provincia...»

**Entrevista a
María Teresa Andruetto***

por Valeria Ansó

(Centro de Estudios Comparados,
Universidad Nacional del Litoral –
Universidad Autónoma de Entre Ríos)

172 173

María Teresa Andruetto es actualmente una de las escritoras argentinas más estudiadas en el ámbito académico italiano en relación a la literatura de migración y los estudios de género. En esta entrevista indagamos acerca de la relación de la autora con la literatura italiana y con su ascendencia de inmigrantes, así como sus ideas sobre la escritura femenina y su experiencia como escritora proveniente del interior del país que, sin embargo, ingresó al circuito editorial italiano.

VA: ¿Cuál es su relación con Italia?

MTA: Mi papá era italiano, piamontés, nacido en un pequeño pueblo llamado Airasca, muy próximo a Torino. En los últimos años de la segunda guerra, se unió a los partisanos. Vino a Argentina en diciembre de 1948. Acá conoció a mi mamá, que es hija de italianos (también piamonteses) por ambas partes, llegados al país a fines del siglo XIX. La Italia idealizada de mi padre (idealizada por la distancia) y los italianos pobres y concretos de aquí (mis abuelos y bisabuela materna) fueron la materia de *Pavese y otros poemas* (Argos, 1998) y *Kodak* (Argos, 2001), después reeditados en *Pavese/Kodak* (Ediciones del dock, 2008). También una y otra zona de influencia marco mi novela *Stefano* y de algún modo también, creo, *Lengua Madre* (Mondadori, 2010). Hay un tono, algo muy mío, que se relaciona con

* *Escritora argentina, nacida en Córdoba (1954). Publicó las novelas Tama, La mujer en cuestión, Lengua Madre y Los manchados; las nouvelles Stefano, Veladuras y La niña, el corazón y la casa, el libro de cuentos Todo movimiento es cacería (Mondadori, 2012), los poemarios Palabras al rescoldo, Pavese, Kodak y Beatriz, entre otros. También numerosos libros para niños y jóvenes, entre los que se encuentran: El anillo encantado, Huellas en la arena, La mujer vampiro, El País de Juan, El árbol de lilas, Trenes, El incendio, Campeón, La durmiente, Solgo y Miniaturas. Es Profesora y Licenciada en Letras por la UNC. Interviene en el campo de la literatura infantil, donde participó de la fundación y fue parte del equipo docente y ejecutivo del Centro de Difusión e Investigación de la Literatura Infantil y Juvenil (CEDILIJ), participa en instancias de formación de maestros, fundó centros de estudio y revistas especializadas, como Piedra Libre, dirigió colecciones y participó en planes de lectura. Obtuvo, por su narrativa, los premios Luis de Tejada 1993, Fondo Nacional de las Artes 2002 y en 2011 resultó finalista del Premio Rómulo Gallegos con su novela Lengua Madre. Fue Lista de Honor de IBBY, Premio Iberoamericano a la Trayectoria en Literatura Infantil SM 2009 y ganadora del Premio de Literatura Infantil Hans Christian Andersen 2012.*

con una melancolía, más que propia, heredada y es la de los inmigrantes (había muchos en mi pueblo, italianos sobre todo, aunque también de otras procedencias) y la de los pueblos de la llanura gringa...

Mi padre nunca regresó a Italia y mi mamá tampoco viajó nunca, sí lo hicimos mi hermano y yo, cuando mi papá ya había muerto. Sin embargo siempre tuvimos —tuvo él sobre todo— una relación muy próxima con nuestra familia de allá, cada semana llegaban cartas, cada domingo mis padres escribían cartas, recibíamos y mandábamos fotografías, pequeños regalos, teníamos en la cabeza detalle por detalle la geografía de su región, cada pueblo seguido de otro y también cada tío, cada primo, cada hijo de cada primo..., de modo que cuando fui a verlos (por primera vez en el año '93 y luego en otras tres ocasiones) visitaba esos lugares, esas calles, esos pueblos, como lugares amigos, absolutamente reconocibles, acordes a los infinitos relatos recibidos. La última vez coincidió con mi cumpleaños número 60, hicieron una presentación en la biblioteca del pueblo, una biblioteca donde mi papá trabajó durante unos meses. Estaba el pueblo completo, proyectaban en la pared imágenes familiares... en fin, muy conmovedor. Este año volveré, estoy invitada al festival de Literatura de Mantua.

VA: ¿Cómo impactó en su formación, en sus ideas, el hecho de ser hija de italianos migrantes?

MTA: Me marcó mucho ser hija de inmigrantes, el paisaje de la llanura, la proximidad del asilo de enfermos mentales de mi pueblo y la dictadura han sido marcas muy fuertes. La marca es a veces temática (los poemas de *Pavese* y de *Kodak, Stefano, Lengua Madre*, tal vez *La niña, el corazón y la casa*, algunos libros para niños), en otras es solo un tono, cierta melancolía que aparece, que se relaciona con el acto mismo de escribir. Porque escribir se parece a recordar y el recuerdo, en mi infancia, se ligaba a la ausencia, muchas veces estaba ligado a las cartas o a la escucha de un relato o de una música...

VA: ¿Es significativa la literatura italiana en su formación intelectual?

MTA: Sí, es muy importante, sobre todo los escritores ligados al neorrealismo y en general los maravillosos poetas italianos del siglo XX. He leído mucho a escritores como Vasco Pratolini, Elio Vittorini, Cesare Pavese, Natalia Ginzburg, Italo Calvino, Primo y Carlo Levi, Pier Paolo Pasolini, Beppe Fenoglio, Alberto Moravia, poetas como Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Giorgio Sereni, más acá en el tiempo Alda Merini, Rita Baldassarri, Valerio Magrelli, muchos, muchos, muchos otros, también algunos más contemporáneos. Estoy siempre atenta a la literatura italiana aunque las mejores expresiones las encuentro sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Entre los más actuales me gusta mucho Erri De Luca. De todos ellos me siento marcada de diversos modos por Pavese, extraordinario poeta y narrador. En una pequeña nota que salió hace unos años en *Página 12* hablé de mi relación con Pavese en términos de influencia.

Tal vez por Ginzburg o Pratolini, esa escritura «en tono menor» marcada por cierta pequeña cosa, me parece que abona una parte (no toda) de lo que he escrito, tal vez particularmente *Stefano* y *La niña, el corazón y la casa*, y como decía, no necesariamente en lo temático sino, me parece, en el uso de la lengua.

VA: ¿Cuál es la relación actual que tiene con los críticos literarios italianos?

MTA: Es una relación informal, ciertos investigadores, académicos, especialmente mujeres interesadas en la escritura de mujeres. Emilia Perassi, de la Universidad de Milán, se ocupó mucho de mis libros, también otros especialistas, profesores de universidades de Venecia, Torino, Bolonia, Palermo... , yo me siento muy agradecida por ese interés, al que trato —como ahora mismo con vos— de corresponder con la mayor entrega. También he tenido intercambios muy ricos con Ilide Carmignani, traductora excepcional que ha traducido varios de mis libros al italiano.

Los libros allá editados son *Stefano, La niña, el corazón y la casa, El país de Juan* (los tres en Mondadori), también *Veladuras* (editado por la editorial ETS de Pisa), el libro de ensayos *Hacia una literatura sin adjetivos* (editado por Equilibri) y una selección de poemas editados por la Universidad de Siena. Todos esos libros han tenido reseñas y críticas en publicaciones diversas, pero la relación con académicos a la que te referías es y ha sido con hispanistas que han leído en castellano, especialmente mis novelas *La mujer en cuestión, Lengua Madre* y más recientemente *Los Manchados*, novela sobre la que Emilia Perassi ha escrito unos ensayos en proceso de publicación.

174 175

VA: Al estudiar la obra literaria de algunos autores que tienen en su historia personal una relación con Italia, como es su caso, se piensa que todo esto puede verse en el texto literario, puede percibirse —por la forma, el contenido, las influencias, las relaciones de ese texto con otros, etc.—. ¿Usted qué piensa sobre todo esto?

MTA: Creo que sí, que esas condiciones pueden verse en mis libros, o en muchos de ellos, de todos modos creo que no se trata de algo lineal ni tampoco de una influencia única. La identidad es como una cebolla, se compone de muchas capas: soy descendiente de italianos, pero también soy mujer, soy latinoamericana (lo latinoamericano pesa mucho en algunos libros míos como *Los Manchados, Veladuras* o *Tama*), soy del interior, provengo de sectores medios y medio bajos en lo que hace a las condiciones sociales y económicas, soy de provincia, me crié en un pueblo, fui joven en los setenta, en fin, podríamos ir hasta el infinito con capas y capas de identidades superpuestas que conforman ésta que soy.

VA: En el caso de su obra, de las novelas, los cuentos y los poemas que escribe, ¿cómo considera que ingresa la ideología a la literatura?

MTA: Ingresa de manera sesgada, hasta diría que a veces ingresa a mi pesar. Ingresa porque está en mí, porque yo soy eso, tengo esa manera de ver las cosas, porque tuve interés, preocupación por lo social desde que era una niña, desde que tengo memoria, y una mirada política sobre el mundo desde que era adolescente y eso ya nunca se fue, cualesquiera hayan sido las condiciones de vida (¡tan diversas!) por las que he pasado, eso siempre estuvo conmigo. Por eso aparece, pero no forma parte de un programa explícito de escritura; a la hora de escribir me preocupan más las cuestiones formales (¿quién va a contar?, ¿cuál es su punto de mira?, ¿el narrador habla o escribe, cuenta lo que vio o lo que le contaron?, ¿cuál es el tono de ese relato?, ¿es un tono melancólico, resentido, enojoso, distante, técnico...?)

esas cosas me interesan, lo otro es como un fondo que aparece inevitablemente mientras yo estoy ocupada en esas cuestiones de las formas. Me gusta que sea así, me saca de lo unívoco, de lo autoritario con respecto al lector. No me interesa decirle al lector cómo tienen que ser las cosas, cómo sería bueno que fueran, me interesa mucho más ver por qué unos personajes hacen lo que hacen, actúan como actúan, porque en toda situación humana hay múltiples razones para vivir como uno vive y actuar como uno actúa, eso humano que está en cada uno de nosotros, en los seres execrables y en los amados, en los viejos y en los jóvenes, en los pobres y en los ricos, eso me interesa ir a ver.

VA: Respecto a *La mujer en cuestión*. ¿Sintió la necesidad de abordar el tema de la dictadura militar en el texto literario?

MTA: Yo iba a escribir acerca de una mujer, tenía la idea de hacer que varios hablaran de una mujer que resultara finalmente inabordable, en la idea primera (escribí esa novela en 1998) no pensaba en la dictadura, pero cuando tuve que imaginarle una edad a Eva, la imaginé cercana a la que yo tenía en ese momento, descubrí que había sido joven en los 70 y descubrí también que todos esos que hablaban de ella, le estaban hablando a alguien que preparaba un informe, entonces volví sobre mis pasos y reconstruí todo, en un proceso muy vertiginoso.

VA: En una entrevista reciente menciona que aborda este tema, la dictadura, desde diversos ángulos que se corresponden a las diferentes novelas. ¿Podemos pensar que éste es uno de los temas constantes de su narrativa?

MTA: Un poco por lo que decía antes, es un tema que reaparece, que no cesa, reaparece de maneras diversas, a veces mientras me ocupan otros asuntos. Eso que nos sucedió como personas y como integrantes de un país muerde en algún punto algo del texto, pero creo que es porque una trabaja con la memoria y esos años, los de la dictadura, fueron también mis años de formación.

VA: Estos temas se piensan siempre en relación a algunas categorías como el recuerdo, la memoria —individual y colectiva—, la identidad. ¿Cómo piensa las relaciones entre literatura y memoria, literatura e identidad?

MTA: Para mí la literatura es memoria, una de las formas más interesantes de la memoria de un pueblo. Un modo de elaborar, reelaborar los sucesos sociales y personales, íntimos y públicos de una comunidad; no de toda la comunidad sino de distintas zonas, a veces muy pequeñas, de esa gran comunidad, porque tampoco creo que haya una memoria, sino múltiples memorias de cada suceso y de cada circunstancia personal y social. Me interesa mucho esa diversidad de modos de ver un mismo hecho, una misma escena, por eso creo que aparece en mis libros lo coral, varias voces diciendo lo suyo sobre un mismo asunto. En cuanto a la identidad, que está sin dudas hecha de muchas capas y muchas cosas y que es siempre un proceso en construcción, un tránsito, nunca algo cerrado y acabado (y si se cerrara habría que abrir otra vez la herida, una y otra vez para que mane

siempre y se transforme y nos transforme) mucho se refleja y construye en los mitos que una sociedad genera y en las formas de creatividad y de imaginario que sus habitantes buscan, logran.

VA: *Lengua madre* produjo un impacto muy positivo en la crítica, en Italia fue una lectura muy bien acogida. El tema de la dictadura argentina también está presente allí, también está el relato —epistolar— de la relación entre madres, hijas, nieta.

MTA: También para mí ese es el punto central, la complejidad y la riqueza de la relación madres hijas, en ese contexto y en cualquier contexto.

176 177

VA: ¿Cómo piensa la relación entre el escritor y su trabajo en función del concepto de autobiografía? Los escritores suelen decir que siempre hay un componente autobiográfico en los textos literarios, pero ¿cuánto de autobiográfico usted se permite incluir? ¿Por qué se incluye?

MTA: Tomo frases que escuché, fragmentos o escenas de la propia vida o de la vida de otros, pero para hacerlos servir a una historia ficcional, de modo que lo autobiográfico ingresa astillado, nunca completo, sino en pequeños detalles que se incrustan en la ficción. También yo creo que siempre hay componentes autobiográficos, más presentes o más velados, más conscientes o inconscientes, pero mis libros no son autobiográficos, al menos no lo son en un sentido estricto. No cuentan mi historia, aunque parte de lo que soy o de lo que viví ingrese de diversos modos. No soy crítica pero de serlo, no consideraría a mis novelas en esa línea que llaman «literatura del yo». En el caso de *Lengua Madre*, la novela que más se ha leído como autobiográfica, hay un juego ahí, una intencionalidad —por las fotos, por ciertos elementos— para llevar al lector a que crea que está espionando en mi propia vida. Es un juego, un recurso. Pero, aunque pasé año y medio en Trelew en épocas difíciles, yo no viví en un sótano, no tuve ahí una hija, mis hijas no tuvieron un padre que se fue a Suecia, etc.

Lo que yo hago se parece —creo— más a una invención que inventada termina diciendo sobre mí ciertas cosas. Es que para mí la ficción es una mentira que nos permite narrar una verdad más verdadera que la verdad.

VA: La presencia de otra escritora en la ficción, una «escritora amada», como dice en una entrevista —Doris Lessing, principalmente, además de Susana Thenon y otros autores presentes en los epígrafes— es una estrategia narrativa que establece un diálogo con otra autora, otra obra literaria. Usted afirma que Lessing personaje influye sobre Julieta. ¿Cómo pensó esta puesta en relación de *Lengua Madre* con otra autora y otros textos?

MTA: Tenía que elegir una escritora sobre la que Julieta estuviera haciendo su doctorado, pensé que debía tener la importancia suficiente para que ella la estudiara y bueno, Lessing es un hito en la escritura de mujeres, es también una mujer comprometida con la causa de las mujeres y con causas de países periféricos, pero

también —de eso me di cuenta más tarde— es una despatriada, estuvo en Persia, en África, en Inglaterra... , dejó a un hijo en África para irse a hacer su vida, para escribir también, a Londres...

Ahí, una vez decidido que ella iba a investigar sobre Lessing, ficcionalicé un encuentro entre las dos y le hice decir a Lessing cosas que probablemente hubiera podido decir, buscando siempre una verosimilitud que permita mantener el pacto de lectura con el lector, que es lo que importa. ¡Hacerle creer el cuento!

VA: Me comentó que en Italia Ilide Carmignani tradujo varios de sus libros, y que, en función de estos intercambios con diversos hispanistas, como Emilia Perassi, su obra cuenta con una recepción positiva en el ámbito. ¿Cómo llegó a establecer estos contactos con Italia, que posibilitaron editar y traducir su obra?

MTA: Editar, lo primero que salió fue *Veladuras*, en ese caso fue porque una persona la tradujo como materia de su tesis de posgrado en traducción en la universidad de Siena. Sacó la mejor evaluación y eso significó que le y me propusieran editarla en una editorial universitaria de Siena (ETS).

Lo otro, *Stefano, La niña, el corazón y la casa y El país de Juan*, que salieron editados en Mondadori, fue un contacto que la misma editorial hizo con mi agente (para entonces yo ya tenía una agente) con posterioridad al premio Hans Christian Andersen que fue en 2012. Fue la misma editorial la que le pidió a Ilide Carmignani las traducciones.

En cuanto al libro de ensayos *Hacia una literatura sin adjetivos*, sucedió que una persona vinculada al mundo de la lectura, que me escribió para hacerme algunas preguntas para una revista, le propuso a la editorial Equilibri, de Piacenza (una editorial y centro de estudios sobre la construcción de lectores) editarlo y entonces ellos se contactaron.

Los intercambios con hispanistas fueron contactos que esas mismas personas tomaron, casi todas ellas (Emilia Perassi, Federica Rocco, Camilla Cattarula, la revista *Oltreoceano*, Edoardo Balletta, etc.) en algún caso interesadas por mi origen italiano, en otros casos —los más— por la cuestión de género.

VA: La inscripción de sus textos dentro de la línea de estudios de género ¿es deliberada por su parte o en alguna medida inconsciente?

MTA: Tampoco eso es deliberado, para nada, no me interesa explicar o indicar cómo es o debiera ser una mujer libre, independiente o lo que fuere, pero sí me interesó siempre la vida de las mujeres, ver cómo en distintos contextos, distintas condiciones de vida ellas resuelven sus asuntos, observar qué miran (no todas miran lo mismo, naturalmente), qué piensan o podrían llegar a sentir y sobre todo, cómo resisten ante diversas circunstancias y cómo transmiten lo que aprendieron de la vida (que es lo más difícil de aprender). El modo en que las personas resisten ante las dificultades y el modo en que la vida se hace carne y pensamiento en la experiencia, cómo una persona convierte su dolor o adversidad en otra cosa, siempre me interesó.

VA: En relación lo que podemos llamar literatura femenina. ¿Es posible que al escribir algunos textos piense en un público lector eminentemente femenino?

MTA: No pienso en un lector femenino específicamente, pero pienso sí en un lector que soy yo misma, es decir una lectora que en toda su condición (entre otras la de mujer) lee eso que esa otra que soy —también mujer— escribe.

VA: Hablamos un poco de esta perspectiva de género de los estudios italianos sobre su obra, ¿en su opinión existe una escritura femenina, una «escritura mujer»?

MTA: Para mí literatura femenina es toda la escrita por mujeres, un poco lo que le hago decir a Julieta en *Lengua Madre*. Así como en literatura argentina entraría todo lo escrito por argentinos, en literatura italiana la escrita por italianos, así literatura femenina vendría a ser la ficción escrita por mujeres, aunque en muchas de esas ficciones no se hable específicamente de mujeres. Existe como corpus, como campo de estudio y hay allí escritoras que producen textos fuertemente políticos o eróticos o policiales o fantásticos o autobiográficos o para lectores en formación o experimentales o todo eso junto...

178 179

VA: En varias entrevistas mencionó que hay representaciones y estereotipos de las mujeres que circulan aún hoy con fuerza —la maternidad y lo maternal, por ejemplo— ¿Las mujeres tienen alguna posibilidad de desempeño diferente a los hombres en lo referido a la actividad literaria? Es decir, ¿las posibilidades de circulación y publicación son diferentes entre mujeres y hombres?

MTA: No es exactamente eso, ya no. Pero sí sucede que se espera de las mujeres cierta tendencia a las pasiones o hacia el amor maternal, tanto en la literatura como en la vida, en desmedro de otras zonas de desarrollo, acción o creación. Y por esa vía se la estigmatiza o se la idealiza (por ejemplo en su lugar de madre) y a veces esas dos cosas resultan una misma cosa...

VA: Siempre resulta interesante para algunos lectores conocer cómo los escritores que leemos llegaron hasta este «hoy» de la literatura. En líneas generales, ¿cómo fue que decidió vivir en esta estrecha relación con la palabra, la escritura y la ficción? En particular, ¿cómo fue ese recorrido desde el interior del país?

MTA: Nunca me planteé vivir en otro lado ni organicé mi vida según los derroteros de la escritura, quiero decir, fui armando como pude mi cotidiano, pensando en cómo resolver las cuestiones que me presentaba la vida y en esa vida siempre estuvo —aunque de muy distintas maneras— la literatura, como algo que se integraba a lo personal y lo familiar... ¿Cómo llegué a este hoy? Fue lento, porque una cosa es escribir y muy otra ser escritora. Empecé a escribir en la adolescencia, borrones y borradores, era solo para mí, una descarga, un encuentro conmigo. Después estudié Letras e iba a ser profesora pero apenas alcancé a recibirme cuando empezó la dictadura y eso me desvió a una situación de insilio en la que no pude

dar clases por varios años. En esos tiempos muy duros, escribir era un consuelo, un entretenimiento, una especie de curación. En el año '82, cuando acababa de ser madre, una enfermedad me llevó a una convalecencia prolongada, me cuidaron mujeres ya grandes en una provincia del norte. En esa convalecencia empecé a escribir una novela. Terminada la dictadura, empecé a trabajar como profesora y en un centro de literatura para niños (CEDILIJ), entre tanto escribí mucho en esos años y cada tanto presentaba a concurso aquella novela. En 1992 ganó el premio Luis de Tejeda que organizaba la Municipalidad de Córdoba. Eso fue verdaderamente un aventón, empecé a ofrecer cuentos que tenía a distintos editores (los mandaba por correo postal). En 1993 se publicó la novela (*Tama*), un libro de poemas (*Palabras al rescoldo*), uno de cuentos breves (*El anillo encantado*) y uno de cuentos para chicos (*Misterio en la Patagonia*) y así fue siguiendo la cuestión...

VA: ¿Sabe cómo es la recepción de sus libros en el público italiano?

MTA: *Veladuras* tuvo poca circulación, ahora termino el contrato y la agencia quiere ponerlo en una editorial de circulación algo más comercial. Pensamos que era un espacio académico no tan bueno para la recepción del libro. En cuanto a los libros editados en Mondadori, todavía están en circulación los ejemplares de la primera edición, que es de 2013 *La niña, el corazón y la casa*, y 2014 y 2015 los otros dos libros. *Stefano* y *El país de Juan* que salieron en rústica funcionan bien. *La niña el corazón y la casa* salió en una edición de lujo, ahora la editorial la reeditará en rústica porque dice que en lujo la salida es muy lenta. Tuvieron buena repercusión crítica, especialmente *La niña, el corazón y la casa*.

En cuanto a *Hacia una literatura sin adjetivos*, el libro editado por Equilibri, sabemos que se vende lento pero es muy apreciado por los profesores y especialistas. Tanto por unos como por otros libros me invitaron a la Feria del Libro de Boloña y ahora, en setiembre al festival de Literatura de Mantova.

VA: Sé que se desempeñó como docente, y puedo entender que esa labor se relacione con la producción de textos de la llamada literatura infantil y juvenil. ¿Por qué le interesa ese público? ¿Cómo surge esa motivación?

MTA: Terminé Letras en el '75 pero por la dictadura recién puede volver a ese trabajo, a dar clases, en 1983. En el '84 me vinculé a un grupo que estaba naciendo, un centro de literatura para niños (CEDILIJ) en Córdoba, donde estuve hasta 1995. En 1984 yo acababa de ser madre, las dos cosas se unieron. Empecé a leer y estudiar mucho acerca de ello, pero para dar cursos, clases, ese fue en parte mi ganapán de esos años. Yo todavía no era escritora (digo, escribía, no cosas para niños, pero no había publicado nunca nada), pero en algún momento de los años '80 ('86 tal vez) se abrió un concurso de editorial Colihue, un concurso llamado «El pajarito remendado» y yo escribí para mandar a ese concurso un cuento sobre un episodio de mi pueblo y de mi infancia que siempre me había parecido muy gracioso. El cuento se llamaba *Dale Campeón* y quedó finalista en ese concurso, por lo que fue incluido en una antología llamada *8 cuentos 8* (Colihue), fue lo primero mío que salió impreso.

Unos 25 años después edité ese cuento como *Campeón* (Editorial CALIBROS-COPIO, con ilustraciones de Nicolas Arispe)

VA: Respecto a *Los Manchados* ¿cómo surgió la necesidad de retomar *Tama* en una novela nueva y, de alguna manera, ficcionalizar esa ficción? Por otro lado, también *Los manchados* se pone en relación con *Lengua Madre*. ¿Cómo pensó esta serie de textos? Desde el lugar del lector, se puede pensar que tópico que une todas estas historias entrelazadas puede ser el de la identidad —la búsqueda, la pérdida, las partidas irremediables, todo lo que se gana y se pierde que al final hace volver a los orígenes—.

MTA: Creo que *Los Manchados* es como un puente que va desde *Lengua Madre* hacia *Tama* y viceversa. No estuvo planificado desde un comienzo, es una suerte de trilogía involuntaria. Después de *Lengua Madre* los lectores me preguntaban por el padre, ¿qué paso con el padre...? decidí averiguarlo, un día apareció una frase: *Llegó desde el Norte*. ¿Desde dónde?, me dije. Algo en mí respondió que venía desde Tama y entonces todo se convirtió en una certeza, una puerta hacia un territorio conocido.

180 181

VA: Hay un libro suyo, *Beatriz*, sobre Beatriz Vallejos. Ustedes se conocieron y quisiera preguntarle por ella, por los pasos que la llevaron a escribir un poemario titulado con su nombre.

MTA: Sí, así fue, le tengo un cariño grande a Silvia Calosso, porque fue ella y con ella que conocí personalmente a Beatriz, cuya poesía ya amaba. Silvia me recibió en su casa, pasamos tardes preciosas escuchando leer a Beatriz, viendo su casa de Rincón, sus lacas... momentos imborrables. Luego yo seguí leyéndola y seguí también en contacto con Silvia, así supe que un día la llevaron a Rosario porque ya no podía vivir sola. Unos años después la visité y un poco de los lazos y las diferencias entre esas dos Beatriz, la de Rincón y la de Rosario, nació ese libro que es puro homenaje a ella.

VA: Por último, mencionó en otras instancias que la literatura constituye una búsqueda y un autocuestionamiento. ¿Me explicaría esta idea?

MTA: Escribiendo es como más me pongo frente a mis propios prejuicios, pre-conceptos. Me enfrento a ellos, batallo conmigo en ese sentido, me enseño a mí misma algunas cosas, a veces golpeándome la cabeza, me obligo a descalzarme de mí, a mover mis acomodadas estanterías. Me gusta escribir buscando la verdad de otro hipotético, imaginario, y enfrentando a mis propias verdades, justamente para moverlas de lugar, para relativizarlas. Me gusta escribir sobre lo que no sé, para saber, para aprender, para comprender.

