

El hilo de la fábula

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

Dieciocho

2018, Santa Fe, República Argentina

ISSN 1667-7900



Universidad Nacional del Litoral

Rector

Enrique Mammarella

Vicerrector y Secretario

de Planeamiento Institucional y Académico

Claudio Lizárraga

Directora Centro de Publicaciones

Ivana Tosti

Decana Facultad Humanidades y Ciencias

Laura Tarabella

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. Todos los artículos son evaluados según el principio de referato de doble ciego.

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, LatinRev 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annual journal owned and directed by the Centro de Estudios Comparados (Universidad Nacional del Litoral), publishes unpublished and original works and explores issues in the field of Comparative Studies: theories, argentine and foreign literature, languages, multiculturalism,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. All articles are subjected to double-blind peer-review.

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 and LatinRev 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)

Martha L. Canfield (Università di Firenze, Italia – Centro Studi Jorge Eielson)

Aníbal Cetrangolo (Università Ca'Foscari Venezia, Italia – Istituto per lo Studio della
Musica Latinoamericana, IMLA)

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

Roberto Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

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)

Ilaria Magnani (Università degli Studi di Roma Tre, Italia)

Jorge Panesi (Universidad de Buenos Aires)

Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba)

Mónica Szurmuk (Universidad de Buenos Aires – CONICET)

Comité Científico

Pampa Arán (Universidad Nacional de Córdoba)

María Isabel Barranco (Universidad Nacional de Rosario)

Luis Fernando Beneduzi (Università Ca'Foscari Venezia, Italia)

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)

Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires)

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) †
Axel Gasquet (Université Clermont Auvergne, Francia)
Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España)
María Rosa Lojo (Universidad del Salvador)
Jimena Néspolo (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
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)
Irlanda Villegas (Universidad Veracruzana, México)

Comité Editorial

Adriana Crolla (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
Oscar Vallejos (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
Ivana Chialva (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
Ana Copes (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Responsable de este número

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

Secretaría de redacción

Ornela Barisone (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral –
Universidad Católica de Santa Fe – Universidad Autónoma de Entre Ríos)

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 María Alejandra Sedrán

Diseño interior y tapa **TÉ DE tintas**

Dirección para

enviar colaboraciones:

revistaehilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Consulta virtual:

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/issue/view/619>



ediciones**UNL**

Secretaría de Planeamiento
Institucional y Académico,
Universidad Nacional del Litoral,
Facundo Zuviría 3563, cp. 3000,
Santa Fe, Argentina.
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Índice

Uno, pasión intacta

(un lugar para la teoría)

- Daniel Link (Universidad de Buenos Aires – Universidad Tres de Febrero):
La sutura de los mundos. Políticas del lenguaje en Rubén Darío _____ 13

Dossier de publicaciones periódicas sobre comparatismo

- Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral): ¿Por qué un dossier sobre publicaciones periódicas de comparatismo? _____ 27
- Daniel Pageaux (Sorbonne Nouvelle – Paris III): *La Revue de Littérature comparée*: un lugar de memoria _____ 29
- Marc Maufort (Université Libre de Bruxelles): *Recherche littéraire / Investigación literaria*. Breve presentación _____ 38
- Vicente González Martín (Universidad de Salamanca): *RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas* _____ 39
- Antonio Cruz Casado (Universidad Complutense de Madrid): *La Revista 1616 y la Sociedad de Literatura General y Comparada en España* _____ 42
- Paula Simón (CONICET / Universidad Nacional de Cuyo): *Boletín de Literatura Comparada*. Centro de Literatura Comparada Nicolás J. Dornheim, Universidad Nacional de Cuyo _____ 44
- Cristina Elgue–Martini (Universidad Nacional de Córdoba): *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba _____ 47
- Miguel Rosetti (Universidad de Buenos Aires): *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* _____ 51
- Marcos Natali y Edu Teruki Otsuka (Universidade de Sao Paolo): *Literatura e Sociedade* _____ 53
- Claudia Lucotti Alexander e Irene Artigas Albarelli (Universidad Autónoma de México): *Poligrafías. Revista de literatura comparada y Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada. Nueva época* _____ 57
- Alice Favaro (Università Ca' Foscari Venezia): *Estudios comparados en Italia* _____ 60
- Fabiola Cecere (Università Ca' Foscari Venezia): Colección *Diaspore. Quaderni di ricerca* _____ 63
- Silvana Serafin (Università degli studi di Udine): Presentación de la revista *Oltreoceano* _____ 66
- Oscar R. Vallejos (Universidad Nacional del Litoral): *El hilo de la fábula: claves de análisis* _____ 70

Dos, paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

- Ana Pilar Fontalba Espejo (Universidad de Córdoba – España): De Juanjo a Millás en *El mundo* _____ 79

- Ariane Eissen (Université de Poitiers): La ficción biográfica entre Francia, Argentina e Italia (Schwob, Borges, Wilcock, Tabucchi). Traducción del francés: Silvia Zenarruza de Clement _____ 91
- Noël Valis (Yale University): El lector exiliado y el texto autobiográfico en la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún _____ 103

Tres, saberes migrantes

(circulaciones del saber, disciplinas, sujetos, bibliotecas e instituciones)

- Damaris de Oliveira Santos (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro): Ciencias con Fronteras: reflexiones sobre la movilidad internacional de estudiantes brasileños _____ 119

Cuatro, múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

- Martín José Ciordia (Universidad de Buenos Aires / CONICET): *La Poética* de Aristóteles y su relectura en textos de López Pinciano y Schiller _____ 135
- Vaughn Anderson (Maryville University): La cosmología de lo neobarroco: la función de la astronomía dentro de la poesía de Severo Sarduy y Haroldo de Campos _____ 147

Cinco, después de Babel

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

- Jeremías Bourbotte (Universidad Nacional del Litoral): La impronta de *Verde Memoria* en la poesía castellana de J.R. Wilcock _____ 159

Seis, testimonios tangibles

(un lugar para el convivio)

1. Convivio con Edgardo A. Vigo

- Ornela Barisone (Universidad Católica de Santa Fe / Universidad Autónoma de Entre Ríos): Introducción: Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1927–1997) _____ 175
- María de los Ángeles De Rueda (Universidad Nacional de La Plata): *Utopías realizables*: E.A. Vigo y el arte expandido en La Plata _____ 177
- Claudia Kozak (Universidad de Buenos Aires/ CONICET): De la novísima poesía según Edgardo Antonio Vigo a la poesía experimental digital _____ 185
- Ana Bugnone (Universidad Nacional de La Plata – CONICET): La burocracia en el arte. El discurso judicial en la obra de E.A. Vigo _____ 203
- Silvia Dolinko (Universidad Nacional de San Martín / CONICET): El grabado en madera como arte tocable. Edgardo Antonio Vigo y el Museo de la Xilografía de La Plata _____ 213

2. Convivio con Fernando Birri

- Dominique Dreyfus (Université de Poitiers – Sorbonne): Dirigir el director.
 Historia de un documental sobre Fernando Birri _____ 223
- Marco Franzoso (Universidad Nacional del Litoral): Fernando Birri:
 cine–poesía _____ 227

Siete, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

- Lila Bujaldón de Esteves (Centro de Literatura Comparada, Universidad Nacional de Cuyo / CONICET): Reseña de *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900–1950)* de Axel Gasquet _____ 237
- Marina Cecilia Ríos (Universidad de Buenos Aires – Instituto de Literatura Hispanoamericana): Reseña de *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944–1969)* de Ornella Barisone _____ 240
- Susana Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia): Reseña de *Cruzando el río en bicicleta* de Ana Cecilia Prenz Kopušar _____ 243
- Rafael Eisinger Guimarães (Universidade de Santa Cruz do Sul): Reseña de *Descentramentos/convergências. Ensaios de crítica feminista* de Rita Terezinha Schmidt _____ 246
- Ornella Barisone (Universidad Católica de Santa Fe – Universidad Autónoma de Entre Ríos): Reseña de *El punto ciego Antología de la Poesía Visual Argentina de 7000 aC al tercer milenio* de Fabio Doctorovich, Carlos Estévez y Jorge Santiago Perednik _____ 248

Ocho, la letra estudiante

(un espacio joven)

- Ivana Galetti y Carla Perna (Universidad Nacional del Litoral): *Edgardo Pesante: re–construcciones del intelectual santafesino* _____ 253
- Samantha Nisi (Universidad Nacional del Litoral): *Herencia cultural italiana en la Pampa Gringa: el caso del escritor Gastón Gori* _____ 265

- Convocatoria para publicación y normas de presentación** _____ 275

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.

89

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.

Cnossos, 1984.

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

A Dina San Emeterio, in memoriam.

Uno,
pasión intacta
(un lugar para la teoría)

La sutura de los mundos. Políticas del lenguaje en Rubén Darío

Daniel Link*

Universidad de Buenos Aires /

Universidad Tres de Febrero

Resumen

12 13

La obra de Rubén Darío es un hito que vuelve a encontrar toda su fuerza en la discusión de los paradigmas hegemónicos en el campo de los estudios comparados, la *Weltliteratur*, el hispanismo y los estudios transatlánticos, no como caso para ser analizado sino como lugar de enunciación teórica que, como no podía ser de otra manera, anticipa algunos desarrollos de la teoría poscolonial y los estudios subalternos. Darío (como Caupolicán) no sólo soporta un mundo sobre sus espaldas, sino que interrumpe toda ilusión de homogeneidad y toda arrogancia en relación con algún centro. Nos dice que la lengua y el poema están en un lugar imposible y encuentra en esa imposibilidad un principio teórico, una ontología del presente y de nosotros mismos.

Palabras clave

· Rubén Darío · Weltliteratur · saberes subalternos · comparatismo · mundo

* Es catedrático y escritor. Dicta cursos de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires y dirige la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos en la Universidad de Tres de Febrero. Ha editado la obra de Rodolfo Walsh (El violento oficio de escribir, Ese hombre y otros papeles personales) y publicado, entre otros, los libros de ensayo *La chancha con cadenas, Cómo se lee (traducido al portugués), Clases. Literatura y disidencia, Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes, y Fantasmas. Imaginación y sociedad, las novelas Los años noventa, La ansiedad, Montserrat y La mafia rusa, las recopilaciones poéticas La clausura de febrero y otros poemas malos y Campo intelectual y otros poemas y su Teatro completo. Es miembro de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) y la Latin American Studies Association (LASA) y par consultor de CONEAU para la evaluación de programas de posgrado en el área de literatura comparada. Fue becario del CONICET y de la Fundación Guggenheim (2004). Ha dictado conferencias y cursos de posgrado en las universidades Humboldt (Berlín), NYU (USA), Penn (USA), Princeton (USA), Rosario, Tulane (USA) y UFSC (Brasil), Birkbeck College (Londres). En 2007 estrenó su primera obra de teatro, *El amor en los tiempos del dengue* y en 2011 publicó su primer libro para niños, *Los artistas del bosque (Planta)*. Su obra ha sido parcialmente traducida al portugués, al inglés, al alemán, al francés y al italiano.*

Abstract

The work of Rubén Darío is a milestone that once again finds all its strength in the discussion of hegemonic paradigms in the field of Comparative Studies, the *Weltliteratur*, Hispanism and Transatlantic Studies, not as a case to be analyzed but as a place of theoretical enunciation that, as it could not be otherwise, anticipates some developments of postcolonial theory and subaltern studies.

Darío (as Caupolican) not only supports a world on his back, but *interrupts* every illusion of homogeneity and arrogance in relation to any center. He tells us that the language and the poem are in an impossible place and finds in that impossibility a theoretical principle, an ontology of the present and of ourselves.

Key words

· Ruben Darío · Weltliteratur · Subaltern Studies · Comparatism
· World

Este artículo lleva como título *La sutura de los mundos* porque ése es el programa de interrogación en el que se inserta, cuyo objetivo es, a partir de Darío, un análisis de los procesos de globalización (económica) y mundialización (literaria) que produjeron el característico y horrisono sonido de la placas tectónicas que chocan entre sí exactamente cuando Rubén se puso a cantar, y su relación con lo que podemos llamar, muy en general, lo viviente.

Para quienes habitamos los territorios novomundanos, no hay mundo ni tiempo *dados* antes de Colón, de modo que el presente debería entenderse como un efecto de ese viaje que sella para siempre la doble cara de lo latinoamericano: lo «inviolable», lo que encanta a los sentidos, vs. lo «violado», lo integrado al orden de expansión capitalista. América es, luego de la sutura provocada por el intercambio colombino, un asunto del pensamiento y ese pensamiento estalla, en el Nuevo Mundo, alrededor del centenario de las independencias de las naciones hispanoamericanas, es decir en el cambio de siglo y, más precisamente, con la irrupción en la escena literaria de Rubén Darío, la primera figura planetaria, capaz de diseñar un pasado y un futuro americano desde una perspectiva mundial que ninguno de sus modelos franceses fue capaz de proponer.

La primera sutura de los mundos se produce en el registro de la vida desnuda: políticas de exterminio, trabajo forzado, animalización, desnudamiento. Papa, tomate, llamas, cuises y aborígenes son equivalentes (sobre todo, en el registro de la mercancía).

La segunda sutura es la de la vida cultivada, es decir, la vida de la polis, de las ciudades americanas, con sus culturas, sus procesos de mestizaje ya cumplidos, los procesos de integración operativa de lo disponible ya realizados, las sociedades ya

fijadas e interpretadas como mimesis de las sociedades metropolitanas¹, las políticas del lenguaje, de lo propio y de lo impropio.

Lo que Darío dice en ese contexto es que, porque somos muy pobres, debemos encarnizarnos en llegar a ser negros, indios, chinos, Caupolicanes o Eulalias y no en *descubrir que lo somos*, haciendo pueblo en la *mal-dicción* originaria (*caribe, canibal, Caliban*). Y deducir, en ese encarnizamiento, una glotopolítica (diferente de la traducción como mera transposición idiomática) y una política literaria (diferente de la «importación» que los miopes le achacaron a Darío, que no importaba nada sino que era un portador, un *infectado* de vida cultivada), en suma: una superación del horizonte de la colonización. Darío no sólo desbarata el mapa literario mundial de su época sino que las operaciones que sostiene vuelven imposible incluso la idea de mapa, que habría que reemplazar por la de red (con sus nodos brillando intermitentemente).

14 15

El asunto quedará claro si se examinan tres ejemplos (que no se presentan cronológicamente porque están, en rigor, fuera-de-tiempo), tres operaciones de lenguaje típicamente darianas para dar cuenta de sus estrategias.

La primera de ellas es la intervención de 1892, cuando realiza su primer viaje transatlántico precisamente en ocasión de un centenario del viaje colombino. Darío llevó consigo un conjunto de piezas mayas y un texto en el que dignificó el arte amerindio, al que colocó en relación con las grandes tradiciones estéticas de Occidente, justo antes de que las vanguardias históricas comenzaran a volver al «primitivismo» (Einstein, 2008).

Lejos de toda celebración, *A Colón*, el poema que lee ante los madrileños, es completamente crítico de la Conquista y pone al almirante como responsable de la decadencia americana. La conquista está concebida bajo la metáfora de la violación («Cuando en vientres de América cayó semilla/ de la raza de hierro que fue de España»). El poema textualiza a una de las primeras «imágenes de América» y una de las fenomenologías americanas más difundidas: la que luego Héctor Murena describirá en *El pecado original de América* (1954) como un proceso de mimesis europea nunca completo: «América ha sido interpretada según una clave puramente europea». Por eso mismo, «Todo el que quiere vivir tiene que matar, y sólo después del asesinato podrá reconciliarse con los muertos», dice.

La posición de Darío no es tan trágica pero es igualmente categórica, aunque sus categorías se levantan contra todo principio de autoridad y abren la lengua castellana hacia el tiempo del neologismo científico:

*¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
la perla de tus sueños, es una histórica
de convulsivos nervios y frente pálida.* (Darío, 1953: 963–965)

A la fantasía pueril de los conquistadores y explotadores de los cuerpos, las palabras y las cosas como mercancías («la perla de tus sueños»), Darío opone el nombre categorial «histórica» que Charcot, en el mismo momento en que el poeta escribe y recita, está codificando como trauma sexual en *La Salpêtrière* (*Las Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière* se publicaron entre 1885 y 1887) y que terminará por convertirse en principio de la sexualidad femenina cuando Freud (discípulo de Charcot a partir de 1886) abraza la causa del fantasma.

La primera operación, pues, enturbia la lengua introduciendo neologismos que cambian no sólo el paisaje del idioma sino, sobre todo, la relación de uso con los nombres y las categorías y que piensan el poema como instrumento de diagnóstico.

En el relato *La muerte de la emperatriz de la China* (1890)², Rubén Darío hace que el protagonista del relato, un escultor, oiga «un gran ruido de fracaso en el recinto de su taller» provocado por su mujer quien, por celos, rompe una estatuilla que el escultor atesoraba. La frase sólo se comprende del todo si se recuerda que *fracas*, en francés, significa estrépito y *fracasser* es romper con violencia. El *fracaso* dariano es un galicismo y la frase «ruido de fracaso», en este contexto, equivale a «Rey de Reyes», que se suma a los sentidos más obvios, pero sin cancelarlos del todo: ruido de rotura y violento fracaso de la idolatría (callejón sin salida de las religiones, pero también de las políticas)³. El «fracaso» dariano se instala en el medio de los desgarros que produce la globalización, a la que *interrumpe* (*interrumpere*: romper algo y poner un espacio entre los pedazos).

En esta segunda operación se deja leer una política de la traducción, si se quiere, pero también, y sobre todo, una política de las lenguas en contacto. Expulsado de los listados académicos como «galicismo», el «fracaso» de Darío destruye toda ilusión de pureza y homogeneidad lingüística: el castellano, a diferencia de cualquiera de las otras lenguas romances estatales, es una totalidad quebrada e imposible de ser recuperada como tal y esto no sólo por la declinación territorial de los sistemas pronominales, los léxicos y los ritmos sintácticos, sino sobre todo porque la lengua americana, despojada de todo fundamento, se revela como un mero espacio de transfiguración, zona de contacto y de fricción, principio de desidentificación⁴.

Un atento lector de la obra dariana ha observado que «como traductor, Darío es un caníbal exquisito» (Caresani, 2012). Entiéndase la afirmación en todo su alcance: en relación con la figura calibesca sobre la que el propio Darío reflexiona (y la maldición que la funda), a la par que algunos de sus coetáneos (no digo contemporáneos porque la relación de contemporaneidad es otra cosa: Darío es nuestro contemporáneo, Rodó no lo es tanto), pero en relación, sobre todo, con el canibalismo cultivado propuesto por la vanguardia paulista como clave de la situación latinoamericana (incluso, si se quiere, en relación con la antropología posestructural de Viveiros de Castro)⁵.

El carácter siempre presente de la traducción en el corpus dariano ha sido particularmente analizado en relación con el primer poema de *Prosas Profanas* (publicado en Buenos Aires en 1896), «Sinfonía en gris mayor», que «traduce», como se sabe, la *Sinfonía en blanco mayor* (1849) de Théophile Gautier, y el *Arte poética* (1874) de Paul Verlaine, pero también un género pictórico (la marina) y un paisaje (el trópico) a un poema que es una intervención en el Buenos Aires al que Darío acaba de llegar (un ambiente tensionado entre el criollismo, el hispanismo y el cosmopolitismo). Sea: el traductor, como se ha dicho, como antropófago y la antropofagia como una antropología.

Me detengo en la penúltima estrofa para ejemplificar la tercera operación dariana que trataré luego de traer a nuestro presente y nuestras preocupaciones:

*La siesta del trópico. El lobo se aduerme.
Ya todo lo envuelve la gama del gris.
Parece que un suave y enorme esfumino
del curvo horizonte borrara el confín.*

Por un lado, se borra el confín, que es tanto «el último término a que alcanza la vista» como el «término o raya que divide las poblaciones, provincias, territorios, etc., y señala los límites de cada uno». Se trata de una apertura y de una ampliación: la suspensión de todo veredicto retrógrado en relación con los lenguajes, los imperios y las naciones, una interrogación de los gestos (en suma: las formas y las imágenes de las que disponemos) no como si fueran interiores a la literatura, al arte, a la cultura sino como siendo *exteriores a toda garantía cultural y disciplinar*, participando de una exterioridad radical (lo abierto rilkeano o el afuera blanchotiano: Heidegger, 1996 y Foucault, 1966). Pero no es esto lo que ahora importa.

La primera edición del poema, publicado en el periódico *El Correo de la Tarde* (Guatemala) el 21 de febrero de 1891 dice «duerme». El 3 de mayo de 1891 se república en *La Habana Elegante* (Cuba) con una única variante: la transformación de «duerme» en «aduerme», que es la que llega hasta nosotros. La corrección de Darío, que sostiene las mismas cantidades silábicas del verso produce, sin embargo, una elongación rítmica que busca hacer coincidir el ritmo con la ensoñación o el sueño opiáceo⁶ del lobo de mar, el marino que protagoniza el poema. El hallazgo es extraordinario porque permite establecer una relación de semejanza y contigüidad entre el verso y el proceso que representa, y para hacerlo el poema recurre a una palabra caída en desuso, infrecuente, como se buscan los tesoros en una mina o una excavación⁷.

De modo que la glotopolítica dariana reposa en unas estrategias que llevan la lengua a un lugar en donde nunca está: su propio pasado (*aduerme*), su propio futuro (*histeria*) y las lenguas de allende el confín (*fracaso*). La lengua de Darío (la lengua americana) jamás podrá coincidir con la lengua *española* ni con sus fantasías extraccionistas (la lengua como recurso natural a ser explotado: RAE, Telefónica, grupo Prisa, Santillana) ni tampoco puede coincidir consigo misma porque es una lengua que funciona como línea de fuga (hacia el pasado, hacia el futuro, hacia afuera).

Hay que detenerse en estos pormenores porque se los puede poner en correlación con algunas tensiones teóricas de nuestro tiempo y nuestro espacio, milenarismo y globalización que, cada una a su manera, acaban con toda ilusión de autonomía de los fenómenos estéticos (Ludmer, 2010). Esta singularidad ejemplar permite desplegar las perplejidades que forman parte del comparatismo, puesto bajo la interrogación de la dialéctica entre centro y periferia, el cuestionamiento del eurocentrismo o la heteronomía de los asuntos artísticos y culturales, las negociaciones, tensiones y dislocamientos del valor estético en la producción contemporánea y, naturalmente, nociones como «literatura mundial» o «sur global», que participan, al mismo tiempo, de lo estético y de lo ético.

Darío como *caso* del comparatismo participa tanto de los juegos de lenguaje transnacionales y la crisis de los universales burgueses como de la tangencial alusión a *la vida literaria* y la guerra de discursos, un caso que involucra tanto el anacronismo y la catástrofe, o la noción de comunidad entendida no como el paraíso de las semejanzas sino como el infierno de las diferencias.

En efecto, ¿a qué otra cosa podría aludir hoy la *Weltliteratur* sino a un mundo *interrumpido* (despedazado), tal y como se deduce de *Histoire(s) du cinéma* de Godard, que en una de sus más admirables secuencias opone al «totalitarismo del presente» (en la voz de Godard), la cita de Paul Celan («si un hombre... viniese...», «Kämme ein Mensch») y, resonando en ella, el enmudecimiento radical de Hölderlin?

Si para nosotros, hijos de Metapa, hay mundo y *Weltliteratur* es porque las estrategias darianas destruyeron toda ilusión de totalidad lingüístico-literaria-cultural. ¿Se puede pensar lo literario como figura del mundo una vez que el lenguaje que constituye su materia ha sido desidentificado de sí mismo? Para hacerlo, habría que poner en crisis los grandes modelos del comparatismo actual.

Ignacio Sánchez Prado ha censurado los modelos hegemónicos de «la literatura mundial tal como la plantean Moretti y Casanova», por ejemplo, porque en ellos se definen «agendas que corresponden estrictamente a intereses intelectuales euro-norteamericanos» y donde «Latinoamérica sigue siendo el lugar de producción de “casos de estudio”, pero no un locus legítimo de enunciación teórica» (Sánchez Prado, 2006: 9).

Ese *locus* es el que reivindicaba Darío, quien entendió la situación de lo latinoamericano como un horizonte de tensiones entre dos yacimientos de pasado (Europa y América) y reprogramó, en relación con esas tensiones, la memoria colectiva de América, que debe tanto a los centauros parlanchines como a Tutecotzimí («Mi piqueta/ trabaja en el terreno de la América ignota»). Que no se trata solamente de un programa estético lo demuestran las intervenciones de Darío en las Conferencias Panamericanas (especialmente en la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, que tendrá particular resonancia en su obra).

Pero las estrategias darianas sirven también como alerta contra los peligros de otra operación: la transformación del hispanismo en «estudios transatlánticos». En un artículo irreprochable en sus argumentos, Eduardo Subirats denuncia «siete tesis contra el hispanismo»: los «dilemas aduaneros» que suscita, el prejuicio esencialista y concentracionario de la lengua única, el carácter quebrado y colonizado de la modernidad ibérica, entre otros aspectos (Subirats, 2004: 149–166).

Por su parte, en abierta oposición a Julio Ortega, Abril Trigo censuró la mutación del hispanismo en estudios transatlánticos porque «la exaltación de la uniformidad lingüística del español y su meticulosa explotación como recurso económico está en la base de una muy bien planeada estrategia geopolítica» (Trigo, 2012: 35), que procura restablecer la hegemonía moral y cultural de la antigua metrópolis sobre el mundo de habla hispana⁸.

Entre otros aspectos, Trigo se detiene sobre todo en la «estratagema» anti-teórica de los estudios transatlánticos (Trigo, 2012: 24):

una ingeniosa estratagema cuyo fin es establecer una muy peculiar posición estratégica, el punto de vista privilegiado de quienes no se oponen a la teoría, sino que la superan, desde que han logrado salir relativamente ilesos de las batallas académicas e institucionales de los noventa, situación que les permite abrogarse la autoridad moral e intelectual para hacer borrón y cuenta nueva. Esto implica, por supuesto, la adopción de un nuevo paradigma crítico y teórico: los estudios transatlánticos, que gracias a su postura post-teórica no pueden ser nombrados ni teorizados como tal. La estratagema post-teórica hace posible pasar lo que es una práctica hermenéutica como un nuevo paradigma teórico, evitando así que se vea sometida al escrutinio de la crítica.

O, para decirlo con palabras de Josefina Ludmer, que sitúa la aparición de un nuevo tipo de literaturas, las «literaturas postautónomas» en el horizonte de una crisis de las políticas representativas tradicionales, de los sistemas políticos y los estados:

Las literaturas postautónomas (...) se regirían por otra episteme. Y lo que contarían en la imaginación pública sería una pura experiencia verbal [de la lengua: la lengua se hace en ellas recurso natural e industria] subjetiva-pública de la realidad-ficción del presente en una isla urbana latinoamericana (Ludmer, 2010: 183).

Lo que antes propuse como red, podría llamarse, siguiendo estas indicaciones, archipiélago, con la condición de no proyectar lo insular de la definición sobre un mapa plano sino en el diagrama de una constelación (donde las distancias no son homogéneas).

Vuelvo al fracaso dariano, que ahora podríamos interpretar no como un capricho poético sino como una herramienta político-cognitiva, en la línea de un Simón Rodríguez leído por León Rozitchner («Entonces se impone la pedagogía: hay que enseñar y aprender desde el fracaso», Rozitchner, 2012: 47) hasta Gayatri Spivak, para quien el fracaso constituye un método.

18 19

La perspectiva dariana, en efecto, parece coincidir con la de la más conocida cultora de los Estudios Subalternos de la Escuela India, que fueron introducidos en América latina en 1998 por la socióloga aymará Silvia Rivera Cusicanqui (Gago, 2016), junto con Rossana Barragán (1998), mucho antes de que se convirtieran en moda académica. La antología traducida quería contestar al multiculturalismo neoliberal que se imponía como política estatal en el mismo sentido en que funciona el perspectivismo antropológico de Viveiros de Castro.

Los estudios poscoloniales que allí se presentaron tenían por objeto «restituir a los (grupos, clases) subalternos su condición de sujetos plurales y descentrados, que habitan de un modo territorial la espesura histórica» (Barragán 1998: 11). La «sociedad civil abigarrada —la sociedad subalterna— (...) siempre permanece heterogénea y elusiva a la política de los de «arriba»» (op.cit), pero también a las conceptualizaciones del marxismo ilustrado (de José Carlos Mariátegui a Ángel Rama).

La *subalternidad* como herramienta teórica no tuvo demasiado éxito en el contexto de los estudios gramscianos (que fue el primero en proponerla) sino hasta hace muy poco: la subalternidad, los lenguajes y los saberes subalternos. Gramsci despreciaba un poco la desagregación y la discontinuidad de los grupos caracterizados como subalternos, «siempre sujetos a la iniciativa de los grupos que gobiernan, incluso cuando se rebelan y sublevan».

Hubo que esperar hasta los Cultural Studies de matriz inglesa, en primer término, y luego hasta los Subaltern studies (Ranjit Guha, Gyan Pandey, Shahid Amin, Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty, entre otros), que promovieron un examen sistemático de los temas subalternos en el campo de estudios sudasiáticos, para que los saberes subalternos adquirieran una dignidad analítica semejante a la de los saberes hegemónicos. En esa línea, Gayatri Spivak ha explicado «la resistencia económica actual de las mujeres subalternas» como «lo local enfrentándose a lo global, el saber diversificado enfrentándose a la monocultura» (Spivak, 2010: 111).