Ansó, Valeria

«Entrevista a María Teresa Andruetto: "Soy descendiente de italianos, soy mujer, soy latinoamericana, soy del interior, soy de provincia..."». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 173–181.

Fecha de realización: 20 · 05 · 16

Cuatro,

después de Babel

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

Traducir, el arte de escuchar

Camila Arbuét Osuna*

CONICET –

Universidad Nacional de Entre Ríos –

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Resumen

¿Qué movidas se juegan al traducir un ensayo político que va del manifiesto al intimismo? ¿Cómo puede una traducción volver a darle vida a un texto escrito en otro tiempo, otra lengua y para otro público? ¿En qué consisten la fidelidad y la lealtad del traductor? ¿Cuáles son los vínculos entre la traducción y la ansiedad de la escritura política? El presente artículo vuelve sobre estas preguntas y algunas más, utilizando la traducción de *Tragedia Moderna* de Raymond Williams como disparador para pensarlas. Finalmente, el artículo presenta algunos indicios para la actualización de las tesis centrales de *Tragedia Moderna*, continuando —con otros recursos— la tarea interpretativa abierta en la traducción.

184 185

Palabras clave:

· traducción · ensayo político · ansiedad · Tragedia Moderna

Abstract

What moves are played by translating a political essay that is between manifest and intimacy? How can a translation give back life to a text written in another time, another language and for another public? What are loyalty and fidelity in the translator? Which are the links between translation and the anxiety of political writing? This article retraces these questions and some more, using the translation of Raymond Williams's *Modern Tragedy*, as a trigger for thinking them. Finally, the article presents some evidence for updating the central thesis of *Modern Tragedy*, continuing —with other resources— the interpretative task open in translation.

Key words:

· translation · political essay · anxiety · Modern Tragedy

* Dra. en Ciencias Sociales y Humanidades por la UNQ, habiendo investigado sobre la tradición trágica y su vínculo con la política en la Modernidad, especialmente en Francia e Inglaterra en el siglo XVII. Becaria posdoctoral del CONICET. Actualmente analiza las transformaciones de la idea de propiedad (de sí, de la tierra y de otros) en el momento republicano de las revoluciones burguesas inglesa, francesa y norteamericana. Traductora de *Tragedia Moderna* de Raymond Williams. Docente universitaria de Teoría Política e Historia Europea en UADER y UNER, respectivamente.

*Del mismo modo que la literatura
es una función especializada del lenguaje,
la traducción es una función especializada de la literatura.*

¿Y las máquinas que traducen?

*Cuando estos aparatos logren realmente traducir,
realizarán una operación literaria; no harán nada distinto
a lo que hacen ahora los traductores: literatura.*

(OCTAVIO PAZ, 1971)

Sabemos que la politicidad de un texto puede estar dada por aquello que enuncia tanto como por el modo en que lo hace. En esta dirección, Jorge Spilimbergo decía que la maravilla de la escritura sartreana era que mientras defendía una filosofía política no hablaba por megáfono sino que te susurraba al oído la voz de una conciencia atormentada... ¿la de Sartre, la propia?... difícil de precisar. *Tragedia Moderna*, de Raymond Williams, tiene ese registro, oscila todo el tiempo entre el intimismo y el manifiesto, entre un nosotros y un vosotros, y en esa oscilación estimula al lector para que la labor introspectiva, que propone su recorrido por la tradición trágica, se transforme en acción política, en transformación subjetiva (porque allí radica el tema–problema del libro: ¿cómo devolverle la revolución a hombres y mujeres reales?). Mientras traducía *Tragedia Moderna* (2015) esta característica, propia del modo de enunciación, se impuso insistentemente a través de tres inquietudes que se desprenden de la asimilación de este texto en tanto ensayo político: en primer lugar, ¿cómo traducir un texto de intervención política, que te interpela en primera persona, sin responder, sin acusar recibo *en* esa traducción? ¿esto es posible o deseable?; en segundo lugar, sorteando la profesionalizada afición por la transparencia, ¿cómo hacer transmisible ese pedido que se devela en la escritura de *Tragedia Moderna* sin alterar un estilo que resulta dañado en la literalidad? ¿en qué consiste ese estilo y cómo transformarlo sin perder «la fidelidad»?; finalmente, concluir un libro de estas características, pasados tantos años de la publicación del texto original (1964) y de su epílogo (1979), supuso volver a pensar ¿para qué sirve una tradición maldita, como lo es la trágica, y para qué sirve el manifiesto de una derrota estrepitosa, como es *Tragedia Moderna*? —algunas tentativas de esto último quedaron vertidas en el prólogo—. Este artículo pretende volver sobre estas tres inquietudes en el trabajo de la traducción, usando *Tragedia Moderna*, como una excusa para pensar el vínculo deseante con la escritura política.

Traducir

Traducir un susurro no es lo mismo que traducir un manifiesto, si un texto susurra ya logró una conexión íntima con el lector y la tentación de contagiar ese susurro en tantos oídos como sea posible resulta irresistible. Esto supone un modo muy específico de performatividad, guiado hacia la (re)producción de la inquietud, que no puede estar ausente en la opacidad de la traslación. Dicho modo ha sido un instrumento invaluable de la política, especialmente cuando la inquietud se vuelve incomodidad; un insumo del que la literatura se ha hecho eco... podemos recordar al respecto —ya que hablaremos luego de la tragedia— los numerosos pasajes de *Hamlet* donde se menciona esta «corrupción de los oídos» (Rinesi, 2005), que transforma la verdad velada (fratricidio, regicidio, adulterio, etc.) sobre la que se asienta el trono de Dinamarca en tragedia. Es que ese susurro, que va de bocas a oídos siendo traducido y deformado, tiene la función corrosiva de los relatos incontrolados, ejecutados por intérpretes circunstanciales que son soberanos de sus nuevas versiones sólo hasta el momento en el que farfullan la última palabra del rumor. En el caso de *Tragedia Moderna*, el susurro asume la forma, a veces, de un soliloquio¹ y, otras veces, de una *mea culpa* colectiva:² dos de los estilos más habituales del ensayo político, durante los siglos XIX y XX, para cristalizar la voz de la conciencia reflexiva. Este tipo de enunciación cayó en desuso para el análisis político cuando, tras la derrota del socialismo, las nuevas camadas de analistas —no sólo por fuera de la militancia, sino muchas veces en contra de ésta— carecieron de la audacia personal y del interés político necesarios para escribir en términos personales y políticos,³ a la vez. Junto con la tenacidad de una forma de escritura que Roland Barthes (2003) describió, no muy auspiciosamente, como «fundada sobre la palabra social», la pérdida de este registro dentro del ensayo político —que puede pensarse actualmente como un género en crisis— llegó acompañada del deterioro de la capacidad de contagio de las ideas políticas. Nuestra propuesta, en este punto, es pensar cómo esa capacidad de contagio podía y puede ser tramitada por las traducciones, tanto en su labor de exhumación de textos como en el proceso de resemantización que toda interpretación supone.

Harold Bloom (2009) habla de la «ansiedad de la influencia» como el proceso creativo de contagio de un texto sobre otro, de una tradición sobre otra, que en su mestizaje, error y agonía, inventa e inscribe. Dicha ansiedad en el caso de la traducción apareció históricamente como un error metodológico, la traducción fue usualmente presentada como una actividad de devotos copistas, donde la invención estaba vedada. Walter Benjamin, en esta orientación, nos decía que una buena traducción traduce las palabras, no las oraciones, no el sentido y de ningún modo el mensaje (incluso establece una relación de proporcionalidad inversa entre la calidad del texto original y su capacidad de dejar mensajes traducibles).⁴ La

transparencia de las palabras, su esotérica alcalinidad, a pesar de saberse una ficción más, se conjuraba así como el ideal del traductor, como una obsesión rectora y como la contracara de los, deseables, malentendidos del lenguaje. Si bien es cierto que en la portabilidad parte del sedimento original se pierde y que esto puede ser lamentable (especialmente en el caso de la poesía, se nos dice), la nueva lengua que acoge a este original foráneo proveerá de sus propias fractualidades a las palabras, porque más allá de la interesante idea aurática de las palabras en sí, el aura más novedosa e inagotable sigue estando en la mirada del lector. No nos ocuparemos aquí de los interminables vericuetos de la traducción literal y sus bemoles, baste acaso repetir las palabras de Octavio Paz sobre este deporte eucarístico:

Los descubrimientos de la antropología y la lingüística no condenan la traducción, sino cierta idea ingenua de la traducción. O sea: la traducción literal que en español llamamos, significativamente, *servil*. No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria. (Paz, 1971: 26)

Lo que nos interesa señalar al respecto es que en medio de esta obsesión la ansiedad, de la que habla Bloom, puede perderse y entonces ya no se podrá sostener que la palabra *tragedy* quiera decir «tragedia», porque desnuda de toda voluntad, de todo «volo», la palabra ya no «querrá decir» nada. Para que esto no suceda, para que el deseo del texto original encuentre en su representación el eco de sus ritmos, hemos de poder confesar que la traducción es, en su forma más fascinante, una tarea vampírica... en algunos de los visos que presentaremos a continuación.

En la traducción no hay pánico ante la hoja en blanco; el desarrollo y desenlace del texto no suponen ninguna crisis; las palabras se sopesan y trashuman con ánimos de coleccionista; la autoría se vuelve un lugar confortable; la analogía, la vecindad, la semejanza y todos los parámetros propios del signo antes de su partición (Foucault, 2002) vuelven al ruedo a presenciar, una vez más, la muerte de la unicidad. El traductor succiona del original todas las certezas y perplejidades; como un Mr. Ripley de las letras, se arriesga sin sentir que lo hace, toma las palabras prestadas para volver a hacerlas sonar, siempre con la (secreta) esperanza de que suenen como (nunca) antes. Claro que esta pretensión nos arroja de inmediato una preocupación que no estaba planteada en la escritura del original y que puede ser presentada bajo la pregunta: ¿cómo «reponer» el deseo de la lengua madre para que la misma vuelva a susurrar?⁵ Una primera pista al respecto la podemos obtener tras seguirle la huella al lugar del ritmo en las traducciones.

En el caso de la escritura poética, muchos autores han vuelto sobre la importancia del ritmo como elemento constitutivo de una particular «atadura» entre los deseos del autor y el mundo de sentidos que habita (Barthes, 2003); y por, consiguiente, en lo crucial del ritmo para la traslación semiótica del poema. Sin embargo, el ritmo de un texto también ha sido pensado recientemente, principalmente tras los aportes del traductor y teórico del lenguaje Henri Meschonnic, como un elemento autónomo a la semiótica del texto, que puede ayudar a abrir lo que el signo vino a cerrar: no solo el sentido, sino el lenguaje mismo (Meschonnic, 2009). Esto sería en principio aplicable al poema pero se extiende a todo tipo de textos y, de hecho, la reflexión del autor se centra en la traducción del texto con

más repercusiones políticas en Occidente: la Biblia. Meschonnic expone, en su labor titánica de traducción⁶ y de análisis de los textos bíblicos, que «la Biblia se transformó [expurgada de todas las marcas de la tradición hebraica, construyendo metáforas militarizantes y una versión unívoca y coherente de divinidad, entre otras cosas] en una noción cristiana que no existe más que en la traducción, y en traducciones que únicamente se apoyan en la lengua, ignorando totalmente el ritmo propio del texto bíblico» (Meschonnic, 2005:15). La definición del ritmo sobrepasa con mucho, en Meschonnic, la cuestión de las acentuaciones y llega a erigirse en lo que él, quizás en un exceso de afrancesamiento, llama una «política del pensamiento» (Meschonnic, 2015): básicamente, la apuesta a una relación auditiva con aquel lenguaje que escucha y ayuda a escucharse (psicoanalíticamente), en vez de ser sordo y ensordecido con una proliferación de signos. Esta es una clave potente para la labor de la traducción: reponer el deseo, en el ritmo del texto, es en buena medida conseguir actualizar la capacidad de escucha que abre el texto.

188 189

En el caso de *Tragedia Moderna* la función de la escucha aparece repetidas veces —bajo variaciones del giro coloquial *as we listen*— en torno a la posibilidad de comprender de forma más cabal la idea de tragedia; es que la vuelta sobre la escucha de los usos ordinarios (cotidianos) de *tragedy* para Williams es parte de la clave de ese proceso de desextrañamiento sobre lo trágico al que nos quiere inducir. El ritmo, en este punto, bajo esta acepción amplia de Meschonnic, da tanto el indicio sobre el contenido del análisis como la forma en que éste se desplegará (bajo una movida empática sobre/con el lector precavido). Así leemos:

La palabra que intentamos comprender [«tragedia»] es simplemente y tal vez relajadamente malinterpretada. Y por supuesto, es natural vacilar en este punto. En una comunidad parcialmente ilustrada es comprensible que nos pongamos nerviosos ante el uso de una palabra o de una descripción errónea. Pero se vuelve claro, *a medida que la escuchamos*, que lo que se pone en cuestión no es solo una palabra. La tragedia, *se nos dice*, no es simplemente muerte y sufrimiento y ciertamente no es un accidente. No es tampoco meramente cualquier respuesta a la muerte y al sufrimiento. Es, más específicamente, en una clase particular de eventos y en una clase particular de respuestas, en donde se encuentra una tragedia genuina y una larga tradición de encarnaciones. (Williams, 2015:32)⁷

Ese «se nos dice», que vuelve reflexiva cierta sabiduría previa de nuestro sentido común sobre la propiedad diferencial de una muerte y un sufrimiento trágicos, a pesar de aparecer como un facilitador de la fluidez del texto, es un giro tan importante como la afirmación en la que está metido. Una de las hipótesis centrales de *Tragedia Moderna* es que «la tradición académica común de la tragedia es de hecho una ideología» (Williams, 2015:69) y en su acto de contravención a esta tradición es que el libro se carga con una serie de guiños del habla, que no encontraremos ni en *Marxismo y literatura* ni en *El campo y la ciudad* (donde podrían aparecer, dado que es un texto bastante autobiográfico), y que la traducción ha intentado mantener, anteponiéndolos a algunas convenciones del oficio —por ejemplo: en la típica fusión de la persona en el verbo, determinadas veces mantuvo el «nosotros» tras considerar la pertinencia de la marca explícita a ciertas pertenencias incómodas que el autor estaba enunciando.

La traducción supone esta serie de micro-decisiones que llevan su tiempo y que terminan regando de marcas personales «la versión». La misma siempre es

susceptible de ser mejorada, pero hay que comprender que la mejora no supondrá necesariamente una copia más apegada al original sino un conjunto de microdecisiones guiadas con otro norte (hacia la contextualización más ajustada de las palabras; hacia una traslación más holística de determinados conceptos; hacia una iluminación sobre alguna marca del lenguaje que se pasó por alto; etc.), quizás hacia todo un conjunto de nuevas arbitrariedades que desempolven el texto y lo reconecten con esa capacidad que tienen los clásicos de seguir diciendo (Calvino, 2009). Es la búsqueda de esa nueva propuesta de aproximación, que renueve el pacto de lectura, el motivo por el que compramos traducciones nuevas de los clásicos. En la traducción de ensayos políticos, cuyo fin es la comprensión y/o la transformación de lo real, el prólogo y el epílogo suelen ser partes del blanqueo de estas nuevas arbitrariedades de la perspectiva que se disgregarán por la flamante traducción; donde el acuse de recibo no solo es posible sino deseable.

Traiciones y fidelidades, una cuestión de estilo

La segunda inquietud sobre la que nos propusimos indagar es sobre la lealtad al estilo en las traducciones. Según la RAE la «lealtad» es «el cumplimiento de las leyes de la fidelidad, del honor y la hombría de bien// gratitud que demuestran al hombre algunos animales», mientras que la «fidelidad» es «la observancia de la fe que alguien debe a otra persona». Por ende en tanto la lealtad hace referencia a los antiguos términos de la fraternidad masculina o al servilismo (que esta fraternidad suele imponer a todos los que no la componen), la fidelidad señala la devoción que por deber alguien lo otorga a otro, es decir, indica la bendición religiosa de una sumisión (la forma más habitual que asume este sentido son «los fieles esposos»). Ahora bien, la fidelidad a un texto ha sido codificada talmúdicamente del mismo modo que en las relaciones interpersonales y ríos de sangre se han vertido por ello... recordemos al humanista Etienne Dolet que fue quemado por agregar a la traducción de un diálogo platónico, que terminaba «Después de la muerte el alma ya no es», la frase «nada de nada». El gesto de Dolet, en medio de las guerras de religión, es evidentemente un gesto político pero puede ser argumentado como un modo de lealtad a la actualización del deseo del texto platónico. Y toda lealtad —planteada en términos de leyes que oponen la vida al deber ser— supone algún tipo de traición: a la vida o al deber ser.⁸ Lo mismo sucede con los textos, especialmente con los ensayos políticos: la vida de un texto corre por las venas de la significación y creer que estas son atemporales es un error muy grave, las redes de significación no sólo tienen fecha de caducidad sino que necesitan que una multiplicidad de deseos las hagan fluir hacia nuevas interpelaciones. En ese punto, en la reencarnación del texto en otra lengua y en otro tiempo, la traición en la traducción es un gesto de lealtad no servil: una

forma distinta de lealtad que tiene como base la autonomía del propio deseo. Los textos no reaparecen (como pareciera sugerir Bloom en sus fases más textualistas), las personas los reescriben para volver a preguntarse.

De modo que podemos resignificar la lealtad a un ensayo político señalando que una función principal de la misma sea el volverlo a hacer sonar y, en este sentido, tirando un poco más del mismo piolín, seguiríamos a Horacio González en su aseveración sobre que no son las buenas sino las malas lecturas las que hacen las revoluciones (el caso obligado es el de Robespierre leyendo a Rousseau). El contagio es espurio y utilitario; la transparencia y su inocuidad sólo son productivas —y peligrosas— como ficciones. Este artículo no planea convertirse por ello en un panegírico de las traducciones inexactas, dado que creemos que lo que se juega en una traducción es ante todo la posibilidad de continuar un legado, pero sí nos parece importante minar la sobrestima de la ficción de la exactitud y su inherente denuncia de traición (versión laica de la herejía). Porque la trasmisión tiene como condición de posibilidad que el legado siga vivo (cosa que sabía la movediza tradición oral campesina, que no dejaba de reescribir sus historias) y la posibilidad de traición es inherente a esa vitalidad. Si no hay nada a que traicionar poco importan ya las lealtades. Y en esta forma particular de comprender la lealtad comprender las implicancias del intento de preservación del estilo es de vital importancia.

Si entendemos por estilo lo mismo que Roland Barthes,

El estilo es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no la intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento (...) es «la cosa» del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad (...) el estilo no es sino metáfora, es decir, ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor. (2003:18)

podemos sostener que la recreación de la metáfora del estilo, en el caso de la traducción, supone reponer básicamente la ejecución más ajustada posible de las movidas del texto (como siguiendo los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau)... pero eso no es todo. Además, están los indicadores construidos y señalados por la convención de esa particular «estructura carnal del autor» en tal o cual idioma. Es decir que la autoría en la traducción puede ser recreada como una forma constante en un hilván de traducciones leales entre sí (las traducciones también arman fraternidades). Esto sucede muy abiertamente en el ensayo político con los conceptos, tal es el caso de *structure of felings* en Raymond Williams... traducido en general como «estructura de sentimientos» pero que también admitiría «estructura de la sensibilidad» o incluso «estructura de la susceptibilidad» orientando la reflexión hacia otros lares. Y de modo menos evidente con ciertos rasgos de la escritura, por ejemplo en la forma personal de estructuración del desarrollo de un tema: María Cevasco marca acertadamente que tanto el ensayo como las novelas williamsianas están armadas bajo tres movimientos retóricos que se reproducen a distintas escalas (a escala oración, párrafo y libro), estos pueden ser enunciados así: «una reformulación teórica, la correspondiente reevaluación de la tradición a que esa reformulación obliga y la constitución de un nuevo campo» (Cevasco, 2003:47). El estilo es también el modo en el que el autor decide exponer su investigación y que llega a aparecer como la forma del pensamiento, aunque sea —como bien diferenció Marx en *El Capital*— la forma de la exposición.

El estilo es para el traductor un mercado donde se dan las más diversas negociaciones. El estilo es un mercado, en primer lugar, en tanto impone las reglas, los límites, del juego y en tanto, foucaultianamente, se torna un espacio de veridicción y de reconocimiento de «la obra». Esto quiere decir que el estilo es pensado como «valor» del autor y desde allí utilizado como arma de crítica, como ganancia, como juzgado de la repetición y la autenticidad. El traductor tiene presente este costado de la función–autor (Foucault, 2010) cuando traduce. Esto nos puede dar situaciones muy diversas. Gracias a este mercado del estilo un gran escritor como Conrado Nalé Roxlo nos puede inventar un Borges o un Twain en su *Antología apócrifa* de manera tan notable que puede sumarlos al «valor» su obra; por eso mismo María Kodama puede hacerle un juicio a Pablo Katchadjian, tras su versión transformada de *El Aleph*, por plagio y ganar el litigio en medio del merecido escarnio público; por eso también la andanada de burlas se desata tras el ridículo «error» macrista sobre la frase de autoayuda con la firma de Borges, estampada en una gigantografía por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires. La pregunta en los tres casos, que el mercado del estilo, avalado por el mercado en general, hace es «¿esto es (“vale como») Borges?». En segundo lugar, el traductor negocia con el texto bajo estos bordes sobre cuándo y cómo reponer las marcas del estilo; dado que muchas veces sucede que si se repone la ironía de la literalidad se pierde la música o el juego de palabras, o que para conservar el ritmo se debe dividir la frase, o que para dejar lugar al sarcasmo hay que rever los signos de puntuación. La mejor crónica de esta negociación la encontramos en Marcelo Cohen escribiendo sobre su labor como traductor:

Al comienzo del capítulo tercero de *La máquina blanda*, me encuentro con que Burroughs hace decir a un personaje: *I'm a private asshole*. *Asshole* es un idiota, un forro, un tarado, y también, literalmente es el ojo del culo. Inspiradamente traduzco, como al dictado de una partitura virtual, «Soy un ojete privado». Me complazco y hasta me regodeo, porque la solución es bastante fiel musicalmente, pero en realidad he dejado, como suele suceder, que se perdiera el fundamental juego entre *private asshole* y *private eye* (que significa «detective privado») y por lo tanto todo el sentido paródico del texto. Este sentido tendré que reponerlo en otro párrafo, con la casi segura distorsión del sonido. (Cohen, 2014: 23)

Nuevamente descubrimos un caudal de microdecisiones, que se plantean como audacias provisorias y que en realidad, a menos que la lectura del todo indique lo contrario, quedarán. Es por eso que el traducir se torna una actividad tan productiva para muchos escritores, para varios es una forma de actuar el canon con los dedos, una autorización a la que solo la interpretación —ese manoseo venéreo al panteón literario— habilita. Una obra en proceso de traducción es pensada, mientras uno vuelve sobre las palabras con las que la inundará (sus equivalencias y disonancias), en consonancia con la propia vida, haciendo que el autor de un libro del estante sea el involuntario correligionario de las aficciones de ese día. «El fragmento es de difícil comprensión, como se acostumbra *chez* Derrida, y lo traduzco un poco a la que te criaste (pero él también escribe así, sólo que parece que lo criaron mejor)» (Cortázar, 2011:396). Las traducciones tienen una fusión de edades, épocas, momentos y estados anímicos —del autor, del traductor, del corrector, en el original, en las múltiples copias y públicos— que las hacen un *shot* único.

A modo de excéntrica provocación Borges recuerda en su autobiografía que su primera lectura del *Quijote de la Mancha* fue en inglés y que luego, cuando leyó

la novela en español, le pareció una mala traducción de la versión inglesa⁹. Más allá de que esta estrategia sea parte del juego de espejos que tanto exprimíó, donde las copias se devoran a los inefables originales, la anécdota sobre la novela que inauguró la Modernidad y sus pliegues, nos deja una máxima deformada: qué es el original de *El Quijote* para Borges sino una excusa para un apócrifo superador, el borrador de una obra olvidada del talentoso Pierre Menard, una cuestión de estilo.

Tragedia Moderna hoy

Una de las tesis importantes del libro de Williams es que la tragedia goza de excelente salud, tanto que se ha convertido —en sus diversos espacios y formas de aparición— en parte vital de la ideología dominante. Dicha idea se corrobora con creces en la actualidad, la tragedia no solo sigue siendo asumida como una expresión culta de lo sublime sino que, tras la popularización del melodrama, ha engarzado a la perfección con la estructura masiva de la falta que organiza nuestro goce como mercancía y nuestro dolor como distanciamiento.

192 193

Todos los textos de cierta importancia son a su modo performativos, el asunto es que esa particular modulación del llamamiento (ya sea al reconocimiento, a la acción, a la quietud, a la depresión, etc.) tiene diversas encabalgaduras con la «estructura de sentimientos» que le tocó en suerte. En este caso en particular la sintonía entre el texto y su recepción inmediata fue poco feliz. Rápidamente eclipsada por el éxito de *La muerte de la tragedia* (1961) de George Steiner, *Tragedia Moderna* (1962/4) —con una hipótesis inversa— cayó en el olvido; en un momento político en el que la crítica a los efectos mortíferos del racionalismo tenía mejor recepción que las críticas a una revolución que recién comenzaba a levantar vuelo y que parecía desparramarse. Seis años más tarde el texto de *La izquierda sin sujeto* (1968), que unía la crítica a un racionalismo deshumanizado con crítica a la teoría revolucionaria, tendría una mejor recepción. Con una hipótesis en alta consonancia con la de Williams, León Rozitchner se preguntaba:

¿No será que pensamos la revolución con una racionalidad inadecuada? ¿No será que vivimos la racionalidad aprendida del proceso revolucionario fuera del contexto humano en el que la racionalidad marxista desarrolla su pleno sentido? ¿No será que estamos pensando la razón sin meter el cuerpo en ella? (1968:153)

A pesar que el texto dio vuelta al mundo, siendo traducido a varias lenguas, su capacidad transformadora no fue mayor a la de *Tragedia Moderna*. Los textos, la revolución y las personas transitaban carriles cada vez más lejanos. Cuando Williams escribió el *Epilogo*, en el '79, sus presagios sobre la nocividad de comprender sacramente el sujeto político como mártir revolucionario, es decir no entender lo que supone la producción de una subjetividad política que parta del reconocimiento, había hecho estragos ya. Por supuesto no fue lo único que ocurrió para precipitar la derrota: los restos de un estado bienestarrista agonizante fueron el soborno de la clase obrera, el estatismo soviético se esparció como una peste en las grietas de la izquierda, los movimientos estudiantiles fueron azorados por el orden

y la sociedad les terminó por dar la espalda (el fenómeno del degüello electoral del Mayo francés se replicó por el globo), el nacionalismo volvió a inyectarse a raudales y una nueva clase de nihilismo, caracterizado por una pose *snob*¹⁰ de la intelectualidad, dio forma a un nuevo tipo de tragedia.