En América Latina, si bien la noción aparece en abordajes como los de Aziz Nassif, Rhina Roux o Melgar Bao, es notable la desatención a la subalternidad en los estudios de José Aricó, Juan Carlos Portantiero, Carlos Coutinho e incluso Ernesto Laclau, en favor de otras nociones como *hegemonía*, *bloque histórico* e *intelectual orgánico*. En 1992, debido al rápido auge que alcanzaron los *Subaltern studies* en los Estados Unidos, se formó el Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos, integrado por John Beverley, Walter Mignolo, Javier Sanjinés, Patricia Seed, Ileana

Rodríguez y otros, quienes reaccionaron contra el reduccionismo burocrático en el que habían caído los Estudios Culturales Latinoamericanos, inscriptos en una racionalidad académica imperial y totalizante.

El más cercano a la literatura de esos críticos culturales, Walter Dignolo, ha tratado últimamente de relacionar el pensamiento poscolonial o los procesos de descolonización del pensamiento con ciertas tradiciones subalternas, legibles en textos que van desde Guaman Poma de Ayala hasta Frantz Fanon.

Por otro lado, en consonancia con las hipótesis de Boaventura de Sousa, Silviano Santiago ha acuñado los términos «entre-lugar del discurso latinoamericano» y «cosmopolitismo del pobre» (Santiago, 2014)⁹.

En cualquiera de estas perspectivas, el subalterno como sujeto, y los lenguajes y saberes que sostiene y desempeña, cuestiona la caracterización de pre o sub-político que pareciera deducirse del cuerpo gramsciano (Galindo, 2005).

La relación Sur-Sur, entonces, se verifica en la estratégica traducción de un triste trópico (el indio) a otro (el del altiplano boliviano), ninguno de los cuales puede considerarse una versión temporal¹⁰ de Europa y sus «palacios de las universidades del norte». Cuando Gayatri Spivak visitó Bolivia, Silvia Rivera Cusicanqui le propuso traducir el término *double bind*, de gran fortuna en la teoría social (de Bateson a la propia Spivak pasando, naturalmente, por Deleuze) con el término aymara *pä chuyma*, que significa «tener el alma dividida por dos mandatos imposibles de cumplir» (Gago, s/f).

El castellano, esa lengua interrumpida por la errancia desde las estrategias fundadoras de Rubén Darío, carece de una palabra para traducir con precisión un concepto que el aymara sí conoce. Una vez más, *El coloquio de los centauros* bien puede traducirse como *Tutecotzimí*.

Y, sobre todo, hay que subrayarlo nuevamente, el desequilibrio de un lenguaje sin totalización posible (porque no tiene presente ni confín, sino sólo pasado, futuro y afuera), teniendo en cuenta el carácter perspectivista propio de los estudios poscoloniales, permite entender mejor todavía la abundancia de *chinoiserie* en la obra dariana porque «el desplazamiento de los centros es un hecho, dice Silvia [Rivera Cusicanqui] (que además, insiste con que si nombramos desde donde estamos situadxs, ¡el oriente refiere a Europa!)» (Gago, 2016, nota 20).

La teoría social que tal vez sirva de insumo para un nuevo diagrama de la literatura mundial parece haber llegado a un lugar eminentemente dariano. Habrá que perdonarle su retraso.

Notas

¹ Marx siguió «las palabras de su maestro Hegel, quien en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* afirmaba que cuanto acontecía en el Nuevo Mundo no era sino el eco del Viejo mundo y, por tanto, el reflejo de una vida ajena. América debía aún separarse del suelo sobre el cual se había desarrollado hasta ese momento la historia universal, pero esto era únicamente una probabilidad cuyas condiciones de realización todavía no podían ser previstas (Aricó, 2009: 139). Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, sufría contemporáneamente porque «Vemos a los europeos inventando medios de reparar un edificio viejo, por no tener dónde hacer uno nuevo; vemos a los americanos, en un país vacío, perplejos, o imitando sin necesidad lo que hacen los Europeos (...) la América no debe imitar servilmente sino ser original». Citado por Rozitchner, 2012: 146–147.

² En el prólogo a Darío, 1995, José María Martínez precisa: «El cuento se publicó por primera vez en *La República* (Santiago, 15 de marzo de 1890), con la misma dedicatoria que luego se reprodujo en [la segunda edición del] 90 [*Al duque Job* {i. e.: Manuel Gutiérrez Nájera}, *de México*]. El 15 de mayo de ese mismo año se insertó en las páginas de *La Unión* [San Salvador, a mi entender]. En junio pudo leerse además en *El Perú Ilustrado* de Lima (día 5), con una presentación de Ricardo Palma, y en *El Imparcial* de Guatemala (día 15), donde aparece firmado por Darío».

³ Según Ottorino Pianigiani, en *fracassare* (que pasa a las demás lenguas romances), el prefijo italiano *fra* reemplaza al *con* de *conquassare* (el resultado equivale al *interrumpere* y significaría, por lo tanto «en medio de la sacudida»). El diccionario está disponible en <https://www.etimo.it/>

⁴ De otras lenguas coloniales americanas como el inglés y el portugués de América podría decirse lo mismo (Brasil y Estados Unidos aprobaron sendas reformas ortográficas) pero el caso del castellano (o su identificación con la lengua imperial bajo el rótulo *español*) es distinto, como se verá más adelante.

⁵ Cfr. Darío, 1998 y 1896. También Fernández Retamar, 1989 y, especialmente, Viveiros de Castro, 2010.

⁶ Se podría pensar en el «onirismo tóxico» que tanto le interesaba a Darío, pero eso aquí no importa. La primera aparición del vocablo está registrada en el *Vocabulario de las dos lenguas, Toscana y Castellana* (Cristóbal de las Casas, 1570) donde la palabra, en efecto, se relaciona con la «adormidera»: *adormecido: addormentato; adormir: allopiane; adormideras: papaueris*; etc. Agradezco estas referencias a Rodrigo Caresani (comunicación personal).

⁷ «Pocos se preocupan de la forma artística, del refinamiento; pocos dan —para producir la chispa— con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua, enterrada en el tesoro escondido de los clásicos» (Darío, 1934: 171).

⁸ Prueba de lo cual sería el discurso de Lázaro Carreter, presidente de la Real Academia Española, en el Congreso de Sevilla: «la presencia

hispanica, actual y futura, en el concierto o desconcierto del mundo, depende decididamente de la unidad idiomática (...) la Real Academia siente que ha llegado el momento de intensificar sus actividades en pro de esta causa que dista de ser estética, y llega a ser decididamente política» (Instituto Cervantes, Sevilla, 1992)

⁹ Boaventura usa la noción de «cosmopolitanismo subalterno» para referirse a prácticas contra-hegemónicas y luchas globales

¹⁰ Es la sorprendente perspectiva de Claude Lévy–Strauss en *Tristes trópicos*: América es el pasado de Europa; la India, su futuro.

Referencias bibliográficas

- ARICÓ, J. (2009). *Marx y América Latina*. Buenos Aires: FCE
- BARRAGÁN, R. (1998). *Debates Post Coloniales. Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. La Paz: Historia–Sephis–Aruwiyiri
- CARESANI, R. (2012, mayo). *Rubén Darío traductor: poesía, pintura y música*. Ponencia presentada en *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius: Literaturas Compartidas* organizado por Universidad Nacional de la Plata. Buenos Aires
- DARÍO, R. (1896). *Los raros*. Buenos Aires/ Barcelona: Maucci (edición original 1905).
- (1934). *Obras desconocidas de Rubén Darío*, edición de Raúl Castro Silva. Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile.
- (1953). *Obras completas. Tomo V*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- (1995). *Azul... / Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra.
- (1998). «El triunfo de Caliban», *El tiempo* (Buenos Aires: 20 de mayo de 1898), republicado con notas de Carlos Jáuregui en *Revista Iberoamericana*, 184–185. Pittsburgh: 1998
- EINSTEIN, C. (2008). *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912–1933)*. Madrid: Genérico
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1989). *Calibán and Other Essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FOUCAULT, M. (1999). El pensamiento del afuera (traducción Miguel Morey). En *Obras esenciales I: Entre filosofía y literatura*. Buenos Aires: Paidós (edición original 1966).
- GAGO, V. (2016, noviembre). *Saberes subalternos de América Latina: pequeño mapa de polémicas y desacuerdos*. Conferencia de cierre en *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Estudios Comparados Arte, literatura, lenguaje, género: «Saberes subalternos de América Latina»*. Buenos Aires.
- (s/f). Contra el colonialismo interno. *Anfibia*. Recuperado de: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/#sthash.lyEd5wef.dpuf>
- GALINDO, G. (2005). Los Estudios Subalternos, una teoría a contrapelo de la Historia. *Revista Humanas*, 2.
- HEIDEGGER, M. (1996). ¿Para qué poetas? (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte). En *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.

- LUDMER, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- ROZITCHNER, L. (2012). *Filosofía y emancipación. Simón Rodríguez: el triunfo de un fracaso ejemplar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- SÁNCHEZ PRADO, I. (2006). «Hijos de Metapa»: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción). En Sánchez-Prado, I. (editor) *América Latina en la literatura mundial*. EE.UU.: Biblioteca de América, Universidad de Pittsburgh.
- SANTIAGO, S. (2014). A literatura brasileira à luz do pós-colonialismo. *Folha de São Paulo* (San Pablo: domingo 7 de septiembre). Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1511606aliteraturabrasileiraaluzdoposcolonialismo.shtml>
- SPIVAK, G. (2010). *Crítica de la razón poscolonial*. Madrid: Akal
- SUBIRATS, E. (2004). Siete tesis contra el hispanismo. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 17.
- TRIGO, A. (2012). Los estudios transatlánticos y la geopolítica del neo-hispanismo. *Cuadernos de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana*, 31 (enero-junio). Bogotá.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. (2010). *Metafísicas canibales*. Buenos Aires: Katz.

Link, Daniel

«La sutura de los mundos. Políticas del lenguaje en Rubén Darío». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 13–23.

Fecha de recepción: 08 · 10 · 16

Fecha de aceptación: 24 · 03 · 17

Dossier

*publicaciones periódicas
sobre comparatismo*

¿Por qué un dossier sobre publicaciones periódicas de comparatismo?

Adriana Crolla

Universidad Nacional del Litoral

26 27

A 22 años de la creación del Centro de Estudios Comparados y casi 20 años del inicio del trabajo de edición de esta revista¹ se nos presentó como interesante proponer una mirada sobre las publicaciones periódicas que la acompañan en la constitución del campo. Para ello convocamos a los responsables de las que se editan en Argentina y en algunos espacios académicos del extranjero con los que el CEC ha establecido contacto.

Esta indagación de corte archivístico se nos presenta como potente pues permite, al modo de los informes periódicos que algunos espacios propician, que el lector pueda establecer líneas de recurrencias o particularidades que hagan visible el modo en que desde los ámbitos *multiversos* de las universidades, se generan y potencian acciones permanentes o continuadas que aceptan el desafío de medir paralelos y distancias desde el campo de referencia que a cada comparatista le cabe mejor. Aceptar el desafío del comparatismo donde no siempre existen tradiciones académicas fuertes, donde las subvenciones no siempre están a la mano y las tensiones e intenciones entorpecen y abortan, lograr sostener y compartir el saber desarrollado es un logro a celebrar. Sobre todo al permitir una revisitación conjunta de tradiciones plurales y la proyección hacia acciones futuras coordinadas y reflexivas sobre el motor de nuestras comparaciones.

Además de las respuestas que hemos recibido a nuestra convocatoria, es necesario destacar en el ámbito argentino, la existencia de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC), nacida en una mítica reunión realizada en Buenos Aires en septiembre de 1992 a instancias de los Prof. Nicolás Dornheim y de Jorge Dubatti. Creada formalmente en 1993, contó con la presencia y entusiasmo permanente de la Dra. Tania Franco Carvalhal de la Universidad de Porto Alegre (Brasil) y del Dr. Jean Bessièrre de la Université de la Sorbona de Paris, quienes jugaron un papel de relevancia para la determinación de sus perfiles constitutivos. A semejanza de otras similares de Brasil y Europa, se estipuló por estatuto la organización de reuniones periódicas bianuales, recayendo la sede en la afiliación académica del Presidente. En estos momentos la preside el Prof. Gabriel Matelo de la Universidad de La Plata. La AALC brinda apoyo a toda actividad que promueva y amplíe el campo y ha organizado hasta la fecha 12 jornadas en diferentes universidades.

En relación al objetivo de este dossier, destacamos que cada grupo organizador edita para tal fin la Revista Confluencias, que se entrega a los participantes y donde se aglutinan las novedades y acciones realizadas en el período que media entre un encuentro y otro. Desde la creación de la AALC se editaron Confluen-

cias I (Mendoza, 1993); II (Córdoba, 1994); III (Córdoba, 1996); IV (Tucumán, 1998); V (Buenos Aires, 2001); VI (Mendoza, 2007), VII Santa Fe (2009), VIII La Plata y IX Buenos Aires. El número X de la revista, que debía ser distribuida en último encuentro en la Universidad de Córdoba en 2017, no pudo ser editada y se distribuirá en 2019 en la sede de La Plata. *Confluencias*, como boletín informativo de la Asociación, da a conocer las actividades y proyectos de los distintos centros universitarios del país dedicados a la Literatura Comparada y la serie permite tomar conocimiento de los recorridos y las producciones más relevantes de las investigaciones que se realizan en el país, en los países de Latinoamérica y en Europa, tanto en los aspectos teóricos como en el estudio de las ficciones de distintas geografías abordados en perspectivas comparadas. La página web de la AALC (<https://aaliteraturacomparada.wordpress.com/>) ha destinado un espacio específico donde es posible consultar cada una de estas publicaciones.

Nota

¹ Si bien el primer número es de diciembre del 2002, la revista comenzó a pensarse y diseñarse en el año 1999, cuando la facultad asumió una política editorial para acompañar las acciones de sus centros de estudios.



La Revue de Littérature comparée: un lugar de memoria

Daniel-Henri Pageaux*

Sorbonne Nouvelle/Paris III

Traducción: Silvia Zenarruza de Clément

La *Revue de littérature comparée* (RLC) cumplió 90 años en 2011. Había que tener audacia, hoy mal medida, para lanzar en 1921 una revista trimestral dedicada a una disciplina literaria cuya apelación era fluctuante, un poco misteriosa, apenas reconocida en la universidad francesa donde no existían más que dos cátedras, en Lyon y luego en Estrasburgo, y cada una con un puñado de estudiantes. Trazar la historia de la revista es también evocar los progresos continuos de la literatura comparada en Francia durante un siglo.

Se debe esta valiente iniciativa a dos universitarios: Fernand Baldensperger (1871–1958) y Paul Hazard (1878–1944), el germanista, hombre de las marcas del Este y el Flamenco atraído por Italia y el Sur de Francia. Los dos hombres, y más particularmente Baldensperger, prepararon largamente el lanzamiento de su revista. Ya en 1914 tenían en mente una colección de estudios y de trabajos, la «Bibliothèque de littérature comparée», para establecer y ampliar la audiencia de la revista. Se creó una asociación de sostén: los Amigos de la *Revue de Littérature comparée*. Redes de colaboradores se constituyeron muy pronto y desde el primer número, la redacción anunció para los años a venir alrededor de treinta artículos.

El primer número (1/1921) se abre con un artículo *La literatura comparada: la palabra y la cosa* de Baldensperger y que será durante mucho tiempo un texto canónico. El autor no evita tratar los malentendidos, las «interpretaciones falsas». Ironiza sobre los «paralelos», sobre las «analogías» y los «acercamientos». Si recuerda algunos precedentes, el folklore, «comparatista por naturaleza», es para mejor separarse de él, así como toma sus distancias con el Positivismo de Taine y el rigor de sus posiciones. Recordemos que un momento de decisión, de desacuerdos, había sido el *Congreso de Historia Comparada de las Literaturas*, realizado en París, en 1900, bajo la presidencia de Ferdinand Brunetière. Dos posiciones se enfrentaban: por un lado, la de Gaston Paris, juzgado demasiado cercano al folklore y a la mitología comparada, que pretendía «reducir a elementos simples los diferentes

28 29

* Catedrático emérito de la Sorbona/Paris III en la que estuvo desde 1975 hasta 2007. Ha dedicado su docencia a estudios de literatura comparada en torno a cuestiones de interculturalidad (viajes, imágenes) y de poética comparada (literatura de mediación, poética de la novela). Ha publicado una treintena de volúmenes (ensayos, manuales, estudios y ediciones críticas). Es co-director de la *Revue de Littérature comparée*, miembro correspondiente de la Academia de las ciencias de Lisboa y doctor honoris causa de la Universidad de Enna/Sicilia. Últimas publicaciones: *Itinéraires comparatistes* (J. Maisonneuve éd. 2016) 2 vol., *Lectures indiaocéanes. Essais sur les francophonies de l'Océan indien* (J. Maisonneuve, 2016) y *Azorín (1873–1967) Sur les chemins de l'écriture* (l'Harmattan, 2017).

temas sobre los cuales viven las literaturas » y, por otro lado, la posición defendida por el danés Georg Brandes y Brunetière que predicaban el estudio de las «grandes corrientes que atraviesan los diversos grupos nacionales».

Es hacia esta segunda tendencia que se inclina Baldensperger con algunos matices que serán decisivos para el futuro de la disciplina. Existen, en efecto, a su parecer, junto a los grandes nombres y las obras maestras, textos secundarios pero representativos del estado real de la producción literaria y de los gustos de los diversos públicos. Por ejemplo Destouches, más preferido por los alemanes que Molière... Detendríamos allí los ejemplos que permiten un real conocimiento y comprensión del «hecho» literario por el cual Baldensperger había alegado, no sin talento, en su obra: *La littérature. Création, succès, durée* [*La literatura. Creación, éxito, duración*] (Flammarion, 1913, reed. 1919).

No es menos cierto que se ve perfilar en ese artículo—manifiesto ciertas elecciones, pero también excesos, que se van a asociar muy rápido a la joven disciplina, más atenta como lo dice su autor, a las «articulaciones» que a los éxitos, a los «istmos y estrechos» que a los «océanos y continentes». Es que hay una «percepción más aguda de la movilidad del mundo», del estudio de las obras «en su devenir» y no del «Panteón de las reputaciones admitidas». No se puede no ser sensible al ideal anunciado: «un nuevo humanismo» para «proveer a la humanidad dislocada de un fondo menos precario de valores comunes.»

La *RLC* en sus comienzos va a mantener un notable equilibrio entre, por una parte, contribuciones eruditas, «artículos de fondo», «notas y documentos» (la rúbrica existe todavía hoy) para cuestiones más precisas, puntuales y, por otro lado, informaciones breves, crónicas, rúbricas tales como «Trabajos en curso» o «Los vivos y los muertos», o «La literatura comparada en acción», que dan testimonio de una voluntad de apertura a la comunidad internacional, tanto universitaria como no. Se encontrarán ecos de la SDN/Sociedad de las Naciones (1930:787), de asociaciones internacionales, informaciones sobre el 70° aniversario de Freud (1926:525), sobre el tricentenario de Góngora, tan importante para la generación poética del 27 en España (1927:563), sobre las Décadas de Pontigny, encuentros de intelectuales capitales durante la entre-guerra, bajo la dirección de Paul Desjardins (1923: 657). Paralelamente, la «Biblioteca» de la revista conoce un impulso espectacular: de 23 volúmenes publicados en 1925 alcanza los 60 en 1929 y supera el centenar en 1934. Acoge a investigadores de todos los horizontes, especialmente de América del Norte y de la Europa central.

Frente a las contribuciones, sólidas y múltiples que ilustran el «Norte», las de los anglicistas Louis Cazamian, Floris Delattre, Louis Lemonnier, de los germanistas E. Tonnelat y Henri Tronchon, entre otras, se ve, gracias a la acción de Paul Hazard, el avance del «Sur». Éste da el ejemplo con *La invasión de las literaturas del Norte en la Italia del siglo XVIII* (1921: 30), *Los orígenes del Romanticismo en Brasil* (1927:111), *Los románticos franceses en Méjico* (1930: 151). Suscita brillantes colaboraciones, como la del gran arabista español Miguel Asín Palacios, para un conjunto de cuatro artículos (en 1924) sobre la influencia musulmana en la *Divina Comedia*, de hispanistas franceses entre los cuales algunos serán preciosos colaboradores: el gran Alfred Morel Fatio, J.-J. A. Bertrand, hispanista y germanista,

Georges Le Gentil, hispanista y lusitanista, Henri Mérimée, Jean Sarrailh y sobre todo Marcel Bataillon, e italianistas, como Herni Hauvette.

Un colaborador de la primera hora fue Paul Van Tieghem (1871–1949), profesor en diversos liceos parisinos y encargado de cursos en la Sorbonne, quien publica en 1931 el primer verdadero manual de literatura comparada en A. Colin. La obra detalla los diversos campos de estudio de la disciplina, poniendo el acento en las influencias, las relaciones internacionales y los lazos de hecho entre literaturas. Un lugar se asigna a una «historia literaria general» que se dedica al estudio de las grandes corrientes de las que Van Tieghem es por así decirlo el especialista, en particular para el Pre-romanticismo y el Romanticismo. 1931 es también el año en que Baldensperger ve sus esfuerzos y su enseñanza reconocidos, con la creación en la Sorbonne de un «Instituto de Literaturas Modernas Comparadas».

Durante la segunda década, aparecen números «especiales»: el primero en 1932 está dedicado a Goethe. Seguirá en 1934 un número sobre Europa central. ¿De qué se va a tratar? De los intercambios entre Europa central y occidental: *Los primeros elementos occidentales en la literatura rumana, Las influencias italianas en la literatura croata, Cervantes en la literatura yugoslava, El pensamiento europeo de los siglos XVI y XVII y la literatura eslovena, La parte de lo extranjero en el repertorio del Teatro nacional de Zagreb*. Figuras de intermediarios son estudiadas y Paul Hazard elige evocar *La influencia de Atenas en 1786*. Éste último organizará el número especial sobre España en 1936 para el que da un artículo de síntesis *Lo que las letras francesas deben a España*, luego uno sobre Portugal en 1938. Sin embargo, no hay que esperar descubrir en ellos ecos de la actualidad. Es por eso que el lector de hoy (como el de antaño) se queda algo insatisfecho. En 1939 saldrá un número dedicado a Racine en el que aparece la firma de un tal Étiemble para una contribución sobre *Racine en Méjico*. Había hecho una primera aparición con un artículo sobre el *Soneto de las vocales* de Rimbaud (1939: 235), preludio a inmensos desarrollos.

Baldensperger se retira de la dirección en 1935. Seguirá estando presente, por supuesto, y continuará multiplicando artículos e informes. Su alumno y discípulo Jean-Marie Carré (1887–1958), profesor en Lyon, lo reemplaza en la revista, después de haberlo sucedido en la Sorbonne. Defiende en 1920 en Estrasburgo su tesis de doctorado titulada *Goethe en Inglaterra, Estudio literario comparado*. Afirma que hay «en la base de la literatura comparada» un estudio de «psicología colectiva» y de «psicología individual» que se relaciona en este caso con «la opinión británica en el siglo XIX» y ciertos «individuos de genio». Es también el autor de varias biografías, dos sobre Rimbaud, que lo llevan constantemente a su provincia natal. Seguirá sin embargo las huellas de su maestro yendo a enseñar a los Estados Unidos y, más tarde, al Cairo. Aprovecha esa estadía para publicar *Voyageurs et écrivains français en Égypte* (1933), un trabajo que orienta la literatura comparada, de manera decisiva, hacia nuevos campos de estudio reagrupados en un tríptico célebre «viajes, imágenes, espejismos».

Jean-Marie Carré siempre ha sido un observador atento de las relaciones entre Francia y Alemania. Sigue de muy cerca la evolución de Europa. En el primer número de 1939 se enorgullece de presentar un colaborador ocasional y prestigioso, Georges Duhamel, que da sus *Reflexiones sobre Europa*. Al año siguiente, en el número que será el único de 1940, mientras que está «en el ejército», quiere honrar a Paul Hazard, el maestro y el colega, que acaba de ser elegido en la Academia Francesa. Carré recuerda los antiguos lazos, diferentes de los más recientes que se

han establecido a partir de la dirección de la revista: las reuniones «ardientes» de los «Compañeros», una asociación que prepara una «Universidad nueva». Junto a Duhamel serán defensores esclarecidos de la Escuela y patriotas convencidos.

La *RLC* deja de aparecer durante los cinco años de guerra: Carré ha elegido el silencio. Se explica sobre eso en el primer número de 1946, en un editorial de título simbólico *Recomienzo*. Ese número es también un homenaje a Paul Hazard, muerto en 1944. Retengamos el texto dado por Marcel Bataillon, hispanista quien acababa de suceder a Paul Hazard en el Collège de France y se convertirá, al lado de Carré, en co-director de la revista.

Nada se transparenta durante la primera década de la controversia entre «escuela americana» y «escuela francesa». Notemos sin embargo el informe de *Que sais-je?* de Marius-François Guyard, elaborado por un discípulo de Carré, Jacques Voisine (*RLC* 1952: 287–288), que pone en el tapete posibles malentendidos. En términos medios, Voisine no puede dejar de notar que teniendo en cuenta «los resultados obtenidos por la escuela francesa», Guyard está obligado a «falsear ligeramente, por exceso de escrúpulos, los resultados de su balance»: «Importantes contribuciones extranjeras [...] corren así el riesgo de ser silenciadas». Se dirá que era difícil abrir en demasía las puertas de un pequeño edificio de 128 páginas, so pena de caer en una magra bibliografía. Pero es el espíritu mismo del comparatismo, al enunciar sus principios y sus criterios de trabajo, el que podía prestarse a críticas.

En ese mismo año 1952, la *RLC* prefiere festejar sus veinticinco años de existencia como lo hace el «gran periódico americano» *Books abroad* «que ha querido asociarse a ella en un pensamiento común de esperanza y de buena voluntad», para retomar las palabras del editorial firmado por los dos directores, Carré y Bataillon. Siguen largos «mensajes» de amistad: Ernest Erich Noth por *Books abroad*, Helen Harvitt por la *French Review*, F. C. Green por les *French Studies*, Carlo Pellegrini por la *Rivista di letteratura moderna*, Gustave Charlier de la Academia real de Bélgica y finalmente Hans Pyritz por *Euphorion*.

La *RLC* está ahora editada por la casa Didier. Continuando la «Biblioteca», los «Estudios de literatura extranjera y comparada» tienen en su activo en 1956 una amplia veintena de volúmenes. La secretaría está confiada a Basil Munteano, de origen rumano e investigador en el CNRS¹. Él será un trabajador infatigable y exigente. Pero sabe hacer compartir sus entusiasmos, como para la obra de Jean-Marie Carré, *Les écrivains français et le mirage allemand [Los escritores franceses y el espejismo alemán]* (1947) (*RLC* 1948: 146–154) o para rendir homenaje a Ernst Robert Curtius (1951: 283). Se lo reencuentra en 1953, en ocasión de un debate sobre la disciplina organizado por la *RLC* en el que intervienen Franco Simone por Italia, Harry Levin para dar «un punto de vista del otro lado del Atlántico», Walter Höller por Alemania y Henri Roddier por Francia. La «conclusión provisoria» es anónima, pero mucho más tarde el texto figura en la muy original y valiente suma que Munteano da bajo el título *Constantes dialectiques en littérature et histoire. Problèmes, recherches, perspectives [Constantes dialécticas en literatura e historia. Problemas, investigaciones, perspectivas]* (Didier, 1967: 76–83).

Franco Simone emite numerosas reservas frente a las críticas que Benedetto Croce dirige a la literatura comparada y, más aún, las de Arturo Farinelli quien, de pronto, se muestra reservado exagerando los valores individuales de la obra literaria. Harry Levin, tirando algunos dardos a los defensores de la escuela francesa, tildados de «aduaneros», resume en una brillante propuesta lo esencial

del debate: «El método formalista no es para nada incompatible con el método histórico». Cerca de veinte años más tarde, después de otros diálogos de sordos, Itamar Even Zohar, con su «teoría» del polisistema, no dirá otra cosa. W. Höllerer elabora un estado presente detallado de los estudios comparatistas en Alemania, subrayando que la tendencia es «interrogar la obra misma, tomada en sí y en sus relaciones con la literatura occidental». Henri Roddier, alegando por «la historia de las ideas», defiende también un punto de vista histórico que matiza con un correctivo «geográfico» que da cuenta de los espacios considerados. La «conclusión provisoria», siguiendo de cerca el artículo de Baldensperger de 1921, no puede sino constatar la emergencia de una «nueva literatura comparada... en oposición casi radical con nuestras laboriosas construcciones». Si «lo anónimo» se rehusaba a elegir, había por lo menos formulado un diagnóstico útil.

La *RLC*, en la persona de Marcel Bataillon (Jean-Marie Carré está cada vez más enfermo), se va a comprometer en la constitución de una Sociedad Francesa de Literatura Comparada/SFLC cuyo primer congreso tendrá lugar en Burdeos en marzo de 1956. Se encontrará fácilmente en las columnas de la revista, de 1954 a 1956, los trabajos preparatorios de la comisión constituyente cuyo secretario es Robert Escarpit, anglicista pasado al comparatismo y organizador más tarde, en 1970, del congreso internacional de la AILC/ICLA en Burdeos.

En 1958 desaparecen, con algunos meses de intervalo, Baldensperger y Carré. Bataillon redacta dos admirables retratos intelectuales. Si continúa manteniendo una distancia respetuosa con el primero al que no duda en llamar con admiración «un gran tipo», es fácil ver que con Carré a la admiración se agrega la simpatía: «Trabajar con él en la *Revue* era recibir constantes lecciones de buena gracia y de perseverancia en la labor». Se convierte en 1958 en director de la revista hasta su muerte en 1977. Pero a partir de 1973 llama a Jacques Voisine para secundarlo y como para perpetuar la tradición de la co-dirección.