El hecho y la fuente de la tragedia son ahora, en esencia, la incapacidad de comunicarse. Las personas todavía se reúnen o son reunidas, se encuentran o chocan. De esta manera, se da por supuesta una colectividad dada. Pero se trata de una colectividad que solo está marcada negativamente. (Williams, 1997:132)

Esta tragedia de la comunicación (que está narrada en los términos en los que Roberto Esposito mucho después describirá a las comunidades modernas: como interrelaciones cimentadas y mediadas en/por la ausencia, la falta y la deuda), comprendida como la devaluación política del contacto y una paulatina impotencia propositiva, se acentuó tras el desarrollo de la última revolución de las comunicaciones, que comenzaba a despuntar cuando se estaba escribiendo el *Epílogo*. Este tipo de tragedia se enfatizó pero también cambió los términos en los que se inscribía. La subjetividad y las mercancías fueron radicalmente alteradas por las nuevas capacidades de circulación de información, y el concepto mismo de «comunicación» cambió varias veces exponiendo, ante el acceso multitudinario a medios y redes, la labilidad de los fines colectivos. La falta de esperanza y de proyección, que Williams denuncia en su *Epílogo*, se juntaron con un fuerte escepticismo en torno a las posibilidades de transformación social... cuanto más se «conocieron» los motivos de la derrota socialista —aunque la explicitación fuese generalmente ambigua, fragmental o contrafáctica— más distante se hizo la experiencia de producción revolucionaria. A su vez, la elaboración del panteón revolucionario hizo de esa distancia irreconstruible una máquina de reproducir abortos políticos. En otras palabras, la tragedia de nuestro siglo pasó a residir en poseer explicaciones convincentes para la mayor parte de nuestros pesares y ser incapaces de hacer algo con ellas.

Cada tiempo tiene su propia cristalización de la tragedia, los puntos que se suscitan como agónicos e irreconciliables sistemas de certezas/ creencias/ ideologías vuelven a (re)plantearse en los diferentes ciclos históricos. Esta ha sido siempre, desde que Hegel la teorizó en su *Fenomenología del Espíritu*, la explicación sobre la estructura de la tragedia en la política. Un juego de oposiciones construidas, operaciones del Estado, el Capital y la Cultura, que empujan al sacrificio de una de las partes en disputa. Pero ¿qué sucede, ahora, cuando estos sistemas de certezas/ creencias/ ideologías se han licuado enunciativamente para aparecer disgregados —en su peligrosidad productiva y destructiva— en racimos de prejuicios, intuiciones, sensibilidades? Sucede que el carácter capilar, privado, íntimo, de la tragedia social cobra singular importancia política. No porque antes no la tuviera sino porque el rango y la forma han cambiado tangencialmente: si supimos con el feminismo que lo privado es político, sabemos hoy que lo político está privado de autonomía, está constituido negativamente como una administración de emociones y conveniencias. Habitamos espacios públicos y privados donde la autonomía ha sido devorada por el empresariado de sí. Esto obliga a todo tipo de resistencia a plantearse ¿qué quiere decir ser dueño de sí? ¿qué propone políticamente este tipo de propiedad molecular y cómo involucra a los otros ese aparentemente solitario proceso de apropiación?

La tragedia es inherente a la producción de subjetividad, como lo demostró

Williams, pero la forma de pararse frente a esta producción no lo es... allí se abre la posibilidad política, la posibilidad de reclamar que la tragedia sea vivida y pensada en nuestros propios términos. Claro que para eso tenemos que averiguar en qué consiste este «nuestros»: cuáles son los términos que se apropian de nosotros, neurótica y progresivamente, cuáles son los que tenemos para hacerles frente y de qué modo estos se pueden articular colectivamente.

La tragedia, vista desde un ángulo distinto al del desgarrar hegeliano, nos ayuda a poner en crisis la necesidad del sacrificio, la promesa del fin del conflicto, y nos hace responsables del reconocimiento (por acción u omisión) de ese otro.

Es preciso decir que en realidad el tendal de cadáveres de la escena final —tanto en la tragedia como en la política— refunda pero no resuelve. La tragedia como sistema no está para resolver, está para decidir o, mejor dicho, está para justificar una decisión.[...] Nuestra actitud reflexiva ante esta supuesta característica resolutoria es la que posibilita la desnaturalización de la violenta decisión final, aparentemente necesaria, y hace foco, en vez de en la eliminación del Otro, en el proceso de autoafirmación subjetiva que tuvo lugar a lo largo del desarrollo de la tragedia. De este modo, haciendo este corrimiento, podremos notar como solo en una tensión que es percibida (al menos para una de sus partes) como trágica, el sujeto (colectivo o/e individual) tiene habilitadas —aunque no resueltas— las condiciones de decibilidad para su emancipación. (Arbuet, 2015:18)

Por todo esto, leer *Tragedia Moderna* hoy, volver a interpretarla, facilita cambiar el foco (y con él la escala del problema) para mirar la política. Y es evidente, dado el grado de perplejidad que reina sobre el futuro inmediato del país y del mundo, que necesitamos pensar todo de nuevo. Será preciso traducir la política a formas y modos que vuelvan a tener que ver con nuestro deseo, que involucren las expresiones inmediatas de nuestra corporalidad, tan necesario como reeducar la sensibilidad para que nuestro deseo no sea el resultado de un spot publicitario. Esto supone una labor colectiva, nadie traduce completamente en soledad, lo que no es lo mismo que afirmar que traducimos colectivamente a lo *Ferdydurke* (ejercicio altamente potente por muchísimos motivos) sino que se traduce siempre en red: los otros son nuestra mejor «condición de decibilidad», por ende, si somos texto al menos seamos uno que escucha.

Notas

¹ Ejemplo: «¿Qué pasa, de hecho, cuando oímos, no del pasado sino del presente, eso que parece ser el ritmo del sacrificio? ¿Qué pasa cuando vemos las acciones conduciendo a la muerte a Beckett, Celia Coplestone y Yury Zhivago? Tomo estos ejemplos donde aparece claramente para mí, entre las obras modernas, la relevancia de la idea de sacrificio. He sido conmovido, en diferentes maneras, por *Asesinato en la catedral*, *El cóctel* y *Doctor Zhivago*. encuentro mis pensamientos volviendo en cada uno al ritmo del sacrificio, e igualmente a variaciones de este ritmo y a la presencia de su ambivalencia» (Williams, 2015:187).

² Ejemplo: «Pero aquello que estamos buscando es, en nuestra limitada

conciencia, tener éxito en lo que estamos haciendo: aceptar un trastorno y llamar al orden; decir paz cuando eso no es paz. Esperamos que el hombre brutalmente explotado e intolerablemente pobre descanse y sea paciente en su miseria, porque si ellos actúan por el final de su condición esta perturbará nuestro descanso, amenazando nuestra convivencia o nuestra vida. De esta manera, hemos identificado guerra y revolución con peligro trágico, cuando el peligro trágico, subyacente a la guerra y a la revolución, es el disturbio que continuamente ponemos en acto. Lo falso en la paz construida, así como lo falso en la apelación al orden, es lo común en la acción trágica, en la que, no obstante, todas las fuerzas reales en una situación conjunta trabajan eventualmente para descarrilar» (Williams, 2015:103).

³ Algunas tradiciones, sin embargo, como la feminista, conservan el uso explícitamente político de este registro.

⁴ «Cuanto menores sean el valor y la categoría de su lengua [del original], cuanto mayor sea su carácter de mensaje, tanto menos favorable será para su traducción, hasta que la preponderancia de dicho sentido, lejos de ser la palanca para una traducción perfecta, se convierta en su perdición. Cuanto más elevada sea la categoría de una obra, tanto más conservará el contacto fugitivo con su sentido, y más asequible será la traducción» (Benjamin, 1971:142).

⁵ Entrecomillamos «reponer» porque en esa reaparición siempre está sugerida la diferencia, sin embargo, como sostenía Paul Valéry «el ideal de la traducción poética consiste en producir con medios diferentes efectos análogos».

⁶ Henri Meschonnic tradujo, en un trabajo sostenido de más de treinta años: los Cinco rollos, Jonás, los Salmos y el Pentateuco.

⁷ El resultado es nuestro.

⁸ «El deber ser mata la vida», señaló agudamente G. Lukacs en su *Teoría de la novela*, refiriendo a la tragedia.

⁹ «Cuando más tarde leí el *Don Quijote* en español me pareció una pobre traducción [...] En algún momento la biblioteca de mi padre fue desbaratada, y cuando leí el *Quijote* en otra edición tuve la sensación de que no se trataba del verdadero libro. Después un amigo me consiguió la edición publicada por Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas y las mismas erratas. Todas estas cosas son para mí el libro, lo que yo considero el verdadero *Don Quijote*» (Borges, 2005:142).

¹⁰ Al respecto Williams señala que la estructura de sentimientos ha cambiado de tal modo que «hay en este deleite abstraído, incluso este placer a la moda con que se tocan las últimas melodías inteligentes, una modulación muy específica de la convicción de un desastre inminente y del verdadero fin de la esperanza. Nada, o nada interesante, puede decirse mientras navegamos hacia el desastre. Podemos realizar juegos verbales sentenciando, o hablar más allá de cada uno, en los efímeros grupos negativos en que se ha convertido la sociedad humana» (Williams, 1997: 133)

Referencias bibliográficas

- ARBUET, C. (2015). La tragedia como idea política. Apuntes para la reconstrucción crítica de la tradición trágica. *Anacronismo e Irrupción*, 5(8), 12–30. Buenos Aires: Inst. Gino Germani
- BARTHES, R. (2003). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BENJAMIN, W. (1971). La tarea del traductor. En *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- BLOOM, H. (2009). *La ansiedad de la influencia*. Buenos Aires: Trotta.
- BORGES, J.L. (2005). *Borges ante el espejo*. México DF: Lectorum.
- CALVINO, I. (2009). *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Siruela.
- CEVASCO, M. (2003). *Para leer a Williams*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- COHEN, M. (2014). *Música prosaica (cuatro piezas sobre traducción)*. Buenos Aires: Entropía. 196 197
- CORTÁZAR, J. (2011). Diario para un cuento. En *Deshoras*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- FOUCAULT, M. (2002). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Cuenco de plata.
- MESCHONNIC, H. (2005). La poética como crítica del sentido. En *Le Monde*. (Traducción de Hugo Savino). París: Mármol Izquierdo Editores.
- (2009). *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán.
- (2015). Manifiesto por un partido del ritmo. (Traducción de Raquel Heffes). *Trazo freudiano* [en línea] www.trazofreudiano.com
- PAZ, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- RINESI, E. (2005). Hamlet o la corrupción de los oídos. En *Política y tragedia*. Buenos Aires: Colihue.
- ROZITCHNER, L. (1968). La izquierda sin sujeto. *Pensamiento crítico*, (12), 151–183.
- WILLIAMS, R. (1997). Epílogo a Modern Tragedy. En *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- WILLIAMS, RAYMOND (2015). *Tragedia Moderna*. Buenos Aires: Edhasa.

Arbuet Osuna, Camila

«Traducir, el arte de escuchar». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 185–197.

Fecha de recepción: 10 · 09 · 15
Fecha de aceptación: 15 · 11 · 15

Cinco,

escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

Escribir, traducir y componer: usos de la literatura en la música

Jorge Fondebrider*

En 1876, el poeta Stéphane Mallarmé publicó su poema «L'Après-midi d'un faune», una égloga de ciento diez alejandrinos, en la que la criatura mitológica evoca a las ninfas y a la naturaleza, en lo que, simbólicamente, podría pensarse como el crepúsculo de su vida. Acompañado en la ocasión por ilustraciones de Édouard Manet —uno de los mejores amigos de Mallarmé—, el texto tuvo un éxito casi inmediato y una transfiguración que lo vuelve pertinente para abordar las relaciones que existen entre distintos lenguajes artísticos. 200 201

En 1890 Mallarmé, ya por entonces jefe indiscutido de la escuela simbolista —aunque astutamente decía que ese honor le correspondía a Paul Verlaine—, le pidió a Claude Debussy que escribiera una música incidental que pudiera preceder y acaso seguir a la recitación del poema. Dos años después, Debussy —uno de los muchos admiradores del poeta y, desde 1887, frecuente visitante de las tertulias que tenían lugar en la casa de la 89 rue de Rome, todos los martes, de octubre a mayo, entre las 16 y las 19— esbozó un *Prélude, interludes et paraphrase finale pour l'après-midi d'un faune*, que más adelante se acortó a *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Según nos hace saber Gustave Doret, quien dirigió su estreno en la Société Nationale el 22 de diciembre de 1894, la pieza fue un rotundo éxito y le significó a Debussy convertirse en un compositor respetado por sus pares y por el público. El mismo Mallarmé se manifestó muy contento y expresó su alegría en unos virtuosos versos laudatorios más bien triviales, que sólo la circunstancia saca

* Poeta, ensayista, traductor y periodista cultural y colaboró con los principales diarios y revistas nacionales. Entre 1986 y 1992 fue secretario de redacción de la revista Diario de Poesía e integró su consejo de dirección. Desde el 2002 hasta 2006 se desempeñó como coordinador de eventos y publicaciones del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA. En 2009, junto con Julia Benseñor, creó el Club de Traductores Literarios de Buenos Aires.

A la fecha, tiene publicados siete libros de poesía, compiló y editó otros 13 y es autor de otros siete libros de ensayos. Como traductor del inglés y del francés, ha publicado 27 trabajos. Con Gerardo Gambolini publicó la antología bilingüe Poesía irlandesa contemporánea (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1999) y otras traducciones de poesía angloescocesa, popular irlandesa y de poetas modernos. De la última producción se destacan La París de los argentinos (Buenos Aires, Bajo la Luna, 2010); Música y poesía (México D.F., UNAM/CONACULTA, 2014) e Historia de los hombres lobo (Santiago de Chile, LOM, 2015 / Buenos Aires, LOM, 2016). El trabajo que incluimos es parte del libro publicado en México en 2014 y contiene desarrollos brindados durante su visita el día 10 de junio de 2016, a la sede de la FHUC-UNL invitado por el Departamento de Letras.

del olvido. Quizás el entusiasmo del poeta se debiera menos a la obra en sí que a lo que interpretó como un acercamiento al ideal wagneriano, al cual ya le había dedicado un artículo celebratorio en 1885, afirmando tiempo después, en 1894, que «Desde Wagner, la música se une al verso para formar la poesía». Lo curioso es que Mallarmé, como muchos de sus contemporáneos wagnerianos, nunca había escuchado a Wagner. Pero ésa es otra historia.

Ahora bien, volviendo a Debussy, interesa mencionar que la partitura original de su obra incluía el siguiente texto: «La música de este *Prélude* es una ilustración muy libre de un bello poema de Mallarmé; no pretende ser una síntesis de éste. Se trata más bien de fondos sucesivos sobre los cuales se mueven los deseos y los sueños de un fauno al calor de esa tarde». Aparentemente los reparos de Debussy estarían ligados a un episodio algo anterior, al que, a falta de mayores precisiones, podríamos considerar apócrifo.

Debussy, como la mayor parte de los compositores de su tiempo, en los estertores del movimiento romántico —del cual tanto el simbolismo como el impresionismo son tardíos tributarios—, estaba muy interesado en musicalizar poemas. Se sirvió así de textos debidos a poetas del pasado (Charles d'Orléans, François Villón), y también de lo que escribían sus contemporáneos (Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Pierre Louÿs, etc.). En total, compuso cerca de 80 canciones para voz y piano. Y en algún momento, quiso hacer lo mismo con los poemas de Mallarmé. Según la tradición, el compositor, lleno de entusiasmo, en cierta oportunidad se habría dirigido al poeta para hacerle saber que le había puesto música a unos poemas suyos. Mallarmé, reputado como uno de los mayores técnicos de todos los tiempos, parece haberle contestado a Debussy: «Yo creí que ya tenían música». De haber ocurrido esto, habría tenido razón, pero, con Victor Hugo y Gerard de Nerval, habría pasado a integrar el panteón de los poetas que hicieron explícito su rechazo a que los compositores trabajaran sobre sus poemas. Pero Debussy, que persistió en su propósito, como se verá más adelante, también tuvo razón.

Volviendo entonces al *Prélude à l'après-midi d'un faune*, las cosas podrían haberse complicado aún más, dado que la pieza de Debussy a su vez dio origen a *L'Après-midi d'un faune*, coreografía creada en 1912 por Vaslav Nijinski, quien recupera esta vez el nombre del poema original, del que sólo es deudor en segunda instancia. Mallarmé no llegó a enterarse: murió en 1898.

Hasta aquí, por un lado, hay un poema sobre el que se escribe una música incidental, la cual sirve como posterior excusa para una coreografía. Pero, por el otro, unos textos que no sólo son inspiradores de una obra, sino que se vuelven parte integrante de la obra. Entonces, ¿qué sucede cuando un texto pierde su autonomía para convertirse en un elemento entre otros elementos que componen una obra? No hay una única respuesta.

Cuando en 1913, sirviéndose de «*Soupir*», «*Placet futiles*» y «*Éventail*», Debussy compuso finalmente sus *Trois poemes de Mallarmé*, es de suponer que tenía ya una práctica importante en emplear poemas como materiales para la composición de canciones. En otras palabras, con o sin la complacencia del poeta, sabía plenamente lo que hacía, que es lo que desde siempre venían haciendo todos los compositores cuando trabajaban sobre un texto: desplazar acentos, alargar cantidades, repetir o suprimir palabras. Todas esas operaciones, de naturaleza más bien técnica, a los efectos estéticos e ideológicos se verifican en interpretaciones, revaluaciones, énfasis y eclipsamientos. El crítico George Steiner, en su monumental *Después de*

Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción, señala que esos procedimientos bien pueden asimilarse al trabajo de un traductor. Promediando su texto —y con toda pertinencia respecto de la cuestión que nos ocupa—, Steiner se pregunta hasta qué punto la cultura es la traducción y reformulación de una significación anterior. Para responderse, toma como ejemplo la transmutación de los textos poéticos en partituras musicales. Señala entonces: «El compositor que pone música a un texto está inscrito en la misma secuencia de movimientos intuitivos y técnicos que se plantean en la traducción propiamente dicha. Su confianza inicial en la significación del sistema de signos verbales va seguida de una apropiación interpretativa, de una ‘transferencia’ a la matriz musical y, por último, de la elaboración de un nuevo todo, que ni devalúa ni eclipsa a la fuente lingüística». Y añade: «La prueba de la inteligencia crítica, de sensibilidad psicológica, a la que se somete el compositor cuando elige un poema, lo dispone y le pone música, concuerda en todo con la del traductor. En ambos casos preguntamos: ¿Ha entendido el argumento, el tono emocional, las particularidades formales, las convenciones históricas, las ambigüedades potenciales del original? Ha sabido encontrar el medio idóneo para representar cabal y explícitamente esos elementos?». Steiner concluye: «Los recursos que están a mano del compositor —tonalidad, timbre, *tempo*, ritmo, instrumentación, modo— corresponden a las opciones estilísticas abiertas para el traductor».

202 203

A pesar de las numerosas evidencias de que la asociación entre poesía y música se ha dado desde siempre, los ejemplos de Steiner corresponden casi todos al siglo XIX, momento en esa tendencia se profundiza porque, de acuerdo con Gerald Abraham, durante el prolongado período estético denominado Romanticismo la literatura precede a todas las otras disciplinas artísticas. Así, «la vocación literaria de los compositores fue lo que los hizo románticos: dondequiera que mirasen en la literatura contemporánea, encontraban literatura romántica». En consecuencia, los textos de base corresponden a grandes escritores, como Goethe, Schiller, Heine, Hoffmann o Chamizo, pero también a otros más limitados como Eduard Mörike o Wilhelm Müller, a los que sólo el talento de Hugo Wolf, en sus *Lieder*, o de Robert Schumann, en *Die Winterreise*, salvan del completo olvido. Y dado que el Romanticismo no debe entenderse en bloque, sino atendiendo a los momentos y características nacionales de cada uno de los lugares donde se manifestó, lo ocurrido en Alemania —cronológicamente, la primera en manifestar los síntomas de cambio respecto de los estilos anteriores—, también se dio en Inglaterra, Francia, Italia, Rusia y las áreas de influencia de cada uno de estos países. Con el correr del tiempo, prácticamente toda la poesía —considerada aquí como mero material— fue susceptible de convertirse en otra cosa, tendencia que, para el siglo XX se había convertido sin discusión en un *modus operandi* absolutamente normal.

Con relación a la ópera —acaso la culminación de las distintas formas dramático-musicales—, puede decirse que el derrotero seguido por las dramaturgias y los textos narrativos es muy similar al recorrido por los textos poéticos. A los desplazamientos acentuales y a las otras variaciones técnicas antes aludidas se agregan, no obstante, otras de naturaleza meramente dramática porque en este caso hay una forma asimilable al relato que se canta, desarrollándose a través de escenas que se actúan, sumando así a la partitura y a su posible interpretación por parte del director de orquesta, la doble interpretación del *regisseur* y la del cantante. Dicho de otro modo, Benjamín Britten —con su utilización de Herman Melville, Henry James o Thomas Mann, probablemente uno de los compositores contemporáneos más

sensibles a la literatura—, no tiene reparos en reducir el número de actos y personajes en su ópera *Midsummer Night's Dream*, respecto del original de Shakespeare, y probablemente los numerosos directores y puestistas de esa obra tampoco han tenido reparos en proceder a voluntad respecto de la partitura de Britten. Como señalaba Steiner, uno y otro están traduciendo y reformulando una significación anterior. Y aunque les pese a los puristas, así funcionó siempre la cultura.

Fondebrider, Jorge

«Escribir, traducir y componer: usos de la literatura en la música». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 201–203.

Seis,
testimonios tangibles
(un lugar para el convivio)

Política y estrategias narrativas en *El nombre de la rosa* (Umberto Eco)

Enrique C. Corti*

Universidad Nacional de San Martín –
CONICET

Resumen

En el siglo XIV irrumpen, en el pensamiento político medieval y como consecuencia de las disputas entre el emperador y el papado, ciertos pensadores que abordan una filosofía política nueva y opuesta a la precedente: Marsilio de Padua y Guillermo de Ockham fueron precursores, y para el mundo «moderno» su influencia ha sido decisiva.

En *El nombre de la rosa* (NR), es Guillermo de Baskerville quien presta voz a la incipiente doctrina política, y lo hace en consonancia con Marsilio y con Guillermo de Ockham. El artículo presenta el tema de la filosofía política en NR, en un marco de análisis del discurso y las estrategias narrativas de U. Eco en relación con los sentidos de la escritura.

206 207

Palabras clave:

· filosofía política · medioevo · discurso narrativo

Abstract

In the fourteenth century burst in medieval political thought and as a result of disputes between the emperor and the papacy, certain thinkers who address a new and opposite to the previous political philosophy: Marsilio of Padua and William of Ockham were precursors. For the «modern» world their influence has been decisive. In *The Name of the Rose* (NR) is William of Baskerville who lends voice to the emerging political doctrine, and does so in line with Marsilio and William of Ockham. The paper presents the theme of political philosophy in NR, within a framework of discourse analysis and narrative strategies in relation to the senses of writing.

Key words:

· political philosophy · middle ages · narrative

* Nacido en Santa Fe, 1953. Investigador en Conicet y profesor de Filosofía Medieval y de Metafísica en la Universidad Nacional de San Martín. Se ocupa de la ontología y la filosofía del lenguaje en la Edad Media de tradición agustiniana y especialmente del pensamiento de Anselmo de Canterbury. Autor de *El lenguaje y los límites* (Unsam Edita, Buenos Aires, 2010), en torno al pensamiento especulativo de Anselmo y coautor de *Lenguaje, lógica y ontología en cinco pensadores medievales* (Baudino, Buenos Aires, 2012) y *Oír, Entender, Argumentar* (Miño y Dávila, Buenos Aires, 2016).

1. Política

1.1. Los hechos: Guillermo en *El nombre de la rosa*

En el siglo XIV irrumpen, en el escenario del pensamiento político del medievo y como consecuencia de las luchas entre los partidarios del emperador y el papado, ciertos pensadores que abordan una filosofía política extraña y opuesta a la precedente aún en vigencia: Marsilio de Padua y después Guillermo de Ockham, consejeros del emperador Luis de Baviera, fueron sus precursores. Para el mundo «moderno» constituyeron pensadores cuya influencia ha sido decisiva.

En *El nombre de la rosa*, es Guillermo de Baskerville quien presta su voz a la incipiente doctrina política, y lo hace en consonancia con Marsilio, maestro en Padua, y con Guillermo de Ockham, de quien es homónimo: «Más tarde conocí a Marsilio, me atraieron sus ideas sobre el imperio, sobre el pueblo, sobre una nueva ley para los reinos de la tierra, y así acabé formando parte del grupo de hermanos nuestros que están aconsejando al emperador» (Eco, [1980] 1985:78).

Para Guillermo no cabe la posibilidad de aplicar las ideas de Marsilio en una época como la suya, es decir la época en que Eco sitúa ficcionalmente al personaje; esas ideas son utópicas para tal momento: «Marsilio sueña con una transformación que en estos momentos no es posible» (422). Pocas de esas ideas son expresadas en el discurso pronunciado por Guillermo ante los enviados de Avignon acerca de «una extraña concepción del gobierno temporal». Los enviados sin excepción, pero también algunos de los allí presentes —el Abad Abbone, por ejemplo— no pudieron disimular el desagrado que les producían las palabras del orador: «No sólo los aviñoneses se agitaban ahora con la ira pintada en el rostro y haciendo comentarios por lo bajo, sino que también al propio abad aquellas palabras parecían haberle causado una impresión desfavorable, como si pensase que no era así como había imaginado las relaciones entre su orden y el imperio. En cuanto a los franciscanos, Michele da Cesena estaba perplejo; Girolamo, aterrado; Ubertino, pensativo» (435). Extrañas resultaron para Adso de Melk las palabras del discurso de su maestro y mentor; airadas fueron las reacciones de malestar que produjo en un auditorio encuadrado en coordenadas filosóficas—políticas vigentes en los inicios del s. XIV. Bernardo Gui lo desafió a presentar el discurso reciente ante el pontífice de Aviñón; el cardenal Del Poggetto propuso lo mismo; Guillermo, después de pensarlo y manifestarse plenamente convencido por Bernardo, respondió: «No iré». Al comenzar el siglo XIV, las ideas filosóficas—teológicas—políticas vigentes sostienen que el Papa —como sucesor del apóstol Pedro— tiene el poder y la obligación de dirigir el pueblo de los creyentes, es decir la comunidad que es iglesia. Su función es equiparable a la de un monarca que gobierna su reino, y la irradiación de jerarquías eclesiásticas emanadas desde el ápice de la iglesia, encarnado en el Papa, garantiza orden y paz en toda la comunidad, orden que se mantiene a condición de que todos y cada uno de los miembros de dicha comunidad se mantengan dentro de los límites inherentes a la función que se les ha asignado en jerarquía. Las leyes promulgadas por el Papa de acuerdo con sus funciones jurisdiccionales supremas son los medios para el desempeño de su función. Estas leyes tienen legitimidad universal e incumbencia en todo tema relacionado con la estructura de la comunidad cristiana. Únicamente el Papa puede decidir qué afecta —bien o mal— la comunidad: ni los asuntos ni los gobernantes meramente temporales poseen una posición independiente y autónoma.

La unidad de la comunidad cristiana exige unidad de gobierno cuya manifestación visible es la monarquía papal. El pontífice ejerce su autoridad sobre los príncipes de modo directo en los asuntos espirituales e indirectamente en los asuntos sociales y políticos, como derivación del poder espiritual. Sin embargo, la jurisdicción papal sólo es apelada cuando los intereses básicos de su comunidad lo reclama. Inocencio III (1198–1216) es quien formula este principio al definir que las cuestiones feudales como tales quedan al margen de la jurisdicción del Papa, quien sólo asume plena injerencia cuando asoma cualquier indicio de pecado. Sostiene que —*ratione et occasione peccati*— el Papa puede intervenir en ciertas causas llegando, si fuese necesario, a desposeer a un príncipe de su reino y coronar un nuevo rey; él es quien juzga cuándo se está ante indicios de pecado.

El conflicto entre el papado y los reyes encontró su culminación en Marsilio de Padua y Guillermo de Ockham, pero se desarrolló en el medio propicio de los enfrentamientos entre Luis de Baviera y Juan XXII. Este conflicto es el último entre los emperadores germánicos y los Papas. Juan XXII se creyó poseedor de derecho a una hegemonía universal de manera semejante a Gregorio VII, Inocencio III y Bonifacio VIII. En pos de tal hegemonía se enfrentó con el emperador y su intento lo condujo a fracasar. Al morir el emperador Enrique VII en 1313 y requerirse designar sucesor, los electores se dividieron unos a favor de Federico de Austria y otros, de Luis de Baviera. La sede pontificia quedó vacante hasta 1316, cuando Juan XXII accede a ella en una elección tensa y violenta que Eco describe en su novela sin alterar los acontecimientos históricos.

208 209

1.2. *El nombre de la rosa* en los hechos:

Guillermo de Ockham

Guillermo de Ockham no abordó las relaciones entre el poder civil y el eclesiástico hasta su época de Múnchen. Si sus obras filosóficas–teológicas se sitúan antes de abandonar Avignon en 1328, sus escritos sobre política son posteriores. Hacia 1333–1334 con *Opus nonaginta dierum* inicia su polémica: ya se habían consumado los hechos decisivos de la coronación imperial de Luis de Baviera y el nombramiento de un antipapa. El pensamiento de Ockham se manifestó con gran claridad y moderación en sus dos obras más maduras: *Breviloquium de principatu tyrannico super divina et humana* (1342) y en *De imperatorum et pontificum potestate* (1347), última exposición y síntesis sobre política eclesiástica.

Contra el monismo de la potestad política, Ockham es partidario de la teoría de dos potestades ordenadas en recíproca dependencia. Invoca la autonomía de la potestad civil. En efecto, sostiene, hubo orden legítimo antes de Cristo y de la Iglesia; el imperio no fue legitimado por primera vez en el bautismo de Constantino; el imperio gentil romano ya poseía verdadera jurisdicción y fue reconocido por Cristo y los Apóstoles. De la ordenación divina deriva tanto la propiedad privada como el poder de instituir soberanos que tengan poder secular de gobernar. Tanto de parte de Dios como de la naturaleza todos los mortales nacidos libres tienen el derecho de elegirse libremente un gobernante. La potestad de legislar estuvo primero y originariamente en el pueblo, que la cedió al César, sin que esta cesión signifique

renunciar a negarle obediencia en algún momento determinado. El poder de los príncipes no es ilimitado, encuentra límites en las libertades del hombre (que son anteriores al Estado) y en el bien común para el que fue instituido.

La Iglesia como comunidad de creyentes es gobernada, por voluntad de Cristo, monárquicamente: Cristo eligió a Pedro como su vicario. A diferencia de Marsilio, Ockham concede al Papa «potestad real transferida por Cristo»; de no ser así, Cristo no hubiera cuidado suficientemente de su Iglesia. Sin embargo, Cristo no le dio a Pedro la plenitud de la potestad en lo temporal ni en lo espiritual. De habérsela dado *in temporalibus*, nos hubiera hecho a todos esclavos; también la potestad espiritual tiene sus límites, a los que hay que reducir de nuevo a la Iglesia de Avignon. El Papa puede ordenar todo lo que no repugne al mandamiento divino y al derecho natural. Debe, por ejemplo, respetar los títulos legítimos de los reyes, fieles o infieles. El poder del Papa sólo se extiende a lo necesario para la salud de las almas. «Todo lo demás, aun cuando fuere espiritual, no debe mandarlo, para que la ley del evangelio no se convierta en ley de servidumbre». El poder del Papa no es de dominación, sino de servicio. Puede intervenir en el orden civil: en caso de necesidad, cuando faltan o fallan las autoridades competentes, puede y debe el Papa, por razón del bien común, intervenir en los asuntos temporales. Sin emplear la expresión, defiende Ockham la doctrina de la *potestas indirecta in temporalibus*. También, en caso de necesidad, el emperador puede intervenir en el orden eclesiástico: puede convocar un concilio y hasta deponer al Papa: no en razón de ser emperador, sino miembro creyente de la Iglesia.

Guillermo de Baskerville es la voz narrativa del *Venerabilis Inceptor*, una de cuyas refutaciones recae sobre la tesis «el romano pontífice tiene más poder sobre el imperio que sobre los demás reinos». Veía Ockham que en tal caso los Papas, que entendían ser intermediarios en la concesión del poder temporal a los emperadores, no los consideraban más que altos funcionarios de la estructura jerárquica papal de gobierno. Al respecto, Guillermo de Baskerville expresa «sería muy extraño que el Papa tuviese jurisdicción sobre las cosas del imperio» y «el Papa no tiene sobre el imperio más derechos que sobre los otros reinos que, como no están sujetos a la aprobación del Papa ni el rey de Francia ni el sultán, no se ve por qué sí debe estarlo el emperador de los alemanes y de los italianos» (434). Esta doctrina que Eco pone en boca de Guillermo corresponde a «Breviloquium de potestate papae». En el libro IV de esta obra, las tesis de Ockham son: a) El imperio romano fue un imperio legítimo con autoridad propia recibida de Dios a través del pueblo, sin que tuviera que ser legitimado por Pedro y sus sucesores.¹ La Escritura da sustento para afirmar el reconocimiento del imperio romano por parte de Cristo y de los Apóstoles.² Por lo tanto no tenía sustento en la Escritura afirmar que el emperador romano hubiese recibido su legitimación del Papa, ni que la tuviese en mayor medida que otros reyes.³ b) En analogía con su convicción de la independencia del poder del emperador romano, traslada Ockham dicha convicción al siglo XIV y sostiene que el Papa no posee mayor poder sobre el imperio romano-germánico que sobre los otros reinos.⁴

En NR, durante la reunión de legaciones que recibe Abbone en su Abadía de Melk, Guillermo de Baskerville cierra su intervención con una mención directa de la pobreza de Cristo. Tan relacionados están, a su juicio, la pobreza de Cristo con la falta de jurisdicción en los asuntos temporales, que ambas mutuamente se condicionan.

Si Cristo vivió en la pobreza, no tuvo ningún poder en asuntos temporales; y si Cristo no tuvo poder alguno en asuntos temporales, entonces debió vivir en

la pobreza. Los miembros de la legación papal de Avignon, como es sabido, no aceptan la pobreza real de Cristo, y Guillermo de Baskerville argumenta a partir de una verdad que los delegados papales aceptan: la falta de poder por parte de Cristo en los asuntos temporales (Eco, [1980] 1985:422 y 435). La idea de que el Papa no goza de la plenitud de poder en los asuntos temporales ni en los espirituales es una tesis reiterada por Ockham, pues si el Papa tuviese —instituidos por Cristo— potestad plena tanto en lo temporal cuanto en lo espiritual, sin excepción alguna interpuesta por ley divina ni por ley natural, la ley cristiana instituiría una servidumbre peor que la de la ley antigua.⁵

2. Estrategias narrativas

210211

2.1. La trama de *El sabueso de los Baskerville*

La pelea entre el doctor Moriarty y Sherlock Holmes que termina con la caída de ambos contendientes en el despeñadero de la cascada, produjo generalizada indignación entre sus seguidores del Strand Magazine. Aparentemente habían muerto. Tal fue el clamor de los lectores, que así como Lope de Vega sentenció «el vulgo es necio, y pues lo paga, es justo», Conan Doyle comenzó a reconsiderar la continuidad de la saga que tanta fama consiguió para él. Sin embargo, Holmes había desaparecido, y él mismo detestaba el personaje de su invención, tanto cuanto estimaba al otro personaje suyo, el Brigadier Gerard, de cuya mano reconstruyó la Francia napoleónica en una suerte de crónica ficcional o novela histórica.

Es así que, en Norfolk y de un ocasional acompañante en esa oportunidad, Conan Doyle escucha una serie de leyendas supuestamente acontecidas en Dartmoor, en el Devonshire, donde se establece uno de los establecimientos penitenciarios más terribles de Inglaterra. La leyenda narra una historia concerniente a un sabueso infernal que casi inmediatamente se convirtió en protagonista involuntario: una antigua familia del Devonshire, los Baskerville, sobre la cual pesaba una maldición espectral vinculada al famoso sabueso. Mr. Fletcher Robinson fue quien acompañaba al doctor Sir Arthur Conan Doyle en dicha oportunidad y a quien éste le concedió la coautoría del famoso relato donde, además, reaparecieron Holmes y, con él, su inseparable doctor Watson. Este relato es una curiosa mezcla de cierto «walterscottismo» medieval y una dosis de realismo contemporáneo de esa época.

Cuando Sherlock Holmes, después de haber puesto en práctica todos sus métodos científicos aplicados a la investigación policial en *El sabueso de los Baskerville* sin éxito a la vista, y desolado por el aparente fracaso de su trabajo, recorre casi al descuido los retratos familiares que penden de la pared que respalda la escalera en la mansión Baskerville y reconoce lo parecido del rostro de Mr. Stapleton, de la casa de Merripit en la paramera, y alguien retratado en la galería de la escalera, de linaje Baskerville, la casualidad ilumina su problema. El tal Stapleton de la paramera es, en realidad, un descendiente bastardo de los Baskerville y, como tal, derechohabiente a la herencia de la familia que ha quedado en manos de Sir Henry of Baskerville, único descendiente socialmente legítimo. Lo demás pertenece a la historia de la narración: el éxito de la investigación corona tanto trabajo, resuelve el misterio y restaura la autoestima de Holmes.

Tanto el «walterscottismo» medieval del relato de Conan Doyle cuanto la casualidad y el equívoco Stapleton/Baskerville que ayuda al detective a resolver el caso, son esenciales al personaje protagónico de NR. Lo primero condice con el clima espiritual y la época de la novela de Eco; lo último, con la impronta metodológica en la investigación del fraile franciscano y con su estado de ánimo.

Guillermo: —Huye, Adso, de los profetas y de los que están dispuestos a morir por la verdad (...). Jorge ha realizado una obra diabólica, porque era tal la lujuria con que amaba su verdad, que se atrevió a todo para destruir la mentira.

Adso: —Pero maestro, ahora habláis así porque os sentís herido en lo más hondo. Sin embargo, existe una verdad. La que habéis descubierto esta noche, la que encontraste interpretando las huellas que habíais leído durante los días anteriores. Jorge ha vencido, pero vos habéis vencido a Jorge, porque habéis puesto en evidencia su trama.

Guillermo: —No había tal trama, y la he descubierto por equivocación. (Eco, [1980] 1985:595)

2.2. La cruz *hic et nunc*

La posibilidad de la narración —escritura y lectura— y la posibilidad de historia en *El nombre de la rosa* (597) dependen de la cabal comprensión del uso que U. Eco hace de las expresiones temporales *in principio e in fine* (=cuando la verdad se manifieste a cara descubierta), únicos extremos entre los que cabe el trazo cruzado *hic et nunc*, es decir el trazo de la cruz entre narración e historia.

Así como Vico introduce el texto de su Ciencia Nueva (tanto en la edición de 1730 como en la de 1744) con una pintura alegórica que expone una imagen espacial de la historia (595), de semejante modo Eco prologa NR con una paráfrasis sobre el prólogo del evangelio de Juan para exponer una imagen espacial de la narración que acomete. En efecto, así como en la pintura alegórica viquiana el dios que rige la historia y cuyo ojo ve y hace ver —porque de él parte el rayo de luz que reflejado en la Metafísica desciende finalmente sobre Homero— es el dios providente y providente, el dios de Isaac, de Abraham y de Jacob no menos que el dios de Platón, de la misma manera el dios de Eco, el del prólogo de Juan, el dios palabra que está junto a Dios porque él mismo es Dios, es sobre quien la historia es historia y sin él no puede aprehenderse la lógica de esa historia. Sin el orden providencial no hay *historia rerum gestarum* porque sin él no hay *res gesta*, no hay eventos, nada acontece.

Para que pueda ser narrado, hasta el más simple y elemental acaecimiento requiere que se presuponga ya un orden en el que este acaecer adviene a luz, cuando menos el orden temporal de pasado, presente y futuro. Si el pasado es pasado hoy, pero puede ser futuro después, ninguna historia es posible, ninguna historia es pensable. Como enseña Kant, no es el tiempo el que transcurre sino los fenómenos en él, porque de lo contrario debería transcurrir en un otro tiempo, en un orden superior.

La narración —como para Vico la historia— presupone la posibilidad de un «hablar escribiendo», la posibilidad de unos vocablos sonoros pertenecientes a una voz aún no articulada que es ella misma gesto. Como Platón en el *Cratilo*, *tà pràgmata* —es decir las cosas reales de la experiencia viva— y no *tà onta* —la abstracción objetiva del ente— son las que poseen *phonè kai schèma*, sonido y

figura. Esta lengua gestual, corpórea, la de las cosas entendidas como *tà pràgma-ta* —constituída por *phonè kai schêma*— es la lengua de los dioses, aquella que Homero mismo reconoce como más antigua que la suya.

Sin embargo, la narración de la historia presupone el lenguaje de la ciencia fundado sobre la lógica, que nace de la separación del decir y su contenido, del gesto corpóreo y el decir, del decir y la praxis. Esta separación, en el texto de NR, es operada por el cruzamiento entre el *hic* espacial de la abadía sin nombre y el *nunc* temporal de los acontecimientos que en ella se suceden, hacia el siglo XIV. Sin tal cruzamiento la historia no sería historia; estaría tensa y fija, extendida entre el principio de los principios —dios palabra que pronuncia— y el final de los finales —dios palabra que convoca—, frente a lo cual sólo cabe nostalgia y resignación, nostalgia de un principio lejano en un tiempo sin tiempo, y resignación hacia un final que aparece como el abismo sin fondo de la divinidad desierta y silenciosa, esa divinidad en la que Adso de Melk desea perderse ya desde el comienzo de la narración (581–582) para reaparecer al término de la misma. Ese dios no puede ser conmovido por ningún «aquí y ahora»: *Gott ist ein lautes Nichts, ihm rührt kein Nun noch Hier*.⁶

212 213

Sin embargo hay historia y narración, hay palabra, hay separación de *phonè* y *schêma*, hay «aquí y ahora». Aun así Eco piensa —y lo hace explícito en sus *Apostillas* (Eco, [1984] 1987)— que hasta el lector más ingenuo de NR se topa con el hecho de la imposibilidad de «una historia». La aserción de Eco trae a colación lo sucedido con la geometría euclidiana y la reformulación negativa de su postulado quinto: decir que no es posible salir de NR con una historia, cabe entenderlo en alguno de los sentidos siguientes: o bien no hay historia, o bien hay más de una.

2.3. ¿Imposibilidad de «historia» o de «una» historia?

En *El nombre de la rosa* hay historia, la instaure Adso narrando. Y más de una. Tantas, cuantas tienen que ver con los laberintos posibles. Eco describe tres: el clásico, el rizomático y el moderno (Eco, [1980] 1985:606). El primero y el último son espaciales; el segundo no, es de índole temporal.

El primero es el de Teseo y la lectura lo desenreda fácilmente, es el hilo de Ariadna de sí mismo, es espacial. Basta leer el texto desde el principio hasta el final para desenredar su trama policial.

El segundo es posmoderno, temporal y holístico, no tiene entrada ni salida y cualquier punto puede conectarse con cualquier otro. A semeja un rizoma donde el lector enreda su lectura si omite considerar el *hic* de la narración, si cree que es posible una narración en forma de laberinto sin espacio. Este laberinto está tendido entre el principio de los principios y el final de los finales. Nada cabe, no es espacial. Se trata de movimiento sin número donde no hay distinciones, donde nada puede ser discriminado; un movimiento innumerable sin antes ni después. Crea la sensación de que nada más cabe que esperar perderse en él, abismo sin fondo de una divinidad desierta y silenciosa, soledad misma de Dios y su mutismo.

El tercer laberinto es espacial; Eco lo denomina manierista. Es el laberinto de la modernidad; puede el lector perderse en él pero dispone del método, son posibles la prueba y el error. Obviamente, la estructura de la biblioteca abacial obedece a este modelo: Adso y Guillermo se pierden, pero hay un método. Finalmente, la puerta del espejo les revela el secreto.

La trama laberíntica se escande en las tres incursiones que Adso y Guillermo, juntos, efectúan en búsqueda del secreto de la biblioteca de la Abadía. Búsqueda conjeturable en el marco aristotélico de las tres ciencias teóricas: la del ente móvil, la matemática —o «ciencia de la identidad entre las cosas que nosotros conocemos y las que se conocen de modo absoluto»— y la filosofía primera, que requiere ir más allá de las imágenes móviles que el espejo devuelve a los desprevenidos que enfrentan la puerta abroquelada debajo del *sensus litteralis* y la *suppositio materialis*: «*age primum et septimum de quatuor*».

Es obvio que la puerta del espejo —que obtura o franquea el acceso al *finis Africae* desde la biblioteca— devuelve los propios ídolos de quienes la enfrentan, así como el lenguaje en su nuda literalidad, marginada la letra de sus sentidos espirituales, espanta agitando espectros deformes de nosotros mismos. Algo semejante sucede con los sentidos espirituales marginados de la letra: engendran espejismos vacíos de todo contenido, víctimas de una orfandad sin territorio que tan sólo reflejan nuestra indigencia de palabras. Apropiarse del sentido literal abre la puerta y franquea el paso alegórico hacia lo que debemos creer, el tropológico hacia aquello que debemos hacer y la anagogía, que nos revela el sentido y dirección de nuestro deseo.

Littera gesta docet: en el texto, la *prima significatio*; en el comentador del texto, la *prima expositio*, en el lector, el *primus intellectus*, en todos los casos sinónimo de historia. Para S. Isidoro de Sevilla *simplex locutio, quae ita ut dicitur intelligitur* (Liber de variis quaestionibus, XI, n°4). Una asimilación de historia a letra, al aspecto exterior sensible de las cosas por oposición a otro aspecto más profundo, imperceptible para los sentidos corpóreos y accesible únicamente para la inteligencia. Inteligencia que requiere la letra, no menos que la letra requiere ser inteligida. La letra —*age primum et septimum de quatuor*— desobtura el pasaje a los otros sentidos. En el ahí del umbral se reconcilian los cuatro sentidos de la escritura, sólo entonces se muestra su sentido completo y cuadriforme.

Una vez desenredados el laberinto de Teseo —la historia policial, leyendo hasta el final— y el manierista —la biblioteca, otro laberinto y otra historia— queda, entonces sí, el rizoma sin entrada y sin salida. Es un laberinto temporal. Se inaugura con la ecpirosis del *finis Africae* y finalmente consume la biblioteca toda y la Abadía; determina la separación irreversible de Guillermo y Adso portando muñones de la biblioteca original. No está narrado, no puede narrarse. No debe confundirse con aquellos laberintos que construye el lector para sí mismo cuando, rechazado por sus propios ídolos y a causa de ignorar el *hic et nunc* de la narración, aquella cruz que hace posibles todas las historias, cree que no hay allí historia alguna. Sumergido en esa confusión, es probable que desee, como Adso, confundido y agobiado, perderse en la divinidad desierta y silenciosa: desierta y silenciosa por la separación irreconciliable de los sentidos literal y anagógico. Sin embargo eso acontece más allá de la narración, no en ella.

3. El nombre de la rosa

3.1. «Contrafacta non sunt argumenta...»

Guillermo de Baskerville dice que él y sus hermanos franciscanos aconsejaban al Emperador, al igual que su homónimo de Ockham y Marsilio de Padua lo hicieron con Luis de Baviera.

Propiciaban la separación de los poderes espiritual y temporal, la relativa soberanía del poder temporal del emperador, la pobreza apostólica y el derecho subjetivo. Con Marsilio se afianzó un naturalismo fisicista que hizo de la *sufficientia vitae* un principio de fundamentación social de la *civitas*, se produjo un abandono progresivo del fundamento político de la comunidad y, con ello, también el nacimiento de una sociedad cimentada en la naturalidad de la condición precaria del hombre que requiere agruparse para dar satisfacción a sus necesidades. A su vez, Guillermo de Ockham postulaba el origen del poder en Dios, quien lo concedía al hombre por vías diversas en lo próximo, por la condición de *homo viator*. Cristo eligió a sus Apóstoles de manera inmediata, pero en el caso del poder temporal en el siglo XIV, si bien proviene de Dios y depende de él, la institución corresponde a la comunidad de los hombres que tienen derecho a elegir: el poder temporal es autónomo del poder espiritual, y ciertos gestos como la bendición papal del emperador se entienden como una deferencia de éste hacia aquél.

Así, la naturalización de la política por vía de la necesidad de satisfacción de la vida y la autonomía del poder temporal, junto con la impronta humana en la institución de la autoridad civil del gobernante, constituyen características protomodernas de la filosofía política que Eco exhibe en su novela. En ella fueron posibles la narración, la trama policial, los debates sobre la pobreza evangélica y el poder temporal. En la narración de los hechos y en los hechos narrados, se instala el deseo eudemónico de la ética aristotélica, aunque desprovisto ya de su aura política, asociado a la satisfacción de las necesidades de la vida y entregado a la voluntad institutiva de la comunidad humana.

En *El nombre de la rosa*, allí donde late el corazón de la modernidad en ciernes, late asimismo el segundo libro de la Poética. La risa constituye el fulcro donde Eco dirime la polémica entre los dos poderes: *aptitudo ridendi* que, como *proprietas humanae naturae*, constituye lo que del hombre puede saberse a ciencia cierta según criterios aristotélicos. Una eudaimonía restringida a la satisfacción de necesidades de la vida, una polis transfigurada en sociedad donde la política es filosofía social, y un libro con mucha autoridad que dice que es propio del hombre reír, son lo que hace que el hombre, riéndose, deconstruya la *auctoritas* y se apropie socialmente del poder temporal.

Para poder narrar esta transfiguración verdaderamente copernicana se requirió desvincular lo literal de lo anagógico, la *res gesta* de la *sursum ductio*. Para conseguir esa desvinculación hay que desvanecer los sentidos alegórico y tropológico que vinculan respectivamente la letra con aquello que puede saberse y debe hacerse. Una vez desvanecidas las mediaciones simbólicas quedan desvinculados la letra y el deseo eudemónico. Restan lo espiritual y lo literal, el fin último y la condición indigente del *homo viator* que se asocia con sus semejantes para satisfacer necesidades vitales.

Si no hubiese existido la Abadía sin nombre, acaso habría hallado Adso un nombre para su deseo y encontrado Guillermo el libro segundo de la Poética de Aristóteles. Incluso también habría conservado el Abad el honor de su abadía sin homicidios y Jorge la integridad de la *auctoritas* y la de la biblioteca. En pocas palabras *El nombre de la rosa* tampoco habría existido.

Sin embargo, *contrafacta non sunt argumenta*. Lo único que hay es lo que literalmente consta en el texto de Eco y los actos de lectura, competentes o no, ejercidos sobre aquél: ¿qué pensar de la pobreza de la Iglesia o los debates en torno al poder temporal del papado?

Obviamente, es lícita la metátesis entre Jorge de Burgos y Jorge Luis Borges «porque las deudas se pagan» (Eco, [1984] 1987). No menos, porque el mismo acreedor confesó: «He cometido el peor de los pecados (...) No he sido feliz» (Borges, 1976). La puerta del espejo abroquelaba el secreto de la biblioteca. La ceguera de los bibliotecarios resistía la satisfacción de leer: «Nadie rebaje a lágrima o reproche // esta declaración de la maestría // de Dios, que con magnífica ironía // me dio a la vez los libros y la noche» (Borges, 1960).

La hermenéutica del deseo corresponde a la dimensión espiritual anagógica de la letra, que San Buenaventura caracterizó como una suerte de elevación «*quasi sursum ductio*». ⁷ ¿Qué deseos alientan en los debates sobre la pobreza de la iglesia y el poder temporal del papado?

El desvanecimiento de las mediaciones simbólicas sucede hacia el final de la novela. *Quatuor* en su literalidad es un deíctico que indica cómo abrir la puerta del espejo y franquea el acceso al *finis Africae*. Y el *finis Africae* constituye el ápice del edificio cuyo *inferior* es el refectorio donde Adso se encuentra con la muchacha sin nombre. Por ello, *quatuor* también cumple la función de indicar hacia lo alto, hacia donde Guillermo y los demás monjes buscan palabras que nombren el deseo eudaimónico de cada uno de ellos. Se trata de un deíctico anagógico. Para Aristóteles significaba el ejercicio virtuoso de la razón; en los tiempos que Eco asigna a su relato designaba ya cierta *sufficiencia vitae*. Acaso los protagonistas de la escena última del *finis Africae* encarnen los cuatro sentidos de la Escritura: Guillermo el literal, por sus apabullantes competencias semióticas; Abbone el alegórico, por la elocuencia metafórica de su «lenguaje de las gemas» atesoradas en la cripta de la iglesia; Jorge el tropológico, por el celoso disciplinamiento moralizante de la risa que deconstruye la *auctoritas*; Adso el anagógico, por buscar nombre para su deseo. ⁸

Derívanse algunas conclusiones:

1) El Abad muere asfixiado. Con él perece el sentido alegórico: queda reducido a la literalidad de las gemas sepultas en la cripta de la iglesia.

2) También muere Jorge por su propia determinación al devorar literalmente el libro prohibido y envenenado. Con él perece el sentido tropológico: el segundo libro de la *Poética* queda reducido a la literalidad en el acto de su deglución.

3) Mantiene salvos a Guillermo y Adso. Con ellos perduran los sentidos literal y anagógico, el primero y el último de los cuatro. La expresión «*age primum et septimum* [i.e. *ultimum*] *de quatuor*» indica el orden semiótico y político que se avecina (*via nova*). Solamente esos dos sentidos permanecen: «lo que la letra dice» —*facta hominum*—, y «aquello que la letra quiere decir», interpretada por el deseo —*anagogicus indicium*—. La letra *gesta docet*, y no se accede al sentido anagógico sin las mediaciones simbólicas desvanecidas.