A fines de los años 1950, la autoridad y la influencia de Marcel Bataillon (1895–1977) han adquirido desde hace tiempo una dimensión internacional. Nada predisponía, al principio, a este joven helenista al hispanismo. Pero una estadía de estudios en España desde el fin de 1915 hasta junio de 1916 es para él una revelación. Habiendo obtenido el primer puesto en el concurso de agregación de español en 1920, vuelve a Madrid, a la Casa de Velázquez y entrega poco tiempo después un tema de tesis ambicioso: «Erasmus en España». Encargado de cursos en Argel defiende su tesis monumental en 1937. Elegido en la Sorbonne, pronto se convierte en director del Instituto Hispánico. En 1941 es detenido y encarcelado por un tiempo. Cuando termina la guerra, es elegido en el Collège de France para suceder a Paul Hazard y pronto comenzará a administrar ese establecimiento durante largos años. Es allí que recibía, cada año, a los miembros de la SFLC que él había contribuido a fundar y de la cual fue durante mucho tiempo presidente.

La *RLC* va a atravesar el año 1968 sin cambiar en nada su ideal de variedad, de diversidad. Al año siguiente (1969: 566–570) se publica el informe del coloquio de la SFLC que se realizó en Saint-Cloud, remplazando el congreso anual. El tema elegido, «Imagen y Literatura», muestra una orientación más «generalista» que «comparatista». André-Michel Rousseau, profesor en Aix en Provence, y autor con Claude Pichois del célebre manual *La littérature comparée* (Colin, 1967), ha sabido dar cuenta en un tono justo y preciso de este «encuentro» donde se debatió, entre otros, las relaciones complejas entre cine y literatura. Como para no estar

al margen de ese debate de ideas, la *RLC* (1969: 570) anuncia que se propone dedicar «una parte de algunos fascículos al estudio de una cuestión», comenzando por «la metodología de la literatura comparada» y «el género de la novela corta, particularmente en la época moderna o contemporánea». El anuncio es publicado nuevamente (1970: 142) y está junto al de A.-M. Rousseau: el lanzamiento de un *Bulletin de liaison* [*Boletín de comunicación*] de la SFLC convertida en SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée). Otra iniciativa: como la revista no publicaba más desde 1962 su «Bibliografía», la redacción decide crear en 1971 una rúbrica «Revista de revistas» que durará hasta los últimos años del siglo. Último cambio y no el menor: la muerte de Basil Munteano en 1972 al que Bataillon rinde un homenaje emotivo (1972: 321–332) provoca una reorganización de la secretaría, atendida de ahora en más por Jacques Body, profesor en la Universidad de Tours. Los «Estudios de literatura extranjera y comparada» publicarán en 1975 su tesis sobre «Girardoux y Alemania»: es el 74º volumen de la colección. Finalmente, la llegada a la co-dirección de la revista de Jacques Voisine (1914–2000), anglicista, con una tesis sobre *Jean-Jacques Rousseau en Inglaterra en la época romántica* (1956), profesor en la Sorbonne Nouvelle/Paris III, parece marcar una nueva época.

Una evolución se produce aún en 1974. La revista cambia su cobertura y adopta un grafismo modernista. Mejor aún: un doble número (3–4/1974) hace entrar «Las literaturas francófonas y anglófonas del África negra» en el campo de las preocupaciones comparatistas. Se remarcan, entre otras contribuciones, la de Maryse Condé sobre *Negritud cesariana y negritud senghoriana*, cuando acababa de defender en la Sorbonne Nouvelle su tesis de doctorado dirigida por Étienne. Vendran luego un número especial sobre Milton (2/1975), los *Mélanges*² en memoria de Jean Bourrily, presentados por Jean Fabre, dedicados a Polonia, Francia e Inglaterra (1–2/1976), *Problemáticas de la novela corta* (4/1976). Se dará un lugar aparte al número triple (2–3–4/1978) a la memoria de Marcel Bataillon, organizado en tres secciones: renacimiento, América latina, *Varia*. Jacques Voisine, en un prefacio muy denso, hace de Bataillon «un comparatista humanista».

Un nuevo período de una quincena de años se abre para la *RLC*. Los números *Varia*, bajo el título *Investigaciones comparatistas del Renacimiento a nuestros días*, alternan bastante regularmente con los números especiales preparados por un responsable, a veces exterior a la Revista, en relación con el Comité de redacción. Nos limitaremos a dar algunos ejemplos: *Eslavos y Occidentales. Encuentros* (2/1979), *Faulkner* (3/1979), *Literatura y nación en el siglo XX* (4/1980), *Dostoïevski europeo* (3–4/1981), *Manierismos* (3/1982), *Henry James* (3/1983), *Checos y Eslovacos entre el Este y el Oeste* (4/1983), *Gaston Bachelard* para el centenario de su nacimiento (2/1984), *¿Autonomía de las minorías culturales?* (2/1985) bajo la responsabilidad de Jean-Pierre Morel, convertido en secretario de la revista, *Literatura y música* confiado a Francis Claudon (3/1987), *En recuerdo de Marcel Bataillon* por el décimo aniversario de su muerte (4/1987), *Literaturas escandinavas* confiado a Régis Boyer (2/1988), *El Tasso y Europa* (4/1988), *El texto extranjero* (2/1989), *América latina y comparatismo literario* confiado a D.-H. Pageaux (1/1992) para conmemorar el 4º centenario del descubrimiento del «Nuevo mundo»...

Jacques Voisine siente la necesidad de hacer un balance en junio 1985 y de comunicar algunas conclusiones sobre el futuro de la revista y de la disciplina formuladas por un grupo de reflexión reunido en la Universidad de Tours

(1/1984:5–10). Señalar también que a partir de 1980, una «Nota del director» anunciaba la intención de dedicar algunos artículos a cuestiones precisas (2/1980). Una contribución del italiano Franco Meregalli sobre la recepción es publicada, pero la iniciativa no tendrá continuación. En 1995, Jacques Voisine se retira de la dirección, aunque permaneciendo en el comité de redacción, para ceder el puesto a Pierre Brunel (1939), Profesor en la Sorbonne Paris IV y autor de una suma considerable de trabajos sobre Claudel, Rimbaud, la poesía moderna y contemporánea, las relaciones entre mito y literatura, para sólo nombrar los más conocidos.

Pierre Brunel va a dar a la revista, durante cinco años, un nuevo dinamismo. 1996 es el año de cinco números, con, además de entregas sobre *Biblia y literatura* y *Avatares de la épica*, un número sobre *La Fontaine y la fábula*, en ocasión del tricentenario de la muerte del fabulista, organizado por Pierre Brunel y Patrick Dandrey. En 1997 los números especiales se suceden: *Francofonía y crítica poscolonial* (1/1997) coordinado por Jean–Marc Moura, *Escribir después de los totalitarismos* por Emmanuel Bouju (2/1997), *Ernst Jünger* por Julien Hervier (4/1997). En 1998, Pierre Brunel coordina un número sobre Mallarmé y abre los números *Varia* a conferencias (Claudio Guillen, D.–H. Pageaux) organizadas en la Sorbonne, en el marco del Colegio Internacional de Literatura Comparada que él ha fundado unos años antes. El último número de 1998, sobrepasando las 128 páginas habituales, está centrado sobre los hermanos Heinrich y Thomas Mann «europeos», confiado a Yves Chevrel y Manfred Schmelling. Finalmente, en 1999, Jean–Louis Backès organiza un número titulado *Traducir a Racine*, mientras que Pierre Brunel publica lo esencial de las actas de un coloquio en torno al mito de Orfeo, abierto por Jacqueline de Romilly de la Academia Francesa (4/1999). Agreguemos, en 2000 el coloquio dedicado a *Releer los comparatistas franceses* (3/2000).

En el primer número del año 2000, mientras que la revista cambia de presentación y de tipografía y que será difundida por «Les Belles Lettres», Pierre Brunel anuncia que quiere interrumpir «cinco años de gestión solitaria» y que desea volver a la tradición de una «dirección doble». Es por eso que llama a Daniel–Henri Pageaux (1939), profesor en la Sorbonne Nouvelle/Paris III, cuyos dominios (literaturas ibéricas e iberoamericanas, francofonía, pero también las «imágenes» caras a Jean–Marie Carré) son «complementarios de los suyos» y que ha estado asociado a los trabajos de la revista «desde hace mucho tiempo».

¿Es necesario precisarlo? En 1961 Pierre Brunel insistía con razón sobre la continuidad en la gestión de la revista. Podría retomar las palabras que él utilizaba en 1995: «la fidelidad que debemos a nuestros lectores» y la «prudencia», aún «cuando el movimiento de la historia [...] impone innovaciones». Precisemos mejor entonces: más vale suscitar las innovaciones y decidir los cambios que padecerlos.

Desde 2000 un ritmo más controlado se ha impuesto entre los números *Varia* y los números especiales (dos por año). Otra alternancia ha sido respetada, en la medida en que se pueda, entre obras, literaturas y figuras a las que se rinde homenaje así como con los espacios culturales, transformados a partir de este número en un campo de estudios e investigaciones. En el año 2001 se ofrecen tres números especiales, ya que uno se dedica a un ejercicio comparatista controvertido, el *Paralelo* (2/2001), abordado en una jornada, al que se agregan *Pensar y representar el Extremo Oriente* (1/2001) y *Bélgica como espacio comparatista* (3/2001). En 2002 aparecen *Un espacio comparatista: el Caribe* (2/2002) y *La invención de la novela para la juventud en el siglo XIX* (4/2002). Pero un acontecimiento imprevisto y

dramático como es la muerte en un intervalo de pocas semanas, de Jacques Voisine y de Étiembre lleva a elaborar apresuradamente un número de homenajes y de testimonios (1/2002).

En 2003, una jornada de trabajo organizada por Jean-Louis Backès bajo el título *Poéticas comparatistas* dio la materia al número 4, mientras que Danielle Chauvin coordinaba un número sobre *Francia y Polonia: ecos y encuentros* (2/2003). Para 2004, *Brecht entre teatro y teoría* realizado por Jean-Pierre Morel (2/2004) y *Travesías atlánticas* bajo la responsabilidad de Jean Bessière (4/2004). En 2005 *África al margen* presentado por J.-M. Moura y J. Riesz (2/2005) y, para celebrar el año del Brasil, un número dedicado a las letras brasileras, bajo la responsabilidad de la entrañable Tania Franco Carvalhal, entonces Presidente de la AILC (4/2005). Señalemos una innovación, con la entrada en la escena comparatista de las literaturas «indoceánicas» (2/2006) y un *Homenaje a Borges* (4/2006). En 2007 es un homenaje al académico François Cheng que forma parte del Comité de honor de la revista (2/2007). En 2008, aparecen *Autobiografías* (1/2008) y *La literatura y los escritores de Túnez* (3/2008). Para 2009, *Literatura y política* (1/2009) y *Homenaje a Gogol* (3/2009) presentado por Claude De Grève, fiel colaboradora. Para 2010, Bernard Franco (Paris IV) es el responsable de un número titulado *Arabia feliz* (1/2010), mientras que en el número 4 se publicaban las actas de un homenaje a Charles Dédéyan, una de las figuras principales del comparatismo francés, para el centenario de su nacimiento. El año 2011 se abrió con un estado presente del «Comparatismo en China», coordinado por la Sra. Meng Zhang (Paris III) que presentó el número al Congreso de Literatura Comparada de Shanghai.

En 2012 Véronique Gély, Profesora en Paris IV, que cubría desde hacía mucho tiempo con competencia y dedicación una secretaría cada vez más pesada, vino a unirse a los dos directores. Es a ella que se debe un número temático sobre *Intersecciones de la Antigüedad: los clásicos griegos y latinos y la literatura mundial* (4/2012). En 2013 Pierre Brunel ha dirigido un importante número sobre *Las grandes figuras extranjeras del comparatismo* (2/2013) agrupando los nombres de Georg Brandes, Viktor Zirmunski, Mario Praz, Joseph Campbell, Qian Zhongshu, Henry Remak, Ulrich Weisstein, George Steiner y Edward Saïd. Por su lado, D.-H- Pageaux ha coordinado dos números sobre los *Comparatistas a través del mundo* (4/2014 y 2/2017) respectivamente dedicados a la «vieja «Europa» (Inglaterra, Países Bajos, Alemania, Portugal, España, Italia, Suiza y Eslovenia) y a una primera apertura al mundo (Japón, Corea del Sur, China, Tailandia, Hungría, Turquía, Egipto y Costa de Marfil). Se mencionarán también otras iniciativas que implican un deseo de innovación y de renovación: *Metamorfosis de los mitos* (2/2014), *Las literaturas del Norte de Europa* (2/2015), *Problemas de historia literaria india* (4/2015) y *La Biblia y las literaturas poscoloniales* (4/2016).

Nos guardaremos bien de concluir sin dejar de enfatizar sobre la voluntad de apertura de la *RLC*: apertura a cuestiones muy actuales e internacionales o mejor interculturales, pero apertura también a todos los espacios donde emerge y se afirma, en su diversidad, la disciplina que se llama Literatura General y Comparada.

Notas

¹ Centro nacional de la investigación científica, por sus siglas en francés. (N.d.T) 36 37

² *Mélanges* [Título de una obra compuesta por artículos reunidos y dedicados a un maestro por sus amigos, sus colaboradores, sus discípulos, en homenaje a ese maestro y tratando de la disciplina en la que se ha distinguido] v.gr. *Mélanges offerts à M....*, et p. abrég., *Mélanges* + nom propre: *Mélanges Cohen*, *Mélanges Imbs*, etc. *Voir l'article de Baldensperger dans les Mélanges Lanson, chez Hachette* (BARRÈS, *Cahiers*, t.14, 1923, p. 223). <http://www.cnrtl.fr/definition/mélanges> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

Pageaux, Daniel-Henri

«La *Revue de Littérature comparée*: un lugar de memoria». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 29–37.

Fecha de recepción: 22 · 01 · 17

Fecha de aceptación: 24 · 03 · 17



Recherche littéraire / Investigación literaria. Breve presentación

Marc Maufort*

Université Libre de Bruxelles

Traducción: María Inés Lainatti

Con una publicación anual por parte de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, *Recherche littéraire/Investigación literaria* busca informar a los académicos en literatura comparada de todo el mundo acerca de los desarrollos recientes en el área. Para tal fin, la revista publica una gran variedad de reseñas (alrededor de 30 cada año) en diversas sub-áreas tales como literatura y artes, teoría literaria, estudios de traducción, ecocrítica, estudios de situaciones traumáticas, estudios literarios poscoloniales y transculturales.

La revista publica, además, ensayos más largos sobre temas literarios específicos. En la edición de 2016, un texto de esas características fue destinado a una extensa investigación de publicaciones académicas en el área de la literatura mundial. En el número de 2017, un ensayo similar se centró en estudios literarios poscoloniales. En la edición de 2018, habrá incluso un aporte que echará luz sobre la historia de las metodologías de traducción en el mundo académico francés. Desde la edición de 2018, *Recherche littéraire/Investigación literaria* incluirá una sección dedicada a ensayos de intelectuales invitados que reflejen tendencias actuales en las investigaciones sobre literatura comparada. Los ensayos de académicos que no fueron invitados no se consideran para publicación. Cada año también se incluyen artículos sobre conferencias en literatura comparada.

En la actualidad, la revista se encuentra disponible en un formato de libre acceso en el sitio web de la AILC (Asociación Internacional de Literatura Comparada – ICLA, su sigla en inglés): <http://www.ailc-icla.org>. A partir del año 2019, la revista se publicará con acceso sin restricción en Peter Lang y se podrá acceder a la misma desde la plataforma de la editorial. Para más información, los colegas deberán ponerse en contacto con el editor, profesor Marc Maufort a través de mmaufort@ulb.ac.be.

Maufort, Marc

«*Recherche littéraire/Investigación literaria*. Breve presentación». *El hilo de la fábula*. Revista anual del Centro de Estudios Comparados (18), 38.

Fecha de recepción: 20 · 01 · 17

Fecha de aceptación: 20 · 03 · 17

* Profesor de Literatura y Teatro Ingleses en la Université Libre de Bruxelles (Bélgica). Es el editor actual de *Recherche littéraire/Investigación literaria*, la revista bilingüe de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, AILC (ICLA, su sigla en inglés). Ha escrito y (co)editado varios libros sobre O’Neill, además de teatro poscolonial y multiétnico. En la actualidad, está escribiendo, junto con David O’Donnell, una monografía sobre teatro comparado indígena en la región del Pacífico.



RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas

Vicente González Martín*
Universidad de Salamanca

38 39

Hablar de una Revista en la que estoy involucrado muy directamente, pues soy su Director desde su creación en el año 2000 hasta la actualidad, es una tarea bastante complicada, pues la objetividad puede resentirse muy fácilmente. Por esa razón procuraré ser lo más descriptivo posible en el análisis, dejando los juicios valorativos a quien desee hacerlo.

El propio título: *RSEI. Revista de la Sociedad española de Italianistas*, define de alguna manera su idiosincrasia pues revela de forma explícita que es el medio fundamental de la difusión de los resultados científicos de los italianistas españoles, agrupados en torno a una sociedad científica, aunque siempre abierto a las aportaciones de los de otros países.

La Asociación Española de Italianistas, creada en 1974 y transformada en Sociedad Española de Italianistas algunos años después, pasando de ser una asociación gremial a una sociedad de estudios, sintió desde los comienzos la necesidad de plasmar en papel y difundir sus investigaciones a través de publicaciones en las que se recogieran los resultados investigadores de sus miembros. Por esa razón, desde 1980 comenzaron a celebrarse congresos bianuales de los que emanaron diversos volúmenes de actas publicadas en su mayor parte en las editoriales de diferentes universidades españolas.

Sin lugar a dudas, el acervo de italianismo que los volúmenes publicados atesoran es de gran consistencia y continúan siendo un referente para los italianistas españoles y de todo el mundo. Sin embargo los tiempos fueron cambiando y la SEI, abriéndose a italianistas de diferentes países, adquirió una consistencia humana y científica cada vez más amplia y especializada en el mundo científico. A remolque de las tendencias que provenían de las ciencias experimentales y del mundo anglosajón se fueron imponiendo las revistas como cauces más adecuados para la difusión de los resultados de la investigación en todas las áreas del conocimiento.

Atendiendo a esas tendencias, la Sociedad Española de Italianistas decidió crear su propia revista, la que surgió con un triple deseo: 1) ser una tribuna abierta a la colaboración de los italianistas españoles y de otros países; 2) exigir a ultranza

* Catedrático de Filología Italiana, Decano de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, Director de la Cátedra Sicilia y de RSEI. Revista de la Sociedad española de Italianistas. Desde 1973 ha ejercido la docencia en la Universidad de Salamanca y ha sido Profesor Visitante en Universidades de diversas partes del mundo; es miembro de varias asociaciones científicas y de los Comités Científicos de revistas de prestigio, ha recibido premios internacionales y asesora a agencias de evaluación de España, Italia y Grecia. Sus investigaciones se han dirigido fundamentalmente al campo de la literatura comparada italo-española.

la seriedad y el rigor científicos de los investigaciones que acogiera y 3) mantener su continuidad pese a las dificultades que, sin lugar a dudas, se presentarían. Al tiempo de sostener señas de identidad que la caracterizarían por ser el órgano de una sociedad científica, por el rigor en la selección de los textos, el multilingüismo, aunque, como es obvio, primando el italiano y el español, y la apertura de temáticas —siempre dentro de la línea del italianismo.

Por razones estratégicas de hacer coincidir tanto al Presidente en aquellos momentos de la SEI y al Director de la Revista, el profesor Vicente González Martín, y en razón de facilidades editoriales, se decidió establecer la sede en la Universidad de Salamanca y encargar a Ediciones de la Universidad de Salamanca su publicación, siendo el Área de Filología Italiana de esta Universidad la que ha financiado todos los números hasta ahora publicados.

Con estas premisas, en el año 2000 se publicó el número 0 de *RSEI* con un contenido muy especial, pues era la primera prueba de una aventura editorial que no queríamos que siguiera el repetido aforismo español de que «las revistas duran lo que las pajas en las eras». Para conjurar esa amenaza se decidió hacer un número especial en el que los diversos colaboradores —nueve concretamente— fuesen reconocidos escritores italianos y sus textos fueran inéditos. A esta singular apelación a abrir una Revista de italianistas españoles acudieron Giorgio Bàrberi Squarotti, Giuseppe Bonaviri, Gina Lagorio, José Ledesma Criado, Maurizio Maggiani, Luigi Malerba, Giuseppe Pontiggia, Francesca Sanvitale y Emilio Tadini.

Con ese aval inicial, continuó *RSEI* su recorrido hasta el número 11, correspondiente a 2017, procurando que su periodicidad fuera anual, aunque dificultades de muy diverso tipo han impedido que fuera exactamente así. Sin embargo, creo, el balance en cuanto a la cantidad y calidad de los colaboradores y de los ensayos es lo suficientemente positivo, pues en *RSEI* han colaborado muchos investigadores, y se han publicado más de ciento cincuenta textos.

Una de las problemáticas que se abordaron en el momento inicial de su creación fue la de optar por números abiertos en cuanto a las temáticas, lo que garantizaba una afluencia mayor de textos y abría la posibilidad a más investigadores de participar. O el de elaborar números monográficos donde primaran la exhaustividad y especialización de las temáticas abordadas. Ambas disyuntivas eran válidas científicamente y podían apoyarse en la forma de hacer de revistas de prestigio de diferentes países y áreas de conocimientos, y, por ello, se optó por un sistema ecléctico, donde, primando la línea de temática abierta, no se cerrara a la elaboración de volúmenes monográficos.

Otra cuestión no planteada explícitamente, pero que sí está latente en lo referente a las temáticas, es la relación existente entre estudios de tipo lingüístico y de tipo literario. La praxis y el devenir del tiempo han ido dando primacía en cuanto a la cantidad a los estudios de crítica y análisis literario, aunque no faltan los análisis lingüísticos de tipo sincrónico y diacrónico o los referentes a la interrelación lengua–literatura. A ello se añade un número importante de artículos dedicados a los estudios contrastivos, especialmente a los de literatura ítalo–española, cada vez más documentados y cuidados por parte de los italianistas españoles. Otros dedicados a la literatura italiana escrita por mujeres, género en el que las italianistas de España e Italia son pioneras y en que colaboran muy activamente.

Como he señalado, la variabilidad temática es muy amplia y bastan para ejemplificarla los títulos de los artículos de dos números. Así, en el volumen 3, de 2005,

encontramos: *Dino Buzzatti: tríptico antifacista; Representación grafemática de los sonidos palatales en el vulgar italiano durante los siglos XIV y XV; Juan Ramón Jiménez y la literatura italiana; Homógrafos y homófonos en español y en italiano (formas verbales); C. Magris y su experiencia de frontera; Algunos aspectos de la proyección de la Commedia dell'Arte en España; Istantanea di un'Italia che cambia: i racconti di Luca Dominelli e Vincenzo Pardini; Planteamientos teóricos y metodológicos de la enseñanza del italiano; Giuseppe Ungaretti. Una poética della migrazione*, etc.

Frente a alternancia de estudios de tipo lingüísticos y de crítica literaria, en el número 10 (2014) la mayoría de los artículos abordan argumentos literarios, incluidos los de género. Así, *Due novembre 1975. Cronaca di una morte annunciata; Caterina e le altre: scrittrici mistiche italiane e Querelle des femmes; La traduzione filmica: un confronto preliminare tra due paesi «gemelli», l'Italia e la Spagna; A due voci: Pasolini legge a Rebora; L'eccezionalità di Giuseppina Turrisi Colonna nella Sicilia del XIX secolo; La puesta en escena del «diverso» pasoliniano. Ambigüedad, transgresión y resistencia en Porcile; Las relaciones entre la comida y la literatura: entre los fogones de la historia; Locchio che guarda «altrove» di Mattia Pascal*, etc.

40 41

Los dos números monográficos más relevantes, a mi entender, son el 14 (2007) dedicado a Giosuè Carducci, y el número 9 (2013) titulado *En torno a Maquiavelo*. En el primero colaboraron eminentes especialistas del Premio Nobel italiano, como Andrea Battistini, Arnaldo Bruni, Assumpta Camps Olivé, Renzo Cremante, Miquel Edo i Julià y Vicente González Martín.

En el dedicado a Maquiavelo se reunieron once artículos procedentes de especialistas de diversas áreas de conocimiento que abordaron la temática en torno a Maquiavelo desde las perspectivas literarias, filosóficas, históricas y jurídicas.

La estructura de cada uno de los números se completa con la publicación de diversas reseñas que tratan de describir y difundir algunas de las publicaciones relevantes contemporáneas al volumen en cuestión y de forma muy esporádica con alguna edición crítica no muy amplia de alguna obra italiana inédita o de muy difícil consulta, generalmente del Renacimiento.

En definitiva, *RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, con el número que está a punto de aparecer, completa dieciocho años de andadura con sus luces y sus sombras. Mantener una revista con continuidad es una tarea ardua no sólo por la dificultad de asegurar la financiación, sino también por todos los escollos que las reglamentaciones impuestas por la «indexación» imponen a las revistas científicas, que, más que favorecer la calidad, imponen la forma sobre la validez de los contenidos científicos y condicionan que las investigaciones en las áreas de Humanidades miren más a los índices que a la validez científica de sus contenidos.

González Martín, Vicente

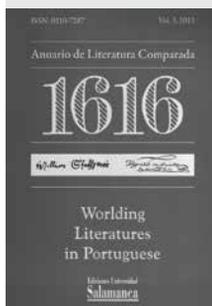
«RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas».

El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios

Comparados (18), 39–41.

Fecha de recepción: 08 · 01 · 17

Fecha de aceptación: 23 · 03 · 17



La revista 1616 y la Sociedad Española de Literatura General y Comparada

Antonio Cruz Casado*
Universidad Complutense de Madrid

La Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC) tiene sus raíces en la Universidad Complutense de Madrid, la cual junto con otras instituciones españolas y norteamericanas organizó el *I Coloquio de Literatura Comparada*. Este tuvo lugar durante los días 3 y 4 de abril de 1974, tal como recuerda el profesor Francisco López Estrada en el volumen primero del Anuario 1616, publicación que se convirtió durante décadas en el órgano de expresión de la institución citada y que recuerda, en la denominación, el año en que fallecen dos grandes autores, William Shakespeare y Miguel de Cervantes.

Algún tiempo después, en 1977, en la Universidad de Barcelona y bajo la dirección del profesor Martín de Riquer, se celebra el *I Simposio de Literatura Comparada*, de lo que también hay noticia y textos en el volumen citado de la revista 1616. Así surge el volumen inicial de la SELGYC, que vio la luz en 1978, en el que se incluye una selección de las ponencias que tuvieron lugar en ambos congresos de Madrid y Barcelona. Figuras muy significativas del comparatismo español, además de los profesores citados, serían Claudio Guillén o Antonio Vilanova, que ya incluyen estudios en este ejemplar.

En los números siguientes, hasta el año 2006 (con diversos saltos temporales, que no vamos a resaltar), año en que aparece publicado el volumen XII, hay significativas colaboraciones de críticos que proceden de los diversos ámbitos del hispanismo, tanto literario como lingüístico, profesores ubicados en diversas universidades españolas y otros centros de estudio, entre los que se encuentran, por citar algunos relevantes, Carlos García Gual, investigador del mundo grecolatino y medieval, o Leonardo Romero Tobar, que centra su atención en el siglo XIX.

Lo que puede considerarse la primera etapa de la publicación termina con el mencionado número del año 2006; en 2011 se reanuda el *Anuario de Literatura Comparada* y, hasta el momento (2018), tenemos constancia de, al menos, seis volúmenes más: el número 6 corresponde al año 2016.

Los contenidos de esta revista son muy variados y responden, sobre todo en los años centrales de la primera etapa, a los temas propuestos como objeto de estudio en los diversos congresos que viene realizando la SELGYC. Por lo general, se señalan tres temas a los participantes, todos ellos relacionados con el comparatismo y la literatura general, aunque no todas las ponencias pasan luego al anuario 1616, sino que pueden

* Catedrático de Lengua y Literatura Española, Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, Académico Numerario de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, Miembro de la Sociedad de Literatura General y Comparada y Cronista Oficial de Iznájar y de Lucena.

editarse de forma independiente en volúmenes sueltos, de carácter monotemático, de lo que es ejemplo, entre varios más, el volumen *El relato intercalado* (Madrid, 1992) o las mismas actas de determinados congresos que ven la luz igualmente sin conexión visible con el citado anuario, órgano de expresión habitual de la Sociedad. De esto último da fe, entre otros muchos casos (y perdónese la autocita), el volumen del que fui co-responsable: *Estudios de Literatura General y Comparada* (Lucena, 2009), coordinado por Antonio Cruz y Margit Raders, correspondiente al XVI Simposio de la SELGYC, en el que se incluyen aportaciones sobre los temas «Literatura y alianza de civilizaciones», «Prólogo y paratextos» y «Bohemios, raros y olvidados».

Con respecto a los contenidos del anuario, podemos señalar una serie de bloques temáticos que nos parecen de singular interés y variedad, entre los que destacamos los siguientes: «Exilio y literatura», «Teoría y crítica literaria» y «El ensayo como género literario» (VI–VII, 1988); «Filosofía y literatura» y «Cine y literatura» (VIII, 1990); «Literatura comparada» (IX, 1995); «Ficción histórica», «Locos y simples en la literatura y en el arte» y «Literatura epistolar y géneros literarios» (X, 1996); «Las literaturas hispánicas en el canon europeo» y «Literatura y crisis de las humanidades» (XI, 2006) y «El mundo medieval en la literatura contemporánea» (XII, 2006).