El deseo queda privado de su sostén deíctico: «Hay demasiada confusión aquí» —dijo Guillermo—. «*Non in commotione, non in commotione Dominus*» (Eco, [1980] 1985: 597). Son las líneas finales que cierran la noche del séptimo día y las últimas palabras de Guillermo en la narración. Constituyen un deíctico de los nuevos tiempos políticos que ya han comenzado.

Notas

¹ G. de Ockham, *Breviloquium de potestate papae*, L. Baudry (Ed.) (1937), J. Vrin, Paris, pp. 101, 106, 107 respectivamente: «Quod imperium romanum non est a papa», «Oppinio quod romanum imperium est a populo» y «Oppinio quod romanum imperium est a solo Deo».

² G. de Ockham, op. cit., p 119: «Per verba Christi et gesta ac doctrinam apostolicam et evangelicam probatur aperte, quia Christus et apostoli verbis et gestis expresse monstraverunt se illos imperatores infideles tanquam veros imperatores habuisse».

³ G. de Ockham, op. cit., p 102: «Christus enim et Apostoli nequaquam docuerunt quod imperator romanorum tenebatur cognoscere imperium romanum esse a papa plus quam rex Franciae vel alius quicumque rex mortalis quia istud nec docuerunt explicite neque implicite».

⁴ G. de Ockham, op. cit., p 127: «Quare relinquitur quod Apostoli a Christo non maiorem receperunt potestatem super romanos quam super alias nationes. Quare papa non plus iuris habet a Christo super imperatorem romanorum quam super reges quoscumque. Quod etiam patet ex hoc quod, saltem tempore Christi et apostolorum, omnia alia regna de iure et de facto romano imperio subjecta fuerunt et imperator romanorum erat dominus omnium aliorum. Sed Christus non dedit beato Petro vel alicui apostolo maiorem potestatem super dominium regum quam super reges sibi subjectos. Ergo non maiorem tribuit potestatem beato Petro vel successoribus eius super romanos quam super ceteras nationes nisi quoad hoc quod, quando romani pontifices romanis et non alius spiritualia seminarent, pro sustentatione sua et sui executione officii specialiter ipsorum metere valerent carnalia».

⁵ G. de Ockham, op. cit., p 20: «Si papa per preceptum et ordinationem Christi talem haberet plenitudinem potestatis ut omnia tam in temporalibus quam in spiritualibus sine omni exceptione posset de iure que non obviat legi divine neque juri naturali, lex christiana esset horrendissime servitutis et incomparabiliter majoris quam fuerit lex vetus».

⁶ Vitiello, V. (1999), *Vico: Storia ideale eterna e lingua eroica*, texto multiplicado de la conferencia I, correspondiente al seminario «¿Historia o Filosofía de la Historia?», Buenos Aires, Universidad Nacional de Gral. San Martín, 2-4/9/99, passim.

⁷ S. Boenaventurae Opera Omnia, Col. Bonav, Quaracchi, Romae (1891): *Breviloquium*, Prologus, IV, 4: «Praeter litteralem sensum habet [Scriptura] tripliciter, scilicet allegoricus, moralis et anagogicus. Est autem allegoria, quando per unum factum indicatur aliud factum, secundum quod credendum est. Tropologia sive moralitas est, quando per id quod factum est, datur intelligit aliud, quod faciendum est. Anagogia, quasi sursum ductio, est, quando datur intelligi illud quod desiderandum est, scilicet aeterna felicitas beatorum».

⁸ En su reseña a la primera novela de Eco, Nunzia Rossi (1985), *Un libro prohibido*, en: Renato Giovannoli (Ed.), *Ensayos sobre «El nombre de la rosa»*, Barcelona, Lumen, pp 300-334, asocia NR a los cuatro sentidos de la escritura, tal como lo hace Dante en su famosa carta XIII al Can Grande de la Scala. Excluye, sin embargo, la posibilidad de un nivel anagógico.

Referencias bibliográficas

- BONAVENTURE, S. (1882). *Opera Omnia*. Collegium S. Bonaventurae (Rome, Italy) [en línea] Consultado en junio 2016 en: <https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Bonaventure%2C+Saint%2C+Cardinal%2C+ca.+1217-1274%22>
- BORGES, J.L. (1989–1996). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ALIGHIERI, D. (1996). *Lettera a Cangrande*. Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi (Traducción: Adele Garavaglia) [en línea]. Consultado en junio de 2016 en: <http://www.classicitaliani.it/dante/cangran.htm>
- ECO, U. ([1980] 1985). *El nombre de la rosa*. (Traducción al español: Ricardo Pochtar). Barcelona–Buenos Aires: Lumen–De la flor.
- ([1984] 1987). *Apostillas a «El nombre de la rosa»* (Traducción al español: Ricardo Pochtar). Barcelona–Buenos Aires: Lumen–De la flor.
- OCKHAM, G. (1967–1986). *Opera philosophica et theologica* [cura Instituti Franciscani universitatis S. Bonaventurae]. St. Bonaventure, NY: St. Bonaventure University.
- VITIELLO, V. (1999). *Vico: Storia ideale eterna e lingua eroica*, texto multicitado de la conferencia I, correspondiente al seminario «¿Historia o Filosofía de la Historia?», Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 2–4/9/99.

Corti, Enrique C.

«Política y estrategias narrativas en *El nombre de la rosa* (Umberto Eco)». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 207–218.

Fecha de recepción: 24 · 06 · 16

Fecha de aceptación: 15 · 07 · 16

¡Gracias Beppe!

Silvana Serafin*
Università di Udine

El 19 de junio de 2016 me enteré, con profundo dolor, del fallecimiento del Maestro Giuseppe Bellini, fundador del hispanoamericanismo italiano y promotor incansable de múltiples iniciativas: creó revistas y colecciones, nacionales e internacionales, en el intento de difundir la literatura italiana —y la ibérica en general— con sus innumerables «contaminaciones» culturales. Recuerdo, especialmente, su *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola* (1982), que inauguró los estudios del sector. 218 219

De no menor interés es la presencia de la literatura hispanoamericana en Italia: su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1970) incluye, por primera vez, la época precolombina en el área de la disciplina. En la actualidad, gracias a una revisión constante, continúa siendo el libro de referencia fundamental para generaciones de estudiantes de Italia, España y toda Hispanoamérica. Los citados volúmenes son solo dos ejemplos de una serie sin fin de publicaciones, que no pueden condensarse en unas pocas líneas en cuanto cubren un período que va de 1950 a 2016.

En su larga estancia en el Consiglio Nazionale delle Ricerche, en calidad de miembro y luego de Presidente del Comitato 08 per le Scienze storiche, filosofiche e filologiche, Giuseppe Bellini potenció los estudios de las lenguas y literaturas extranjeras, sentó las bases de acuerdos internacionales con los países de América Latina —y no solo—, fomentó la puesta en marcha de los *Archives de la littérature latinoaméricaine du siècle XX*, que Amos Segala organizó en París en nombre del CNRS.

Entre las revistas que fundó —junto con Franco Meregalli—, se señala *Rassegna Iberistica* que, hasta la fecha, es la publicación oficial del Departamento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Universidad Ca' Foscari de Venecia. El punto de partida es muy original: presentar una información actualizada por sector —español, catalán, hispanoamericano, portugués, brasileño—, de la producción científica de los estudios ibéricos en general, con especial atención a la contribución italiana; todo precedido por algunos ensayos críticos. Es un primer intento de unificar las diferentes almas de las Américas, aunque delimitado al sector ibérico.

* Es profesora ordinaria de Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Udine. Coordina el doctorado en Scienze Linguistiche e Letterarie y es fundadora y presidente del Centro Internazionale Letteratura Migranti di Oltreoceano – CILM, así como socia fundadora del Centro Internazionale Alti Studi latinoamericani de la Universidad de Udine. Sus ámbitos de investigación van desde las Crónicas de Indias a la literatura de finales de los siglos XIX y XX, los estudios literarios de género y las migraciones.

Con la fundación de la revista *África, América, Asia, Australia*, que surgió en el Grupo Nacional de Coordinación para el estudio de las culturas literarias de los países emergentes, el discurso se extiende a ulteriores zonas, en diferentes continentes, de lengua española, portugués, inglés y francés. Todo esto facilitó a los especialistas del sector la posibilidad material de establecer una cooperación amistosa con los colegas italianos y extranjeros y publicar los resultados de su investigación. Ésta se funda en los renovados postulados críticos, que tienen como punto de partida el argumento fundamental de las Américas, consideradas en su descentralización y asimetría. De tal forma, el discurso crítico tiene en cuenta la especificidad de un objeto formado por muchas tradiciones, pluralidad de conocimientos y experiencias, no «situado» porque se mueve aún en los intersticios de las culturas en movimiento.

Unánime es el reconocimiento internacional de la actividad promotora de los estudios del maestro Giuseppe Bellini y de su valor de investigador altamente calificado. Véase, por ejemplo, la concesión del Premio Nacional de I^{ra} clase del Ministerio de Bienes Culturales por su obra de difusión de la literatura Ibérica, a través de la traducción. Hay que recordar, además, los títulos *honoris causa* que le otorgaron las universidades de: Los Andes, Mérida, Salamanca, Perpignan, Napoli L' Orientale y su participación como socio de honor de las: Asociación de Hispanistas Italianos, Asociación de Hispanistas Suizos, Asociación Española de Literatura hispanoamericana, Asociación Internacional de Hispanistas, Asociación de Hispanoamericanistas Españoles (AEELH), del Instituto de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh y del Centro Internacional Literaturas Migrantes «Oltreoceano–CILM» de la Universidad de Udine.

No solo se fue un erudito que se distinguió por su profundidad de análisis, curiosidad insaciable, humildad para aprender, sino un gran hombre que nunca perdió la inocencia del niño y que siempre trató de ayudar a sus colegas y estudiantes con apertura, afecto y amistad. Son cualidades que pocas personas poseen y que algunos de nosotros, discípulos privilegiados, compartimos durante muchos años, incluso nos hicimos cargo de sus cátedras. Quien escribe le sucedió en la disciplina que él mismo fundó en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, llevando sucesivamente sus enseñanzas a la Universidad de Udine, donde el Maestro siempre participó activamente en todas las iniciativas científicas. Más tarde en la misma cátedra le siguió Susanna Regazzoni que hasta la fecha es profesora de Literatura Hispanoamericana en la prestigiosa sede. Dante Liano sucedió al Maestro en la Universidad Católica de Milán, mientras que Emilia Perassi cubre su último puesto en la Universidad Estatal, siempre de Milán. Tres universidades que han marcado tres etapas fundamentales de la trayectoria académica de Giuseppe Bellini.

Todos aprendimos la importancia de la investigación en un clima de fuertes estímulos científicos, y también de sólidas relaciones humanas, en que la ética de trabajo siempre fue inseparable de la ética de comportamiento. ¡Gracias Beppe!

Poemas conviviales

Susana Romano Sued
Universidad Nacional de Córdoba –
CONICET

2016 es un año particularmente rico en celebraciones, conmemoraciones y reconocimientos. Por eso, el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias decidió organizar un ciclo aniversario donde celebramos las figuras y obras de Cervantes, Shakespeare, Borges, Di Benedetto, García Lorca, Unamuno, Joyce, Pirandello, Saussure, George Sand, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Umberto Eco y tantos más.

220 221

La poeta, estudiosa e integrante desde la primera hora del Comité Honorario de esta revista, Susana Romano Sued, quiso contribuir con sus poemas homenaje a cuatro de ellos. Vaya nuestro propio homenaje en la Convivial lectura.

Endecasílabos quijotescos

Conmemoro los frutos cervantinos
en honra y memoria del hidalgo
el verso suelto ajusto y encabalgo
a puro castellano mi destino

En cada idioma vive, suena y canta
su cuarto centenario el caballero
desdoblado en fiel sombra: el escudero
quien del amo el sinsentido espanta

La cruzada libresca y azarosa
narrada gloria trae a nuestra mente
abierta y lista al sueño vehemente
arremolina ejércitos de prosa

Ardido en el culto aventurero
pródiga letra y frase venturosa
traspone las palabras y las cosas
al crisol de los signos extranjeros

El barquero entre lenguas alejadas
lleva el rumor inquieto de los sueños
de aquel manchego que no tuvo dueños
sino la dulce dama bienamada:

En su sentencia Borges me ha mostrado
que Don Quijote es múltiple y es uno
que Pierre Menard es todos y es alguno
vertedor del idioma empecinado

Legados cervantinos conmemoro
en honra y en memoria del hidalgo
el verso suelto ajusto y encabalgo
es puro castellano, y es tesoro.

Borgesiana Verbomaquia

A Jorge Luis Borges

Ni en caricias la mano figurada
ni en la boca el amor que se desglosa
ni en la esencia o aroma está la rosa
ni en el cuello está el beso de la amada

Y se hace cuerpo solo al ser nombrada
la palabra en que se halla cada cosa
y que el silencio torna misteriosa
y la voz la retorna renovada

Al principio está el verbo que se posa
en el lugar incierto de la nada
y hace nacer al hombre y a la esposa

Y evoca con el nombre dado a cada
instancia, que al decir deviene cosa
que niega su existencia si es callada.

Soneto de ocaso

A William Shakespeare

A buen fin mejor principio, nos decía
de Stratford el maestro de la escena.
Epocales momentos, nuevas eras
acaso en aquel drama presentía

Mejor comienza lo que bien termina,
la frase de comedia se recuesta
sobre el final y sobre cada apuesta
donde nuestro destino se encamina

el tiempo con sigilo se desgrana
como roja granada, como espiga
y acaba de contarse en la fatiga

circular es su esencia y es lejana
sobre sí rota el año sucesivo
y en vez de cierto nos parece esquivo.

222 223

Semeion

Para Umberto Eco

En busca de la lengua más perfecta
así como el nombre de una rosa
en las obras abiertas y preciosas
tu pendular trazaba líneas rectas.

Decir casi lo mismo, preferiste
al señalar los ardidés de las lenguas
para pasar de una a otra sin la mengua
que traductores tratan; y es muy triste.

Umberto me enseñaste tantas cosas
que suenan como un eco en mi cerebro
la risa es abalorio que yo enhebro.

Lejos de los extremos blanco y negro
conmemoro tus voces amorosas
que reverberan y así yo te celebro.

Siete,

glosas(s)

(un lugar para el comentario y la información)

**Escritos
periodísticos
completos
(1860–1892)**

EDUARDA MANSILLA
DE GARCÍA
Buenos Aires:
Corregidor, 2015.

Una avant la lettre en la prensa argentina del siglo XIX

Santiago Tomás Espora Vázquez*
Universidad del Salvador

En *Escritos periodísticos completos (1860–1892)* de Eduarda Mansilla de García por primera vez se reúnen por entero los textos periodísticos que la escritora destinó para diarios y gacetas de la prensa argentina, así como los que sobre ella se escribieron y que dan cuenta de su inserción en el ámbito cultural de habla hispana de finales del siglo XIX. Salen a la luz, reunidos y editados con una profunda introducción y abundantes notas al pie que permiten a los lectores del siglo XXI contextualizar su producción. Es el quinto volumen de la colección EALA, Ediciones Académicas de Literatura Argentina. Siglos XIX y XX, dedicada a la publicación de ediciones críticas, con cuantioso apartado introductorio y profundo estudio textual.

226 227

La hermana de Lucio V. Mansilla, olvidada a lo largo del tiempo, se destacó en la historia social y literaria de la República Argentina. Se encontraba ligada, por su familia y matrimonio, a las personalidades más destacadas de ese entonces, entre ellos ministros, diplomáticos, escritores y artistas.

En los últimos años, un grupo de investigadoras dirigidas por la Dra. María Rosa Lojo se ha dedicado a rescatar la figura de esta autora tan relevante, lo que permitió publicar, en el mismo sello editorial, su producción narrativa breve: *Cuentos (1880)* y *Creaciones (1883)*.

La encargada de la edición, introducción y notas del volumen reseñado es la Dra. Marina L. Guidotti, docente e investigadora de la Universidad del Salvador, especialista en Literatura Argentina del siglo XIX. Con la prolijidad que la caracteriza, la Dra. Guidotti lleva a cabo un amplio y minucioso análisis de cada una de las publicaciones periodísticas de la escritora decimonónica. La investigadora ha realizado una labor de rastreo, recolección y organización del material editado a lo largo de varios años en bibliotecas, archivos y hemerotecas. Para el volumen se han logrado recabar sesenta y tres artículos de Mansilla y doscientas veintisiete entradas sobre su persona; este extenso número no hace más que dejar en evidencia el protagonismo con el que contaba en la sociedad y la intensa labor que desarrolló en el periodismo. En reiteradas oportunidades, sus artículos —generalmente, ubicados en las primeras páginas— son precedidos por una pequeña nota de los editores,

* Licenciado en Letras, corrector literario y profesor de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es profesor Auxiliar Extraordinario de Metodología de la Investigación Literaria en la USAL. Actualmente se encuentra cursando el Máster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana en la Universitat de Barcelona (UB).

en la que dejan sentado el honor que representaba la colaboración de la autora en el diario y en publicaciones periódicas especializadas como *La Gaceta Musical*.

La Dra. Guidotti postula en la Introducción que, a través de sus textos, la escritora fue construyendo «una biografía “pública”, una imagen de sí, para sí y para los demás, en relación con su mundo, el evocado y el del presente de la enunciación» (Mansilla de García, 2015:175); de esta forma, Eduarda Mansilla, a través de un «yo», asume una posición absolutamente moderna y comprometida ante la sociedad y las autoridades nacionales. Bajo su condición femenina incursionó en el género periodístico —típicamente masculino— para tomar posición en cuestiones de trascendencia, como la educación de la mujer en la sociedad, la defensa de los principios católicos y los valores nacionales, y la lucha por el reconocimiento de los desposeídos. Esta intelectual que se destacó en el campo cultural de su época por su labor literaria y sus firmes principios demuestra su preocupación por estos y otros temas que la constituyeron en palabra autorizada —para ambos sexos— sobre aquello que trataba. Su prestigio fue tal que el público lector podía reconocerla, simplemente, por «Eduarda», como solía firmar varios de sus escritos. Con su particular retórica, la escritora evoca sus años de niñez, registra sus observaciones sobre las experiencias que vivió con su familia en los Estados Unidos y Europa y describe «los cambios en la sensibilidad y en la estética en los usos y costumbres en las distintas clases de Buenos Aires» (Mansilla de García, 2015:103).

Como afirma la Dra. Guidotti, los textos de Eduarda Mansilla merecen, indudablemente, formar parte del canon de la Literatura Argentina y de la historia del periodismo nacional. «Su obra permite armar un cuadro de situación con respecto al lugar que ocupaba no solo por su ascendiente familiar, político y social, sino por el reconocimiento a sus ideas y a su labor literaria» (Mansilla de García, 2015: 29). Sus escritos periodísticos, en fin, conforman nuestra identidad y se constituyen en un valioso ejemplo de la producción desarrollada en ese medio por esta mujer singular del siglo XIX argentino.

Referencias bibliográficas

MANSILLA DE GARCÍA, E. (2015). *Escritos periodísticos completos (1860–1892)*. Buenos Aires: Corregidor.

**Contaminación
artística:
vanguardia
concreta,
comunismo y
peronismo en
los años 40**

DANIELA LUCENA
Buenos Aires: Biblos, 2015.

Desfleando las prácticas de los artistas concretos argentinos: desborde y politicidad

Ornela Barisone*

Centro de Estudios Comparados, UNL–CONICET
– Universidad Católica de Santa Fe y
Universidad Autónoma de Entre Ríos

228 229

Contaminación artística: vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40, publicado por la editorial Biblos, es un estudio sobre el estado del arte argentino a mediados del siglo pasado. Su autora, Daniela Lucena, es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires e investigadora de CONICET, dicta clases de grado y de posgrado en esa casa de estudios, en la Universidad Nacional del Arte y en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Migraciones, correspondencias, confluencias, diálogos, desbordes, deslindes, contaminaciones son algunos términos que podrían caracterizar las prácticas originales de los artistas concretos desde los años 40 en Argentina. Indudablemente, en este libro estos términos son renovados en su historicidad porque conforman un horizonte vasto de prácticas de intercambio que han permitido a los críticos y teóricos discutir sobre la especificidad del arte, sobre las estrategias para analizar y explicar aquello que desborda los límites de «lo específico». Ya lo había señalado Adorno (1966) cuando afirmó que «las fronteras entre los géneros artísticos fluyen unas con otras, o más precisamente: sus líneas de demarcación se desflecan» y que sólo un desprevenido no sospecharía que «aquellos son los síntomas de una poderosa tendencia». Por tanto, «se debe aprehenderla y, de ser posible, interpretar ese proceso de desflecamiento».¹

El mito de lo «artístico» quiere hacer creer que el arte es una realidad metafísicamente apartada, solitaria, incongruente con otras realidades de nuestra hora, de espaldas a las conquistas de la ciencia y de la técnica y al mundo creado de la vida social. (...) Pero de la misma manera que lo «político» puede superarse por medio de una politización total del hombre, lo «artístico» solamente desaparecerá cuando el arte consiga extenderse hasta tal punto, que incluso las cosas más recónditas y secretas de la vida cotidiana puedan ser fecundadas artísticamente. (Maldonado, *Diseño industrial y sociedad*, 1949. Cit. en Lucena, 2015).

* Doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario, posgraduada en Artes Mediales de la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Se desempeña como Becaria Posdoctoral del CONICET en el Centro de Estudios Comparados de la UNL, a partir de la obtención de la mencionada beca por el período 2016–2018. Es docente titular de la Facultad de Filosofía y del Ciclo de Licenciatura en Letras de la Universidad Católica de Santa Fe y de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Desde 2016 es Secretaria de Redacción de El hilo de la fábula. Su área de investigación incluye poéticas experimentales, poesía visual, relaciones interartísticas, artes comparadas, estudios visuales, arte latinoamericano y argentino de los sesenta, poesía argentina y latinoamericana de mediados de siglo XX.

«Aprehender» e «interpretar» ese «proceso de desflecamiento» es, de modo innegable, el objetivo que acomete Lucena en el texto resultado de su tesis doctoral, defendida en 2010. El objetivo que guió la investigación fue reconstruir y analizar las acciones y estrategias estéticas y políticas de los miembros de la Asociación Arte Concreto–Invención (AACI), así como los vínculos entre ellos y el Partido Comunista Argentino (PCA) o el gobierno peronista entre 1942 y 1954.

La propuesta editorial consta de cinco capítulos que se repliegan, a medida que la narrativa avanza, sobre la afirmación, entre otras cuestiones, de la politicidad del arte concreto como inclusión y superación de la política partidaria y la exhibición de las contaminaciones sucesivas como estrategias «heréticas». En este punto, Lucena devuelve a la investigación en artes la dimensión política del programa artístico concreto, la cual quedaba generalmente «reducida a una cuestión anecdótica menor, como una especie de fiebre juvenil pasajera» (17). «¿Cómo pudo ser que, en un período en el que el comunismo promovía enfáticamente el realismo socialista como estética oficial, estos artistas abstractos fueran miembros del partido? ¿Cómo habría sido el vínculo entre una estética radicalmente experimental y la militancia política? ¿Habrán podido realizar su arte libremente, o habrán tenido que sacrificar sus elecciones estéticas a causa de sus convicciones políticas?», se interroga Lucena.

A fin de responder a esas preguntas, el capítulo uno aborda la adscripción del arte concreto a la estética materialista en Buenos Aires durante el '40. El dos realiza un relevo pormenorizado de las relaciones entre arte y comunismo durante las décadas del '20 y del '30. El tercer capítulo inicia con la afiliación de los artistas concretos al PCA y concluye en la expulsión de los nombrados del partido. El cuarto capítulo que, a mi criterio, aporta indiscutiblemente un material inédito respecto de la relación de Tomás Maldonado y el legado soviético, presenta los fотомontajes realizados por el artista para la revista *Contrapunto*. De este modo, se enlazan las búsquedas incisivas que devienen en la preocupación por el diseño industrial y la tipografía. Finalmente, el capítulo quinto se propone vincular peronismo, arte concreto y diseño argentino en un escenario modificado y ambivalente.

La ambivalencia y la tensión están presentes en cada una de las hipótesis que formula la autora; precisamente porque el campo cultural exhibe desde los posicionamientos el conflicto y la contradicción, antes que la complacencia y la linealidad. El desborde y la politicidad de las prácticas concretistas exigen en su estudio, como lo muestra Lucena contundentemente, una lectura «descentrada» (Longoni, 2001) que desplace la dupla centro–periferia. Estamos frente a una investigación exhaustiva y original que tiene al archivo como protagonista y que, repensando la relación entre las producciones artísticas locales e internacionales, puede dislocarse y devenir desborde positivo.

Nota

¹ Esta cita de Adorno fue propuesta por la Dra. Cintia Cristiá en el marco del proyecto que integré desde 2011 a 2015 sobre relaciones interartísticas y nuevos géneros en los siglos XX y XXI. Publicada inicialmente en *Anmerkungen zur Zeit*, n° 12 (Berlín, 1967), fue incluida en Adorno, T., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica (Gesammelte Schriften)*, vol. 10/1, Francfort, Suhrkamp, 1977, p. 432–453). Aquí tomamos la versión aparecida en Lauxerois, J. y Szendy, P. (Comps.), *De la différence des arts*, París, L'Harmattan: Ircam / Centre Georges-Pompidou, 1997, p. 25–52, con traducción del alemán de los compiladores. Traducida del francés en Cristiá, C.: Adorno, Souriau y algunas consideraciones acerca del marco teórico–metodológico. *Revista del Instituto Superior de Música* (2011), Universidad Nacional de Litoral, (13), 3–4.

**Huellas y recorridos
de una utopía.
La emigración italiana
en la Argentina**

FERNANDA ELISA

BRAVO HERRERA

Buenos Aires: Teseo, 2015.

**Formas de la meta viajera:
emigración y exilio.
(Re) visiones**

Graciela Beatriz Caram Catalano*

Universidad Nacional de Cuyo

Fernanda Elisa Bravo Herrera es salteña y descendiente de italianos de la Toscana, quienes —como tantos otros connacionales— abandonaron sus familias y terruño en busca de una vida mejor. Es investigadora del CONICET; Doctora en Literatura Comparada y Traducción de Textos Literarios; Magíster en Conservación y Gestión de Bienes Culturales y en Literatura Comparada por la Universidad de Siena; Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Publicó *El Fondo de Mercedes de Tierras y Solares (1583–1589) del Archivo y Biblioteca Históricas de Salta* (2010), *Sátira política y representaciones de género en la prensa de Salta a fines del siglo XIX* (2010).

La obra referida fue realizada con financiamiento del CONICET y con auspicios de la Università di Siena y de la Universidad de Salta y ha contado también con un aporte suplementario del gobierno italiano a través de dos becas otorgadas a su autora.

El estudio, iniciado en 1999, se encuadra en un Proyecto de Investigación de mayor alcance: «La incidencia de la cultura italiana en la configuración del imaginario argentino del siglo XX», inscripto en el CONICET, donde Bravo Herrera lleva adelante sus investigaciones, cuya directora es la Dra. María Rosa Lojo y la co-directora la Prof. Zulma Palermo.

En el prólogo, el profesor Romano Luperini (Università degli Studi di Siena) manifiesta una doble importancia del aporte de la autora, gracias al cual logra llenar un vacío teórico–metodológico al tiempo que ahonda en textos ricos de voces variadas respecto de las diferentes modalidades discursivas entorno al complejo tema de la emigración. A continuación, el profesor Antonio Melis de la Universidad de Siena, destaca el rescate de la epopeya humilde, proeza, aventura e historia cotidiana a la vez de la inmigración italiana en la Argentina.

El estudio ofrece una mirada de las estructuraciones y configuraciones ideológicas del imaginario social italiano en torno a la emigración en la Argentina desde el siglo XIX hasta principios del XXI. La investigación profundiza en torno a los debates políticos e ideológicos sobre la emigración italiana en la Argentina y las diferentes posiciones enfrentadas que conforman el núcleo de esta investigación.

* Magíster en Literatura Argentina Contemporánea (FFyL, UNCuyo); profesora y licenciada en Letras con orientación en Literatura Clásica (FFyL, UNCuyo) y profesora de Italiano. Doctoranda en Letras, orientación Literatura Italiana del siglo XX (FFyL, UNCuyo). Es profesora adjunta de Literatura Italiana (FFyL, UNCuyo) y se desempeña en el Profesorado de Italiano de la misma facultad. Ha trabajado en instituciones de nivel medio y superior en enseñanza de la lengua italiana. En 1991 fue becaria del gobierno italiano en la Università per Stranieri di Perugia.

Algunas de las cuestiones claves abordadas por la investigadora son la construcción de la identidad y la alteridad, el constructo de nación o patria, la estructuración vivencial e imaginaria de los espacios, las causas y las consecuencias de la emigración, el contexto sociocultural y político–económico de Italia y de la Argentina.

El corpus abordado incluye textos literarios canónicos y otros considerados marginales, narraciones autobiográficas, cartas, canciones populares, escritos y discursos rescatados del olvido por su alto valor documental y fundamentales para la comprensión y el estudio de la historia de la emigración italiana hacia la Argentina.

El interés principal del libro es indagar ciertas claves que involucran al fenómeno migratorio desde las perspectivas ideológicas que lo determinan: «alteridad, identidad, nación y patria» y en particular, la construcción de imaginarios sobre el inmigrante, visibles en modalidades discursivas que lo reflejan, al tiempo que se indaga en las inscripciones sociales que modelizan a este tipo de sujeto cultural en un contexto particular, el de su radicación.

232 233

La extensa bibliografía consultada abarca desde el siglo XIX al XXI. Bravo Herrera enriquece su búsqueda y perspectiva teórica con canciones y películas que reviven imágenes conmovedoras e impactan al lector o espectador (el caso de las imágenes) haciéndolo pensar en la aventura de tantos inmigrantes de distintas edades y regiones de Italia, lanzados al desafío de llegar al nuevo mundo.

Para completar la documentación, la investigadora se reunió con autores y especialistas en cuestiones migratorias. El libro también cuenta con algunas ilustraciones que el artista ferrarés Arnaldo Ferraguti realizó para la edición de la obra *Sull'Oceano* de Edmondo De Amicis (Milán, Fratelli Treves, 1890).

Dividido en siete capítulos, el volumen trata, desde ópticas distintas y por cierto muy enriquecedoras, el tema migratorio, por lo que cada uno de ellos tiene títulos que los identifican:

- Los hilos y las voces
- 'O Paese
- Catarsis de la hemorragia
- El dolor y la conciencia
- La conquista refractante a través del héroe
- El viaje de la búsqueda interior
- Los desembarcos y los puertos

A modo de introducción, cada capítulo va acompañado de fragmentos de cuentos, novelas, poemas, discursos sociales de hondo contenido vivencial.

Una serie de abordajes teóricos confluyen y se complementan en la realización del estudio: la propuesta bajtiniana, que considera la sociabilidad de la cultura y considera al texto literario construido con el rumor social en voces plurales (perspectiva sociocrítica), la Teoría de la Cultura, la Semiótica y la Lecturología de Umberto Eco. A estas perspectivas se añaden aportes del *New criticism*, estudios filosófico–antropológicos y estudios de crítica literaria que indagan representaciones, imaginarios sobre una parte o porción de la emigración italiana que ha quedado marginada por otros críticos literarios.

Bravo Herrera se propone reconocer en distintos tipos de textos, tanto del ámbito privado como público (sean relatos, obras de teatro, cartas, canciones, proverbios, oraciones religiosas, rezos, pinturas, fotografías, discursos), marcas o huellas que

permitan distinguir características predominantemente sociales, culturales y vivenciales respecto del origen de los distintos inmigrantes, así como su posicionamiento o establecimiento en la tierra nueva que lo recibe, entendiéndolo en todas sus reales variantes: como rechazo, estigmatización, abuso, explotación, inserción conveniente, forzosa, adaptación problemática o feliz y considerando los contextos particulares, espacio-culturales en que se dieron. Estos diferentes modos de arraigo se acompañaron de discursos que posteriormente hallaron su plasmación en textos diversos.

El fenómeno emi-inmigratorio italiano, tomado y estudiado en su carácter bifronte, dialoga a su vez con el ámbito literario argentino, que narra la inmigración italiana a través del discurso de la memoria, entendiéndolo de esta manera la cuestión como un todo tensionado o en tensión constante y reuniendo el concepto de «migración» con sus complementarios inevitables: emigración/inmigración, desde/hacia.

El foco no es solo la partida dolorosa sino también la llegada de los inmigrantes pero atendiendo además al trayecto marino que el viaje supone. A esto se agrega la consideración de las definiciones que estos viajeros inmigrantes poseían del concepto, idea o vivencia de «patria», «nación», que a veces aparece muy desdibujado, deformado o no existía, ya que tantos italianos conocían solo su región, aldea, pueblo (*paese*) y por tanto la concepción de un concepto mayor, abarcador, integral de identidad ciudadana nacional no se registraba en el sujeto (piamontés, ligur, siciliano, napolitano, toscano). Estos imaginarios eran acotados, se reconstruían progresivamente, se conformaban a través de la suma de experiencias de vida: tanto allá como aquí.

Además, la investigación incluye precisamente la cuestión «del yo y el otro» o «mismidad y alteridad», quién y cómo soy yo en cuanto al otro y viceversa, en cuanto sujeto conocido, semi-desconocido, absolutamente desconocido, amable, hostil, receptivo, en un juego mutuo de interacciones personales/relaciones interpersonales.

¿A qué mundo se pertenece? ¿Al abandonado o al elegido? ¿Qué se cuenta en torno a ellos? ¿Realidades objetivas o vivencias de esas experiencias que pasan inevitablemente por el filtro emocional? Por lo tanto, las perspectivas de pertenencia, las que haya, parciales o totales, son múltiples, relativas, complementarias, inclusive opuestas.

Sea como protagonistas u observadores, el espacio interrelacional que tanto el inmigrante como el nativo ocupan es fecundo porque dice, expresa y trasunta mucha y valiosa información.

El acierto de la investigación radica además en poner de manifiesto una trayectoria tanto exterior como interior, con sus variaciones, modulaciones, movimientos pendulares y resultados (logrados parcial o totalmente, escasamente logrados) y, en perfilar un recorrido de carácter heroico de los protagonistas. De estigmatizaciones o marginaciones padecidas a la generación de conductas de autoconfianza/autoestima necesarias con el fin de reformular roles tendientes al respeto, a la inserción y al progreso beneficioso para sí y para la comunidad receptora en la que la acción del emigrado extranjero halla eco y ejemplaridad: voluntad de transformación basada en la recuperación de un «ser» que puede saber y llegar a ser referente de poder en su acepción más positiva y edificante.

Ocho,
la letra estudiante
(un espacio joven)

La poesía dialectal romañola: traducción y accesibilidad para un lector hispanohablante*

Lucia Faraoni**

Università Ca' Foscari Venezia –
Universidad Nacional del Litoral

236 237

Resumen

El trabajo se propone ofrecer las bases teóricas y culturales para una traducción al español rioplatense de algunos poemas en dialecto romañolo, con el fin de redactar una antología de los principales representantes de la corriente literaria de los neodialectales. La parte inicial se dedica en la descripción del plurilingüismo en Italia y en la función de los dialectos, para contextualizar después el nacimiento de la literatura neodialectal y justificar a nivel cultural y sociológico su éxito. La investigación se circunscribe luego a la región Romañola, a la difusión del dialecto de la zona y a los poetas principales: Tonino Guerra, Nino Pedretti, Raffaello Baldini. Por ende, se describen las técnicas de traducción utilizadas y las principales teorías que justificaron el trabajo a nivel práctico. Como ejemplo se presentan dos poemas traducidos, «I partigièn» de Nino Pedretti y «Viazè» de Raffaello Baldini.

Palabras clave:

· traducción · literatura dialectal · plurilingüismo

* Este trabajo es una síntesis de mi tesis, elaborada y defendida en 2015, como cierre del programa de doble titulación en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos entre la Università Ca' Foscari Venezia y la Universidad Nacional del Litoral. El presente escrito se propone introducir el tema del plurilingüismo en Italia, de sus expresiones literarias y de la posible traducción y difusión de éstas en español.

** Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral y en la carrera de Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali de la Università Ca' Foscari de Venezia. Sus temas de investigación versan sobre la traducción, la literatura dialectal italiana en traducción y sobre las interrelaciones culturales entre los dos países. Desde el año 2016 colabora en el Portal Virtual de la Memoria Gringa de la FHUC, UNL.

Abstract

In this work I motivate, in a theoretical and a cultural perspective, a translation of some poems from Romagna's dialect to «rioplatense» Spanish. My aim is to edit an anthology of the main authors of the «neodialettali» literary movement.

At first, I describe multilingualism in Italy and the function of the dialects, in order to contextualize the birth of the «neodialectal» literature and to motivate its success from a cultural and sociological point of view.

Then, I focus my research in the region of Romagna, describing the spread of the dialect in this area and the work of the main authors: Tonino Guerra, Nino Pedretti, Raffaello Baldini.

At last, I explain the translation techniques and the main theories that led the work in a practical way. As examples, I propose the translation of two poems, «I partigièn» from Nino Pedretti and «Viazè» from Raffaello Baldini.

Key words:

· translation · dialectal literature · multilingualism

El plurilingüismo y su literatura

Para poder hablar de poesía dialectal es fundamental introducir la compleja cuestión del idioma en Italia. La lengua oficial del país es el italiano. Sin embargo, resulta curioso que ese dato no esté mencionado en la Constitución Italiana¹. En cambio, el artículo 6 de la Constitución dice: «La República tutela con las normas adecuadas las minorías lingüísticas». Desde un punto de vista histórico–geográfico el país se diferencia por tener una fragmentación étnico–lingüística sin precedentes en las otras realidades europeas. Como explica De Mauro (1983:17–18) esa pluralidad es una característica única para el área ario–europea teniendo en consideración la reducida dimensión de la Península. Y sólo la India — de superficie catorce veces mayor — es según el estudioso un país con un panorama de mezcla cultural, gentes e idiomas similar al de Italia.

El país se puede entonces definir como «plurilingüe», según la acepción de Weinreich (1974:3–5) por el hecho de que la mayoría de la población habla dos, tres o más idiomas. Por «idiomas» no se alude solamente a las lenguas «extranjeras» (como en las zonas de las minorías lingüísticas históricas: la parte septentrional del país o en las colonias de habla albanés en Molise y/o en Sicilia) sino también a los dialectos,² a las variantes diatópicas, diastráticas y diafásicas.

En Italia se empieza a definir una clara diferencia entre lengua y dialecto a partir de la confirmación de la supremacía del florentino como idioma nacional, jerarquía creada por los intelectuales a partir del siglo XV con el objetivo de justificar la elección del nuevo italiano sobre la base del prestigio del idioma. Entonces se condenó al dialecto a una posición de subordinación a la lengua «alta».

El llamado «idioma oficial» obtuvo su reconocimiento oficial nada más que hace unos 150 años, así que el país, a pesar de su unidad lingüística burocráticamente aceptada, tiene que enfrentarse con el efectivo y profundo plurilingüismo que sigue todavía bien radicado. Luego de la unidad de Italia, las minorías y los dialectos resultaron un problema político para el conseguimiento de una verdadera cohesión de la población italiana y durante el régimen fascista se intentaron suprimir las variedades lingüísticas, consideradas *malerba* (esp. «hierba mala») para solucionar el problema del analfabetismo.³ Y a pesar de la tutela de las minorías lingüísticas que estipula la Constitución italiana de 1948, el Estado nunca se ocupó de manera específica de la cuestión del plurilingüismo.

238 239

La cuestión de la lengua se relaciona desde siempre con el proyecto de constitución de la identidad: en consecuencia, cuando la cuestión de la identidad empieza a tener un valor político y, en el caso italiano, enfocado en el proyecto de concientización del pueblo a favor de la creación del estado unitario, la lengua —o, mejor dicho, las lenguas— se vuelven, de facto, un instrumento. Las múltiples realidades regionales del país conllevan un código de comunicación de ninguna manera homogéneo. Gracias a las políticas escolásticas (y a la paralela dialectofobia que se desprende de tales políticas), el proyecto de unificación lingüística logrará, ya desde el principio del siglo XIX, un gradual aniquilamiento de los dialectos y de los idiomas minoritarios.

El resultado de esta política lingüística y luego de las políticas económicas durante el *boom* será una estandarización del italiano, tanto a nivel lingüístico como a nivel cultural. Ese proceso se puede resumir en una única palabra: la globalización. Así lo sentenciaba ya Pasolini:

Fra le altre tragedie che abbiamo vissuto (e io proprio personalmente, sensualmente) in questi ultimi anni, c'è stata anche la tragedia della perdita del dialetto, come uno dei momenti più dolorosi della perdita della realtà (che in Italia è stata sempre particolare, eccentrica, concreta: mai centralistica; mai «del potere»). (Brevini, 1990:45)

Actualmente el uso del dialecto se redujo drásticamente. Sin embargo, los lingüistas modernos afirman que a pesar de que el dialecto no sea ya la lengua primaria de la comunicación se puede hablar en el tercer milenio de una «dialectofonía de retorno» o de una «nueva dialectalidad» en ámbitos como la música de los jóvenes, la publicidad o en las escrituras expuestas (por ejemplo, los graffiti) (Brevini, 1990:45). Berruto sostiene que el lema de nuestro siglo podría ser: «ahora que sabemos hablar italiano, podemos volver a hablar dialecto» (Marcato, 2012:134). O por lo menos, se está perdiendo la idea de que el dialecto obstaculice el contacto entre las personas o con las instituciones o que sea una señal de un nivel cultural bajo. Para ratificar la tesis de Berruto, cito Dardano:

Negli ultimi anni il dialetto ha acquistato un prestigio «serio». È stato respinto il rifiuto del dialetto; si è attenuato l'interesse localistico e ideologicamente spurio. Il dialetto è sempre più

interpretato come la voce del rapporto paritario, del ricordo, dell'amicizia. (...) Il dialetto riscuote ancora successo nella narrativa recente: soprattutto come fattore di connotazione e di caratterizzazione di ambienti e personaggi. Blasoni e ludismi dialettali ricorrono nel parlato comune e nei media. (Dardano, 2011:53)

Ese es el resultado a nivel sociológico de la gran revolución a nivel cultural literario que se empezó a desarrollar a partir de la segunda posguerra, con el nacimiento de la poesía neodialectal. Hablamos de literatura neodialectal porque el sufijo (neo-) distingue su elemento novedoso. De hecho, sabemos que cada dialecto, a partir de su borrosa fecha de nacimiento, siempre funcionó principalmente como medio de comunicación entre personas de una determinada área lingüística, pero también como expresión literaria de sus hablantes.

No es casual que la poesía neodialectal naciera entonces justo en una época de grandes cambios sociológicos y políticos: los primeros escritos de Tonino Guerra y de Pasolini —los dos padres del dialectalismo del siglo XX—⁴ aparecen hacia 1945 y será a partir del *boom* de los '60 cuando se afirma la nueva corriente. Las décadas de los '50 y de los '60 se caracterizaron a nivel social y cultural en Italia por una ansiedad y una urgencia por lo nuevo que llegó al nivel exasperante de condena *tout court* de la cultura del pasado. La difusión de los nuevos modelos dictados por la industrialización y el consumismo, además de la creciente superpotencia de los medios de comunicación masiva, favorecieron la pérdida del policentrismo que caracterizaba el país, destruyendo así aquel mundo que había sobrevivido durante la primera mitad del siglo XX y al cual el poeta dialectal se había aferrado.

Podemos sin dudas afirmar que el nacimiento de la poesía neodialectal consiguió frenar el proceso de silenciamiento al que se veían condenados los dialectos. Tanto a nivel del uso funcional en la comunicación como a nivel de investigación intelectual, las raíces de la lengua volvieron a brotar del cemento de la época post-industrial. Se notó cómo la supresión y la nivelación de las diferencias en nombre de la «homogeneización democrática» había llevado a la destrucción de las culturas originarias que caracterizaban la peculiaridad y la riqueza del país. Por esa misma razón se justifica la vuelta al dialecto como símbolo de la alteridad (Buffoni, 2004:358). Cito a Berman: «Uno de los temas centrales de la cultura de los '70 fue la rehabilitación de la memoria y de la historia étnica como elemento vital para la identidad personal» (en Buffoni, 2004:358). La caracterización del dialecto como idioma de la autobiografía limita así su espacio de acción al plan de la memoria (Brevini, 1990:46).

El autor neodialectal rehabilita su historia personal y, junto a ella, pone en marcha una serie de cuestiones de identidad extensibles al completo sistema-país. Este proceso ve su originalidad en el uso de un idioma que geográficamente pertenece a una «pequeña patria», o sea a la prolongación del mundo interior del poeta: es el idioma de su casa natal —la capital de esa patria—, y de aquel espacio reconocido y familiar —el barrio, la *contrada*, el valle, cualquier otro lugar que se limita por el alcance de la mirada— que comparte sus «imágenes lingüísticas».

La poesía neodialectal romañola

El término «Romaña» se utiliza para definir el territorio geográfico, histórico y lingüístico que ocupa la parte oriental de la región administrativa Emilia–Romaña. El nombre Romagna, deriva a pesar de la distancia geográfica e histórica, de Roma. De hecho, la Romagna ocupaba la última extremidad del imperio romano de occidente (Balzani, 2001:25–26). La Romaña nunca conoció una coincidencia entre «espacio político institucional» y «espacio regional»: de hecho, los funcionarios bizantinos, el Papa, Napoleón y el Estado unitario no se preocuparon nunca por recortar el territorio sobre la base de una preexistente entidad típicamente romañola (Loporcaro, 2009:3–4). Por esta razón, la Romaña no es una región administrativa independiente, sino un territorio que se diferencia en la parte oeste de la región a la que pertenece (Emilia) por cuestiones básicamente culturales y lingüísticas. El hecho de ser romañolos era entonces una expresión social y solamente en el momento en que la tradición empezó a ponerse «negro sobre blanco», o sea cuando se empezaron a imprimir obras de tipo folclórico, la expresión social pudo volverse «memoria cultural».⁵

240 241

En la época actual, tal como ya ocurrió en etapas históricas pasadas, cuando se habla de un territorio no reconocido oficialmente se corre el riesgo de minimizar las riquezas locales a un vicioso sentimentalismo folklórico, que en muchas ocasiones se volvió punto de partida de peligrosos nacionalismos. Es importante salvar el concepto de las culturas territoriales de este error de interpretación.

En la revolución de la poesía dialectal de la segunda mitad del siglo XX, los autores romañolos lograron evitar el riesgo sentimentalista y por esa razón pudieron ganar un lugar especial en el panorama literario de la época. Además, una explicación de tal éxito puede encontrarse en la peculiaridad de ese área que todavía mantenía su dialecto en la comunicación cotidiana.

Los principales autores de esa corriente literaria pertenecen a un área determinada de la región que encuentra su centro en Santarcangelo, un pueblito recostado en las colinas de la provincia de Rimini que mira hacia el mar. Allí, en los primeros años de la posguerra, se reunían alrededor del bar «Trieste» los grandes nombres de Tonino Guerra (famoso coguionista de Fellini), Raffaello Baldini, Nino Pedretti, Giuliana Rocchi y Gianni Fucci, para hablar de literatura, arte, cine, política y música. A los ojos de los paisanos de un pueblecito de campo como Santarcangelo, estas charlas debían sonar bastante exóticas y extravagantes y fue por eso que pronto renombraron sarcásticamente al grupo «E' circal de giudéizi» («el grupo de la sabiduría») (Ricci, 2007:XIII).

Un año crucial para la literatura dialectal romañola es 1972, cuando se edita la obra *I bu* de Tonino Guerra. Como ya explicamos, Guerra fue uno de los precursores de la poesía neodialectal junto con Pasolini y representa la chispa primaria para la creatividad del grupo de Santarcangelo; Guerra, a través de la rehabilitación del dialecto como materia de literatura, amplió su ámbito de «acción» fuera del uso exclusivamente oral. El poeta empezó a componer poemas en dialecto durante sus años de detención en un campo de concentración nazista, tal como explica en una entrevista:

Ho cominciato a scrivere poesie al tempo della mia prigionia in Germania. Piacevano molto agli amici romagnoli e il dottor Strocchi le trascriveva nel suo quadernetto di appunti. Senza dubbio furono di grande aiuto anche a me perchè costituirono un forte motivo di evasione (...). *I Scarabócc* rappresentavano la storia di un giovane affidato alla propria solitudine. E non poteva essere diversamente se si pensa che il rinchiudermi nel mio bozzolo costituì l'unica difesa durante il tempo della prigionia. (Brevini, 1990:259)

La traducción del dialecto al español rioplatense: el caso de Nino Pedretti y Raffaello Baldini

El interés por investigar sobre la cultura de los orígenes es un proceso histórico cíclico y es la esperanza de encontrarse con la propia identidad, fuera de las leyes de la masificación global que nos manejan en todo ámbito.⁶ El momento de crisis económica y de identidad lleva el ser humano a mover su atención desde lo global a lo personal, concentrándose en los aspectos más acogedores de su «pequeña patria» (Brevini, 1987:XV).

La elección de traducir a un idioma extranjero la literatura de una lengua «menor» es un doble desafío: por un lado porque pertenezco a la segunda generación de dialectófonos que no considera el dialecto su lengua materna, sino que es una adquisición posterior, cuando no directamente una elección expresiva; por otro lado, por la decisión de buscar equivalentes expresivos del texto dialectal en una variante diferente del español peninsular, el argentino, en todos sus matices locales, de registro, etcétera.

La experiencia como estudiante extranjera en Santa Fe me brindó muchas ocasiones para reflexionar sobre la cultura italiana y su influjo en muchos ámbitos de la cultura argentina. De forma especial en la zona de Santa Fe, donde se radicó un gran número de inmigrantes italianos que dejaron un rastro indeleble en las costumbres y en la lengua de la población, hasta el punto que siguen operantes asociaciones de las regiones italianas que más representantes tenían en el territorio. Por lo que respecta a la operación traductiva cito a Édouard Glissant (Glissant, 1998:33) cuando dice que el traductor de una lengua minoritaria tiene que abandonar el monolingüismo, que es el fetiche de la lengua mayor y trabajar en presencia de todos los idiomas del mundo. Es decir subvertir el idioma mayor, no a través de la síntesis, sino a través de aperturas lingüísticas que permitan relaciones entre las lenguas: de dominación, convivencia, absorbitamiento, erosión, tangencia etc.

Lo que puede lograr el traductor de una lengua menor es construir una puerta para la alteridad, un diálogo entre la lengua de llegada y registrar lo extraño del texto extranjero: gracias a eso, se favorece la superación del escepticismo de quienes abandonaron aquel código considerado grosero y también el despertar de la atención de las generaciones a las que no se transmitió el idioma menor (Nadiani, 2006:8). El fin último del traductor menor será entonces el de retardar el inevitable proceso de *patoisement*,⁷ intentando insertarse en la cultura de referencia del mundo de hoy, profundamente estandarizada y al alcance de todos.

Además, el traductor tiene que poner especial atención en los aspectos no verbales que caracterizan al dialecto. El romañolo es un idioma con un aspecto performativo muy consistente, por el hecho de haber nacido, como la mayoría de los dialectos, en la esfera de la oralidad. Piénsese, por ejemplo, en un poema cualquiera de Raffaello

Baldini: es raro pensar que el texto se dirija a un lector, más bien hay que pensar que nació de una lectura en voz alta, de hecho, para una actuación.

El desafío del traductor está justamente en la evaluación del potencial teatral, o sea en la relación semiótica entre signos verbales y signos no verbales (o estructuras de la *performance*) y en intentar una recreación de ese potencial teniendo en cuenta la imposibilidad de reproducir en la lengua de llegada todos los significados del idioma de partida, sobre todo los que pertenecen a un complejo de signos comunicativos no verbales (Totzeva, 1999:81).

En nuestro caso, el objetivo del trabajo es proveer el lector de un texto—meta que refleje de la manera más inalterada posible las marcas de identidad del texto original. Se trata entonces de una traducción «de servicio», concentrada en el aspecto lingüístico. Es fundamental subrayar ese punto porque resultaría casi imposible llegar a traducciones que sean completamente fieles a las peculiaridades performativas de unos poemas tan fuertemente caracterizados por la marca de la oralidad típica del dialecto romañolo: a pesar de ese límite, la elección del español rioplatense pudo solucionar suficientemente la congruencia de los dos mundos lingüísticos.

Se eligió al español rioplatense porque es un idioma extremadamente dúctil y multiforme. La curiosidad hacia su expresividad y hacia los elementos colaterales del discurso llevaron a prestar atención y a comparar las cuestiones relativas a la fonética, a la pragmática y a la mezcla sociolingüística del español rioplatense con el dialecto romañolo.

Esta comparación no tuvo como objetivo el de individuar analogías formales o gramaticales particulares, sin embargo, se encontró en tal operación una correspondencia a nivel de expresividad personal: los sonidos y el léxico rioplatense tienen un potencial performativo equiparable con el dialecto romañolo y de ahí surge el proyecto de vestir la poesía dialectal de un nuevo idioma. El resultado a nivel concreto se nota principalmente en el uso de los pronombres y de la conjugación de los verbos en relación a esos pronombres, o sea el fenómeno del Voseo y de la tercera persona plural «Ustedes» y también en la elección de un léxico adaptado al *lunfardo* rioplatense, sobre todo para las traducciones de Baldini, las cuales necesitaban un dinamismo que recalcará los matices propios de lenguaje oral y más «callejero».