La SELGYC estuvo dirigida por algunas de las personalidades más significativas del comparatismo español, como Claudio Guillén, Carlos García Gual, Darío Villanueva, actual Director de la Real Academia Española, o Montserrat Cots. En la actualidad figura como director Dámaso López García, Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, como puede comprobarse en la página web de la institución.

La segunda etapa de *1616* (año 2011 y siguientes) ofrece más uniformidad en los contenidos que algunos anuarios de la etapa anterior, así como una presentación diferente y un cambio más científico en lo que se refiere a las normas de presentación de originales, sin excluir por ello estudios de otra temática. Así, por ejemplo, el número 3, correspondiente a 2013, que tenemos a la vista, nos ofrece seis estudios, en inglés, portugués y español, en el apartado «Globalizando la literatura en portugués»; seis estudios más, en la sección «Varia», en los que se tratan diversos aspectos y relaciones temáticas: Leopoldo María Panero y Roberto Bolaño, los paisajes urbanos de Modiano y Debord, el mito de Pigmalión en un autor japonés, Tanizaki Junichiro, o la periodización en la actual poesía española, entre otras cuestiones. Diversas «Notas», un «Informe», sobre el comparatismo en América Latina, y un texto «In Memoriam» del profesor Martín de Riquer, completan el volumen.

En la actualidad, en nuestro mundo globalizado, son fácilmente accesibles, en la página cervantesvirtual.com, los textos que componen la trayectoria de *1616*, desde 1978 a 2006, como hemos indicado, en tanto que se encuentran en la página oficial de la SELGYC diversos contenidos de los anuarios siguientes, como los índices de cada uno de los números.

En conjunto, esta publicación nos parece el esfuerzo más serio, coherente y conseguido de la cultura española en su afán de promover y consolidar en las universidades de nuestro país los estudios de literatura general y comparada.

Cruz Casado, Antonio

«La revista *1616* y la Sociedad Española de Literatura General y Comparada». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 42–43.

Fecha de recepción: 21 · 04 · 17

Fecha de aceptación: 27 · 04 · 17



Boletín de Literatura Comparada.
Centro de Literatura
Comparada Nicolás J. Dornheim,
Universidad Nacional de Cuyo

Paula Simón*

CONICET / Universidad Nacional de Cuyo

En 1976 se inauguró el Centro de Literatura Comparada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, bajo la dirección del Dr. Nicolás Jorge Dornheim. Siendo uno de los pioneros en Argentina, este centro se planteó objetivos concretos como la creación de una biblioteca especializada que resolviera el problema de la carencia de material bibliográfico sobre Literatura Comparada disponible en los repositorios nacionales. Con ese mismo espíritu, el CLC se propuso difundir las investigaciones llevadas a cabo por sus miembros, lo que derivó en la edición del *Boletín de Literatura Comparada*, una actividad que ha acompañado el desarrollo del CLC desde sus inicios.

Con periodicidad anual, el *Boletín de Literatura Comparada* (ISSN 0325-3775) se ha publicado ininterrumpidamente desde 1976 gracias al apoyo de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo. Aunque en una primera etapa recogió solo los resultados de las investigaciones de los miembros del Centro de Literatura Comparada, pronto abrió su convocatoria a especialistas en la disciplina del ámbito nacional e internacional. Actualmente, bajo la dirección de la Dra. Lila Bujaldón, en varias oportunidades presidenta y vicepresidenta de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC), es una publicación con referato que se obtiene por canje y está indexada en reconocidos índices como el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (CAICYT, CONICET), Latindex y Dialnet.

Entre los contenidos generales del *Boletín* se destacan artículos y reseñas que se enmarcan en las diversas áreas del quehacer comparatista, tales como la literatura de viaje, la literatura de exilio y migración, la literatura de minorías, las interrelaciones entre la literatura y otras artes, así como entre la literatura y otras disciplinas, las relaciones entre la literatura y las catástrofes históricas, la tematología, la imagología, la recepción, los estudios sobre traducción y autotraducción y la historia de la Literatura Comparada, entre otras. A lo largo de sus páginas es posible consultar artículos originales de especialistas de trayectoria nacional e internacional, tales como Manfred Beller, Jean Bessière, Oscar Caeiro, Rolando Costa Picazo, Hugo

* Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede de trabajo en el Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo. Forma parte del Grupo de Estudios del Exilio Literario (Universidad Autónoma de Barcelona, España). Autora del libro *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses* (2012).

Dyserinck, Ottmar Ette, María Rosa Lojo y Christoph Rodiek, por citar solo a algunos. Cabe destacar que en los números XXVI–XXVII (2001–2002) y XXXVI (2011) se ofrecen índices generales de la revista.

A partir de 2011 el *Boletín* incorporó una sección de entrevistas en las cuales se recoge la palabra de importantes especialistas de la disciplina que se desempeñan en variados ámbitos académicos y culturales, tales como Alfredo Luzi (Universidad de Macerata); Margaret W. Ferguson (Universidad de California, Davis); José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca) y Anil Bhatti (Universidad Jawaharlal Nehru). Dichas entrevistas permiten difundir el estado de la cuestión de la Literatura Comparada, como así también los debates vigentes que afronta la disciplina en el contexto internacional.

En varias ocasiones el *Boletín de Literatura Comparada* ha dado lugar a la publicación de actas de congresos de la Asociación Argentina de Literatura Comparada, como son los casos del número XXXIV (2009) y XXXV (2010), en los cuales se accede a las Actas de las *VIII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, celebradas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo en 2007. Asimismo, el *Boletín* ha editado ensayos presentados en coloquios de la especialidad, tal como lo prueban los números XXVIII al XXX (2003–2005) en homenaje a Nicolás J. Dornheim, que reúnen en forma póstuma los materiales del *Coloquio Nacional Literatura de Viaje*, en la mencionada Casa de Estudios.

Una de las actividades prioritarias del Centro de Literatura Comparada ha sido el desarrollo del proyecto BIALICO (Bibliografía Argentina de Literatura Comparada), que consiste en la confección de bibliografías detalladas y comentadas del trabajo comparatista llevado a cabo en nuestro país por escritores, críticos, teóricos e historiadores de la literatura. Los resultados de la primera etapa de dicho proyecto fueron difundidos en dos fascículos, anejos del *Boletín de Literatura Comparada*, que aparecieron en 2001 y 2003–2005. En estos volúmenes se publicó la bibliografía comparatista de intelectuales del siglo XIX y XX que permitió explorar los antecedentes y los referentes del comparatismo nacional. El primer fascículo (2001) relevó el trabajo de Ángel J. Battistessa, Oscar Caeiro, Jorge Dubatti, Delfín Leocadio Garasa, Roberto Federico Giusti, Alma Novella Marani, Arturo Marasso, Pierina Lidia Moreau y Emilia de Zuleta. En tanto, el segundo fascículo (2006) reunió la bibliografía comparatista de Enrique Anderson Imbert, Rafael Alberto Arrieta, Emilio Carilla, Raúl Héctor Castagnino, Guillermo de Torre, Juan María Gutiérrez, María Rosa Lida de Malkiel, Marta Zulema Palermo y Gloria Videla de Rivero.

La segunda etapa del proyecto BIALICO, llevada a cabo entre 2013 y 2015 en el marco de un Proyecto de Investigación Plurianual del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), permitió confeccionar nuevas bibliografías de intelectuales argentinos que transitaban enfoques comparatistas en su producción científica, entre los que se cuentan Esteban Echeverría, Ricardo Rojas, Arturo Farinelli, María Teresa Maiorana, Nicolás Jorge Dornheim y Gloria Galli de Ortega. Estas bibliografías han sido publicadas en un tercer fascículo del *Boletín de Literatura Comparada* (2018), de próxima aparición.

El *Boletín de Literatura Comparada* ha sido desde el primer número hasta la actualidad, cuando es inminente la aparición del número LXI, un fiel testigo de la vitalidad de la Literatura Comparada tanto en Argentina como en otros ámbitos académicos. Así lo prueba, entre otros hechos, la extensa reseña que mereció en el órgano bibliográfico de la AILC/ICLA, *Recherche Littéraire/Literary Research* (32,

2015, 149–152). Aunque se trata de un volumen editado en soporte papel, los índices de los últimos números y los dos anejos de BIALICO correspondientes a la primera etapa del proyecto pueden consultarse en la página web del CLC (<http://ffyl.uncuyo.edu.ar/centro-de-literatura-comparada>).

A través de los artículos, reseñas y entrevistas recogidos en el *Boletín de Literatura Comparada* es posible reflexionar sobre la historia del comparatismo, como así también sobre los temas y problemas que han definido la agenda nacional e internacional de la disciplina. Por este motivo, el *Boletín de Literatura Comparada* goza de un alto impacto que lo ubica como una publicación de referencia para la comunidad académica de lengua española especializada en Literatura Comparada, logrado entre otros méritos por una continuidad de más de 40 años de existencia.

Simón, Paula

«*Boletín de Literatura Comparada*. Centro de Literatura Comparada Nicolás J. Dornheim, Universidad Nacional de Cuyo». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 44–46.

Fecha de recepción: 15 · 03 · 17

Fecha de aceptación: 16 · 04 · 17



Revista de Culturas y Literaturas Comparadas de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba

Cristina Elgue–Martini*
Universidad Nacional de Córdoba

46 47

La idea de crear una revista científica en nuestro medio para coadyuvar al diálogo académico entre especialistas en literatura comparada fue esbozada por Jean Bes-sière en 2004, en ocasión de las *Primeras Jornadas Internacionales sobre Memoria Cultural* organizadas por nuestra Facultad conjuntamente con el Proyecto ACUME (*Approaching Cultural Memory*) de la Comunidad Europea y con el apoyo del Instituto Italiano de Cultura y de la Alianza Francesa de Córdoba. El proyecto se concretó en 2007 gracias al entusiasta esfuerzo de todos y cada uno de nuestros colegas investigadores.

La *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* refleja un desarrollo sostenido de más de tres décadas en el campo del comparatismo y constituye un espacio de intercambio y profundización de líneas de investigación y de encuentros científicos nucleados en torno a temáticas específicas, de allí que cada número establezca un área temática particular. Su aproximación al comparatismo responde a los más recientes paradigmas teórico–metodológicos, que conciben a los estudios comparados como diálogo no limitado a obras literarias en distintas lenguas, sino como estudios que consideran a los textos literarios en términos de su relación con lo que está más allá de la literatura, y, en su acepción más amplia, como contacto entre diversos textos culturales. La revista aspiró en un primer momento a acrecentar y difundir los valiosos aportes que se generan en el Área de Investigación en Literaturas y Culturas Comparadas de nuestra Facultad, como así también desde la Maestría en Literaturas y Culturas Comparadas, pero, también desde un comienzo, apuntó a incorporar las reflexiones de especialistas internacionales.

El volumen 1 recoge fundamentalmente los trabajos presentados en el coloquio *Ulises a través del tiempo y del espacio, Coloquio Internacional de Literaturas y Culturas Comparadas* que contó con la presencia de Franco Ferrucci, especialista italiano del mito homérico de Rutgers University, y fue organizado por el entonces Centro de Investigación en Literatura y Cultura de nuestra Facultad entre el 24 y 26 de agosto

* Tiene formación de Grado en Lengua y Literatura Inglesa y en Letras Modernas, y de Posgrado en Lingüística y en Literatura Comparada. Es Doctora por la Universidad Laval de Canadá y Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha sido Decana de la Facultad de Lenguas y dirigió su Centro de Investigaciones. Dictó cursos de Posgrado en la Universidad Laval de Canadá e integra el cuerpo académico de diversas maestrías. Investigadora categoría I. Es vicepresidenta de la AAEA y de la Asociación Argentina de Literatura Comparada, de la que fue presidenta y socia fundadora. Premio de la Universidad Nacional de Córdoba, recibió las Palmas Académicas del Gobierno de Francia y el Diploma al mérito de la Asociación Argentina de Estudios Canadienses.

de 2006, con el auspicio del Instituto Italiano de Cultura de Córdoba. Partiendo del Ulises homérico, los artículos dan cuenta de las distintas figuras del mito y variantes del viaje, construidas en Europa y América desde el pasado clásico hasta el presente, y plasmadas en la imagen y la palabra.

El volumen 2, publicado en 2008, se tituló *Nostalgia y Melancolía: de pérdidas, locura y creatividad espiritual* y reúne los trabajos presentados en dos coloquios organizados por nuestro Centro de Investigación junto a la Universidad de Boloña y al Instituto Italiano de Cultura de Córdoba, con la colaboración del Instituto Goethe. La elección de las temáticas de estos coloquios refleja el interés generalizado por la melancolía y la nostalgia por parte tanto de gestores culturales como de académicos. Como dejan vislumbrar las reflexiones teóricas que abren este volumen, la melancolía ha constituido un tema recurrente en Occidente y el interés por parte de nuestro tercer milenio quedó decididamente manifiesto en la imponente exposición *Melancolía, genio y locura de Occidente*, realizada entre 2005 y 2006 en el *Grand Palais* de París, que propuso un recorrido cronológico de más de veinte siglos por la representación iconográfica de la melancolía a través de doscientas cincuenta obras. Con respecto a la nostalgia, la temática ha estado vigente desde la introducción del concepto en el campo de la medicina, en el siglo XVII, con connotaciones diferentes en los distintos periodos de la historia política y cultural de Occidente. Con el advenimiento de la posmodernidad, el término volvió al centro de los debates académicos, ya sea como nostalgia por el absoluto frente a la caída de los grandes relatos, como una forma de reacción frente al acelerado avance tecnológico, pero también como objeto de explotación comercial manipulado por la cultura mediática. Los trabajos académicos argentinos, alemanes e italianos reunidos en este volumen ponen de manifiesto la actualidad de ambas temáticas.

El volumen 3 fue publicado en 2011 y con el título de *Tejidos Rizomáticos: interconexiones entre la literatura, las humanidades y las ciencias* recoge los trabajos presentados por docentes–investigadores y miembros de equipos de investigación radicados en nuestra Facultad en las Jornadas *Interconexiones entre la Literatura, las Humanidades y las Ciencias*, que tuvieron lugar en la Facultad de Lenguas entre el 18 y el 20 de octubre de 2007, contando con la presencia de la Dra. Vita Fortunati de la Università degli Studi di Bologna en su carácter de coordinadora del Proyecto ACUME II (*Interfacing Science, Literature and the Humanities*), proyecto de la Red temática europea, que nuestra Facultad integraba en ese momento en calidad de *associated partner*. El proyecto cuestiona la idea tradicional de «influencia» a favor de una visión más dinámica de interconexión o *interfacing*. Los análisis críticos que integran el volumen confirman que la brecha entre las Humanidades y las Ciencias articulada durante el siglo XIX y consolidada a mediados del siglo XX constituye hoy un anacronismo.

Bajo el título *Diálogos, sujetos, discursos*, el volumen 4, que apareció en 2013, centra la atención en nuestra América como espacio de fronteras porosas, de construcción de identidades híbridas y sujetos subalternos, y espacio también de los primeros experimentos constitucionales que han hecho de la cosmovisión indígena su base filosófica y epistemológica. Atendiendo a la cronología, los artículos cubren gran parte de la historia de América: su espectro incluye tanto el tratamiento de la esclavitud en el Caribe colonial y del *Arte y Vocabulario de la Lengua Quichua General de los Indios del Perú del siglo XVII*, como un extenso corpus del siglo XXI. Con diferentes enfoques teóricos, los trabajos críticos estudian los procesos de transculturación en

el contexto de un mundo globalizado y se adentran asimismo en la problemática que recientemente ha enfrentado el ser humano con la posibilidad de la extinción de la vida en el planeta. La ecología encuentra entonces un lugar en los análisis, donde la naturaleza no es simplemente marco contextual, sino que se constituye en principio metafísico, fundante de la realidad, o donde se plantea una concepción de armonía universal inscrita en un orden natural en el cual el hombre aparece como una parte de la naturaleza que garantiza su adecuado desarrollo.

El volumen 5, publicado en 2015, inicia la versión digital de la *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* de la Facultad de Lenguas¹. Con el título de *Culturas y Literaturas en contextos transnacionales*, el volumen propone una temática que, aunque de larga data en la historia de las culturas, se instala como problemática académica e incluso como campo de estudio hacia fines del siglo XX, y se fortalece en el nuevo milenio, en estrecha vinculación con el incremento de las migraciones y nuevas formas de movimiento de las poblaciones. En efecto, el siglo XXI es testigo de un notable aumento en el volumen y en la velocidad de estos movimientos poblacionales y fue objetivo central de este volumen estudiar cómo estos movimientos afectan la dinámica de las comunidades y la identidad de sus miembros.

Con el título *Diálogos inter-océánicos*, el volumen 6 de la Revista, que fue publicado en 2016, abordó una problemática que es inherente al desarrollo de la mayoría de las culturas, y de la americana en especial, surgida, en gran medida, del diálogo entre el espacio americano y la teoría y práctica europea, a través de mecanismos referidos como mestizaje, criollización, creolización, antropofagia, transculturación, heterogeneidad, relación, por mencionar la terminología más citada. La lectura de los artículos que conforman este número de nuestra Revista confirma que no hay cultura moderna que no sea el resultado de procesos de mezclas, que la crítica, como dije, ha explicado, recurriendo a diferentes mediaciones teóricas. Este sexto volumen incluye, asimismo, testimonios europeos de la realidad y la literatura americana, así como estudios de tópicos abordados por autores europeos y americanos sin mediar contactos o influencias. Esta perspectiva apunta al «nuevo comparatismo», temática que es, también, tratada en el presente volumen. Además, algunos artículos incluyen el diálogo entre América Latina y los Estados Unidos, y la problemática de la traducción.

El volumen 7 de la Revista, aparecido en 2017, se preguntó: *Siglo XXI: ¿Nuevos estilos de cultura?* y se propuso indagar en los cambios producidos por el nuevo milenio en el «estilo de cultura» que predominó en nuestras sociedades occidentales en las últimas décadas del siglo XX, estilo de cultura referido casi unánimemente como posmodernismo. Concretamente, aspiraba a formular hipótesis sobre las estrategias de escritura y temáticas del siglo XXI: ¿una vuelta a estrategias de escritura más afines al realismo?, ¿neovictorianismo?, ¿giro ético?, ¿giro afectivo?, ¿postapocalipsis y antropoceno? Estos fueron algunos de los interrogantes. Este volumen incluyó un dossier con el título *Culturas y Literaturas Comparadas: incubadora de conocimiento*. Como expresó la Dra. Cristina Dalmagro en la presentación de esta sección:

Para celebrar los diez años de la creación de la revista y de la MCyLC, el Comité Académico de la carrera ha invitado a sus egresados a redactar un artículo que condense los resultados de sus investigaciones volcadas en tesis aprobadas. Por lo tanto, el presente dossier tiene una característica particular: todos los autores son egresados de la MCyLC; sus temáticas se corresponden con la investigación desarrollada en sus tesis de maestría...

El volumen 8, el cual saldrá publicado en diciembre de 2018, versará sobre «La re-significación de los mitos: siglos XX y XXI».

Responsables de la Revista

Directora de la Revista desde sus comienzos y continúa: Cristina Elgue–Martini, PH.D.

Co-directora a partir de 2015 y continúa: Dra. Nadia Der–Ohannesian

Secretaría de Redacción 2008 y 2011: Dra. Liliana Tozzi

Secretaria de Redacción 2013 y 2014: Dra. Nadia Der–Ohannesian

Secretario de Redacción desde 2015 y continúa: Lic. Martín Tapia Kwicicien

Consejo de Redacción Volumen 1 al 4

Mirian Carballo, Norma Ceballos Aybar, Mónica Martínez de Arrieta, Adriana Massa, Silvina Perrero de Roncaglia

Con posterioridad, y como resultado de la incorporación de nuevas carreras a la curricula de la Facultad de Lenguas, integró el Consejo de Redacción el Dr. Miguel Koleff, por el área de portugués, y la Dra. Cristina Dalmagro, como Directora de la Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas. En noviembre de 2017 renunció la Dra. Mónica Arrieta por haber accedido a los beneficios de la jubilación y se incorporó en su reemplazo la Dra. Amelia Bogliotti.

Comité Científico

Jean Bessière (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Trinidad Blanco de García (Universidad Nacional de Córdoba)

Lisa Block de Behar (Universidad de la República – Uruguay)

Oscar Caeiro (Universidad Nacional de Córdoba)

Rolando Costa Picazo (Universidad de Buenos Aires)

Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Vita Fortunati (Università degli Studi di Bologna)

Lila Perrén de Velasco (Universidad Nacional de Córdoba – Universidad Católica de Córdoba)

Nota

¹ Cabe aclarar que, con el tiempo, todos los números originalmente publicados en soporte papel fueron digitalizados y ya se encuentran disponibles, con acceso abierto al igual que cada uno de los números posteriores, en el repositorio de Revistas de la Universidad Nacional de Córdoba.

Elgue–Martini, Cristina

«Revista de Culturas y Literaturas Comparadas de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 47–50.

Fecha de recepción: 13 · 11 · 16

Fecha de aceptación: 01 · 03 · 17

que develan su tarea como editor. La publicación además mantiene un espacio dedicado al ensayo tanto literario como fotográfico que explora desde el discurso desregulado del género áreas de pensamiento sobre el continente poco accesibles desde el lenguaje académico. Asimismo, la revista publica en cada número reseñas de novedades bibliográficas que permiten explorar desde lo contemporáneo la vitalidad del área de estudio. Próximamente, el número 4 de *Chuy* abordará la figura y el pensamiento de Josefina Ludmer.

En definitiva, la revista procura prestar especial atención a las diferentes esferas que mueven el espacio de América Latina. Son esferas que la revista piensa como asociadas con diferentes lenguas (la del castellano, la del portugués, la de las lenguas americanas, el francés y la de las lenguas criollas) y distintos universos culturales (el sudamericano, el caribeño, el de los latinos en Estados Unidos, el atlántico, el afroamericano, el andino, etc.) en contacto, sin soslayar los conflictos y las disputas por el sentido que ese cruce muchas veces produce.

Desde la perspectiva que sostiene la revista, que reivindica la tradición de los estudios filológicos (como un amor atento y riguroso por la palabra), arqueológicos (como condición latinoamericana que sostiene a la vez la ruina y desentraña el origen) y archivísticos (como trabajo con lo ya dicho pero también como condición de posibilidad), América Latina es, antes que un repertorio de temas y contenidos, una perspectiva que se supone lo dispar y lo diferencial. Es un modo de operar con los materiales y las prácticas de las culturas atento a las dimensiones de potencia crítica y de conflicto asociadas no sólo con lo que se concibe con la multiplicidad sino también con aquello que, desde diferentes puntos de vista instalados en el espacio latinoamericano, ha sido pensado como transculturación o heterogeneidad de las culturas.

La inscripción disciplinar de *Chuy*, por lo tanto, no puede ser sino la que se ha venido configurando con la modernidad, en el mismo proceso de construcción de imágenes de América Latina, como *comparatismo*, entendido como práctica que no presupone la estabilidad, sino más bien la excentricidad y la anamorfosis del punto de vista.

revistachuy@untref.edu.ar

ISSN 2422-5932

Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados

Universidad de Tres de Febrero

Rosetti, Miguel

«*Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*».
El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados (18), 51–52.

Fecha de recepción: 05 · 06 · 16

Fecha de aceptación: 08 · 08 · 16



Literatura e Sociedade

Marcos Natali*

Edu Teruki Otsuka**

Universidade de São Paulo

El Departamento de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidade de São Paulo en Brasil publica la revista *Literatura e Sociedade* desde 1996. La publicación tiene como objetivo promover, acoger y publicar ensayos, conferencias y testimonios sobre cuestiones fundamentales del fenómeno literario, como la teoría de géneros, la relación entre literatura y sociedad, literatura comparada, historia literaria, relaciones con otras artes y áreas del conocimiento, lecturas de grandes autores y obras, y reflexiones sobre métodos y prácticas de la crítica literaria.

52 53

Literatura e Sociedade está compuesta por cinco secciones básicas: «Ensayos», dedicada a la publicación de artículos, conferencias y ensayos resultantes de investigaciones de profesores de Brasil y de otros países que contribuyan al área de Teoría Literaria y Literatura Comparada; «Dossier», compuesto por ensayos, conferencias y traducciones relacionados a eventos y actividades promovidos por el Departamento; «Testimonio», que trae testimonios, entrevistas y relatos memorialísticos de lectores ejemplares; «Pie de página», sección orientada a la recuperación de textos importantes que estén fuera de circulación; y «Biblioteca», donde se reúnen reseñas de obras del área publicadas en Brasil y en el exterior.

La revista acepta sumisiones de artículos de doctores de Brasil y del exterior asociados a la Teoría Literaria y la Literatura Comparada o áreas cercanas. En 2014 la revista pasó a ser publicada online, con periodicidad semestral, en el Portal de Revistas de la USP (<https://www.revistas.usp.br/lis>), donde también está disponible para consulta la colección integral de los volúmenes de *Literatura e Sociedade*.

Inicialmente con periodicidad anual, la revista publicó, en más de dos décadas de historia, trabajos teóricos sobre diversos aspectos de los estudios literarios, además de ensayos sobre autores y obras particulares, nacionales e internacionales, contemporáneos y antiguos. Con ello, buscó presentar la producción actualizada de los estudios del área, pero sin descuidar la tradición, rescatando artículos poco

* Doctor en Literatura Comparada por la Chicago University y profesor asociado de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidade de São Paulo. Publicó el libro *A política da nostalgia: Um estudo das formas do passado e textos sobre Roberto Bolaño, José María Arguedas y Jacques Derrida, entre otros*.

** Profesor del Departamento de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidade de São Paulo y autor de *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque (2000)* y *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias (2016)*.

accesibles o publicando textos hasta entonces no disponibles en Brasil, o trayendo testimonios sobre figuras importantes del área.

En su número inaugural, *Literatura e Sociedade* trajo estudios que abarcan la presencia de los espacios urbanos en la literatura, entre los cuales cabe destacar los trabajos de Modesto Carone sobre la Praga de Kafka y de Jacques Leenhardt sobre la poética de la frontera. A éstos se suman estudios sobre Joaquim Manuel de Macedo y José de Alencar, João do Rio, Clarice Lispector, Dalton Trevisan y Rubem Fonseca. Completan el número un testimonio de Ligia Chiappini sobre Lucilla Ribeiro Bernadet, que había actuado como profesora de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la USP en las décadas de 1960 y 1970; y la reproducción de un artículo de Otto Maria Carpeaux sobre las formas de la novela, originalmente publicado en 1944.

Publicado en el año siguiente, el segundo número de la revista abarca principalmente el campo de los estudios comparativos, con trabajos que analizan las relaciones entre la literatura y otras artes, como la pintura, el teatro, el cine y la música. Aparecen en ese número ensayos de reflexión teórica, como los de Claus Clüver, Aguinaldo José Gonçalves y Roberto Carvalho Magalhães, y estudios de obras y cuestiones particulares, manejando temas y autores como Cesario Verde, Mallarmé, la comedia romana, Meyerhold, el Romanticismo musical, Mário Cláudio, la literatura popular del Nordeste y lo femenino en Chico Buarque, además de un ensayo de Ismail Xavier sobre Leon Hirszman. El número se abre con un estudio de João Luiz Lafetá sobre los cuentos de Autran Dorado y trae testimonio de Décio de Almeida Prado sobre el crítico de cine Paulo Emilio Salles Gomes.

Los dos números siguientes dan continuidad al proyecto de la revista. En 1998, se publican estudios sobre la literatura didáctica de la Baja Edad Media; cartas y relaciones entre literatura y psicoanálisis; lo femenino en Mário de Andrade y Clarice Lispector; relatos de viaje y literatura; y una reflexión sobre el memorial académico. En ese tercer número figuran también el estudio de Marlyse Meyer sobre Machado de Assis y *St. Clair of the Isles*, y una discusión sobre Estudios Literarios y Estudios Culturales por Walter Moser. Se reproduce también el Memorial Académico presentado en 1980 por João Luiz Lafetá, profesor del Departamento de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la USP, fallecido en 1996.

El número 4, de 1999, presenta ensayos sobre el Bovarismo y la forma de la novela; historia y ficción en G. Bernanos; la poesía de Cassiano Ricardo y Leopoldo Marechal; el personaje femenino en un cuento de João Guimarães Rosa; la aprehensión del mundo en Clarice Lispector; las canciones de Dorival Caymmi; y la visibilidad del lenguaje en la poesía concreta. El número trae también una entrevista de Martin Lienhard concedida a Roberto Ventura y un artículo del mismo estudioso sobre etnografía y ficción en América Latina.

En el marco de los 10 años del Departamento de Teoría Literaria y Literatura Comparada y los 40 años del Área, los números 5 (2000) y 6 (2001/2002) de la revista reúnen artículos de profesores que participaron en la creación del Área y textos de docentes y colaboradores vinculados a ella. Con esos objetivos, el quinto número trajo estudios de Boris Schnaiderman, Ligia Chiappini, Aurora F. Bernardini, Walnice Nogueira Galvão, João Alexandre Barbosa, Antonio Arnoni Prado, David Arrigucci Jr., João Luiz Lafetá, Benedito Nunes y Teresa Vara. En el caso de Antonio Candido, fundador del Área de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la USP, son reproducidos textos del autor originalmente publicados en periódicos de São Paulo en la década de 1940. El número 6 de la revista reúne artículos de

Adélia Bezerra de Meneses, Marcus V. Mazzari, Maria Augusta Fonseca, Viviana Bosi, Andrea Saad Hossne, Fábio de Souza Andrade, Regina Pontieri, Cleusa Rios Pinheiro Passos, Iná Camargo Costa, Rita Chaves, Roberto Ventura, Sandra Nitrini, Franklin Leopoldo e Silva, José Paulo Paes, Marlyse Meyer y Modesto Carone. Se reproducen también textos de Antonio Candido de los años 1940, un artículo de Gilda de Mello y Souza sobre Chejov, estudios de Paulo Emilio Salles Gomes sobre Eisenstein y un ensayo de Ruy Coelho sobre Proust. Juntos, esos dos números históricos de *Literatura e Sociedade* presentan un muestreo significativo de la producción asociada, directa o indirectamente, al área de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la USP.

A partir de las siguientes ediciones, *Literatura e Sociedade* pasa a presentar números temáticos, constituyendo importantes repositorios de estudios sobre asuntos literarios y campos teóricos. El séptimo número, de 2003/2004, enfoca el Modernismo brasileño en su amplitud, abriendo nuevas perspectivas y enfoques no sólo sobre la literatura modernista, sino también sobre las artes plásticas, la música, la arquitectura y el teatro del período. En 2005, el número presenta una amplia cartografía de la literatura brasileña contemporánea. El número 9, de 2006, reúne estudios comparativos, proporcionando un significativo panorama de la producción en ese sector, en su variedad de enfoques y posibilidades críticas; se une a esos trabajos un dossier sobre Bernanos y su relación con Brasil. El décimo número (2007/2008) se dedica a las relaciones entre crítica y psicoanálisis, también aquí ofreciendo una visión extensiva de la amplitud y diversidad de perspectivas en ese campo de la investigación académica; además, recupera textos de Jean Maugüé, Oswald de Andrade y Mario de Andrade. El número termina con una entrevista con Davi Arrigucci Junior, publicada por primera vez en 2005.

En 2009, *Literatura e Sociedade* publicó dos números dedicados a la obra crítico-teórica de Antonio Candido, cuyo trabajo fecundo y rico de vertientes es referencia fundamental para el Departamento y para muchos estudiosos brasileños. Los números 11 y 12 traen entrevistas de reconocidos intelectuales brasileños y extranjeros sobre el autor de *Formación de la literatura brasileña*, ensayos de análisis y discusión de la obra candidiana y testimonios sobre el profesor, además de tres entrevistas concedidas por él en diferentes ocasiones. En el conjunto, los textos reunidos en esos números ofrecen al lector un expresivo y diversificado debate en torno a la obra de Antonio Candido y su papel en la crítica literaria brasileña.

También en 2010 salieron dos números, esta vez abarcando cuestiones del Realismo, en la narrativa, en la poesía, en el teatro y en el cine. Merecen ser destacados en el conjunto los estudios de Dolf Oehler sobre Baudelaire, Roberto Schwarz sobre Machado de Assis, Fredric Jameson sobre el debate entre Lukács, Brecht, Adorno y Bloch (número 13) y el testimonio de Ian Watt sobre su *The Rise of the Novel* (número 14). Reuniendo estudios sobre diversos temas y autores, como, entre otros, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Beckett, Dickens, Zola y Cornélio Pena, esos dos números discuten la cuestión del realismo desde el ángulo de la actualidad del debate.

El número siguiente de *Literatura e Sociedade*, publicado en 2011, se concentra en el teatro, con un estudio de Iná Cargo Costa sobre el teatro épico y un ensayo de Franco Moretti sobre Ibsen, además de artículos sobre Georg Büchner, Brecht, Tennessee Williams y Augusto Boal, entre otros, junto a textos sobre el llamado «teatro de grupo» de São Paulo.

El número 16, de 2012, se dedica al diálogo entre escritores en el ejercicio de la crítica, reuniendo estudios que discuten autores como Gérard de Nerval, Fernando Pessoa y Murilo Mendes, además de traducir textos de E.T.A. Hoffmann sobre música y un estudio de Ernst Robert Curtius sobre Goethe como crítico.

En el año siguiente, el número 17 trajo un dossier sobre la obra de Samuel Beckett, organizado por Fábio de Souza Andrade, un ensayo de Dorothy Hale sobre Henry James y un estudio de Filomena Serra sobre Almada Negreiros y la danza; completan la edición dos artículos de Pierre Rivas, sobre Brasil y el modelo francés y sobre las transformaciones en la cultura francesa.

En 2014, *Literatura e Sociedade* pasa a tener periodicidad semestral. En los números 18 y 19, publica un dossier, a cargo de Roberto Zular, sobre la Voz como cuestión, entre la teoría literaria y el psicoanálisis, con ensayos de Mladen Dolar, S. E. Gontarski, André Goldfeder y Sara Guyer.

El número 20, el primero de 2015, trae el dossier «Figuras del extrañamiento», organizado por Cleusa Rios Pasos, Michel Riaudel y Yudith Rosenbaum, además de la sección ensayos, con estudios sobre obras particulares y cuestiones críticas.

Los números siguientes de la revista acogen estudios de carácter más variado, reflejando las tendencias de la producción académica corriente, en su diversidad de enfoques y elecciones temáticas (números 21, de 2015, y 22, de 2016). En el número 23 se destaca el dossier «Literatura y memoria: la escritura del trauma histórico», organizado por Andrea Saad Hossne y Ana Paula Pacheco, centrado en las experiencias de las dictaduras latinoamericanas y del Holocausto durante la II Guerra.

Preservando los principios que la guían desde su surgimiento, *Literatura e Sociedade* busca presentar la producción relacionada a la crítica y la teoría literaria, articulando los desarrollos internos del Departamento de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidade de São Paulo con las nuevas tendencias de los estudios literarios contemporáneos.

Natali, Marcos

Teruki Otsuka, Edu

«*Literatura e Sociedade*». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 53–56.

Fecha de recepción: 03 · 11 · 16

Fecha de aceptación: 05 · 04 · 17



Poligrafías. Revista de literatura comparada y Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada. Nueva época

Claudia Lucotti Alexander*

Irene Artigas Albarelli**

Universidad Nacional Autónoma de México

56 57

Poligrafías. Revista de literatura comparada fue fundada en 1996 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por Luz Aurora Pimentel, con un importante Consejo editor de comparatistas fundamentales en el desarrollo de la enseñanza y la investigación de la disciplina en México, además de un Consejo asesor de notables comparatistas internacionales¹. Pimentel comenta cómo la idea original era tener una revista especializada que reflejara las investigaciones de las diversas áreas de estudio de la comparatística, esto es, de los estudios de influencias y de fuentes, de recepción, de formas y géneros literarios, de temas y motivos, de periodos, escuelas y movimientos, de traducción, de literatura y otras artes y de literatura y otras disciplinas.

La revista estaba estrechamente vinculada al programa de Posgrado en Literatura Comparada de la UNAM, fundado en 1989 después de muchos esfuerzos y en pleno auge en 1996. Desde los años sesenta del siglo pasado, en la Facultad de Filosofía y Letras de las UNAM se impartían cursos a cargo de profesores como Raúl Ortiz y Ortiz, Rosario Castellanos y Margarita Quijano, que establecían relaciones entre obras de tradiciones literarias en lenguas distintas, por ejemplo de Proust y Carpentier o Beckett y Pinter. Aunque en ese tiempo no se llamaran así, se trataba de cursos claramente comparatistas y del origen de muchos de los trabajos y metodologías que se desarrollarían después. En 1975, se fundó el Colegio de Letras Modernas, en la UNAM, y profesores de cuatro tradiciones importantes — inglesas, francesas, alemanas e italianas— quedaron agrupados institucionalmente en lo que posteriormente germinaría en diversos grupos y esfuerzos dirigidos ya explícitamente hacia la Literatura Comparada. Actualmente, el Colegio incluye también el estudio de letras portuguesas y se encuentra en comunicación constante con los colegios de Letras Clásicas, Letras Hispánicas y Teatro.

* Maestra en Letras Inglesas por la UNAM, profesora de tiempo completo del Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad donde imparte también cursos de escritura de mujeres en inglés, literatura inglesa medieval y literatura canadiense. Coordina la Cátedra Extraordinaria de Estudios Canadienses Margaret Atwood–Gabrielle Roy.

** Profesora en el Colegio de Letras Modernas y el Posgrado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Doctora en Literatura Comparada por la misma universidad, imparte cursos de teoría literaria, poesía estadounidense del siglo XX y literatura comparada. Se especializa en intermedialidad, poéticas visuales y ecrasis.

En 1981 se hace el primer esfuerzo para establecer el Programa de Posgrado en Literatura Comparada que, como ya mencionamos, se institucionalizó hasta 1996. Entre otras virtudes, este programa funcionaba con un esquema de tutorías que enfatizó la investigación y subrayó la importancia de la enseñanza individualizada y el manejo profundo de varias historias literarias, en diferentes lenguas. Así, *Poligrafías* muestra las investigaciones de este profesorado y alumnado, a la par que sus vínculos con otros lugares que hacían comparatística en el mundo².

Poligrafías fue entonces una publicación que se distinguía de su revista hermana ya existente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el *Anuario de Letras Modernas*, por ser una revista especializada en Literatura Comparada y surgir de este Programa de Posgrado³. Si el *Anuario* se caracterizaba por «la costumbre de leer textos en diferentes idiomas, el afán de transmitir conocimientos, de traducir y hacer eco de voces ajenas» lo cual «nos lleva de modo muy natural al comparatismo: la confrontación de mundos creados en la literatura», *Poligrafías* surgía, se centraba y se nutría de dicho comparatismo.

Con esta organización, *Poligrafías* publicó cuatro números impresos que hasta 2004 aglutinaron ensayos y reseñas fundamentales para la investigación comparatista en secciones de teoría y de crítica, que además acomodaban artículos por temas o aproximaciones comunes. Por ejemplo, las secciones se subdividían en «Literatura y artes plásticas», «Lecturas de la postmodernidad», «Reflexiones sobre la otredad», «Literatura del Caribe», «Notas sobre la traducción y algunas formas discursivas», «Enfoques comparatistas». Además incluyen una sección con reseñas de libros importantes y de publicación reciente.

En 2012, la revista volvió a publicarse en una nueva época, con un nuevo nombre, una nueva editora y un nuevo consejo editor. El nuevo título —*Poligrafías. Revista de Teoría literaria y literatura comparada. Nueva época*— enfatiza la teoría literaria y busca ampliar sus horizontes, como lo establece Adriana de Teresa Ochoa, editora de la publicación, en su presentación a esta etapa cuando subraya la inclusión de diferentes propuestas de reflexión y análisis cultural. Cabe mencionar que el nuevo consejo editorial se derivó de un seminario de metodología crítica en el que las integrantes habían ya trabajado juntas desarrollando diversas investigaciones, y que el Consejo editor conserva a varios de los integrantes del consejo original, a la misma Luz Aurora Pimentel y a profesores importantes en el desarrollo de la disciplina desde su inicio. Los dos números publicados hasta el momento en esta segunda etapa se organizan en una sección de artículos normalmente relacionados entre sí por temas y otra sección de reseñas de libros de reciente publicación.

Para concluir, hay que resaltar la importancia de fondo que tiene el hecho de que esta publicación dedicada a cuestiones comparatistas haya logrado iniciar una nueva etapa a pesar de todos los embates que ha sufrido en tiempos recientes la literatura comparada.

Notas

¹ En el siguiente enlace pueden consultarse los números de la revista en sus dos épocas: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/858>

58 59

² En el siguiente enlace puede revisarse una breve historia de la literatura comparada en la UNAM a partir de varios testimonios de sus participantes: <http://letras.comp.filos.unam.mx/historia-de-la-literatura-comparada-en-la-unam/>

³ En el siguiente enlace pueden revisarse los diferentes números del *Anuario de Letras Modernas*: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/1256>

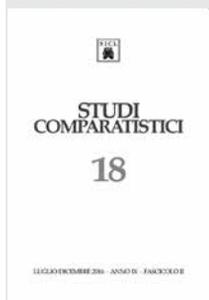
Lucotti Alexander, Claudia

Artigas Albarelli, Irene

«Poligrafías. Revista de literatura comparada y Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada. Nueva época». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 57–59.

Fecha de recepción: 05 · 03 · 17

Fecha de aceptación: 06 · 04 · 17



La comparatística italiana: estado de la cuestión desde sus publicaciones periódicas

Alice Favaro*

Università Ca' Foscari Venezia

Studi comparatistici. Revista de la Sociedad Italiana de Comparatística Literaria (SicI) *Between* (<http://www.compalit.it/between/>. Revista semestral de la Compalit (www.compalit.net) – Integrante de International Comparative Literature Association (ICLA) *Comparatismi* (<http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi>) de «Consulta de Crítica Literaria y Literaturas Comparadas»

A partir de los años 90 del siglo pasado han cambiado de manera radical las modalidades y las herramientas de investigación. La posibilidad de tener acceso libre e inmediato a los materiales online de cualquier parte del mundo ha modificado la difusión científica, el tipo de acercamiento y los objetivos de los investigadores, poniendo en discusión los tradicionales modelos ya consolidados. Es significativo reflexionar sobre el hecho de que, en Italia, tienen sus revistas online dos de las tres asociaciones oficiales de literatura comparada que actualmente existen en el panorama académico: la Sociedad Italiana de Comparatística Literaria (SicI), la Asociación Italiana de Teoría e Historia Comparada de la Literatura (Compalit), y la Consulta de Crítica Literaria y Literaturas Comparadas.

La Sociedad Italiana de Estudios Comparatísticos (<http://www.sicli-italia.it/studi-comparatistici.php>), la asociación más antigua de las tres mencionadas, publica una revista semestral que sustituye el precedente anuario (*Comparatistica*) de la Sociedad Italiana de Comparatística Literaria. La asociación, cuyo presidente es Paola Miloniani (Università Ca' Foscari Venezia), manifiesta un programa de continuidad con el originario proyecto cultural creado por Enzo Caramaschi, fundador de la sociedad, pero proponiendo al mismo tiempo una renovación en la presentación editorial y en el pensamiento. *Studi comparatistici*, revista en papel y de pago, se publica desde 2008. Se propone como lugar de encuentro entre los intelectuales italianos y extranjeros y se dirige sobre todo a los jóvenes. Representa una voz oficial de la comparatística en Italia y es una presencia importante de la investigación italiana en el mundo. Por estas razones, la revista es plurilingüe y emplea no solo el italiano y las otras dos lenguas oficiales de la Asociación Internacional (AILC/

* Doctora de investigación en Lenguas, Culturas y Sociedades Modernas por la Università Ca' Foscari de Venecia. Colabora en las cátedras de Literaturas Hispanoamericanas y Literatura Comparada de la misma universidad. Su interés en investigación abarca la narrativa argentina contemporánea, el género fantástico, la teoría de la literatura y las intersecciones entre lenguajes. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales y es autora del libro *Más allá de la palabra* (Biblos, 2017).

ICLA) de la cual forma parte —el francés y el inglés—, sino también las otras grandes lenguas de la cultura como el español y el alemán. *Studi comparatistici*, que hasta este momento ha publicado diecisiete números, está compuesta por secciones múltiples y pone la atención sobre diferentes universos culturales para permitir una verdadera comparación internacional e interdisciplinar que alimente eficazmente el progreso del conocimiento.

Por su parte, la asociación Compalit (www.compalit.net), que también forma parte de la International Comparative Literature Association (ICLA) nació en 1993 en Pisa por iniciativa de Remo Ceserani, Francesco Orlando y Guido Paduano. La asociación, cuyo presidente es Federico Bertoni (Università di Bologna), reúne a estudiosos del sector científico disciplinar de Crítica literaria y Literaturas comparadas y tiene como núcleo central de su interés la comparación entendida como la composición en un marco general y orgánico de las relaciones, las influencias y las derivaciones que el estudio de la literatura ha tradicionalmente subdividido y considerado dentro de sectores limitados, preocupándose más por la pertenencia que por el intercambio. *Between* (<http://www.compalit.it/between/>), la revista semestral que publica la asociación, propone dos números al año: uno a primeros de mayo y el otro en noviembre. La dirección de la revista, activa desde 2011, está compuesta por académicos y profesores de la escuela. Entre los objetivos fundamentales de su programa se destaca la voluntad de reacción al sentimiento de crisis, tanto disciplinar como cultural e histórica, que afecta a los estudios literarios y humanísticos en general, en Italia y en otros países occidentales. *Between* representa un observatorio actualizado y un sitio de encuentro que deja amplio espacio a las propuestas y las ideas de los jóvenes investigadores, que interactúan con las de los estudiosos más renombrados. Su nombre alude a una función de *trait d'union* entre Italia y otros países europeos y extraeuropeos, tanto los que ya tienen una consolidada tradición de estudios de literaturas comparadas como aquellos en que la disciplina se ha afirmado más recientemente y por lo tanto es particularmente dinámica dentro de la sociedad y la cultura. La elección de la publicación de la revista online, *peer-reviewed* y *open access*, le permite ser inmediatamente alcanzable en todo el mundo, más allá de cualquier confin geográfico. De los dos números que se editan cada año, uno está dedicado a las actas de los congresos anuales de la asociación y el otro presenta una amplia sección monográfica en la que los investigadores comunican los resultados de sus investigaciones. Cada número está dividido entre una parte temática y algunas secciones fijas: «Releyendo/Rereading» (editada por Clotilde Bertoni); «Entrevistas/Conversation Pieces» (editada por Massimo Fusillo); «En discusión/In discussion» (editada por Niccolò Scaffai); «Reseñas/Between the Texts» (editada por Giulio Iacoli). La revista tiene algunos números «abiertos» en que se discute sobre asuntos y temas actuales referidos a la comparatística, no solo de carácter literario sino también de diferentes lenguajes artísticos, con el preciso propósito de cruzar los umbrales e involucrar también a los no literatos de profesión. Los títulos de los catorce números publicados hasta este momento (con el último número de 2017), son variados y comprenden diferentes asuntos: desde los primeros números sobre fronteras, confines, límites, temas y géneros entre Oriente y Occidente, hasta abarcar la literatura y el derecho, las transposiciones, un homenaje por los ochenta años de Remo Ceserani (que murió en 2016), la tecnología, las formas de narrar, el compromiso político, la resistencia, la ideología, la parodia, el humorismo y las máscaras del trágico.

También la «Consulta de Crítica Literaria y Literaturas Comparadas» tiene su revista online. La revista *Comparatismi* (<http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi>), cuyo director es Giovanni Bottiroli (Università di Bergamo), nació en 2016. *Comparatismi* se propone como sitio de investigación y diálogo entre las diferentes posiciones teóricas, críticas y metodológicas, poniendo la atención en particular sobre los géneros literarios, la comparatística, la poesía, la hermenéutica, el *storytelling*, la teoría de la literatura, la historia de la crítica, la semiótica del texto, la teoría y la historia de la traducción. Su ámbito de interés abarca tanto la literatura como la publicidad, las *life stories*, las series televisivas, el cine, las novelas gráficas. La revista publica artículos que representan el actual espectro de indagaciones que estudian la literatura, la narratividad en sentido más amplio, y más en general la comunicación estética. Publica además ensayos inéditos y traducciones de obras de autores extranjeros que recientemente hayan producido resultados relevantes. La intención que subyace al *open access* es precisamente favorecer la difusión y la discusión de los resultados de las investigaciones. Dado que la revista tiene publicación anual, hasta este momento ha publicado solo dos números. El primer número propone una reflexión sobre el estado de la cuestión en el campo de la narración, con artículos en italiano, inglés y francés y el segundo está dedicado a la traducción intersemiótica y a nuevas formas de textualidad.

Por último, cabe mencionar la existencia de los dos blogs literarios de mayor frecuentación por parte de la crítica literaria italiana online, *Le parole e le cose* (<http://www.leparoleelecose.it/>) y *Nazione indiana* (<https://www.nazioneindiana.com/>), verdaderos espacios de conocimiento, intercambio y difusión en la red.

Favaro, Alice

«La comparatística italiana: estado de la cuestión desde sus publicaciones periódicas». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 60–62.

Fecha de recepción: 17 · 02 · 17

Fecha de aceptación: 05 · 03 · 17



Colección *Diaspore*. Quaderni di ricerca

Fabiola Cecere*

Università Ca'Foscari Venezia

La colección *Diaspore. Quaderni di ricerca* es un proyecto literario de la Universidad Ca'Foscari Venezia, nacido en 2012, que sostiene el trabajo intercultural e interdisciplinar del «Archivio Scrittrici e Scritture Migranti» y de sus profesores referentes: Ricciarda Ricorda, Susanna Regazzoni, Margherita Cannavacciuolo, Silvia Camilotti, Monica Giachino y Alberto Zava. La revista tiene el objetivo de indagar sobre la noción de diáspora y las metáforas que este término encierra. Más concretamente, cada volumen se dedica al estudio de las diferentes facetas que la condición del hombre protagonista de una diáspora puede adquirir. En la comunidad actual, fuertemente globalizada, a menudo se reprime o se asimila cualquier manifestación de desigualdad y diferencia, que, por lo tanto, se convierte en un elemento privativo para el sujeto en cuestión. Dentro del fenómeno de la diáspora, sin embargo, pueden originarse expresiones culturales, literarias, artísticas y lingüísticas varias y enriquecedoras, tanto para el sujeto como para el entorno social en el que se encuentra. La definición del concepto que aporta Stuart Hall (*Cultural Identity and Diaspora*, 1990) es emblemática para acercarse a las múltiples posibilidades que el fenómeno abre. El sociólogo afirma que la diáspora no se define en términos de esencia o de pureza, sino que se funda en el reconocimiento de una heterogeneidad necesaria, puesto que las identidades diaspóricas están constantemente ocupadas en producir y reproducir a sí mismas una y otra vez, a través de la transformación y de la diversidad.

62 63

Diaspore estudia estas identidades y toda manifestación que esté relacionada con ellas, observa y reflexiona acerca de las culturas de partida y de llegada, los espacios geográficos y culturales recorridos por el sujeto y los fenómenos híbridos que se originan. En particular, la investigación se centra en las producciones literarias y artísticas realizadas en específicas regiones del mundo, donde los pueblos se han ido constituyendo, a lo largo de los siglos, a través de intercambios culturales importantes. Se trata de los países americanos, de Europa y de África mediterráneas y de la península balcánica.

* Doctora por la Università Ca'Foscari Venezia. Su proyecto de investigación se ha ocupado de la narrativa de Virgilio Piñera en relación con el concepto de insularidad y sus metáforas. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre Virgilio Piñera, Julián del Casal, Fina García Marruz, Dulce María Loynaz, Abilio Estévez. Actualmente está preparando una publicación sobre Virgilio Piñera, *Un cautiverio in paredes. «Presiones y diamantes»* de Virgilio Piñera.

El primer volumen de la colección se titula *America Latina: la violencia e il racconto* y se ubica dentro de la lucha contra la violencia de género. La mayoría de sus estudios se orienta hacia la condición difícil y precaria de las mujeres migrantes, cuyas historias, sobre todo en Argentina, Colombia o México, son emblemáticas para observar los riesgos y los peligros a los que ellas están sometidas.

En estas circunstancias la obra literaria, como posibilidad de contar memorias y testimonios, adquiere una función clave para el sujeto, ya que se convierte en un «puente» de mediación entre países diferentes y, además, estimula la comprensión y la interacción recíprocas. Estos últimos factores resultan también dos elementos clave en el segundo volumen, *Scritture plurali e viaggi temporalì*, donde la investigación se mueve hacia la relación tradicional entre la experiencia del viaje y la necesidad de su narración. Los aportes en este ámbito analizan especialmente los movimientos peregrinos y emigrantes en las áreas de las literaturas hispanoamericanas e italianas en los siglos XX y XXI, cuando los cruces entre la perspectiva espacial y la temporal se multiplican. Se estudian tanto las notas diacrónicas como las reflexiones metaliterarias, cuya modalidad de escritura se transforma a medida que, en la contemporaneidad, la globalización modifica los instrumentos de viaje y disminuyen las distancias.

El tercer tomo, *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*, homenajea la actividad investigadora notable de la profesora Silvana Serafin, recordando sus estudios en el ámbito de la reescritura de las identidades femeninas en los textos de la migración. La última sección del volumen incluye nueve «creaciones» —cuentos y poemas— que llevan los nombres de Rosalba Campora, Martha Canfield, Eduardo Ramos-Izquierdo y Rocío Oviedo Pérez de Tudela, escritores, críticos y amigos de la estudiosa.

El cuarto volumen se titula *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità* y ofrece análisis sobre autores, principalmente del siglo XX, que han traducido en prosa o en versos sus experiencias de viaje, concreto o metafórico, sus ideas sobre el «movimiento» y, sobre todo, el encuentro con el otro. La representación de la alteridad, de hecho, resulta clave a la hora de establecer un diálogo con el propio yo y la propia existencia.

El proyecto de *Diaspore* sigue con el quinto volumen, *Venti anni di pace fredda in Bosnia Erzegovina*, en el que prevalecen aportaciones de matriz histórica. Se realiza después de una jornada en diciembre de 2015 en la Università Ca'Foscari Venezia, dedicada a la alianza política aprobada en Dayton (USA) y certificada a través del tratado de París, el General Framework Agreement for Peace (1995). Este supuso el fin de la Guerra de Bosnia y ratificó una paz que hoy en día se considera problemática debido a los cambios sociales, lingüísticos y culturales originados a raíz del conflicto. El volumen está dividido en dos secciones: la primera incluye ensayos de carácter histórico-político y jurídico, mientras que la segunda ofrece análisis de carácter cultural. En esta última se incluyen testimonios de autoras balcánicas que escriben en lengua italiana, cuyos textos están presentados y recogidos por la socióloga Melita Richter.

Los estudios propuestos en el sexto tomo se dedican a cualquier tipología de sujeto en tránsito, como sugiere el título *Simbologie e scritture in transito*. A partir de las figuras de viajeros, migrantes (legales o ilegales) y refugiados, se investiga el fenómeno de la migración en su conjunto, y se examina la perspectiva del origen y del destino. Las aportaciones estudian casos procedentes de las áreas de lengua española, italiana y portuguesa.

El séptimo volumen, *Mobilidade humana e circularidade de ideia. Diálogos entre a América Latina e a Europa*, es el fruto de la colaboración entre la Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil) y la Università Ca'Foscari Venezia e incluye las investigaciones propuestas en el *Primeiro Colóquio Internacional Mobilidade Humana e Circularidade de Ideias*, organizado en la UFES, en 2015. El objetivo del coloquio fue el debate acerca de los procesos de desplazamiento de personas e ideologías, tanto en los países de Iberoamérica, especialmente Brasil, como en Europa. Los ejes temáticos que recorren los artículos se pueden resumir en tres cuestiones: ¿de qué manera el desplazamiento de personas y la circulación de ideas entre América Latina y Europa se condicionan recíprocamente?, ¿cómo varían los procesos de movilidad a medida que circulan determinadas ideas?, ¿cuáles factores, histórico–sociales y culturales, causan estos desplazamientos en los países examinados?

El octavo tomo se titula *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea* y se compone de tres ensayos que examinan las modalidades utilizadas en la ficción para representar y producir nuevas realidades. El análisis de novelas como *Il paese dove non si muore mai* de Ornella Vorpsi (2005) y *Timira. Romanzo meticcio* de Wu Ming 2 y Antar Mohamed (2012) ofrece un estudio multifocal acerca de figuras literarias relacionadas con la migración. Todas ellas se configuran a través de un elemento clave, la interacción de diferentes rasgos que contribuyen a la construcción de los personajes: rasgos vinculados al género, al origen socio–cultural y a la pertenencia/exclusión de un grupo específico.

Este volumen, fechado 2017, es la última propuesta de *Diaspore. Quaderni di ricerca*, cuyos talleres siguen trabajando sobre el macrotema de la diáspora, pero a través de enfoques multidisciplinares que se adaptan a nuestra sociedad actual, siempre cambiante. La mediación literaria y artística, en todas sus declinaciones, es el elemento básico en los estudios de la revista, ya que se constituye como el espacio clave donde confluyen tradiciones y horizontes, elecciones morales, estilísticas y culturales opuestas y saberes diferentes.

64 65

Cecere, Fabiola

«Colección *Diaspore. Quaderni di ricerca*». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 63–65.

Fecha de recepción: 18 · 03 · 17

Fecha de aceptación: 23 · 04 · 17

OLTREOCEANO

14 LA DIMENSIONE RELIGIOSA
DELL'IMMIGRAZIONE NEL NUOVO MONDO

Presentación de la revista *Oltreoceano*

Silvana Serafin*
Università di Udine

Referencias generales

Revista sobre las migraciones. <http://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano>. Está indexada en la base de datos ERIH PLUS.