El método de abordaje al texto fue el de intentar lograr una traducción que no perdiera de vista el texto de partida, dejando una cierta libertad limitada a los casos en que se encontraba un correspondiente cultural argentino equivalente a la imagen dialectal. Se intentó, dentro de las posibilidades, dejar trabajar la empatía que se percibe entre los dos idiomas, esperando lograr el efecto performativo de la oralidad del dialecto en el texto de llegada. A nivel métrico no se consiguieron resultados equivalentes, ni tampoco a nivel fonético (rimas, asonancias, etc.). El enfoque se concentró sobre todo en la reproducción de imágenes, confiando en la potencia figurativa de los textos dialectales. Al hablar de «fidelidad» con el texto y con la cultura romañola no se excluye la posibilidad de re—crear en la lengua de llegada el potencial comunicativo del dialecto. Cito a Nadiani:

Insomma, il minore [el dialecto] non è sostanza inalterata e inalterabile né definitivamente museificata, né, tantomeno, sostanza a sé stante, per quante istanze di autocoscienza, diversità e autonomia rivendichi, ma rientra in una relazione osmotica con il relativo maggiore e con la lingua—mondo. (Nadiani, 2005:s/d)

A pesar de que generalmente no se considere el español rioplatense como un idioma «mayor», se ve la posibilidad de que algunas imágenes del dialecto puedan funcionar en esta variante del español y que hasta puedan enriquecerse. En la poesía neodialectal la «negociación» parte del momento de la composición misma: el autor escribe sobre materia muerta (o moribunda), en una lengua que está en la misma condición de precariedad; dirige los versos en lengua original a un público que, como él, tuvo solamente una parcial experiencia directa del mundo descripto. Para ampliar el acceso al texto provee a una autotraducción o a una traducción en italiano y en ese momento la cuestión de la «Otreidad» toma las características que asume luego en la traducción a cualquier otra lengua: el traductor debe saber construir un camino de acceso a la obra por parte de los receptores que no manejan la misma galería de imágenes y sentidos.

La traducción en el presente trabajo se inserta perfectamente en la investigación del comparatismo actual, en cuanto se ubica en una posición de intermediación entre universos literarios distantes. La traducción, al convertirse en una problemática central de las líneas teóricas que intentan repensar los límites asignados a los nacionalismos literarios, permite leer en/desde el paradigma babélico con una perspectiva comparada, haciendo visible que

las continuidades y discontinuidades de la literatura se constituyen en condiciones supranacionales, por lo que la problemática de la traducción aparece como un modo fundamental de ocurrencia de los fenómenos culturales y operación central en la constitución de los paradigmas literarios del S. XX. (Crolla, 2003:129)

Por lo que se refiere al registro, se intentó no sabotear los textos originales enriqueciéndolos con un léxico más alto para obtener un mayor lirismo: la elección de un registro medio–bajo sirve al texto de llegada para establecer un contacto directo con el objetivo de todo poeta dialectal. De otra manera, se habría corrido el peligro de traicionar la voz auténtica de los protagonistas de la poesía: gente humilde que se expresa con un habla tan sencilla, como complejos son los sentimientos que expresa. A razón de eso, no se censuraron de ninguna manera las expresiones más corporales o las malas palabras del texto en dialecto, por no desementizar su intensa expresividad.

A nivel morfológico procuramos mantenernos muy atados al texto original, sobre todo en la traducción de los tiempos verbales, teniendo en cuenta las diferencias de uso entre el dialecto y el español (por ejemplo, para traducir las frases en pasado que generalmente en romañolo se expresan el pasado perfecto compuesto, en español se optó por el pasado perfecto simple).

La traducción de topónimos específicos y de nombres propios permaneció invariada, aclarando con una nota a pie de página sus significados en los casos en que tuvieran un sentido semántico no perceptible inmediatamente por el lector hispanófono o, en general, no dialectófono.

Para traducir los juegos de palabras o las fórmulas populares se buscaron, donde fue posible, equivalentes típicos del lenguaje argentino o de sus jergas, a pesar de subvertir la imagen inicial. A nivel de puntuación se trató de mantener la original aun cuando eso afectara a la inmediata comprensión del texto. La puntuación o su ausencia forman parte del ritmo de los poemas y tiene que ver con las características propias de oralidad, por lo tanto, pareció funcional elegir esa opción. Sin embargo,

cuando se notó que la fidelidad a la versión original estorbaba de manera excesiva el sentido del texto de llegada, se optó por una modificación.

Se presentan dos de las traducciones, en formato bilingüe; dialecto romañolo y en español rioplatense, como resultado del trabajo realizado. El primero, *I partigièn*, es uno de los poemas más famosos de Nino Pedretti, autor cumbre de la poesía neodialectal, el cual pudo lograr un éxito a nivel nacional gracias a su primera antología *Al vòusi. Poesie romagnole* de 1975 (Edizioni del Girasole, Ravenna). La poesía habla de los protagonistas de la Resistencia antifascista, los partisanos, pero lo hace de forma original e inesperada: lo que se desprende de sus palabras no es la típica ceremonia a la Patria, sino una intensa nostalgia por los años perdidos en batalla, una advertencia a las generaciones futuras.

244 245

I Partigièn

U n'è par véa dla glória
sa sém andè in muntagna
a fè la guèra.
Ad guèra a sémi stóff,
ad patria éncà.
Evémi bşògn ad déi:
lasés al mèni lébri,
i pi, i òcc, agli uréci;
lasés durméi te fén
s'una ragaza.
Par quèst avém sparè
a's sém fatt impiché
a sém andè e' mazèll
pianzénd te còr
e al labri ch'al treméva.
Mò éncà acsè a savémi
che a pèt d'un bòia d'un fascésta,
nèun a sémi zénta
e lòu dal mariunèti.
E adès ch'a sém mórt
nu rumpéis i quaiéun
sal cerimóni,
pansé piutòst mi véiv
ch'i n'apa da pérđ éncà lòu
la giovinèza.

Los partisanos

No es por la gloria
si fuimos a la montaña
a hacer la guerra.
La guerra nos cansó,
la patria también.
Necesitábamos decir:
déjennos las manos libres,
los pies, los ojos, las orejas;
déjennos dormir sobre la paja
con una chica.
Por esto disparamos
dejamos que nos ahorcasen
que nos mandasen al matadero
llorando en el corazón
y los labios temblando.
Pero, aun así, sabíamos
que frente a una mierda de fascista,
nosotros éramos personas
y ellos marionetas.
Y ahora que morimos
que no nos hinchén las bolas
con ceremonias,
mejor piensen en los vivos
que no tengan ellos también que perder
la juventud.

El otro poema seleccionado se distancia mucho del contenido ideológico del precedente, pero es muy apreciable para entender el concepto de teatralidad y de oralidad del dialecto romañolo. Además, en sus contenidos exasperadamente irónicos, brinda al lector extranjero una colorida descripción del universo—pueblo romañolo, en su envidiable ignorancia de lo ajeno.

Viazè

Mo viaza tè, mè a stag bèn dò ch'a so,
ch'i vèn da fura, aquè, pu u i è Suièn,
Vròcc, la Pargàia, ch'a n 'i so mai stè
ma la Pargàia, ghenca tè? Mo 'loura
csa vèt zarchè vaièun, che me sno e' lèt
furistir, e' cuscéin, che sa n'ò e' mèi,
pu tòtt, t vè se sòul, t'arèiv ch'e' piòv
ta n cnòss niscèun, u t tòcca dmandè sèmpra,
e al gambi quand l'è nòta,
vdài e' mond?

che dop t si piò pataca ca nè préima,
a m'arcòrd Curio, sa che viàz a Lòndra,
'na boba, pu l'è tòuran, e e' dè dop
a zughémia bucètti, ch'e' pareva
ch' fòss stè a San Véid, e adès dis ch'e'
va in Kenia,
u i vó una bèla vòia, e tè dú vét?
A Montecarlo e a Nizza? T'é capéi,
e tòtt'la Costa Azzurra, quant t sté fura?
dis dè? mo 's' ut ch'a pròva, ch'a l so zà,
'ta bón, fè la valéisa,
purtésla dri, che mè la dmènga in piazza
u m dà dan e' giurnèl, e pu e' magnè,
u m géva Curio, tòtta roba frétta,
una pózza, l'agnèll sla marmelèda,
i spaghétt ch'i i bai dri e' cafelàt,
e mè ch'a so un viziéd, no, gnénca zcòrrni,
a stagh ma chèsa méa, piò bén che mai,

che pu a viàz ènca mè, arèiv da Carghín,
a vagh me zugh dal bòci,
ch'i n zuga piò niseun, l'é tòtt pin 'fòi,
mo mè u m pis ènca i pòst ch'u n suzéd gnént,
dréinta u s sint sunè un flipper,
i pasarótt ch'i era scap véa i artòurna,
u i è che manifest sèmpra spandléun,
me méur 'd Canzola, «Viva...», viva chè?
E léu e' réid, csa réidti? che d'instèda
quant a vèggh chi sgraziéd, la Roca, l'Èrch,
la Piva, tòtt sudéd, mè 'lè avrèbb vòia
da fermèi, vní sa mè, mi Capuzéin,
e' zéir dla méura, pièn, tramèza l'erba,
e d'ogni tèt punsés, u i è un rapètt,
basta slunghè una mèna, dal suséini
piò dòulzi ca nè e' mél, i frè i n li còi,
pu, vérs Savgnèn, e' vièl,

Viajar

Y viajá vos, yo estoy bien acá,
hasta vienen de afuera, acá, luego está Sogliano,
Verucchio, Peticara¹ y eso que nunca estuve
en Peticara, ¿Ah, vos tampoco? Y entonces
qué es lo que andás buscando por ahí,
decí que yo, ya con estar en una cama
ajena, la almohada, si no tengo lo mejor...
Y todo eso, salís con el sol, llegás y llueve,
no conocés a nadie, tenés que preguntar por todo,
y las piernas al final del día...
¿ver el mundo?
al final terminás siendo más boludo que antes,
me acuerdo de Curio, con eso del viaje a Londres,
un garrón, y cuando a la vuelta, y el día después
jugábamos a las bochas, parecía
que hubiera estado en San Vito, y ahora dice
que se va a Kenia,
no sé de dónde sacan las ganas, y vos, ¿a dónde vas?
¿A Montecarlo y a Niza? Mirá vos,
y por toda la Costa Azul, ¿cuánto te quedarías?
¿Diez días? Para qué voy a probar, si ya sé,
dejá, hacer la valija,
cargarla, y eso que a mí, el domingo en la plaza,
me molesta hasta el periódico, y luego la comida,
me contaba Curio, lo frién todo,
un mal olor, cordero con mermelada,
y con los fideos toman café con leche,
es que yo soy un malcriado, no, ni hablar,
me quedo en mi casa, que es lo mejor que hay,

al fin y al cabo yo también viajo, llego a lo de
Carghín,
voy a jugar a las bochas,
que ya nadie juega más a eso, está todo lleno
de hojas,
es que a mí me gustan, de hecho, los lugares
en donde no pasa nada,
adentro se escucha sonar un flipper,
los pajaritos que se habían escapado vuelven,
está aquel cartel medio colgando
en la pared de Canzola, «Viva...», ¿Pero viva qué?
Y él se ríe, ¿Pero de qué te reís? Y durante el verano
cuando veo a esos desgraciados, el Castillo, el Arco,
la Iglesia, todos transpirados, me entran ganas
de pararlos y que vengan conmigo, al monasterio
de los Capuchinos,
a dar la vuelta a la muralla, despacio, por el pasto,

di arziprés, un udòur, e in chèva gnént,
 u s scapa tla spagnèra, che d'alè,
 dal vólta, zà ch' a i so, travérs cantír,
 a cal zò te Marèccia,
 un slèrgh, t vé dò ch' u t pèr, e tòtt chi sas,
 mo u i n'è ch' i à di culéur,
 i léus, sòtt' aqua, quèsti l'è al zità!
 O a so balènggh? e piò in là do burdèli
 S' un gran maz ad fiéur zal, al réid,
 al córr, a pi néud, sóura i sas, mo cmè ch' al fa?

y de vez en cuando descansar, hay una subidita,
 basta con estirar la mano, unas ciruelas...
 más dulces que la miel, los frailes no las sacan,
 y más allá, hacia Savignano, el bulevar,
 unos cipreses, un perfume, y en el fondo nada,
 se llega al campo de alfalfa, y de allá,
 ya que estoy, a veces, por los campos,
 bajo al Marecchia,²
 un descampado, te vas a donde querés,
 y todas aquellas piedras,
 se ven algunas con unos colores...
 brillan, bajo el agua, ¡Estas sí que son ciudades!
 ¿O acaso el raro soy yo? Y un poco más allá,
 dos nenas
 con un gran ramo de flores amarillas se ríen, corren,
 descalzas, sobre las piedras, ¿...cómo lo hacen?

246 247

Notas

¹ A propósito de eso, la Accademia della Crusca el 18 de octubre 2006 propuso a la Camera dei Deputati, la inserción del italiano como idioma oficial del país, en el artículo 12 de la Constitución. La propuesta fue aprobada por la Camera, pero no por el Senado. Consultado en 6 de marzo de 2015 en: http://www.old.academiadellacrusca.it/img_usr/Italiano_in_Costituzione.pdf; [costituzione/](#)

² El término «dialecto» se utiliza para designar una variedad lingüística no estandarizada, prevalentemente utilizada en ámbito oral en una comunidad local y excluida de un empleo formal e institucional (escuela, administración, etc.) (Loporcaro, 2009:3–4).

³ Durante la época fascista los dialectos se toleraban en la dimensión privada. Sin embargo, quien los utilizaba en ámbitos públicos (como por ejemplo en el cine y en el teatro o en las obras literarias) estaba perseguido por la ley. En un documento de 1943 se exhortaban los periódicos a «non occuparsi di produzioni dialettali e dialetti in Italia, sopravvivenze del passato che la dottrina morale e politica del fascismo tende decisamente a superare». Las motivaciones de tal acción política se han de buscar en el marco socio-cultural de régimen totalitario y centralizador que, negando cada autonomía local y especificidad regional, aventajaron una cultura nacional exaltadora del mito de Roma y del «Imperio» fascista (Klein, 1986:147–155).

⁴ El pasaje de la poesía dialectal a neodialectal se fija con la publicación de dos antologías poéticas: *Poesie a Casarsa* de Pier Paolo Pasolini (1942) y *I scarabócc* de Tonino Guerra (1946). Los dos poetas se emanciparon de la tradición vernacular–folclórica para abrirse a una nueva experiencia en dialecto, abierta a las mejores influencias nacionales e internacionales (Brevini, 1990:257).

⁵ «El verdadero salto ideológico, la Romañola lo cumple gracias al “regionalismo a imprenta” (*print nationalism*, según B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, ed. Manifestolibri, Roma, 1996, pp. 56–59) filtrado por intelectuales, poetas, revistas, industria editorial siempre más productiva de temas etnográficos y folklóricos» (Loporcaro, 2009:18–20).

⁶ «Il capitalismo realizza il suo dominio non solo omologando i bisogni e le attese di consumo, ma soprattutto attraverso la risemiotizzazione delle forme culturali identitarie» (en Berardi, 2001:151–152).

⁷ «Per *patoisement* si intende, in una situazione di lingue in contatto, l’assunzione da parte dei parlanti una determinata lingua, la svalutazione ufficiale di questa loro lingua, vista come meno prestigiosa e incapace di rinnovamento, e il conseguente abbandono della stessa: essi, in tal modo, condannano a morte la loro lingua, dopo una più o meno lunga agonia della stessa nel braccio della morte» (Nadiani, 2003:s/d).

⁸ Pueblitos romañolos.

⁹ El río Marecchia.

Referencias bibliográficas

- BALZANI, R. (2001). *La Romagna*. Bologna: Il Mulino.
- BERARDI, F. (2001). *La fabbrica dell’infelicità – New Economy e il movimento del cognitariato*. Roma: Derive Approdi.
- BERMAN, M. ([1982] 2004). All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity. En Buffoni, F., *La traduzione del testo poetico*. Milano: Marcos y Marcos.
- BERRUTO, G. ([2002] 2012). *Parlare dialetto in Italia alle soglie del Duemila? Aspetti dell’italianizzazione e «risorgenze» dialettali in Piemonte e altrove*. En Marcató, C., *Il pluringuismo*. Roma–Bari: Laterza.
- BREVINI, F. (1987). *Poeti dialettali del Novecento*. Torino: Einaudi.
- (1990). *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*. Torino: Einaudi.
- (2004). Lingue e culture in contatto nella poesia dialettale del Novecento. En Buffoni, F. *La traduzione del testo poetico*. Milano: Marcos y Marcos.
- CROLLA, A. (2013). La traducción como «straduzione». En *Traduções*, 8, 122–142. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- DARDANO, M. (2011). *La lingua della Nazione*. Bari: Laterza.
- DE MAURO, T. (1983). *Storia linguistica dell’Italia unita*. Bari: Laterza.
- GLISSANT, É. (1998). *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi.
- GUERRA, T. (1950). *La s–ciuptèda*. Faenza: Lega.
- KLEIN, G. (1986). *La politica linguistica del Fascismo*. Bologna: Il Mulino.
- LOPORCARO, M. (2009). *Profilo linguistico dei dialetti italiani*. Bari: Laterza.
- MONTANARI, M. (2004). *Storia dell’Emilia Romagna – 1. Dalle origini al Seicento*. Roma: Laterza.

NADIANI, G. (2006). Spostare la scena. Sul tentativo di aprire il sipario minore sul maggiore: traduzione teatrale e lingue sconfitte. *TRAlinea—online translation journal*, 8, s/d.

——— (2004) Le Alpi tirolesi in Romagna? Alcune note sulla (discutibile) necessità di tradurre il minore col maggiore. En Buffoni, F., *La traduzione del testo poetico* (pp. 386 y ss.). Milano: Marcos y Marcos.

PASOLINI, P.P. (1975). *Scritti corsari*. En Brevini, F. (1990) *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo* (pp. 45 y ss.). Torino: Einaudi.

RICCI, M. (2007). Al vòusi... de témp. Sulla poesia di Nino Pedretti. En Pedretti, N. *Al vòusi e altre poesie in dialetto* (pp. VII–XLI). Torino: Einaudi.

TOTZEVA, S. (1999). The Dramatic Text in Performance and Translation. En Boase–Beier, J. Holman, M. (Ed.) *The Practice of Literary Translation. Constraints and Creativity* (pp. 88 y ss) Manchester: St. Jerome Publishing.

WEINREICH, U. (1974). *Lingue in contatto*. Torino: Boringhieri.

248 249

Faraoni, Lucia

«La poesía dialectal romañola: traducción y accesibilidad para un lector hispanohablante». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 237–249.

Fecha de recepción: 10 · 10 · 15

Fecha de aceptación: 25 · 11 · 15

La renovación de la lingüística en Argentina: un estudio histórico y epistemológico de la colección Lengua–Lingüística–Comunicación de la editorial Hachette

Federico Ternavasio*

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Nuestro trabajo pretende reconstruir un episodio reciente de la historia de la lingüística en Argentina a partir de indagar un objeto específico: los tomos de la colección Lengua–Lingüística–Comunicación que la editorial Hachette publicó entre 1979 y 1989, en tanto aportes sustanciales para la renovación de los estudios sobre el lenguaje en el país, durante los años finales de la última dictadura cívico–militar y en el transcurso de la década del ochenta (Rubio Scola, 2014:69). Teniendo en cuenta que en la colección se incorporan títulos de estudios literarios, teoría semiótica y psicoanálisis, nos centramos solamente en aquellos volúmenes que se inscriben explícitamente en el marco de la lingüística.

Siguiendo la hipótesis de que de la colección emerge una propuesta programática para la renovación de la teoría lingüística, analizamos el modo en que cada texto construye ese programa desde su propia textualidad, a la vez que pensamos cómo «actúa» su publicación en el contexto argentino, partiendo del marco teórico de los actos de habla, en el sentido de Skinner (2007). Concebidas en otra lengua y en circunstancias distintas a las de la Argentina de los '70 y '80, las teorías presentadas en los volúmenes de la colección encuentran una nueva operatividad al publicarse en nuestro país, por lo que otro interés de nuestro trabajo es problematizar, siguiendo la propuesta de Edward Said, el modo en que las teorías circulan o «viajan».

Palabras clave:

· colección Hachette · historia de la Lingüística · migraciones teóricas

250 251

* *Estudiante avanzado de la carrera de Licenciatura en Letras. Desde agosto de 2014 hasta agosto de 2015, bajo una beca «Estímulo a las Vocaciones Científicas» del Consejo Interuniversitario Nacional, comienza a trabajar en el marco del proyecto «Régimen epistémico, instituciones y disciplina: un estudio CTS de las actividades científicas y tecnológicas en Argentina. Período 1940–1980», donde realiza la presente investigación, que actualmente continúa como adscripción en la cátedra de Epistemología e Historia de la Lingüística y como trabajo de tesina.*

Abstract

Our work pretends to rebuild a recent episode in the history of linguistics in Argentina, starting from inquiring a specific object: the volumes of the collection *Lengua–Lingüística–Comunicación* that Hachette published between 1979–1989, as substantial contributions to the renewal of language studies in the country during the final years of the last civic–military dictatorship and the eighties (Rubio Scola 2014:69).

Given that the collection incorporates titles of literary studies, semiotic theory and psychoanalysis, we focus only in those volumes that inscribes explicitly in the framework of linguistics.

Following the hypothesis that of the collection emerge the proposition of a program for the renewal of linguistic theory, we analyze how the texts built that program from its own textuality, while we think how does its publication in the Argentine context «acts», starting from the theoretical framework of speech acts, in the sense of Skinner (2007).

Conceived in another language and in different circumstances from the Argentina of the seventies and eighties, the theories presented in the volumes of the collection found a new operativity when they are published in our country, so another interest of our work is to discuss, following the proposal of Edward Said, how theories circulate or «travel».

Key words:

· collection Hachette · history of linguistics · theories migration

1.

Desde 1979 bajo la editorial Hachette y hasta 2002 cuando ésta pasa a ser Edicial, se publica, como una subdivisión de la serie Hachette Universidad, el catálogo de la colección *Lengua–Lingüística–Comunicación* (en adelante LLC). Quien lo dirige es Elvira Narvaja de Arnoux, lingüista argentina que en un período de exilio en Francia logra un acuerdo con la embajada para publicar los títulos en nuestro país.

Como explica Arnoux en entrevista con Rubio Scola (2014), durante los años en que coincide la publicación de los títulos con la dictadura, no hubo interferencias directas de la censura: «probablemente por el peso de la editora francesa y porque se trataba de textos específicos en los que para comprender en algunos de ellos la posición ideológica se necesitaban conocimientos del área» (115).

Sin embargo podemos identificar cierto cuidado político en la publicación si se atiende a que, en los libros, cuando se consignan los datos de la directora, no figura el apellido Narvaja, que podría haber sido vinculado a Fernando Vaca Narvaja y la organización Montoneros.

Los títulos que componen la colección LLC pueden agruparse en dos series, por un lado los textos traducidos del francés y por el otro los producidos en nuestro país. Los primeros son trabajos que tenían como máximo cuatro años de publicados en su versión original, y se publican con la intención de poner en circulación las últimas novedades teóricas producidas en Francia.

Los textos producidos en Argentina, como señala Arnoux (Rubio Scola, 2014), se publican con el objetivo de «divulgar trabajos nacionales», es decir, dar visibilidad a las investigaciones en lingüística que se estaban desarrollando en las universidades del país, y a un mismo nivel de legitimidad que los desarrollos de un centro de producción como el europeo.

252 253

Estos textos de locales posibilitan pensar, en cierta medida, cómo se fue transformando el modo en que se hacía lingüística en nuestro país durante esos años. Si a modo de ejemplo confrontamos algunos de los títulos de la colección, como son *Estudios lingüísticos y dialectológicos* de 1979, *Variación y significado* de 1984, y *La gramática modular* de 1989, vemos cómo se da paso de una lingüística ecléctica a una lingüística de fuertes compromisos teóricos. A la vez, de esos títulos se pueden desagregar distintos programas para la lingüística, cada uno con un modo diferente de relación con el objeto lengua o lenguaje, y en directa relación con los marcos con los que se comprometen las autoras.

El primero de los volúmenes que mencionamos reúne, en primer lugar, cinco artículos de Ana María Barrenechea, sea como única autora o como coautora, pero siempre en la línea de su estilo de trabajo. Podemos caracterizar ese estilo, siguiendo a Menéndez (2013), a partir de tres constantes presentes a lo largo de toda la producción de la lingüista: el textualismo, es decir, el texto como unidad de análisis privilegiada; la complementariedad de la relación forma/significado sin la supremacía de un elemento sobre el otro; y la importancia del rol del hablante en el estudio sobre el lenguaje.

En los textos de Barrenechea presentes en el volumen no hay compromisos teóricos fuertes con ningún marco reconocible, se utilizan categorías provenientes de distintas tradiciones de un modo aplicativo, sin explicitar tampoco un modelo teórico propio que las organice. Son textos descriptivos, sin hipótesis explicativas, que utilizan entrevistas para realizar estadísticas de preferencias del uso de los hablantes o bien como evidencia para determinar un tipo de análisis gramatical.

Podemos ver algunas de esas características mencionadas, concretamente, cuando en el capítulo dos del volumen, titulado «A propósito de la elipsis en la coordinación», Barrenechea presenta las categorías que va a utilizar en su trabajo:

al referirnos a los textos emitidos por el hablante, usaremos los nombres de «nivel» o «estructura de superficie», sin que eso implique aceptar la existencia de una estructura profunda; también emplearemos indistintamente la terminología transformacionista de «conjunción de oraciones» o la tradicional de elipsis. (1979:21)

Podemos ilustrar también las características mencionadas citando un fragmento donde, a modo de conclusión del capítulo, la autora realiza una apreciación vinculada al hacer del lingüista que también es relevante transcribir:

Si no es esa su meta [caracterizar una competencia lingüística] como no es la nuestra, creemos que metodológicamente [el lingüista] debe emplear el concepto de elipsis sólo en los casos en que es indispensable preservar a la vez ese núcleo significativo y las convenciones estructurales mínimas exigidas por la lengua estudiada, es decir, por su sistema de pautas sintácticas. (35)

Como se ve, la conclusión apunta no a determinar qué relación se establece finalmente entre las coordinaciones, los posibles niveles estructurales y la elipsis, sino más bien a recomendar un uso del concepto de elipsis para los lingüistas. Ese modo de uso, además, apunta a que se aplique el concepto cuando es necesario «preservar» las convenciones estructurales atribuidas a una lengua, y no en otros casos, aunque no está claro qué habilita ese uso y qué no habilita el uso generalizado.

En el mismo volumen se publican, además de los textos de Barrenechea, un texto de María Luisa Freyre que discute brevemente la asignación de caso dativo «puramente sintáctica» propuesta por el generativismo. Y finalmente un texto de Clara Wolf y Elena Jimenez cierra el volumen con un estudio de caso titulado «El ensordecimiento del yeísmo porteño, un cambio fonológico en marcha», que es un trabajo articulado dentro del marco de la sociolingüística de Labov y los aportes de Beatriz Lavandera.

En esos dos últimos capítulos sí se puede reconocer un marco teórico con el cual las autoras se relacionan. En el caso de Freyre, se formula una crítica interna a las categorías propias del generativismo, mientras que Wolf y Jiménez asumen las metodologías y los objetivos del marco de Labov, vinculando las conclusiones que extraen de su estudio con las hipótesis de dicho lingüista norteamericano (Wolf y Jiménez, 1979:116).