Fundadora y Directora Responsable: Silvana Serafin

Anna Pia De Luca, Daniela Ciani Forza,
Alessandra Ferraro, Antonella Riem Natale

Comité científico:

Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla), Michele Bottalico (Università di Salerno), Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília, Brasil), Gilles Dupuis (Université de Montréal, Canada), Antonella Cancellier (Università di Padova), Adriana Crolla (Universidad del Litoral, Argentina), Simone Francescato (Università Ca' Foscari Venezia), Cristina Giorcelli (Università di Roma Tre), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Rainier Grutman (Université d'Ottawa, Canada), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Roberta Maierhofer (Karl-Franzens-Universität Graz), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrea Mariani (Università Gabriele d'Annunzio di Chieti e Pescara), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid), Emilia Perassi (Università di Milano), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris-Sorbonne), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia), Piera Rizzolatti (Università di Udine), Filippo Salvatore (Université Concordia, Canada), Manuel Simões (Portogallo), Sherry Simon (Université Concordia, Canada), Monica Stellin (Sir Wilfred Laurier University, Canada)

Coordinadora de canje: Rocío Luque

Dirección y redacción: Dipartimento di Lingue e letterature straniere, comunicazione, formazione e società. Università degli Studi di Udine. Via Mantica, 3 - 33100 UDINE

Tel. 0432 556750-3317209314

* *Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Università degli Studi di Udine, donde ha ocupado múltiples cargos institucionales. Es socio fundador y presidenta de «Oltreoceano-Centro Internazionale Letterature Migranti (CILM)». Ha dirigido y dirige numerosos programas de investigación ministerial y regional, revistas y colecciones científicas además de formar parte de los comités científicos de las mismas y de otras. Sus intereses investigadores van desde las Crónicas de las Indias hasta la literatura de los siglos XIX y XX, contemporánea, de género y de la inmigración. Es autora de un número ingente de volúmenes, ensayos, artículos, notas y reseñas, publicados en revistas nacionales e internacionales. e-mail: silvana.serafin@uniud.it*

La colaboración está subordinada a la invitación de la Dirección. La publicación de los artículos está sometida a la evaluación positiva de dos *referees* anónimos
 Inscrición en el Tribunal de Udine. n. 31 del 04/07/2006. ISSN 1972–4527

Propósito de la revista

La revista, publicada anualmente en forma impresa y en línea, incluye estudios literarios, lingüísticos y culturales sobre comunidades migrantes situadas en los territorios de más allá del océano. Profundiza los vínculos simbólicos lingüísticos e históricos que unen diferentes realidades y analiza las conexiones con otras lenguas minoritarias y sus poéticas migrantes. Por otro lado, Italia tiene una larga tradición de migración: a partir de la unidad nacional y durante un período que abarca los comienzos del siglo XX, poblaciones enteras se fueron a tierras lejanas, ricas en promesas para un futuro mejor como Argentina, Venezuela, Brasil, Estados Unidos, Canadá, Australia, *in primis*.

66 67

El propósito de la revista es precisamente el de comprobar cómo la cultura de los emigrantes, sobre todo italianos, ha condicionado la construcción de una conciencia individual e histórica, precisamente porque en la dialéctica entre la pérdida y la reconquista de sus raíces culturales, está encerrado el instrumento hermenéutico para la interpretación del mundo, interior y exterior. A través de la literatura, cuyo doble registro configura la construcción del discurso, es importante identificar el sentido de pertenencia a la tierra de origen que, en la tragedia de la emigración, se fortalece y revitaliza.

Entre los temas recurrentes se encuentran, por lo tanto, la exaltación del espacio físico, la amargura del viaje/exilio/migración, la defensa de la identidad lingüística y cultural. Dado que la tensión en la comunicación es típica de una poética siempre situada en la cresta de la extraterritorialidad, no sorprende la emotividad generalizada y subjetiva del lenguaje utilizado, la autorreferencialidad de algunas modalidades discursivas. El yo lírico y el narrativo, constantemente abismados en el flujo temporal de la experiencia, redefinen lo real como la manifestación de su propia esencia más profunda. Sin embargo, la búsqueda igualmente constante de inserción en una realidad bien definida por elementos autóctonos establece una relación recíproca entre culturas. Está estrechamente ligada a la dinámica de los sistemas culturales y centrada en el crecimiento dialógico.

Se trata de intervenciones sistemáticas, realizadas con continuidad a lo largo de los años (2006–2018), a través del estudio de las *literaturas migrantes*, escritas en francés, inglés y castellano, y publicadas en tierras americanas, cuya intrincada red de complejos culturales dio lugar a movimientos de integración y repulsión, de fusión y de yuxtaposición, siempre parciales y negociables.

Temáticas desarrolladas desde el número 1 hasta el número 15

Los temas cubiertos hasta la fecha son los siguientes:

1. Recorridos literarios y lingüísticos
2. Escritura migrante. Palabras y mujeres en las literaturas extranjeras

3. Dialogar con la poesía: voces de mujeres de América a Australia
4. La nutrición como patrimonio cultural de la emigración en las Américas
5. Auto-traducción en las literaturas migrantes
6. Mujeres con la maleta. Experiencias migratorias entre Italia, España y las Américas
7. Mujeres en el caleidoscopio. La reescritura de la identidad femenina en los textos de la emigración entre Italia, América y Australia
8. Trajes y hábitos de los migrantes en las Américas y Australia
9. Escúchame con los ojos. Escrituras migrantes y cine en las Américas
10. Pier Paolo Pasolini en las Américas
11. La identidad canadiense entre migraciones, recuerdos y generaciones
12. Terremoto y terremotos
13. Andanzas entre los códigos lingüísticos de la emigración en las Américas
14. La dimensión religiosa de la inmigración en el Nuevo Mundo
15. Geografías y literatura: lugares de emigración (en preparación).

Un conjunto de estudios han analizado: el concepto de migración a través de sus diferentes articulaciones de conocimiento; los fenómenos de transculturación y los lazos simbólicos, lingüísticos e históricos que unen las múltiples realidades hasta llegar al concepto de integración y construcción de identidades individuales y nacionales; la interferencia con otras lenguas minoritarias y sus poéticas migrantes capaz de definir la esencia de las Américas y Australia; la recuperación de las tradiciones de las culturas autóctonas. Son todos problemas creados de la hibridación entre literatura y lenguaje, actuada por sujetos en movimiento o nómadas. Por ende, emigración e inmigración, identidad y nación, política e instituciones, marginación y asimilación, subjetividad inter-cultural, tradición femenina, estudios poscoloniales y *subaltern studies*, descansan en el concepto de «conciencia nómada», enunciado por Rosi Braidotti.

Meta final

Los modelos culturales, bien definidos y diferenciados según las respectivas áreas geográficas, se expresan en la presentación híbrida de la revista, expresión de las múltiples almas que caracterizan al continente americano, modelado por intersecciones de razas y pensamiento. Por lo tanto, en él se reflejan, a través de combinaciones y conmutaciones, todos los elementos de una cultura en una ósmosis continua entre el lenguaje y los diferentes códigos culturales. Trayectorias que convergen en un solo objetivo: revelar el verdadero significado del concepto de «estar juntos en la diversidad», basado en el diálogo intercultural dentro de un sistema general de valores cada vez más homologantes. Esto ha proporcionado, y continúa proporcionando, interpretaciones originales precisamente por su interdisciplinaridad, capaz de identificar otros elementos temáticos y morfológicos necesarios para la construcción de una imagen cada vez más sistemática y completa de la literatura migrante. El resultado es la evidente consolidación del marco metodológico y teórico, aún incompleto, en los estudios del sector actual.

A través de la ductilidad estructural, la adquisición de un estilo y un lenguaje refinados según un código literario que ha valorizado, metabolizándolos, materiales folclóricos y religiosos, contribuciones y mezclas narrativas múltiples, la literatura migrante revela, de esta manera, los mecanismos de una escritura madura, «lugar» de intersección entre los órdenes y las tradiciones de la historia, abierta a experimentaciones futuras. Al transmitir valores extra-literarios, de naturaleza social y ética, se convierte en el verdadero emblema de la migración, diferenciándose de la literatura del país de acogida, contaminada por diferentes interferencias lingüísticas y culturales. De esta forma, los patrones de la literatura nacional se vuelven obsoletos, abriéndose a la definición de «polisistema» literario —enunciado por Even-Zohar—, donde evidentes son los puntos de contacto con la teoría de la «*sémiosphère*» de Lotman, basada en las mutuas relaciones entre culturas. De aquí, el significado comparativo de la revista.

Serafin, Silvana

«Presentación de la revista *Oltreoceano*». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 66–69.

Fecha de recepción: 28 · 03 · 17

Fecha de aceptación: 05 · 04 · 17



***El hilo de la fábula:* claves de análisis**

Oscar R. Vallejos*

Universidad Nacional del Litoral

La Revista *El hilo de la fábula*¹ del Centro de Estudios Comparados² de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral emerge y se consolida en un momento de profundas transformaciones de la actividad académica en las universidades argentinas. Mirarla como texto permite dar cuenta de quince años de tres esferas: del grupo académico que la sostiene; de los estudios comparados en tanto conglomerado disciplinar; de los modos de producción, circulación y localización del conocimiento.

1. El grupo académico

La escuela (Cf. Geison y Holmes, 1993) de Letras de la Universidad del Litoral planteó a partir del año mil novecientos noventa y uno una cesura entre la lengua nacional y sus literaturas (el castellano y las literaturas producidas en esa lengua) y la lengua extranjera y sus literaturas. Este cierre epistemológico produjo un reordenamiento en términos de cómo se leería la literatura latinoamericana en tanto hispanoamericana, la literatura española que quedaba configurada como propia y la literatura argentina como literatura en lengua castellana. Este cierre produjo un afuera: la literatura extranjera; la literatura en lengua no española o no castellana: literaturas griega, latina, francesa, italiana y germánicas.

Esta cesura instituyó no sólo una partición del espacio de las literaturas y las lenguas en el interior de la formación de Letras en el Litoral sino que introdujo una jerarquía de saberes y una impronta de organización de saberes en términos de disciplinas (Weingard y Stehr, 2000); una fundación disciplinar (basada en la lengua): las literaturas se leían en términos de una configuración que las volvía objetos disciplinares (más que teóricos). Esta institución empujó al espacio de las literaturas extranjeras a buscar también una configuración disciplinar que les diera fundamento. Los elementos de esa búsqueda fueron dos: la traducción y la

* Profesor de la Universidad Nacional del Litoral. Se especializa en cuestiones epistemológicas e históricas de la producción, circulación y localización de los saberes. Es vicedirector del Centro de Estudios Comparados y dicta clases de Epistemología e Historia de la ciencia y la tecnología.

extranjeridad. La traducción en cuanto a experiencia propia de una formación que no había estado acompañada, o no lo suficiente, en las lenguas extranjeras —ni modernas ni «muertas»— por lo que esa literatura otra debía leerse traducida. La extranjeridad en tanto la lengua de origen no podía reclamarse propia o nuestra. El texto que Dina San Emeterio (San Emeterio, 2002) monta (fragmentos seleccionados y traducidos por ella) para el primer número de la revista a partir del texto de Pageaux tematiza justamente esta doble dimensión: la traducción y la especificidad de la extranjeridad.

La literatura comparada fue la referencia disciplinar que ofrecía recursos para dotar a esos elementos de una configuración lógico-epistémica para tratar objetos distantes (desde los textos de literatura griega a textos de la literatura italiana) y volverlos objetos epistémicos de una disciplina unificada. La operación debía incorporar también al espacio de las teorías literarias: teoría como diferente de la crítica; de la crítica en tanto pensada sobre el objeto literatura argentina tal como se configuró en el espacio institucionalizado de las Letras en la universidad argentina.

Esta operación motivó el pasaje de la disciplina literatura comparada a los estudios comparados. El refugio literario está expresado en el nombre de la Revista: *El hilo de la fábula*; sintagma que reclama la condición comparativa o comparatista de toda literatura o lengua que se reclama propia o nuestra. Refugio y puesto de avanzada.

La revista emerge en esta cesura epistemológica local y reconoce a dos maestras: Dina San Emeterio y Zunilda Manavella. Ambas profesoras habían sido cesanteadas durante el terrorismo de estado configurado a mediados de la década del setenta del siglo pasado en nuestro país. Ambas reingresaron a la carrera de Letras nuevamente con la Universidad del Litoral ya normalizada (a partir del año 1984). Ambas con una inserción compleja con la línea principal de poder de la carrera de Letras y de la Facultad: su dignidad intelectual y moral era un mensaje mal recibido por ese estatus quo que en muchos sentidos continuaba la universidad de la dictadura. La relación vital de estas maestras con las lenguas europeas otras de la castellana fue el activo que emplazó la revista: griego, latín, francés e italiano. El primer volumen de la revista publicado en el año dos mil dos encontró a Dina San Emeterio ya muerta.

El grupo académico que da inicio y sostiene la revista organiza un entorno protegido —establecido no sólo sobre la base de los saberes de esas literaturas y esas lenguas sino a partir de una circulación afectiva— que dispute la formación en Letras en el Litoral y potencie una línea de investigación en el marco de las modalidades organizacionales establecidas por la universidad ya normalizada. Esto es, el Programa CAI+D que organiza, segmenta y financia la investigación en términos de programas y proyectos. Con el correr de los años se dará origen a un Programa de Estudios Comparados.

2. Los estudios comparados

Los estudios comparados no tienen una configuración disciplinar tradicional sino que se constituyen a partir de una condición heterónoma de saberes puestos a convivir en una experiencia o bien pedagógica o bien investigadora. La experiencia pedagógica es fundante para la revista *El hilo de la fábula*. Es allí y su traslación hacia una actividad que se segmentará como de investigación que el grupo fundacional estructura la revista.

El hilo de la fábula postula una manera de organizar los Estudios Comparados a partir de un ensamblaje de aspectos teóricos, institucionales y vivenciales. El primer número establece los siguientes espacios: la teoría (pasión intacta); la crítica (paseos por los bosques narrativos; un lugar para la ficción); un espacio para la traducción (después de Babel); un espacio para incorporar los aportes de invitados (un lugar para invitados); un espacio para las reseñas (glosa(s)) y un lugar para que los estudiantes publiquen (la letra estudiante).

Los sucesivos números fueron ampliando la idea del Prólogo. Lejos de ser un texto que ofrece una mera presentación del volumen es un espacio para la declaración y la expresión teórica en la que los responsables de la edición de cada volumen ofrecen una perspectiva sobre los Estudios Comparados. La lectura de los prólogos ofrece lo que puede llamarse el saber en primera persona.

La cuestión de la teoría tiene dos dimensiones: la teoría de los Estudios Comparados propiamente dicha y la teoría literaria. La articulación de cada una de estas dos dimensiones es de por sí uno de los grandes temas de la teoría. Jameson plantea que, en la universidad norteamericana, la literatura comparada era «el espacio en el que se hacía teoría, teoría literaria sobre todo, y donde más tarde se produjo una cantidad importante de otras teorías» (Jameson, 2003: 9). La teoría literaria en Argentina se hizo, como se planteó, asociada al espacio de la literatura argentina; por eso no se hizo teoría sino crítica en tanto justificante del objeto literatura argentina.

La crítica en la revista se plantea como ejercicio de lectura de objetos muy distintos. Lo que los reúne no es una mirada común; no es tampoco una perspectiva comparada propiamente dicha. Lo que los reúne es la intuición de que arman un archivo comparado; esa condición de que los objetos leídos y puestos a la vista constituyen un archivo para el trabajo comparado que todavía está por suceder. Autores, textos, corrientes, tradiciones constituyen ese archivo potencial que está para ser explorado por la perspectiva comparada que los reúna en una trama global que captura objetos heterogéneos.

La traducción tiene también la doble dimensión de la teoría y de la práctica. Teoría de la traducción que a veces asume la condición de la teoría comparada sin más y la práctica de la traducción reflexiva en tanto teoriza su condición.

El espacio para los invitados expresa una concepción de que el conocimiento se encarna y se localiza a partir de los contactos específicos que ocurren en las universidades. Por ello esta sección está dedicada a lo que distintos invitados al Centro de Estudios Comparados plantearon como novedad o como frontera de los Estudios Comparados. La clave de esta sección de la revista radica en esa especial condición que significa que el Centro sea parte de la circulación internacional, nacional y regional del conocimiento.

La letra estudiante es una novedad para las revistas académicas y es un reconocimiento de las tradiciones universitarias argentinas más acendradas: la formación fuerte ocurre en el grado y no sólo en el postgrado. Los estudiantes que publicaron sus trabajos en esta sección realizaron un trabajo de investigación que es un verdadero aporte al conocimiento de los objetos indagados.

Con intermitencia, la revista albergó producciones de escritores que reflexionan sobre su obra o sobre la literatura en general. Como se sabe, uno de los puntos clave de la separación disciplinar es hacer un corte (epistemológico) entre la lectura teórica y la lectura de poeta o de escritor. La irrupción de la voz de quienes

producen literatura es disruptiva de esta pretensión disciplinar pero no lo es para los Estudios Comparados.

Los diferentes números incorporaron diferentes espacios para albergar los artículos recibidos o motivarlos a partir del reconocimiento de su importancia para la disciplina. El último número incorporó uno de los temas más recientes de los Estudios Comparados: la circulación de saberes (saberes migrantes). Esta sección albergará estudios y teorizaciones sobre esta frontera de los Estudios Comparados que buscan integrar la condición de reflexividad a su constitución en los espacios periféricos como el de la Argentina y su papel en los regímenes epistémicos globales.

3. Las transformaciones de la actividad académica en la Universidad del Litoral

72 73

La Universidad, institución surgida en el mundo medieval, atravesó grandes cambios en los últimos años del siglo XX y de inicios de este siglo.

El surgimiento de la Universidad de Berlín significó el surgimiento de la doble misión del profesorado: enseñar e investigar como cuestión de rutina. La Universidad se organizó de este modo para dar ingreso a la ciencia moderna que había emergido y crecido fuera de su ámbito. La universidad argentina incorporó hasta el regreso a la democracia esta doble condición de manera muy fragmentada. La propia Universidad del Litoral después de los primeros veinte años en los que se establece una estructura institucional para albergar la investigación como cuestión de rutina se vuelve fragmentaria en este sentido.

La vuelta a la democracia plantea una refundación universitaria bajo una tutela partidaria del radicalismo y su brazo estudiantil: la Franja Morada. Esta universidad se plantea un modelo de relación entre docencia e investigación segmentando las actividades: la docencia en el marco de la cátedra y la investigación en el marco de Programas y Proyectos. La actividad de docencia en el marco de la cátedra forma parte del esfuerzo total que la universidad desarrolla por ello es financiada con fondos regulares de la universidad. La actividad de investigación en cambio implica una pauta de financiamiento especial por la que se concursa a través de la figura de proyectos y que va a parar a una forma de capitalismo académico en el que no sólo se vuelven al mercado las disciplinas o las investigaciones sino el propio investigador que debe organizar formas de financiar sus actividades de no docencia.

Esta modalidad de segmentación de la actividad académica se fortaleció con el surgimiento del programa de incentivos a la investigación y la construcción de la figura del docente–investigador. El guión muestra el corte entre estas actividades que se unifican a partir del armado de carreras académicas que la Universidad del Litoral impulsa de manera diferenciada y que no necesariamente coinciden.

El grupo fundador de la revista siente de lleno esta transformación violenta de la vida universitaria. Los viejos saberes propios de la docencia de calidad ya no alcanzaban para el nuevo escenario: la relación con el saber se rehace de una manera fundamental; el cambio puede resumirse en la fórmula: se requiere de una posición autoral para ser docente–investigador. Los papeles de trabajo de Dina San Emeterio, una de las más prestigiosas docentes de la Universidad del Litoral hasta el terrorismo de estado, muestran de lleno esta relación diferenciada con el saber: un saber que no reclama autoría pero sí una frecuentación constante de la frontera del saber.

La creación del Centro de Estudios Comparados en el año mil novecientos noventa y cinco y de su revista *El hilo de la fábula* (2002) son respuestas creativas a estas transformaciones. Por ello es que se plantea que la experiencia pedagógica y la cesura epistemológica de la formación en Letras en la Universidad del Litoral están en la base de la constitución de los Estudios Comparados y la Literatura Comparada como disciplina en la UNL y de su Revista.

El hilo de la fábula en tanto revista académica se diferencia de las revistas culturales que habían constituido las Letras en la Argentina. Las reglas editoriales basadas en el juicio entre pares plantean una relación diferenciada con el público. De manera que la constitución de la Revista no sucederá del lado del público y de su circulación sino por la estructuración de un grupo de evaluadores de alto prestigio académico. La primera operación del grupo fundacional fue la conformación de un Comité Honorario y de un Comité Científico que permitiera legitimar la Revista y la inserte en el circuito internacional de Estudios y Literatura Comparada.

El sostenimiento de la Revista está asociado a los fondos de investigación y si bien hay una política de edición de la propia Universidad del Litoral a través de su Centro de Publicaciones, la misma se sostiene con la gestión del Comité Editorial y la Directora.

La gestión de la Revista —que a la fecha lleva publicados diecisiete números de manera ininterrumpida desde el año dos mil tres— también acompaña los principales cambios en el sistema de edición de revistas científicas. La gestión no sólo implica una acción estratégica para interesar a autores prestigiosos para enviar artículos originales y de calidad como candidatos a ser publicados sino también una acción constante de sostenimiento de los evaluadores que prestan su juicio por el sistema de intercambio de prestigio. Esta dimensión de la actividad académica, la gestión de una revista académica de alto nivel, se consolida como una actividad fundamental del Centro de Estudios Comparados.

Esta transformación del sistema de publicaciones de revistas científicas permite al grupo académico vinculado a la edición de la Revista ingresar a estándares internacionales de publicación. La permanencia de la Revista, la calidad de los artículos publicados, el riguroso sistema de evaluación por pares y el reconocimiento de la comunidad académica vinculada a los Estudios Comparados permitieron el ingreso de la misma al Núcleo Básico de Revistas Científicas del CONICET. Este reconocimiento consolida el lugar de la Revista en la disciplina a nivel nacional e internacional.

4. El carácter de la respuesta a los cambios en vida académica

Leída en estas claves *El hilo de la fábula* puede ser vista como la expresión de una respuesta creativa a los cambios violentos de la actividad académica de los últimos años en la Universidad del Litoral en particular y en la universidad argentina en general. Una respuesta que en definitiva superó los condicionamientos locales y los ubicó en la escena de las transformaciones internacionales de las disciplinas vinculadas a las Letras.

Paradójicamente esas materias que habían sido desplazadas al espacio de la extranjería ofrecieron la respuesta más articulada a las transformaciones más significativas de los últimos años de la universidad argentina: una internacionalización en la

que lo local se pone a migrar para significar la condición global de la producción, circulación y apropiación del conocimiento (lo glocal) y el declive del canto a lo nacional en tanto emergen esferas públicas internacionales. *El hilo de la fábula* ofrece una respuesta articulada desde un país periférico a estas nuevas reglas del régimen epistémico global.

Notas

¹ La Revista tiene dos formatos: impresa en papel e impresa digital. En el sitio siguiente se podrá encontrar la versión digital de la Revista: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/issue/view/619>

² Información institucional sobre el Centro de Estudios Comparados puede verse en: <http://www.fhuc.unl.edu.ar/pages/investigacion/centros-institutos-y-laboratorios/centro-de-estudios-comparados-cec.php>

74 75

Referencias bibliográficas

- GEISON, G. Y HOLMES, F. (Ed.) (1993). *Research Schools: Historical Reappraisals. Osiris, VII*. Chicago: University of Chicago Press.
- JAMESON, F. (2003). *El realismo y la novela providencial* (Traducción de Marta Caro). Madrid: Círculo de Bellas Artes. 2006.
- SAN EMETERIO, D. (2002). Selección y traducción del capítulo 3 de PAGEAUX, D. *La litteratura generale et comparée. El hilo de la fábula, I*(1), 129–142.
- WEINGARD, P. Y STEHR, N. (2000). Introduction. En Weingard, P. y Stehr, N. (Ed.) (2000) *Practising interdisciplinarity* (pp. XI–XVI). Toronto: University of Toronto Press.

Vallejos, Oscar R.

«El hilo de la fábula: claves de análisis». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 70–75.

Fecha de recepción: 28 · 03 · 17

Fecha de aceptación: 05 · 04 · 17

Dos,

paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

De Juanjo a Millás en *El mundo*

Ana Pilar Fontalba Espejo*
Universidad de Córdoba

Resumen

En este artículo se propone un análisis crítico e interpretativo de la novela de Juan José Millás, *El mundo* (2010), como texto autoficcional en el que se pone de relieve el vínculo temático y formal entre autoficción y relato de infancia.

78 79

Palabras clave

· autoficción · memoria · infancia · Millás

Abstract

This paper aims to provide a critical and interpretative analysis about Juan José Millás' novel *El mundo* (2010) as an autofictional text, which emphasizes the formal and thematic link between autofiction and childhood narrative.

Key words

· Autofiction · Memory · Childhood · Millás

* Graduada en Filología Hispánica y Máster en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas (Especialidad de Lengua y Literatura), ambos por la Universidad de Córdoba (España). E-mail: anadiebeste@gmail.com

Contar la vida es una práctica normal: pensamos la vida como relato, como una historia que cada uno de nosotros va componiendo con los otros, para los otros y también para nosotros mismos. Sin embargo, al hablar de autobiografía como discurso escrito en el que alguien cuenta su propia vida, hay que tener en cuenta, por un lado, que la redacción fija en una determinada forma ese relato y, por otro, que entre el que escribe, que lo hace siempre en presente, y la escritura, se abre una distancia que permite al autobiógrafo ver el texto y verse en él: es un discurso especular.

La narración, por tanto, no es una forma discursiva neutra: contar algo exige darle un orden, organizar los contenidos, de manera que en el momento en el que se elabora la narración se construyen la vida y la identidad. Aquí es fundamental el papel que desempeñan la memoria y, por consiguiente, el olvido: recuperar el pasado tal y como sucedió es imposible, lo único que nos queda es recorrer la memoria y recurrir a los recuerdos (propios o prestados). En este sentido, la autobiografía no es una «copia» de lo vivido, sino una versión subjetiva y parcial, una producción (no reproducción) de identidad. La frontera entre realidad y ficción se debilita.

Al revisar la concepción de sujeto en un eje diacrónico y su representación en la escritura, se detecta una evolución desde la consideración del sujeto como algo unitario y estable, que se manifestaba a través de un relato con un orden lineal, lógico y cronológico, hasta la autobiografía contemporánea, en los siglos XX y XXI, en la que se da forma a una concepción de sujeto y de identidad mucho más inestable: la identidad no es algo fijo, no es algo objetivo que pueda delimitarse y contarse tal cual. Así, nos encontramos con autobiografías que mediante, por ejemplo, una narración fragmentaria o combinando novela y autobiografía, crean el efecto de que la vida no es un trayecto ordenado y lógico, sino azaroso, improvisado, caótico, y lo mismo ocurre con la memoria y la identidad.

Este carácter creativo e imaginario se intensifica cuando el objeto que se intenta plasmar es la infancia. Esta es una etapa fundamental para la formación de la identidad y, por tanto, un elemento esencial dentro de la escritura del yo; sin embargo, son tan escasos y discontinuos los recuerdos que conservamos de aquella etapa que la tarea del autobiógrafo no puede ser otra que la de crear dicho período, teniendo únicamente como base los recuerdos prestados y esas escenas desordenadas de la memoria propia: fragmentos que consiguen flotar en *las aguas del olvido*.

Estas características son propias de la *autoficción*, término cuyo origen se remonta a 1977, con la publicación de la obra *Fils*, de Serge Doubrovsky, definida por el propio autor como «ficción de acontecimientos estrictamente reales»¹. Este nuevo concepto llenaba la casilla que quedaba vacía en el cuadro propuesto por Lejeune sobre los géneros narrativos, en el que la columna «nombre del personaje = nombre del autor» coincidía con la fila de «pacto novelesco» (Lejeune, 1994: 67). A esta primera definición le sucedieron otras que, al ser cada vez más generales, llevaron a considerar la autoficción como una especie de cajón de sastre para acoger relatos que se resisten a cualquier intento de clasificación y que se han multiplicado en la modernidad. Por ello, Manuel Alberca (2007), tomando como base la definición de Lecarme², delimita las fronteras de esta confusa noción: es un género que comparte rasgos con la autobiografía y con la novela, pero que no pertenece a ninguno de ellos. Así, en palabras del autor:

En principio, la autoficción pareciera someterse al compromiso autobiográfico al que le obliga la identidad nominal, pero al acogerse a la rúbrica «novela» dispondría de una amplia libertad fabuladora. (Alberca, 2007: 239)

Además, hace hincapié en que esta identidad nominal, elemento esencial para la autoficción, es algo que el escritor elige conscientemente; por tanto, las posibles coincidencias entre autor y protagonista no son casuales: hay una identidad entre autor–narrador–personaje que comprometería al autor a contar lo realmente vivido por él, como ocurre en la autobiografía; sin embargo, en el caso de la autoficción, este compromiso queda anulado al entrar en juego el componente ficticio, la designación de «novela». En definitiva, este género se basa, siguiendo la denominación de Alberca, en un *pacto ambiguo* que mezcla, por un lado, la identidad (nominal) entre autor y protagonista propia del pacto autobiográfico y, por otro lado, la libertad creativa que otorga el pacto ficcional.

80 81

Además, conviene también deslindar este género de otros tipos de novelas del yo³, cuya naturaleza es también un tanto ambigua y contradictoria: la novela autobiográfica (en la que no existe identidad nominal y el autor se camufla bajo un nombre ficticio) y la autobiografía ficticia (que es formalmente una autobiografía, pero no existe en ella ninguna identidad entre autor y personaje).

La autoficción, en definitiva, participa indistintamente del pacto autobiográfico y del ficcional, y, a diferencia de la novela autobiográfica y de la autobiografía ficticia, cuenta con la identidad nominal y ofrece un juego continuo, una lectura ambigua: el lector es incitado a remitir lo que el narrador refiere al autor, pero, a la vez, es consciente de que está leyendo un texto ficcional; la contradicción se produce al denominar «novela» a un texto aparentemente autobiográfico. Esta es la poética que se desarrolla en la novela de Juan José Millás.

Generalmente, las novelas de este autor suelen estar basadas en ambientes y personajes corrientes que sienten asombro ante la cotidianidad que les rodea, hasta el punto de llegar a sentirse extraños, ajenos a esa realidad, lo que les lleva a buscar, voluntaria o involuntariamente, otras formas de interpretar lo que ven o lo que sucede, de manera que llegan a verse en situaciones extraordinarias que a veces rozan lo fantástico. Por tanto, son frecuentes las recurrencias a las distintas dimensiones de la realidad, al desvanecimiento de la frontera entre lo vivido y lo soñado, la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado, lo abierto y lo cerrado, lo claro y lo oscuro, la derecha y la izquierda... Todo ello unido siempre a la reflexión metalingüística.

El mundo, pues, encaja perfectamente en la línea de todas las demás; de hecho, así es considerada por el propio autor en la contraportada y dentro del libro:

Hay libros que forman parte de un plan y libros que, al modo del automóvil que se salta un semáforo, se cruzan violentamente en tu existencia. Éste es de los que se saltan el semáforo. Me habían encargado un reportaje sobre mí mismo, de modo que comencé a seguirme para estudiar mis hábitos (...) Comprendí que la escritura, como el bisturí de mi padre, cicatrizaba las heridas al instante de abrirlas e intuí por qué era escritor. No fui capaz de hacer el reportaje: acababa de ser arrollado por una novela. (Millás, 2010: contraportada)

Sin embargo, aunque el libro se califique como novela y pueda ser leído como tal, hay en él una serie de datos y referencias que nos llevan a establecer una estrecha relación autobiográfica entre el narrador y protagonista y el autor.

Para empezar, el narrador responde al nombre de «Juanjo» o, al final del libro, a «Millás», lo que nos confirma la identidad nominal con el autor. Por otro lado, cuenta en el libro anécdotas, experiencias, que confiesa haber atribuido a algunos personajes de sus novelas, publicadas por Juan José Millás; así, habla de *La soledad era esto* (1996), *El orden alfabético* (1998), *Dos mujeres en Praga* (2002), *No mires debajo de la cama* (1999), *El jardín vacío* (1981), *Cerberos son las sombras* (1975), *Letra muerta* (1984), *Papel mojado* (1983)... proporcionando indicios suficientes como para que el lector identifique a este narrador–protagonista con el autor.

El juego ambiguo entre lo real y lo ficticio se acentúa si contemplamos la obra desde la perspectiva del relato de infancia. En este libro tiene especial relevancia esta etapa de la vida del protagonista: es en la infancia de Millás donde se forja la identidad del escritor que posteriormente llega a ser; además, en la novela no se relata solamente lo que el niño hacía o vivía, sino también (y sobre todo) lo que el niño pensaba o imaginaba.

El hombre es el niño que fue

Para analizar *El mundo* como relato de infancia, debemos abordar una serie de cuestiones fundamentales: el desdoblamiento del autor en narrador (adulto) y personaje narrado (niño), la relación entre ambos *yo*s y el orden (o, tal vez, desorden) que la narración de la infancia impone.

En este caso, el yo de la enunciación, el narrador, el Millás adulto, evoca el pasado, su infancia, desde el presente:

No olvidaré nunca el momento en el que se volvió hacia mí, que le observaba un poco asustado, para pronunciar aquella frase fundacional:

— Fíjate, Juanjo, cauteriza la herida en el momento mismo de producirla.

Cuando escribo a mano, sobre un cuaderno, como ahora, creo que me parezco un poco a mi padre en el acto de probar el bisturí eléctrico, pues la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas. (Millás, 2010: 8)

A raíz de esta escena, comienza a reconstruir (o construir), esencialmente desde su traslado de Valencia a Madrid, las experiencias de Juanjo, un chico de familia pobre, débil, solitario y observador.

La obra se organiza en cuatro partes y un epílogo. En la primera, «El frío», se hace hincapié en la mudanza de Valencia a Madrid⁴, en la pobreza de aquella familia y en las relaciones del niño dentro del hogar. Juanjo, además, era un chico bastante enfermizo, que solía padecer anemia, físicamente débil, pero con una mente muy activa⁵. De hecho, tendía a recluírse, a aislarse en la buhardilla o en el hueco de la escalera⁶ con el propósito de elaborar en la intimidad su propio mundo, ya que él «perteneía a otra realidad»; y, por si fuera poco, su percepción se veía, a veces, más alterada aún por el consumo de éter (Ibíd.: 28) o a causa de la fiebre.

Así pues, el niño se sentía aislado en una familia ante la que pasaba desapercibido al ser el cuarto de nueve hermanos⁷. La relación con los padres era un tanto ambivalente y compleja: por un lado, la sensación de rechazo con respecto al padre: «Hay ocasiones en las que papá es sólo papá y ocasiones en las que es sólo

un hombre» (17); por otro lado, la sensación ambigua de bálsamo y amenaza de la madre eterna⁸.

En la segunda parte del libro, «La calle», la narración comienza a girar en torno a la vida de Juanjo fuera del hogar, donde surgirá la amistad con el Vitaminas, sus primeros deseos sexuales (Luz, una chica que pasa por la calle, y María José, la hermana del Vitaminas) y el primer contacto cercano con la muerte (pérdida del Vitaminas). Gracias a este chico, Juanjo descubre «La calle», es decir, una forma hiperreal de ver su propia calle. Los niños la observan desde un tragaluz del sótano de los padres del Vitaminas, y, al parecer, desde allí, esta adquiere unas propiedades especiales:

El Vitaminas me señaló una caja de madera a la que nos subimos para asomarnos a la calle a través de aquel ventanuco.

— Mira —dijo.

Miré y vi una perspectiva lineal de mi calle, pues en la zona donde se encontraba la tienda la acera se ensanchaba, de forma que el edificio formaba un extraño recodo. Me pareció una tontería, al menos durante los primeros minutos, pasados los cuales tuve una auténtica visión. Era mi calle, sí, pero observada desde aquel lugar y a ras del suelo *poseía cualidades hiperreales, o subreales, quizá oníricas*. Entonces no disponía de estas palabras para calificar aquella particularidad, pero sentí que me encontraba en el interior de un sueño en el que podía apreciar con increíble nitidez cada uno de los elementos que la componían, como si se tratara de una maqueta [...] Más que mi calle, era una versión mística de mi calle.⁹ (Ibíd.: 48, cursiva mía)

Esto constituye otro paso importante en la formación de la personalidad del niño y, en consecuencia, de la del adulto. A la madurez de ciertos aspectos cotidianos de la vida, se suma el hecho de ser capaz de percibir la realidad de una forma distinta a la del resto.

La tercera parte, titulada «Tú no eres interesante para mí», gira en torno a María José, el primer amor de Juanjo. Es ella la que, al pronunciar esa frase, lo mata simbólicamente. Además, a propósito, entre otras cosas, de esa muerte, se acentúa aún más (si cabe) en el niño el sentimiento de encontrarse en otra realidad ajena a la del resto: «Uno de los dos vivía en la dimensión equivocada» (173).

Esta infancia dura, triste y solitaria desemboca en la cuarta parte, «La academia», donde todo, para Juanjo, se vuelve aún más oscuro y, por tanto, se intensifica su deseo o necesidad de huir.

El sentimiento de distancia con respecto a «los otros», el ensimismamiento y la inmersión en la lectura, entre otros factores, conducen al niño al fracaso escolar. Por ello, entra en una academia de repetidores cuyo director (un cura) y sus secuaces maltratan a los muchachos (¿abusos sexuales?). La situación lleva al débil Juanjo a desear la enfermedad y la muerte. Sólo tuvo una vía de escape: huir a otra ciudad con la excusa de entrar en un seminario y hacerse sacerdote.

Continuidad entre el niño y el adulto.

De Juanjo a Millás

Como se proponía al principio, es fundamental la relación entre los *yoes* del niño narrado (protagonista) y del adulto que narra. Ambos son entes independientes que mantienen una relación

de continuidad: el adulto narrador se explica por el niño que fue, a pesar de que el primero lo niegue en algún momento:

Es imposible que este hombre mayor que escucha a Bach mientras golpea con furia el teclado del ordenador haya salido de aquel muchacho sin futuro. Podría presumir de haberme hecho a mí mismo y todo eso, pero lo cierto es que resulta imposible entender lo que soy a partir de lo que fui. O soy irreal yo o es irreal él. (203)

El dolor del niño está presente en la rabia del adulto, que aún sufre y que, muy a su pesar en este caso, no deja atrás su infancia (Pittarello, 2011: 252). Sin embargo, pese a esta visión desfavorable, fue entonces cuando se fraguó su peculiar forma de mirar la realidad, su identidad como escritor. Quizá, al fin y al cabo, en esta obra, no sea sólo Valencia el Paraíso Perdido. Por ejemplo, como señala Pittarello (Ibíd.: 254), el rechazo está ausente en ciertos recuerdos como cuando narra su enamoramiento de María José, zurda, y fantasea: «Si no pertenecía al mundo en que me encontraba, y eso era evidente, tenía que pertenecer a otro, y ese otro podía ser el de los zurdos» (Millás, 2010: 138).

Además, adquiere en este tiempo la base de su formación intelectual e imaginativa: es entonces cuando se inicia y entra de lleno en el mundo de los libros y la lectura, cuando se producen los primeros delirios de su mente activa, cuando aprende a ver varias realidades o desde distintas perspectivas¹⁰ y cuando tiene lugar su origen como escritor al colocar aquella coma en la frase asesina «Tú no eres interesante (,) para mí» (141–142)

Por tanto, es una mirada ambivalente la del Millás adulto con respecto al niño que fue. El adulto quisiera no haber tenido la infancia que tuvo, pero también es consciente de que sin ella no habría llegado a ser quien es: «Quizá, después de todo, aquel niño frágil hubiera sido capaz de sacar adelante algo valioso, algo distinto al resto de los niños, algo que implicaba un grado de coraje que mi padre no imaginó jamás en mí» (226).

Podría hablarse, en este caso, de una mirada compasiva o indulgente de Millás hacia Juanjo. Esta actitud se apoya en los procedimientos del humor y la ironía, tan útiles para desdramatizar aquella infancia tan hostil. Esto tiene gran relevancia en la novela y en su sentido: el narrador elige construir aquella dura infancia, a veces, desde un punto de vista cómico, como distanciándose de aquella situación. Es imposible que el niño que vivía aquellos acontecimientos se viera así a sí mismo; sólo la recreación de aquella etapa permite observarlo desde esta perspectiva. Estos recursos humorísticos se manifiestan, sobre todo, al describir las divagaciones de Juanjo: la escena del billete robado, cuando da su opinión acerca del lenguaje o al relatar la relación con los padres.

Tropología de la evocación narrativa de la infancia

El relato de infancia, como decíamos, no puede obedecer a una estructura narrativa ordenada, cronológica, como sí ocurre con otros períodos vitales (Fernández Prieto, 1997: 537–538). El relato de infancia, tal y como dice el narrador de *El mundo* sigue un orden que «es tan arbitrario como el

alfabético» (Millás, 2010: 204). Este tipo de narrativa tiende a construirse en torno a un desorden que no es otro que el orden asociativo de la memoria. Quizá lo más fragmentario de *El mundo* sean los recuerdos de Valencia¹¹ (16–17), pero, en realidad, toda la obra se organiza temáticamente obedeciendo a mecanismos emocionales y no lógicos: a partir de ciertos tropos que podemos considerar «puntos de enlace» entre el niño y el adulto, entre el pasado y el presente de la enunciación¹². Suelen ser motivos que se mueven desde una referencia mimética (realista) hacia una dimensión metafórica.

La primera de esas figuras y una de las más relevantes es el frío, que además da título a la primera parte del libro. El autor habla del frío de la infancia como de una enfermedad crónica que, si se adquiere en esta temprana etapa de la vida, se convierte en algo irreversible:

84 85

Aquel frío de entonces es el mismo que hoy, pese a la calefacción, asoma algunos días del invierno y hace saltar por los aires el registro de la memoria. Si se ha tenido frío de pequeño se tendrá frío el resto de la vida. (13)

Este frío es físico: llega con el traslado de Valencia a Madrid, el paso de la playa y el sol a la casa grande pero «rota», con goteras y con las paredes desconchadas; pero la sensación se eleva al plano emocional y hasta existencial porque «la condición de la existencia era la frialdad como la de la noche es la oscuridad» (13), y llega a ser uno de los principales símbolos de aquella infancia llena de pobreza y carente de calor humano para un niño como Juanjo, que sentía no encajar en aquella realidad, en aquel mundo hostil en el que le había tocado vivir.

No menos relevante es, continuando con el título de la segunda parte del libro, la calle. Esta metáfora simboliza la capacidad de contemplar la realidad, el mundo, de otra manera, según la perspectiva; la importancia del lugar en que nos colocamos para mirar.

Juanjo reacciona con perplejidad cuando el Vitaminas le propone «ver la calle» desde su sótano: «para ver la calle no hacía falta asomarse a ninguna ventana. Vivíamos en ella» (46). Sin embargo, después del episodio anteriormente citado en el que vive aquella primera visión, el niño se vuelve adicto a mirar la Calle. Aquella experiencia marcará también un antes y un después en la vida de Juanjo y, por consiguiente, en la de Millás. El narrador adulto confiesa que no ha dejado de tener este tipo de visiones y que a veces ha encontrado su calle o aquella versión mística de su calle en otros lugares que ha visitado¹³.

Esta vez es una vivencia positiva la que el narrador conserva, pues al contemplar la Calle, el niño aprende que hay lugares desde los que el mundo se ve de forma distinta, más compleja, menos convencional. Así el adulto compara aquel tragaluz con el psicoanálisis o la escritura, también perspectivas adecuadas para apreciar la realidad con mayor distancia y poder analizarla (104–105).

Sin embargo, para Juanjo era imposible escapar de aquella Calle que era todas las calles. Otro de los puntos de conexión entre el niño y el adulto es la fuga. Ambos son personajes en huida: Juanjo trataba de salir de aquel barrio, de aquella vida, y Millás quiere huir precisamente de aquella infancia sin lograrlo (tal vez la escritura de este libro le permite aceptarlo):

Aunque he dedicado gran parte de mi vida a escapar de aquellas calles, no estoy seguro de haberlo conseguido. A veces, en la cama, pienso en ellas como en un laberinto en cuyo interior vivo aún atrapado. Quizá ese sentimiento explica las crisis claustrofóbicas de las que soy víctima con alguna regularidad. (24)

Como ejemplo de esa claustrofobia está la anécdota en casa del editor, de la que Millás adulto se ve en la necesidad de huir y huye por la terraza (77–78). No obstante, el episodio de huida más relevante y doloroso (tanto para el niño como para el adulto que lo cuenta) se narra en la cuarta parte («La academia»). Juanjo sufría maltratos allí y era ya incapaz de reprimir su necesidad de fuga: prefiere morir antes de continuar en aquel mundo. «Aunque ha pasado tanto tiempo, continúo corriendo calle abajo para huir de la vergüenza que me producían las palizas de la academia. Escribo estas líneas a la misma hora, más o menos, de la huida» (202)

En casa del editor, durante la experiencia mística, se produce otro enlace con la infancia de Millás: alguien le ofrece un cigarrillo, un LM (81), el mismo que fumó por primera vez y con el que, dice, «se hizo un hombre», tras enterarse de la muerte del Vitaminas (77). También, en relación con ella, es el Miércoles de Ceniza posterior al suceso cuando Juanjo acude a la iglesia con su madre. La ceniza constituye otro de los motivos de recurrencia al pasado, pues el narrador enlaza este episodio con las cenizas de sus padres, que aún conserva en el armario detrás del escritorio desde el que escribe. «Recuerda, hombre, que eres polvo y que en polvo te has de convertir. Constituía un alivio saber que la vida no era más que un paréntesis. Un alivio terrorífico. Cenizas» (112).

Y en polvo se habían convertido ya sus padres; sin embargo, lejos de la tristeza de aquel niño sin ganas de vivir, la anécdota del adulto es más cómica que trágica: cuando se dispone a llevar las cenizas al mar de Valencia, es detenido en el aeropuerto y confiscados los «restos humanos» de sus padres (114–116). No menos humorístico, aunque sí más relevante, es el segundo intento y, esta vez sí lo consigue, de deshacerse de las cenizas y cumplir la voluntad de sus progenitores. Con este acto y el viaje de vuelta de Valencia a Madrid, narrado ya en el epílogo del libro, Millás concluye la obra y, según dice, otra etapa de su vida:

Creo que fue al atravesar el cauce del río seco cuando advertí que me había convertido en un hombre sin más, un mero individuo que conducía un automóvil en cuyo maletero llevaba las cenizas de sus padres [...] De súbito, me encontraba fuera de la novela, pero intentando llevar a cabo un acto (desprenderme de los restos de mis padres) que la completaría. (226)
Quizá desde el momento en el que me desprendí de las cenizas, que era un modo de poner el punto final a la novela, yo había empezado a dejar de ser Millás, incluso de ser Juanjo. (232)

El narrador, al deshacerse de los restos de sus padres, se deshace también de su infancia como carga, es decir, la ha transformado en vivencia. Las cenizas como símbolo de la capacidad de resurgir y, también, de la escritura de este libro: el acto de deshacerse de las cenizas coincide con el final. ¿Quizá *El mundo*, la infancia de Juanjo y parte de la vida de Millás son las cenizas de las que puede resurgir y resurgir un nuevo yo?

Precisamente como consecuencia de la incapacidad del adulto para elaborar ciertas vivencias del niño, Millás necesita acudir al psicoanalista. Parece ser que el motivo principal es la relación madre–hijo: cuando nació el más pequeño de los hermanos de Juanjo, su madre estuvo a punto de morir pero sobrevivió y le

prometió a Juanjo que nunca moriría: «La promesa funcionó al principio como un bálsamo; más tarde, como amenaza» (37).

La fortaleza de la madre hace que Juanjo niño y el adulto la vean como una fuerza de la naturaleza, algo imperecedero. Así, cuando fallece, Millás comienza a enfermar y, tras varias visitas a distintos especialistas, le recomiendan que vaya al psicoanalista, con quien descubre que su madre seguía viva: él era, ahora, su madre (40).

Este trauma, además de ser uno de los enlaces entre el niño y el adulto, también es un punto de encuentro de esta novela con otras del autor¹⁴. Hay más metáforas con las que ocurre lo mismo; por ejemplo, sucede esto con la fiebre, muy frecuente en los personajes de Millás¹⁵, que funciona como una droga, ya que produce el efecto delirante o alucinatorio que podría ser aprovechado para la escritura: «Ninguna de las drogas que probé luego, a lo largo de la vida, me proporcionó las experiencias alucinógenas de la fiebre» (65). Es, por tanto, otra manera de alterar la percepción de la realidad. Así, el narrador afirma recordar todas las ocasiones en las que ha visto el mundo a través de la fiebre y cuenta algunas de ellas (64–68). Los delirios de las fiebres infantiles de Juanjo han dado lugar a algunos fragmentos de las novelas del adulto:

86 87

Sucedió por la tarde, cuando me subía la fiebre (...) las plantas de mis pies chocaron con las plantas de otros pies idénticos a los míos, como si debajo de las sábanas hubiera otro niño colocado en espejo respecto a mí (...) El tiempo transcurrido no ha aminorado en absoluto el sentimiento de realidad respecto a aquel suceso que atribuí al protagonista de *El orden alfabético*¹⁶ (66–67).

No solo la fiebre tenía efecto alucinógeno en el niño; quizás la primera experiencia con sustancias de este tipo fuera la del éter (28), que tendrá muy presente cuando, ya adulto, consume otro tipo de sustancias como el optalidón o el hachís:

Durante años fui incapaz de utilizar el bolígrafo, que es mi alicate, sino después de haber ingerido algún medicamento. Me gustaba el optalidón (...) A los diez minutos se instalaba entre la realidad y yo una suerte de nebulosa que facilitaba nuestra relación. La realidad parecía menos afilada, perdía aristas, punta, agresividad... (27–28)

Es evidente, teniendo en cuenta estos tropos, que hay una total continuidad niño–adulto. Millás, narrador, sigue siendo Juanjo, niño narrado, y reconoce en él muchas de las características que se formaron o tuvieron origen durante la etapa de la infancia. El adulto revive, a través del tabaco, de la ceniza, del frío, de las visiones místicas de la Calle, de las crisis claustrofóbicas... las vivencias que tuvieron lugar en la infancia.

Notas

¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, París, Galilée, 1997: contracubierta, citado por Casas, 2012: 10.

² «La autoficción es en principio un dispositivo muy sencillo: sea un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya denominación genérica indica que se trata de una novela». (*Autofiction, un Mauvais genre?*, en Doubrovsky, Lecarme y Lejeune, 1994: 277, citado por Alberca, 2004: 237)

³ Para esta clasificación y delimitación hemos seguido la propuesta por Manuel Alberca (2007: 92)

⁴ Para el narrador es muy importante este traslado: «el viaje de la familia a Madrid marcó un antes y un después, no sólo porque después fuimos pobres como ratas, o porque antes no hiciera frío, sino porque gracias a aquel corte sé perfectamente a qué etapa corresponde cada recuerdo». (Millás, 2010: 21) Además, Valencia se eleva a la categoría de Paraíso Perdido: «Habíamos caído en una condición infernal. Valencia, desde la distancia, se convirtió entonces no sólo en un espacio luminoso, cálido y con mar, sino en el Paraíso Perdido». (Ibíd.: 23)

⁵ Por ejemplo, en clase se dedicaba a dibujar caras y a imaginar otras vidas (Millás, 2010: 119–121). Crea una serie de historias a partir de situaciones reales, como la del niño ciego con el que se encuentra todas las mañanas cuando su madre lo llevaba al colegio: imagina que este niño ve cuando él cierra los ojos (Ibíd.: 19–20), la de otro niño que entra en contacto con sus pies cuando está enfermo con fiebre (Ibíd.: 66). Además, tiene algunos comportamientos peculiares que forman parte del humor o la ironía con que, a veces, el narrador adulto evoca al niño; esto ocurre, por ejemplo, el día que le roba un billete a su padre y decide destruirlo: para no dejar pruebas, rompe el billete en trozos muy pequeños y se va deshaciendo de él por distintas calles (Ibíd.: 53–54).

⁶ Fernández Romero señala como uno de los tópicos de la infancia el aislamiento del niño en algún lugar de la casa donde éste construye su propio mundo: «En ellos el niño se refugia y retrasa su incorporación al mundo de los adultos; en estos rincones de la casa el niño puede manifestarse como tal, crearse su mundo propio y vivirlo. De ahí saldrán algunos de los mejores recuerdos de la niñez: buhardillas, desvanes, balcones, ventanas, huecos de escaleras y largos pasillos aparecerán estrechamente unidos en los relatos de infancia a la propia experiencia de ser niño». (2010: 111–112)

⁷ Se consideraba, en cierto modo, invisible, nadie se daba cuenta de lo que hacía, nadie solía echarle en falta: «Aquel verano hice cálculos acerca del tiempo que podía permanecer fuera de la circulación sin que mis padres me echaran de menos. (...) Sólo hacían dos recuentos al día: uno a la hora de la comida y otro a la de la cena» (Millás, 2010: 50). Además, lee un relato sobre un niño secuestrado de pequeño que, ya adulto, descubre que la mujer que lo había criado, en realidad, no era su madre, y se siente identificado con él y fantasea acerca de cómo habría sido su vida si hubiera sido hijo único, o si no hubiera nacido, o si hubiera tenido menos hermanos (Ibíd. 179–187).

⁸ La relación de Juanjo con sus padres se acerca al complejo de Edipo: su padre algunas veces es solo el hombre que está con su madre. Sin embargo, él mismo da la vuelta a la situación: cuando todo el mundo le dice que se parece a su madre, él ensaya caras en el espejo para dejar de parecerse: «Los resultados, creo, fueron sorprendentes. En la actualidad me parezco más a mi padre que a mi madre. (...) Mi primera novela, *Cerberos son las sombras*, fue calificada por un crítico solvente como un extraño experimento “antiedípico”. Creo, en efecto que me convertí en

una especie de antiedipo. Habría matado con gusto a mi madre para quedarme a vivir con mi padre...» (Millás, 2010: 32).

⁹ Elide Pittarello apunta a propósito de este fragmento: «He aquí otra variante de la caverna platónica, con la consabida contraposición de un espacio cerrado y oscuro a un espacio abierto y luminoso. Una vez más, no hay saber sin algún desdoblamiento y déficit del ser» (2011: 243).

¹⁰ Con respecto al episodio de la calle, anota Pittarello: «Para Millás, esa imagen [cuando ve la calle por primera vez desde el sótano] seguirá condensando el apego nostálgico a lo que no puede conceptualizar. Esa cárcel de la que ansiaba escaparse de niño aparece como refugio en los momentos de desamparo de la vida adulta, como la vez que el protagonista se fue de la concurrida fiesta que había dado un editor» (2011: 253).

¹¹ «De Valencia recuerdo el sol, la playa, y algunas secuencias inconexas, como pedazos de películas rescatadas de un rollo roto» (Ibíd.: 16)

¹² Podemos calificar este relato como retroprogresivo, según propone Fernández Romero: «De esta manera identificamos un proceso, un movimiento en espiral en el que el autor participa desdoblado. Dicha dualidad puede describirse, en términos sartrianos, como la formada por el *être-pour-soi* (el yo del presente de la enunciación) y el *être-en-soi* (el yo del pasado). Desde ese presente se manifiesta la necesidad de “viajar” al pasado para reconstruirlo, y así traer de nuevo al presente o, mejor hacia el futuro, las supuestas riquezas de la infancia» (2007: 51). Aunque en este caso no se trate precisamente de traer al presente las riquezas de la infancia, es evidente que el texto que tratamos tiene una estructura retrospectiva, retroprogresiva, y no progresiva o lineal.

¹³ Además, en el episodio en casa del editor, también tiene una especie de sueño en la que la Calle, el mundo, se le revela de manera hiperreal (Ibíd.: 77–104)

¹⁴ *La soledad era esto* comienza con la muerte de la madre de la protagonista: «Elena estaba depilándose las piernas en el cuarto de baño cuando sonó el teléfono y le comunicaron que su madre acababa de morir» (Millás, 1996: 169) A raíz de este suceso, Elena Rincón inicia un lento proceso de metamorfosis y autodescubrimiento, con ayuda de la lectura del diario de su madre, que se desarrolla a lo largo de la novela y, en un momento dado, afirma: «Ello me reduce a la condición de un fantasma, quizá el fantasma de mi madre que se resiste a abandonar del todo este mundo aferrándose a través de mí a los objetos materiales con los que más se relacionó en vida» (Ibíd.: 243–244). Además, el trauma aparece en textos no ficcionales del autor; ocurre, por ejemplo, en *El síndrome de Antón*, una especie de prólogo recogido en *La trilogía de la soledad (El desorden de tu nombre, La soledad era esto, Volver a casa)*: «Entre tanto, falleció mi madre. No creo que se tratara de un suceso externo, por eso lo relaciono aquí, junto al catálogo de cuestiones imaginarias (...) La muerte de mi madre fue en muchos aspectos una ocurrencia en el sentido de que se trató de un suceso ingenioso, no diré por qué, aunque algo se entenderá si se comprueba que coincide con el momento en que publico una novela de mayor éxito que las anteriores» (Ibíd.: 13)

¹⁵ Él mismo confiesa en el libro: «En cierta ocasión, alguien me señaló

que los personajes de mis libros siempre estaban a punto de escribir o de enfermar. A veces, enfermaban en el momento de ponerse a escribir, o escribían en el momento de enfermar» (65–66).

¹⁶ Así aparece en *El orden alfabético*: «Me encontraba, pues, recordando estas cosas, con el cuerpo boca arriba, buscando en el techo las figuras que en otro tiempo dibujaban las grietas de la pintura, cuando percibí sobre las plantas de mis pies la presión de otras plantas de dimensiones idénticas, como si hubiera otro cuerpo también echado boca arriba al otro lado de un espejo invisible (...) Entonces adiviné que aquellos pies eran también los míos, pero en la versión del otro lado» (Millás, 1998: 62)

Referencias bibliográficas

- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2004). La invención autobiográfica. En Fernández Prieto, C. y Hermosilla, M.Á. (eds.) *Autobiografía en España: un balance* (Pp. 235–255). Madrid: Visor Libros.
- ANDRES-SUÁREZ, I. y CASAS, A. (eds.) (2009). *Juan José Millás. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Juan José Millás*. Madrid: Arco-Libros.
- BÉRTOLO CADENAS, C. (1983). Apéndice. En Millás, J.J. *Papel mojado* (Pp. 185–213). Madrid: Anaya.
- CASAS, A. (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco-Libros.
- COETZEE, J. (2004). *Infancia*. Barcelona: Debolsillo.
- FERNÁNDEZ CUBAS, C. (2011). *Cosas que ya no existen*. Barcelona: Tusquets.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. y HERMOSILLA, M.A. (eds.) (2004). *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor Libros.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1997). El paisaje de infancia en la autobiografía. En Hermosilla, M.A. et al. (eds.). *Visiones del paisaje* (Pp. 535–544). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- (2004). De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía. *Quimera* (240) 18–21.
- FERNÁNDEZ ROMERO, R. (2007). *El relato de infancia y juventud en España (1891–1942)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- LEJEUNE, PH. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul.
- MILLÁS, J.J. (2010) *El mundo*. Barcelona: Planeta.
- (1996). *Trilogía de la soledad: El desorden de tu nombre, La soledad era esto y Volver a casa*. Madrid: Alfaguara.
- PITTARELLO, E. (2011). Las metamorfosis de Juan José Millás. En Champeau, G. et al. (eds.). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual* (Pp. 239–256). Zaragoza: Prensas universitarias.

Fontalba Espejo, Ana Pilar

«De Juanjo a Millás en *El mundo*». *El hilo de la fábula*.
Revista anual del Centro de Estudios Comparados
(18), 79–90.