Por lo tanto, tenemos que, como un volumen que recupera aportes de distintos autores, se nos presentan distintas imágenes de lo que es el trabajo del lingüista. Es difícil pensar, a partir de los textos de Barrenechea, un programa concreto de trabajo para la lingüística, cuando los mismos aportes realizados al volumen, más allá de que evidencian la gran intuición lingüística de la autora, son aislados y no se articulan explícitamente con hipótesis más amplias sobre el lenguaje; mientras que en el caso Freyre por un lado, y Wolf y Jiménez por el otro, podemos ver que las hipótesis planteadas están dentro de un programa científico más amplio que las autoras, sea el generativismo o la sociolingüística cualitativa.

El tomo de 1984, *Variación y significado*, de Beatriz Lavandera, recopila distintos trabajos de la autora que se agrupan por problemáticas: el estudio de la variación, el bilingüismo, la lingüística del discurso y la lingüística romance. Aquí hay un programa explícito de trabajo, y cada texto busca realizar un aporte en vías de su concreción.

La autora es una de las claras figuras de referencia de la renovación de la teoría lingüística en Argentina, doctorada en EEUU, regresa al país con la refundación democrática a partir del gobierno de Raúl Alfonsín. Como se señala en Vallejos, Stiefel y Lammertyn:

el retorno al país de Beatriz Lavandera (...) está ligado a varios procesos que configuran un cuadro de renovación en la Lingüística local que, en términos generales, puede entenderse como el intento de institucionalizar la Lingüística como una disciplina completa y el inicio de un programa de investigación central en la Lingüística argentina: los estudios del discurso y la perspectiva funcional. (Vallejos *et al.*, 2012:7)

Como si se tratara de una agenda de trabajo, Lavandera remarca en los textos del volumen qué elementos de la teoría deben manifestarse claramente en la disciplina lingüística para que ésta pueda desarrollarse como una ciencia que comienza a encaminarse a su madurez, saliendo de los paradigmas que la seguían retrayendo a la filología y al lugar de las humanidades clásicas (Lavandera, 1984:12).

Como indica el título del libro, los capítulos se van a orientar hacia dos grandes problemáticas de la lingüística, por un lado el problema de la variación y el cambio en las lenguas (estilo de trabajo al que adscribe el texto de Wolf y Jiménez ya comentado), y por otro el problema del significado, abordado desde una perspectiva anclada entre el funcionalismo y la sociolingüística.

Aunque Lavandera da cuenta de los marcos teóricos en los que trabaja, no debe entenderse que la autora emprende una tarea de «presentación» de esos marcos en el país. Si bien en la introducción se hace referencia a los últimas corrientes teóricas surgidas a nivel internacional, los textos se limitarán al estudio de casos problemáticos dentro de cada área, con excepción de la parte final del libro, que bajo el subtítulo de «Sociolingüística romance», se propone presentar una reseña bibliográfica general del campo de la sociolingüística (Lavandera, 1984:158), con el objetivo de actualizar una bibliografía luego de un período de cerrazón del mercado editorial.

Podemos ejemplificar ese programa de renovación de Lavandera con un fragmento de la introducción al volumen:

Teórica y metodológicamente, entonces, la primera tarea del lingüista pasa a ser establecer con claridad cuál es el conjunto de los hechos que requiere una explicación esencialmente «lingüística», qué tipo de «explicaciones» pueden darse de tales hechos, con qué métodos pueden «validarse» tales explicaciones, y cuál es la relación con el resto de la descripción y explicación de la actividad humana de la que el lenguaje es parte definitoria. (12)

Como vemos, Lavandera propone operaciones que hacen reflexiva las operaciones epistemológicas de la lingüística: delimitar el objeto, explicitar qué tipo de hipótesis se realizarán respecto a él, cómo se probarán esas hipótesis y qué tipo de pruebas se considerarán válidas. Por otra parte, la autora también llama a preguntarse qué relaciones externas va a establecer la lingüística, cómo va a interactuar con respecto a las ciencias colindantes.

Hay que destacar que la reflexión epistemológica como la propone Lavandera se presenta como parte primera de la tarea del lingüista, como algo interno a la disciplina y no como una mirada externa. Es un tipo de reflexión que todavía sigue siendo tema de discusión (Cf. Swiggers, 2009).

Para finalizar con esta breve comparación de los volúmenes producidos localmente, tomaremos *La gramática modular*, de Nora Múgica y Zulema Solana, publicado en 1989. Este libro va a ser directamente de articulación de una teoría dominante a nivel internacional para un público de habla hispana con cierto grado de especialización en el área. En ese sentido, la propuesta de las autoras es explicar los postulados de la gramática generativa utilizando la lengua hablada en nuestro país como objeto.

Se presentará, en el volumen, un recorrido por las principales categorías utilizadas en el marco generativista de principios y parámetros: categorías sintácticas, categorías léxicas, categorías vacías; además de problematizar los distintos componentes teóricos del modelo: teoría de rección, teoría del caso, teoría de la referencia, teoría de ligamiento, de control, de los roles temáticos y principio de proyección.

A diferencia de la propuesta de Lavandera, donde a pesar de la pertenencia a ciertos marcos teóricos la propuesta programática era independiente, en este volumen el programa que emerge se identifica completamente con el programa del generativismo, como señalan las mismas autoras en la introducción:

La Teoría Lingüística dentro de cuyo marco nos movemos busca caracterizar y explicar el conocimiento del lenguaje, su naturaleza, origen y uso; y las preguntas básicas que se plantean constituyen un verdadero programa de investigación: 1. ¿Qué constituye el conocimiento del lenguaje?; 2. ¿Cómo se adquiere este conocimiento?; 3. ¿Cómo se usa este conocimiento? (Múgica y Solana, 1989:19)

Es interesante ver cómo hay plena conciencia de la adscripción a ese programa e inclusive se modaliza sobre esa propuesta, identificando que es un programa «verdadero». Las autoras, enfatizan además que, si se toma el camino de la gramática generativa, la lingüística se acercaría a la psicología y a la biología, como ciencia cognitiva, siempre y cuando se preocupe por el estudio del conocimiento del lenguaje que tiene un hablante. Es decir, se hace foco en caracterizar esa «competencia lingüística» que Barrenechea diez años atrás, como citábamos anteriormente, no se comprometía a indagar.

2.

Como señalábamos en la introducción, nuestro trabajo se fundamenta en el presupuesto de que es posible abordar la colección LLC como un documento que da cuenta de un programa para la renovación de la teoría lingüística en el país.

Pudimos ver que, en los volúmenes producidos localmente, hay una transformación del modo en que se concebía el hacer del lingüista, según se asumiera o no el compromiso con un marco teórico, y si ese marco era una construcción propia o era un modelo producido en el exterior al que se adscribía.

Para ese primer objetivo recurrimos al análisis de textos, observando las relaciones internas a cada uno de los volúmenes. Más allá de los fragmentos concretos que reproducimos como un modo de mostrar propuestas programáticas, es importante señalar que cada uno de los libros tiene una riqueza conceptual que excede ampliamente lo que aquí analizamos.

Ahora bien, las propuestas programáticas citadas apuntaban mayormente a intervenir en el campo disciplinar, es decir, eran textos pensados para lingüistas o estudiantes de lingüística.

Es también nuestro objetivo poder pensar cómo se relacionan los volúmenes de la colección «hacia afuera» de la disciplina. Para abordar estas cuestiones nuestra reflexión parte desde el marco de los «actos de habla».

Fundamentalmente, lo que interesa del marco mencionado es que habilita pensar la «intencionalidad» como una «fuerza ilocutiva» particular, de lo que en este caso es un «macro acto de habla», es decir, la publicación de la colección. En otras palabras, la categoría nos ayuda a nombrar ese potencial de efectos, en determinado momento histórico, que encierra el poner a circular ciertas ideas en forma de textos.

A la vez, si consideramos a la colección como un macro acto de habla, podemos

incorporar la dimensión del contexto en el cual la publicación está actuando, es decir, está modificando el estado de cosas. Dentro de la colección, el grupo de textos traducidos, viene a establecer una relación mucho más evidente que los textos locales, de esto que llamamos la actuación de la publicación en el contexto. Sin embargo, esto plantea un problema: el modo en que operan los textos en el contexto de los setenta y ochenta en Argentina, difícilmente haya estado previsto como parte de esa intencionalidad de los autores y autoras que los produjeron.

Para conceptualizar esa problemática recuperamos la concepción de Edward Said (2004) de la «teoría ambulante» o «viajera». Partiendo de una propuesta que intenta entender a las teorías no como un elemento estático ni como parte de un plano diferente al de los asuntos del mundo, Said aborda las preguntas de qué le sucede a una teoría cuando «en diferentes circunstancias y por nuevas razones, se utiliza una y otra vez, en circunstancias aún más distintas», y procura analizar «qué puede revelarnos esto acerca de la propia teoría» (Said, 2004:308).

256 257

Este viaje de las teorías atraviesa, según Said, distintos momentos: primero hay un origen, posiblemente aparente, que da lugar al nacimiento de una idea como consecuencia de determinadas condiciones históricas; luego esa idea atraviesa una distancia temporal o espacial, donde toma nueva relevancia; en un tercer momento la teoría alcanza aceptación y resistencias, es tolerada y reintroducida en el discurso; finalmente toma posición en un nuevo conjunto de condiciones, transformada por la presión de los contextos que atravesó. Creemos que algo similar ocurre con las teorías de los textos traducidos.

Hay una primera circunstancia que significa una transformación donde las teorías necesariamente se readaptan, que es el momento de la traducción y puesta en serie con otros textos —muchos también traducidos. La otra circunstancia es la situación sociopolítica en que son publicados, es decir, en los años finales de una dictadura y los primeros años de una reapertura democrática. En ese sentido, tenemos que atender a lo que «significa» la publicación de esos textos.

Tomemos por caso el texto *El decir y lo dicho* de Oswald Ducrot, publicado en la colección en 1984, y cuyo original se publica en Francia en 1980. A la salida de una dictadura en la que, «con el pretexto de desterrar la actividad política de la Universidad, considerada como un elemento altamente corruptor de la vida académica, se eliminaron el debate y la confrontación de ideas» (Buchbinder, 2010:209), se viene a traducir y publicar en nuestro país un texto que hace foco en el modo en que el sujeto se relaciona con el lenguaje y cómo interpela a otros sujetos con su uso, que indaga sobre el modo en que el lenguaje cifra aquello que no se dice y cómo esos elementos operan en la enunciación, y que propone pensar los significados del lenguaje en uso.

Es decir, luego de un tiempo en que la agenda de la dictadura para el lenguaje preveía una clausura de las posibilidades de debate, se viene a traducir y publicar a un autor que escribe, textualmente: «nos es forzoso concluir que la lengua, independientemente de las utilidades que podamos hacer de ella, se presenta fundamentalmente como el lugar del debate y de la confrontación de las subjetividades» (Ducrot, 1984:43).

Claramente, existe un contexto en el que la publicación de este tipo de reflexiones viene a actuar sobre el estado de cosas de modo que permite contrarrestar una agenda estructurada para la universidad por la dictadura.

Debe tenerse en cuenta también que en ese mismo contexto el poder político y económico buscaba construir, mediante los medios de comunicación masivos, una

«atmósfera de normalidad» (Sirlin, 2008:400), es decir, desde la llamada «prensa gris» (los medios que no eran directamente apologeticos pero tampoco confrontaban frontalmente), que «ocultó el horror, neutralizó las editoriales, impersonalizó los verbos de las acciones represivas» (ídem), se intentaba crear la sensación en el cuerpo social de que se vivía bajo una administración «normal». Frente a ese contexto, entonces, también se puede leer el volumen de Ducrot como un modo de echar luz a fenómenos de manipulación que toman como vehículo el lenguaje, y de poner a disposición herramientas para poder desmontar esas operaciones:

La lengua ofrece así a cada interlocutor la posibilidad de encerrar al otro en un universo intelectual creado en el diálogo mismo. En estas condiciones, la polémica no es una función segunda del lenguaje, (...) al revés, se funda en la naturaleza misma del enunciado lingüístico, que pone a cada momento a disposición del locutor, bajo la forma de presupuestos, una suerte de red en la que podrá envolver a su adversario. (Ducrot, 1984:27)

Sin la toma de conciencia por parte de los lingüistas primero, y una posterior puesta en circulación de estas perspectivas sobre el lenguaje que puedan llegar a volverse parte de una ideología lingüística más o menos generalizada, es muy difícil que fenómenos como los de la manipulación mediática y política puedan comenzar a pensarse.

Otro aspecto del trabajo de Ducrot, que también estará presente en el tomo *La enunciación* de Kerbrat–Orecchioni, publicado en 1983 (original en francés publicado en 1977), y que tiene gran relevancia si lo vinculamos al contexto, es el modo en que se diferencian «enunciador» y «locutor», así como «destinatario» y «alocutario». Es decir, se comienza a reconocer, frente a modelos teóricos anteriores, que no siempre la responsabilidad del enunciado (el rol de enunciador) recae en quien entrega o articula el mensaje, aquel que presta la voz y toma el rol de locutor; así como no siempre quien recibe un mensaje, el destinatario, es a quien va dirigida la interpelación del mismo, es decir, el alocutario. Estos elementos habilitan pensar, por un lado la responsabilidad de los sujetos frente a sus enunciados, y por el otro, el modo en que esos enunciados pueden adoptar diferentes voces como medios de materializarse frente al cuerpo social.

Kerbrat–Orecchioni va identificar estos elementos y otros subtipos en un modelo enriquecido de la enunciación, así como también va a realizar un modelo enriquecido del clásico esquema de la comunicación de Jakobson, en el que se van a incorporar factores como la «competencia ideológica y cultural», que significarán reconocer en los sujetos presentes en toda comunicación limitaciones impuestas por «el conjunto de conocimientos implícitos que poseen sobre el mundo» y «el conjunto de los sistemas interpretativos y de evaluación del universo referencial» (Kerbrat–Orecchioni, 1983:28).

Como vemos en los ejemplos esbozados, efectivamente puede pensarse una actuación de la publicación de la colección en el contexto del fin de la dictadura y la vuelta a la democracia, brindando categorías y perspectivas para contrarrestar un modo de concebir el lenguaje heredado por las políticas de la junta militar, y a la vez para poder pensar el modo en que se construyeron silencios y normalizaciones mediante los medios masivos.

Hasta aquí, destacamos dos actuaciones entre algunos de los volúmenes de la colección: primero citamos los programas explícitos para la lingüística en los textos

de producción local, y segundo, vimos cómo podía interpretarse el modo en que la publicación de los textos actúa en el contexto en que se traducen. Podríamos agregar, además, que en la colección también se construye una historia de la lingüística, orientada a legitimar los marcos teóricos que circulan en los volúmenes.

Los tomos que más explícitamente realizan esto son, primero *Introducción a las problemáticas de las corrientes lingüísticas contemporáneas*, de Catherine Fuchs y Pierre Le Goffic, publicado en 1979 (original francés de 1975), y que en capítulos muy breves realizará un análisis somero de la corriente estructuralista, la gramática generativa y la lingüística de la enunciación. Y en segundo lugar *La transparencia y la enunciación*, de François Récanati, que a modo de una introducción a la pragmática, realiza un recorrido por los aportes que la filosofía del lenguaje y la lingüística han brindado para pensar diferentes problemáticas: el signo, la representación, la reflexividad lingüística y la intencionalidad.

258 259

3.

Más allá de la intencionalidad que se le pueda atribuir a cada uno de los volúmenes, o de la actuación que se pueda interpretar que realizan aisladamente tanto dentro como fuera del campo disciplinar, hay una dimensión que debe tenerse en cuenta: la intencionalidad del total de la colección, la fuerza ilocutiva de la decisión editorial completa. La autoría de ese total de los volúmenes se reconoce en el rol de la editora, Elvira Narvaja de Arnoux, que funciona, si bien no como escritora de cada tomo, sí como quien pone en sistema el conjunto de los volúmenes, que seleccionó, de hecho, qué títulos fueron parte de la colección y qué títulos no, configurando a partir de ellos el dispositivo «colección», e interviniendo en una serie de teorías que se reconfiguran y toman otro sentido y otro potencial en el contexto argentino.

Es de la colección como objeto singular, con todos los volúmenes en su interior, de donde creemos que emerge un programa para la renovación de la lingüística, conformado por los distintos aspectos que intentamos ejemplificar a lo largo del trabajo: por un lado, los programas explícitos de cada marco teórico en sus indagaciones particulares frente al recorte que realizan del objeto lengua o lenguaje; por otra parte, la puesta en funcionamiento de una lingüística que interviene en el contexto, sea para actuar directamente sobre él o sea para dar las herramientas que permitan entender los fenómenos que lo atraviesan; y finalmente, la inscripción dentro del mismo programa de renovación, de la historiografía de la lingüística como parte interna de la disciplina.

La colección como macro acto de habla en su totalidad, va a actuar tanto hacia adentro como hacia afuera de la disciplina, recogiendo la intencionalidad de pensar el lenguaje en el modo en que construye e interactúa con lo social, y de pensar la lingüística en su historia y en la propia construcción de su objeto de estudio.

La relevancia del programa que emerge de la colección, debiera articularse con el rol de los distintos actores de la disciplina, como es el caso de Lavandera o Narvaja de Arnoux, así como del modo en que la lingüística y sus ramas fueron institu-

cionalizadas y enseñadas en la universidad Argentina. Sería interesante, además, poder reflexionar sobre si efectivamente se puede hablar de una incidencia en las ideologías lingüísticas dominantes.

Finalmente, hay que hacer énfasis en que si bien es cierto que una colección de libros responde en parte a una lógica editorial, la lógica de un tipo de industria y su correspondiente mercado, lo que interesa es esa parte menos evidente de la idea de colección, ese modo en que como un dispositivo portador de discursos, crea un potencial de actuación en el contexto, de la mano de un rol autoral que dispone el modo en que se organizan los discursos individuales en la colección, es decir, construye el dispositivo.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, C. (2009). Retrospectivas e perspectivas da historiografia de lingüística no Brasil. *Revista argentina de historiografía lingüística*, 1 (2).
- BARRENECHEA, A.M. et al. (1979). *Estudios lingüísticos y dialectológicos. Temas hispánicos*. Buenos Aires: Hachette.
- DUCROT, O. (1984). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette.
- FUCHS, C. y LE GOFFIC, P. (1970). *Introducción a la problemática de las corrientes lingüísticas contemporáneas*. (Traducción al español: Elvira Narvaja de Arnoux). Buenos Aires: Hachette.
- MENÉNDEZ, S.M. (2013). Ana María Barrenechea y las teorías lingüísticas: una tensión constante. *Exlibris, revista del Departamento de Letras FFyL – UBA*, 2, 17–25.
- MÚGICA, N. y SOLANA, Z. (1989). *La gramática modular*. Buenos Aires: Hachette.
- NARVAJA DE ARNOUX, E. (2006). *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- LAVANDERA, B. (1984). *Variación y significado*. Buenos Aires: Hachette.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1986). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje* (Traducción al español: Gladys Anfora y Emma Gregores). Buenos Aires: Hachette.
- RECANATÍ, F. (1981). *La transparencia y la enunciación. Introducción a la pragmática* (Traducción al español: Cecilia E. Hidalgo). Buenos Aires: Hachette.
- RUBIO SCOLA, V. (2014). A recepção da análise do discurso na Argentina durante a «normalização democrática»: o caso da UBA. *Disertación presentada en el programa de posgrado en lingüística de la Universidad Federal de Sao Carlos como parte de los requisitos para la obtención del título Maestría en Lingüística*.
- SAID, E. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate.
- SKINNER, Q. (2007). *Lenguaje, política e historia*. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- SWIGGERS, P. (2009). La historiografía de la lingüística: apuntes y reflexiones. *Revista argentina de historiografía lingüística*, 1 (1).

VALLEJOS, O. (2013). *Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Historia y Epistemología de la Lingüística*. Santa Fe: Ediciones UNL.

——— (2014). La constitución del espacio de la lingüística en la Universidad Argentina Período 1940–1966. Comunicación a las IV Jornadas de Historia de la Universidad Argentina. Universidad de Mar del Plata.

——— *et al.* (2012). La renovación de la enseñanza de la lingüística en la refundación democrática: la construcción de una nueva experiencia cognitiva en las clases de Lingüística General de Beatriz Lavandera en la UBA. Comunicación presentada en la 1 Jornada Internacional de Historia de la Lingüística – UBA.

260 261

Ternavasio, Federico

«La renovación de la lingüística en Argentina: un estudio histórico y epistemológico de la colección Lengua–Lingüística–Comunicación de la editorial Hachette». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (16), 251–261.

Fecha de recepción: 20 · 01 · 16

Fecha de aceptación: 01 · 03 · 16

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 catálogo y Directorio del LATINDEX e integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas del CONICET (Resolución número 1855/13). En 2016 ha sido nuevamente evaluada para su permanencia para el período 2016–2019 obteniendo nuevamente el máximo nivel: Nivel 1, según los Criterios de evaluación de la calidad editorial del Sistema LATINDEX. Consulta: http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEC_.pdf

262 263

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 la siguiente dirección electrónica: revistaelhilodelafabula@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. Ejemplo:

Identidad, memoria y región

Pampa Arán

Universidad Nacional de Córdoba

Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa de Gladis Onega.
Buenos Aires: Grijalbo, 1999.

Las imágenes (fotos, tablas, cuadros, mapas, etc.) deberán enviarse por separado, en un archivo para cada una, en formato .jpg con una resolución mínima de 300 dpi.

Notas

Las notas introducirán información complementaria al texto (no bibliografía), y serán colocadas al pie o al final del trabajo. La llamada a una nota se indicará con numeración arábiga superíndice comenzando desde uno (1) luego de la palabra o signo de puntuación y sin espacio intermedio.

Bibliografía

Para citar la bibliografía seguirán las normas APA (American Psychological Association). Se consignará apellido del autor, año de edición dos puntos y número de página, sin espacio intermedio (Derrida, 2000:49). Las referencias bibliográficas completas aparecerán en el apartado al final Referencias bibliográficas, ordenadas alfabéticamente:

1. Libros:

De acuerdo al modelo: Apellido completo del autor, inicial(es) del nombre de pila (año). Título en cursiva (si tiene subtítulo, éste se consignará también en cursiva después de un punto). Nombre y apellido del traductor si lo tiene, del autor del prólogo, del comentador, etc. (número de edición entre paréntesis si corresponde). Ciudad: editorial. Ejemplo:

Spivak, G. (2003) *La muerte de una disciplina*. [Traducción al español: Irlanda Villegas] (2009) Xalapa, México: Universidad Veracruzana.

Si el libro tiene dos autores se consigna:

Vega, M. J. y Neus, C. (1998) *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos.

Si tiene más de dos:

Derrida, J. et al. (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, A. (Comp.) (2011) *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

2. Artículos de revistas:

De acuerdo al modelo: Apellido del autor, inicial(es) del nombre de pila (año). Título. Nombre de la revista, año o volumen en cursiva (número) entre paréntesis, número de página/s consultada/s. Lugar: Editorial. Ejemplo:

Carvalho, T. (2007) «Veinticinco años de crítica literaria en Brasil. Notas para un balance». En *El hilo de la fábula* (nº 6), 185–194. Santa Fe: UNL

3. Capítulos de libros:

Si el autor del capítulo es el mismo que el del libro, seguir el modelo: Apellido del autor, Inicial(es) (Año) Título del capítulo. En Título del libro. Lugar de edición: Editorial, Tomo: Página/s. Ejemplo:

Borges, J.L. (1975) «El Congreso» en *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé. O.C. T. III: 20–32.

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,

inicial(es). (Año) «Título del capítulo» en Apellido del autor, inicial(es) Título del libro. Lugar de edición: Editorial, página/s. Ejemplo:

Bessière, J. (2012) «Centre, centres. De nouveaux modèles littéraires». En Montezanti, M. A. y Matelo., G. (Coord.) *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*. Buenos Aires: Biblos, pp. 25–38.

4. Fuentes electrónicas

Libros:

Apellido completo del autor, inicial(es) del nombre de pila (año). Título del trabajo en cursiva [en línea]. Lugar: editorial. Consultado día, mes, año en <dirección URL>.

Artículos:

Apellido completo del autor, inicial(es) del nombre de pila (año): Título del trabajo sin comillas. Título [en línea]. Consultado día, mes, año en <dirección URL>.

264 265

Ejemplo:

Korda, L. (2001). La fabricación de un traductor. *Translation Journal*, 5(3) [en línea]. Consultado el 10 de noviembre de 2009 en: <http://accurapid.com/journal/17prof.htm>

Recomendaciones generales

Las citas irán entre comillas y con letra normal; fuera del párrafo irán sin comillas 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 y número de página. Ej.: (Derrida, 1972: 67). Siempre que se omita parte del texto citado, se escribirán tres puntos entre paréntesis: (...).

Las siglas irán en mayúsculas, sin puntos entre las letras. La primera vez que se mencione, deberá contener una aclaración entre paréntesis de su significado.

Cuando se quiera remarcar o destacar alguna palabra o expresión se usarán comillas dobles estilo francés (« »). También para indicar citas textuales dentro del texto; en títulos de capítulos de artículos dentro de una publicación y en los títulos de tesis no publicadas o cuando una palabra o frase se emplee como significado o traducción de otra. Las comillas españolas dobles (“ ”) serán utilizadas con idéntico fin cuando ya se esté dentro de comillas dobles estilo francés. 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

Adriana Crolla, Silvia Calosso y Oscar Vallejos
Comité editorial

Se diagramó y se compuso en ediciones  UNL
Impresión: Docuprint, Buenos Aires, Argentina,
diciembre de 2016.

Sumario

Prólogo

Oscar Vallejos ·

Uno, pasión intacta

(un lugar para la teoría)

Manuel Asensi Pérez · Gabriel Matharan ·
Anna Gargatagli · Alessandro Scarsella (entrevistado por Adriana Crolla) ·

Dos, paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Silvina Sánchez · Victoria Famin ·
Daniela Evangelina Chazarreta · Alejandra Liñán ·

Tres, múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

Irlanda Villegas · Armando Capalbo y Adriana Pozner ·
Sabrina Zehnder · Diego Alexander Olivera ·
María Teresa Andruetto (entrevistada por Valeria Ansó) ·

Cuatro, después de Babel

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

Camila Arbuét Osuna ·

Cinco, escenas de la vida académica

(un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)

Jorge Fondebrider ·

Seis, testimonios tangibles

(un lugar para el convivio)

Enrique C. Corti · Silvana Serafin ·
Susana Romano Sued ·

Siete, glosas

(un lugar para el comentario y la información)

Eduarda Mansilla de García (por Santiago Tomás Espora Vázquez) ·
Daniela Lucena (por Ornella Barisone) ·
Fernanda Elisa Bravo Herrera (por Graciela Beatriz Caram Catalano) ·

Ocho, la letra estudiante

(un espacio joven)

Lucía Faraoni · Federico Ternavasio ·