Fecha de recepción: 28 · 11 · 17

Fecha de aceptación: 25 · 01 · 18

La ficción biográfica entre Francia, Argentina e Italia (Schwob, Borges, Wilcock, Tabucchi)

Ariane Eissen*

Université de Poitiers

Traducción: Silvia Zenarruza de Clement

Resumen

La ruptura introducida por la *Vidas Imaginarias* de Marcel Schwob en el género de la biografía ha seducido a Jorge Luis Borges, cuya influencia se ha ejercido a su vez en escritores como Juan Rodolfo Wilcock o Antonio Tabucchi. Estudiando la práctica de la ficción biográfica en esos cuatro autores, este artículo pone el acento sobre sus poéticas y el tipo de relación instaurada con el lector.

9091

Palabras clave

· escritura de vida · ficción · vidas de hombres infames

Abstract

The new departure introduced by Marcel Schwob's *Vies Imaginaires* in the genre of biography did not fail to attract Jorge Luis Borges whose influence in its turn was paramount with writers such as Juan Rodolfo Wilcock and Antonio Tabucchi. This article examines how these four writers produce their biofictions emphasising their poetics and the relationship they develop with their readers.

Key words

· Life-writing · Fictionality · Lives of Infamous Men

* Profesora asociada en *Literatura Comparada* en la Universidad de Poitiers. Es autora de *Mythes grecs* (Belin, 1993) y *Visages d'Ismail Kadaré* (Hermann, 2015) y ha co-editado *La Dimension de la littérature contemporaine* (La Licorne, 2000), *Vies imaginaires* (Otrante, n°16, 2004), *Dialogue des morts* (Otrante, n°22, 2007), *Fantastique intérieur* (Otrante, n°30, 2011), *Lectures d'Ismail Kadaré* (Presses universitaires de Paris-Ouest, 2011) y *Rire et dialogue* (La Licorne, 2017).

Midiendo con delicia el poder que tienen los libros de viajar en el tiempo y de dinamizar los espíritus creadores a distancia, Florence Delay declara a propósito de la huella de Marcel Schwob: «Cuando se desdramatiza la literatura, ya sea que se hable de vientos, corrientes, afinidades electivas, las fronteras quedan abolidas y se descubre la familia en la que somos esperados personalmente. Al final de cuentas, nosotros que nunca somos lo suficientemente libres, lo somos de elegir quién influenciará enormemente nuestras vidas, nuestra obra» (Delay, 2006: 14).

Es así como ella indica que las *Vidas imaginarias* (1896) han podido contribuir para dar un impulso a Alfonso Reyes para sus *Retratos reales e imaginarios* (1920), más subterráneamente a Roberto Bolaño en la *Literatura nazi en América* (1996) y por supuesto a Jorge Luis Borges, en la *Historia universal de la infamia* (1935). Sobre todo para «el género maravilloso de las “biografías sintéticas” que ha practicado en la revista *El Hogar*» (Idem).

La circulación del micro-género de la ficción biográfica entre Francia y América Latina, e inversamente, ya ha sido estudiado y se podría intentar cartografiar estas idas y venidas, incluyendo además otros países europeos, como la Inglaterra de Max Beerbohm (*Seven Men*, 1919) o la Italia de Alberto Savinio (*Narrate, uomini, la vostra storia*, 1942). Me limitaré aquí a cuatro autores, frecuentemente asociados por la crítica reciente: examinaré los proyectos de Marcel Schwob y de Jorge Luis Borges en las dos obras ya citadas y también haré un *excursus* en tierra italiana con *La Sinagoga degli iconoclasti* de J. Rodolfo Wilcock (1972) y *Sogni di sogni* de Antonio Tabucchi (1992).

El acercamiento entre Schwob, Borges y Tabucchi ya ha sido establecido por Pilar Hualde Pascual (1996) y Francisco García Jurado (2004), mientras que Víctor Gustavo Zonana (2000) ha mostrado la inflexión pesimista dada a la biografía por Schwob, Borges y Wilcock a través de su interés marcado por las vidas de criminales.

A pesar de su encuentro en torno a los mismos autores, o casi, las perspectivas críticas de estos tres artículos son bastante diferentes. Privilegiando las biografías imaginarias de personajes de la Antigüedad greco-romana, Pilar Hualde Pascual y Francisco García Jurado utilizan sus competencias de expertos en la Antigüedad para analizar los mecanismos de reescritura y mostrar hasta qué punto el recuerdo de los textos griegos o latinos se alía a referencias mucho más recientes, en una abolición de la diferencia de los tiempos históricos, donde se lee la marca de Jorge Luis Borges. Víctor Gustavo Zonana amplía la cuestión buscando caracterizar la práctica de la biografía imaginaria, históricamente, poéticamente y en sus efectos posibles sobre el lector en un punto de vista crítico que haré mío, deseando prolongar su reflexión.

A manera de preámbulo, demos lugar a la historia literaria y examinemos la ruptura que introduce el prefacio de las *Vidas imaginarias* en el género de la biografía. Lúcido texto sobre la fractura que se ha instalado progresivamente, a partir del siglo XVIII, entre las ciencias sociales y las letras, fractura que, a sus ojos debe permitir en adelante a los escritores reivindicar la autonomía de su discurso y el derecho a la imaginación, Marcel Schwob proclama solemnemente la disociación de la biografía y de la historia: «La ciencia histórica nos deja en la incertidumbre sobre los individuos. No nos revela sino los puntos por donde fueron unidos a las acciones generales [...] El arte está opuesto a las ideas generales, sólo describe lo individual, no desea sino lo único» (Schwob, 2004: 53).

Un territorio propio es atribuido entonces a la literatura: el interés por las exigencias singulares, por las rarezas de los recorridos individuales y las especificidades de seres profundamente únicos y misteriosos. En oposición a los propósitos científicos del naturalismo a la Zola o de la novela psicológica a la Paul Bourget, que escrutan la interacción de las leyes y de los determinismos diversos (genéticos, sociales, psicológicos) en el desarrollo de una vida, Marcel Schwob desea hacer de la escritura biográfica el lugar de un renunciamiento al espíritu de sistema, so pena de transformar la persona en estudio, en inteligible y analizable.

Esta desconfianza frente a ideas organizadoras, aclaraciones generalizadoras, se acompaña también de una suspensión de todo juicio moral, de toda valorización de trayectorias ejemplares, en beneficio de una aceptación democrática de cada criatura:

tal vez no habría que describir minuciosamente al hombre más grande de su tiempo, o contar la característica de los más célebres en el pasado, sino contar con el mismo cuidado las existencias únicas de hombres, ya sea que hayan sido divinos, mediocres o criminales (Ibíd. 60).

92 93

Y a eso es a lo que se dedicó Marcel Schwob antes de la escritura del libro, cuando presenta así un ciclo de relatos para ser publicados en *Le Journal* en 1894: «Comenzamos hoy la serie: Vida de algunos poetas, dioses, asesinos y piratas así como de varias princesas y mujeres galantes destacadas y dispuestas según un orden placentero» (Schwob, 2004: 416).

Las mujeres son menos numerosas que lo que este anuncio dejaría creer, ya que *Vidas imaginarias* no incluye sino a «Clodia, matrona impúdica» y a «Katherine la Encajera, hija amorosa» entre las «damas galantes» y a «Pocahontas» como única «princesa», grupo en el que hay que agregar a «Septima, hechicera», quien no entra en ninguna de estas categorías.

El programa se sigue en lo que concierne a los poetas, a condición de ampliar la noción a los artistas en general, lo que permite poner lado a lado a Lucrecio, Petronio, Cecco Angiolieri, Paolo Uccello o Cyril Tourneur, hasta a los señores Burke y Hare, que practican el asesinato como una de las bellas artes¹. El libro trata igualmente de varios piratas (William Phips, capitán Kid, Walter Kennedy o El Mayor Stede Bonnet), mientras que se puede citar a Empédocles como «dios supuesto» y notar la aspiración a lo divino de personajes tales como «Eróstrato, incendiario», «Frate Dolcino, hereje», o aún a «Nicolas Loyseleur, juez» y «devoto de la Virgen».

El encuentro de personajes dispares, apenas ordenados por la disposición cronológica del libro, parece dar testimonio de la oscuridad de un mundo heterogéneo, atravesado por la violencia y la locura y casi incomprensible. Frente a ese «caos de rasgos humanos», el escritor no cuenta más que con su estilo: «En medio de esta grosera reunión el biógrafo separa y clasifica algo que le sirva para componer una forma que no se parezca a ninguna otra» (Schwob, 2014: 60). Constatación que plantea la doble cuestión de las fuentes a partir de las cuales él trabaja y de los códigos literarios en los que confía para elaborar su relato. La fuentes provienen de la cultura libresca, puesto que dan testimonio de la formación clásica de Marcel Schwob, de su anglomanía y de su gusto por el Medioevo; se funda tanto en los doxógrafos de la Antigüedad para Crates, como en los relatos de Defoe para evocar a los piratas o en menciones de archivos para exhumar los nombres de Alain el Gentil o de Katherine la Encajera e imaginarles una vida. Los códigos literarios son variados: provienen del cuento, de la hagiografía, del texto irónico (Cyril

Tourneur) o no (Empédocles), del compendio de anécdotas (sobre Crates, por ejemplo), y recurren frecuentemente a los esquemas trágicos, de lo que da cuenta la frecuencia del tema de la *hibris* (para Uccelo, por ejemplo).

El autor se convierte en una «divinidad inferior» (Ibíd.: 59) o se podría decir «secundaria». O sea que no crea *ex nihilo* sino que forja a partir de un material dado previamente. Los relatos que propone son de buen grado «relatos de relatos» que reciclan otros y lo hacen aparecer como traductor, imitador y hasta falsificador. Divinidad incapaz de engendrar por ella misma, el autor no fija tampoco un sentido último, que diría la verdad, moral o científica, la constante de una idea fija o las bases de un sueño despierto. Revela las tendencias profundas a la anarquía y a la destrucción en nuestras existencias. Deshace la historiografía oficial privilegiando los personajes marginales² tendiéndonos la imagen de «ínfimos»³ o aún «infames».

La erudición afilada de Marcel Schwob, la extensión de sus lecturas, sus competencias políglotas son rasgos que comparte con Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock y Antonio Tabucchi. Se sabe, Jorge Luis Borges lo reconoció tardíamente dos veces, la influencia de Marcel Schwob en la concepción de *Historia universal de la infamia*⁴. ¿Qué caminos lo han conducido hacia la obra del francés? Florence Delay propone la hipótesis del rol de Rafael Cansinos-Assens, él mismo traductor de las *Confesiones de un inglés comedor de opio* y gran conocedor de los escritores de fin de siglo, encontrado en Madrid cuando Borges tenía veinte años, pero Jean-Pierre Bernés (1993: 1484) sitúa el descubrimiento de Borges de la obra de Schwob en una biblioteca de Ginebra, en 1918. A esto hay que agregar una admiración común por De Quincey y Stevenson⁵. Stevenson, que Wilcock tradujo para la revista *Sur*; es también un posible eslabón uniendo éste a Schwob, así como los *Brief Lives* de John Aubrey, citados en el prefacio de *Vidas imaginarias* y que Wilcock hizo conocer en italiano publicado por Adelphi en 1977, aun cuando esta publicación es posterior por algunos años a *La sinagoga degli iconoclasti* (1972).

Por una curiosa casualidad aparecen también en 1972 las *Vite immaginarie* en una traducción de Fleur Jaeggy⁶. Dando cuenta conjuntamente de *La sinagoga degli iconoclasti* y de esta edición italiana del libro de Schwob, Pier Paolo Pasolini lo presentará como un «clásico»⁷, lo que hace aún más probable el hecho de que Juan Rodolfo Wilcock lo haya leído antes de publicar *La Sinagoga*. En cuanto a Tabucchi, no sólo una serie de indicios⁸ en *Sogni di sogni* nos reconducen a Schwob sino que declara directamente en *El País*:

Es un poco como el juego de las tres cartas. A mí Marcel Schwob me ha gustado siempre muchísimo. Borges, es superfluo decirlo. A veces las coincidencias no son conscientes, porque, como decía el propio Borges, «la literatura no es un tren que corre por la superficie, sino un río que corre en profundidad y de vez en cuando asoma»⁹

Lo más importante no es tal vez establecer la existencia de un río subterráneo corriendo de Schwob a Tabucchi y pasando por Borges y Wilcock. Conviene más bien notar que circulamos de unos a otros en los dos sentidos y que nuestra lectura de Schwob, por ejemplo, es necesariamente borgiana, como lo confiesa Florence Delay, simplemente: «Ésta [la pasión por Marcel Schwob] vendría más tarde y, curiosamente, cuando yo comprendería cuánto el autor de “Los señores Burke y Hare, asesinos” había contado para Borges» (2006: 13). De la misma manera, el autor del texto de la contratapa de *Vite immaginarie* en Adelphi hace observar:

«[...] oggi, se tanti lettori scoprono in Borges gli incanti più sottili e vertiginosi del fantastico e di una certa occulta matematica della narrazione, riconosceranno in Schwob un maestro e un modello di quella letteratura».

Clara invitación a inclinarnos hacia el examen cruzado de la poética de Schwob y de Borges (y de otras obras del corpus), sin sucumbir a los rigores de la cronología.

Robert Ziegler, uno de los especialistas de las *Vidas imaginarias*, observa que «en sus últimas *vidas*, Schwob ensancha la interconexión entre rechazo de las leyes, autocreación, autoridad narrativa y ostracismo social» (2009: 29). Y sugiere que el autor puede así reflejar los perfiles de su gesto creador en sus personajes en tanto que en su prefacio ha proclamado orgullosamente la autonomía de su proyecto artístico, su ruptura con las reglas científicas y los usos sociales de la biografía, tradicionalmente dedicada a la celebración de los grandes hombres o a dar de los maleantes un valor ejemplar en su crimen. La misma «interconexión» se verifica en nuestros otros tres autores quienes, cada uno a su manera, hacen valer la originalidad de su proyecto, que equivale siempre a una forma de rechazo.

Por otra parte, los «umbrales¹⁰» de los libros precisan las intenciones de los escritores y nos comprometen a captar finamente las particularidades de su empresa poética. Solo Juan Rodolfo Wilcock no escribe ni prefacio ni colofón en *La Sinagoga degli iconoclasti*, aun cuando se puede considerar que el último texto desliza algunos indicios sobre lo que se espera del lector¹¹. Jorge Luis Borges precisa en dos prefacios sucesivos lo que ha representado para él la *Historia universal de la infamia*: «los ejercicios de prosa narrativa» son a la vez un homenaje a sus modelos, literarios (Stevenson, Chesterton, Carriego) o cinematográficos (Von Sternberg), una tentativa parcialmente fallada, que abusa de «algunos procedimientos» (1955), y una prueba de la dignidad de la lectura, «actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual» (Borges, 1974: 289). En 1954, el juicio ambivalente se precisa y se colorea de una cierta melancolía. Un término, el de «barroco» se le adosa al estilo adoptado, que correspondería al «irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias». Sin embargo ese juego es fuente de placer, un placer que el autor espera sea compartido por su lectorado y que compensa un desencanto inicial, hecho de sentimiento de vanidad («Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad») y de una desdicha personal a la que no está asignada ninguna causa («El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado» (Ibíd.: 291). La difracción de la imagen del autor en el umbral del libro parece más intimista en Antonio Tabucchi, entre la dedicatoria a su hija Teresa («che mi ha regalato il quaderno dove è nato questo libro» (2001: 9), epígrafe sacado de una antigua canción china (¿ficticia?)¹² y nota firmada con sus iniciales. En esas pocas últimas líneas se afirma aún más netamente que en Borges el rol consolador de la literatura: la imposibilidad de conocer la vida onírica de los artistas apreciados¹³, el alejamiento ligado a la muerte dejan lugar a la «tentazione di rimediare», «chiamando la letteratura a supplire a ciò che è andato perduto» (2001: 13).

Escribir a partir del duelo, de la pérdida, de la privación: tal es uno de los hilos posibles que se tejen entre Borges y Tabucchi. Pero su designio de biógrafo ¿es exactamente el mismo? Los relatos de Borges, a pesar de su barroquismo que de pronto ralentiza el ritmo narrativo por acumulación de detalles digresivos, de pronto lo acelera hasta la elipsis, siguen el orden cronológico y están como imantados por el desenlace del cuento, que coincide con la muerte del personaje. Salvo en lo

que concierne a la Viuda Ching, los momentos últimos están descritos de manera espectacular (particularmente para Bill Harrigan y Hákim de Merv) y manifiestan frecuentemente la lógica de una existencia, como para Monk Eastman, que muere como ha vivido, privilegio explícitamente rechazado a Lazarus Morell. Las últimas horas de una vida ¿serían el lugar de la evaluación verdadera, la que confiere o niega valor a la persona? Esta idea heredada del ideal épico de la Antigüedad, el tema de la «bella muerte», reaparece sin duda en *Historia universal de la infamia*, si se piensa en el cierre de «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké», que se termina no con el degüello de Kotsuké (rehusa hacerse el hara-kiri) sino con el suicidio de sus perseguidores, habiendo obtenido su fin tardíamente. En efecto, Borges concluye a propósito de estos últimos: «Éste es el final de la historia de los cuarenta y siete hombres leales —salvo que no tiene final, porque los otros hombres, que no somos leales tal vez, pero que nunca perderemos del todo la esperanza de serlo, seguiremos honrándolos con palabras» (1974: 323). El elogio se combina entonces con una autocrítica de alcance colectivo y subraya el motivo de la decadencia: el heroísmo no se marcaría de ahora en más en las conductas sino en una celebración puramente formal de los hombres de coraje, lo que reenvía al desencanto que hay en vivir un período de decadencia¹⁴. En contraste, el protocolo literario inventado por el «nostalgico di sogni ignoti» que es Antonio Tabucchi es más lúdico y liviano: reabriendo, en cada evocación de sueño, la posibilidad de encontrar un artista en el abandono a su onirismo, el relato de sueño continua dejando vivir al biografiado, ya sea que se despierte o no al final del cuento. Para Tabucchi, y es una notable excepción en el interior de nuestro corpus de vidas imaginarias, el punto de vista no es el de la muerte, sino de una suerte de vida aumentada, dotada de una protuberancia imaginaria, un sueño inventado pero no imposible *stricto sensu*¹⁵.

Ciertamente habría que sostener esas dos pistas interpretativas, apenas esbozadas aquí, pero que al menos revelan que a través de los conjuntos de relatos se dibuja también en filigrana un retrato de los autores, que no se limita a los umbrales de las obras sino que se difracta en la serie de biografías y en la elección de los personajes. Tabucchi, por ejemplo, es un nuevo Dédalo, creador de un laberinto (textual) de donde puede volar hacia la luna un Minotauro/Ícaro, nos dice el primer sueño de *Sogni di sogni*. Encerrado en un universo de palabras que él ha creado sin embargo, deja la puerta abierta al vuelo imaginativo del lector. Marcel Schwob y Jorge Luis Borges parecen proyectarse en la imagen del autor asesino, aquél cuya obra supone matar: en «Hombre de la esquina rosada», el narrador se revela bien *in fine* el asesino, así como lo ha hecho notar Borges en la noticia autobiográfica citada más arriba; y después de haber gozado de matar a sus presas, una vez que le habían contado su vida, el señor Burke «se interesó sólo por el aspecto real, siempre variado para él, de la muerte» (Schwob, 2004: 155) y a contentarse de esta última etapa, sin escuchar más a sus víctimas. Esta alianza macabra de la literatura y de la crueldad se revierte, sin embargo, en ocasiones en Schwob por un sentimiento de piedad y empatía para sus personajes, femeninos sobre todo (Katherine la Encajera por ejemplo). En cuanto a Borges se refleja sin duda en las figuras de impostores que aparecen en la colección de relatos, los que convencen por una palabra mentirosa, los que seducen por fábulas o invenciones (de Lázarus Morell a Hákim de Merv pasando por Tom Castro). La imagen sostenida por Juan Rodolfo Wilcock en *La sinagoga degli iconoclasti* es más fugaz y difícil de

aprehender. A lo sumo se puede notar que él está indirectamente en el libro, vía la evocación de su antepasado Carlo Olgiate, monomaniaco inventor de sistema, cuyas elucubraciones regresivas se enlazan con el tema borgiano de la decadencia y confirman que la ficción biográfica no es más el lugar de una celebración memorial y de un homenaje dedicado al pasado. La iconoclastia que Wilcock muestra en el título de su volumen es entonces también la suya.

En esas condiciones, si el lector no está ya más invitado a admirar (o condenar) ni a descubrir leyes morales o científicas, ¿cuál puede ser el lugar que le está asignado?

Es necesario tal vez introducir aquí una diferencia importante en el interior del corpus. Mientras que Marcel Schwob declara abruptamente que «[el biógrafo] no tiene que preocuparse por decir verdades» (Schwob, 2004: 59) y que Antonio Tabucchi propone en la segunda sección de su libro («Coloro che sognano in questo libro») notas formalmente calcadas del modelo del diccionario pero que continúan asumiendo la subjetividad mostrada en el umbral del volumen, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock hacen muestra de científicidad exhibiendo una bibliografía. Parecen así poder recuperar una inquietud de exactitud histórica. Sin embargo, de nuevo hay que hacer una distinción probablemente entre ellos.

En *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, Annick Louis ha mostrado cuánto la *Historia universal de la infamia* corresponde «a una tentativa de producir una obra marcada por un cuestionamiento de las convenciones genéricas» (1997: 185). Jugando con las diferencias entre un soporte (la RMS, donde aparecen los textos aislados, con una orientación literaria) y por otro (la colección «Megáfono» en Tor, para el conjunto de relatos, especializada en la historia novelada), concibiendo textos que se alimentan de discursos convenidos (la confesión del maleante en la prensa, el «develamiento de un mundo oculto» (Ibíd.: 143) por el de periodista o el análisis socio-psicológico del experto) pero para desviarlos, pasando, en el interior mismo de *Crítica*, de un género de ilustraciones (pretendidamente documentales) a otro (anacrónicas y novelescas), Borges se presenta como una «especie de simulador de historiador» (Ibíd.: 146) que, como tal, no puede engañar a su lector sino puntualmente, dejándolo creer en la seriedad de una fuente totalmente inventada¹⁶. El proyecto de la *Sinagoga* es más radicalmente provocador y desconcertante. En efecto, Juan Rodolfo Wilcock se refiere al final del libro al panfleto de Martin Gardner, *In the Name of Science*¹⁷, recuperando un cierto número de sus personajes (Littlefield, Carroll, Kinnaman, Piazzi-Smith, Lust), pero no dice una palabra de los otros. El lector está entonces invitado a pronunciarse sobre su probable inverosimilitud. Y la función referencial del relato se encuentra así reactivada. Se observa perfectamente que este fenómeno perturba a Pier Paolo Pasolini ya que declara haber leído el libro como una «enciclopedia divulgativa» (1979: 30). Y utiliza como prueba las tesis de Charles Carroll de Saint Louis (Missouri), autor de *The Negro a beast* (1900) del cual he aquí un vistazo: «Come gli altri mammiferi, il negro manifesta una specie di mente, qualcosa tra il cane e la scimmia, ma è completamente privo di anima» (Wilcock, 1972: 95).

Ahora bien, la conclusión de Pasolini es falsa pues lo real supera aquí lo imaginario y ¡la existencia de ese autor racista está perfectamente probada! De manera que la doble reacción de Pasolini, que declara haber leído *La Sinagoga* «riendo como un loco» antes de haber sido atacado por un «sentimiento de náusea» y de una «voluntad de olvido¹⁸», es rasgo de un malestar que no se puede barrer fácilmente y que no se explica por la sola frecuentación de psicópatas presentados por Wilcock.

Si el lector los juzga ficticios por el hecho de que tales locos no podrían existir, hay que darle garantías sobre las cuales fundar su confianza y es particularmente difícil después del delirio nazi, sugiere el autor. Y si los admite como reales, tiene que admitir que la locura y la razón están en una relación de vecindad muy estrecha, lo mismo que la marginalidad y el orden establecido. Pues algunas de estas elucubraciones tuvieron una audiencia: las teorías de Charles Piazzi-Smith gustaron al presidente de los Estados Unidos de la época y las de Hans Hörbiger, autor de la Doctrina de la Cosmogonía Glacial, sedujeron a Hitler¹⁹. Wilcock sugiere que lo irracional de los entusiasmos científicos se manifiesta en todas las épocas: «Come nel Settecento la gente alla moda si offriva per bizzarria alle scosse elettriche, la gente alla moda del primo Novecento volle offrirsi per igiene alla radioattività» (Wilcock, 1972: 57).

Dicho de otra manera, cada cual puede, a pesar suyo, ceder al prestigio de teorías ilusorias. Así los personajes de Wilcock son iconoclastas, no tanto porque sus divagaciones rompen con las teorías recibidas sino porque, en el uso que Wilcock hace de ellos, sirven de revelador a las locuras admitidas.

Si Juan R. Wilcock tiene una manera específica de sumergir al lector en la complejidad, los otros tres autores de nuestro corpus no lo tratan con indulgencia tampoco. La ficción biográfica no se produce sin trabajo de estilo, hibridación genérica o autoridad autoral reducida al simulacro, como se ha visto. Y los autores parecen entonces jugar a veces con una complicidad de estetas o de hombres de cultura con el lectorado, o dejar de lado toda intención demostrativa o explícita. Por razones de espacio, no tomaré más que tres tipos de ejemplos de efectos enigmáticos en las colecciones de relatos.

El prefacio de *Vidas imaginarias* valora el detalle caracterizador ya que el biógrafo debe aprehender «un hombre en todas sus anomalías» y señalar «su rasgo único, que lo diferencia para siempre entre los hombres» (Schwob, 2004: 54–55). Pero en realidad, las notaciones descriptivas en Schwob crean un sentimiento de extrañeza e instalan una presencia misteriosa, sin que las palabras permitan figurarse los perfiles del personaje a pesar del modelo pretendidamente pictórico que se ha dado el autor (Holbein, Hokusai). Así las sonrisas del esclavo del que Lucrecio está enamorado «tenían una fuente profunda y tenebrosa como los ríos de Africa²⁰»: la comparación sólo tiene valor evocador en la ensoñación de un lector, un poco como si el universo simbolista de Schwob viniese a contrariar aquí los objetivos que él le asigna al biógrafo.

Uno de los subterfugios autorales de Borges en *Historia universal de la infamia* toma la forma de una ironía a veces indecidible. Al lado de definiciones voltairianas (la guerra como «otro desorden» (Borges, 1974: 315) en *El proveedor de iniquidades Monk Eastman*), de antífrasis evidentes (la «ardiente serenidad» (Ibid.: 323) con la que los vengadores del señor de la Tour de Ako se hacen harakiri), otros pasajes se abren a la interpretación de manera más incierta: por ejemplo, ¿hay que suspender todo juicio ético y político ante el *morceau de bravoure* que abre «El espantoso redentor Lazarus Morell» y sitúa al esclavismo de los Negros en el centro del proceso cultural de América? Y ¿qué pensar del tono neutro adoptado por Borges cuando relata las relaciones de Monk Eastman con los medios demócratas? La neutralidad aparente del autor ¿es garantía de indiferencia, de desaprobación implícita o libertad de juicio acordada al lector? Inversamente los juicios mostrados, en apertura o cierre de «El incivil maestro de ceremonias Kotsuke no Suké», por ejemplo, ¿deben tomarse al pie de la letra? La elección de Borges de condena o de revelación en la evocación

de los infames manteniendo distante toda postura de explicación, perfectamente analizada por Annick Louis, no carece de zonas de sombra para el lector.

Inversamente, las orientaciones políticas de Tabucchi son perfectamente claras en «Coloro che sognano in questo libro». Juzga así «infelice» (Tabucchi, 2001: 81) un poema de Majakovskij en honor de Lenin. Pero, precisamente, la subdivisión del libro en dos partes, los relatos de sueños y las notas biográficas, plantea la difícil cuestión del valor biográfico del relato de sueño. He tratado de mostrar en otro lugar (Eissen, 2007: 223–233) que, en la constitución del proyecto tabucchiano, el relato de sueño no puede no tener un alcance biográfico, pero que no es fácil de captar. Me conformaré aquí entonces con algunas indicaciones para hacer comprender ese doble aspecto. En ciertos casos, la articulación del relato de sueño y del relato biográfico es límpida. Así en su universo onírico, el Pessoa de Tabucchi recibe la revelación que dictará su poética de los heterónimos, expuesta en la reseña. A veces también los sueños son inventados a partir de obras presentadas en la segunda sección (es el caso para «la Vocazione di San Matteo» de Caravaggio). Pero ocurre que la relación entre sueño, obra y vida se deshace: ya sea que se ignora la proveniencia de un «biografema²¹» («Pinky», la amiga de Debussy en su sueño, ¿está sacada de la obra o de la vida del músico? O aún ¿de la imaginación de Tabucchi, gracias eventualmente a un intertexto proustiano²²?); ya sea que un elemento pueda interpretarse tanto en el plano referencial como en virtud de la lógica del sueño, como el personaje del pintor en el sueño de Cecco Angiolieri, posible imagen de un artista real o doble solar del soñador. El lector se encuentra entonces preso en la tela de un texto que, enigmático, se lee en relación a una serie de alusiones (a la vida, a la obra del artista) y se presenta a la vez como sueño, relato de sueño, relato de vida, pero también como interpretación de esta vida, aún como ensayo crítico.

Así, la escritura siempre singular a la que se abandonan nuestros biógrafos imaginarios confronta a sus lectores a una oscuridad voluntaria y los fuerza a arriesgarse a una aventura interpretativa mal asegurada.

En las obras que hemos examinado aquí, Schwob, Borges, Wilcock y Tabucchi participan innegablemente en la evolución que ha conocido la biografía²³ desde hace más de un siglo y que se puede describir como un movimiento de subjetivación, de desacralización y de literarización. Practicando la forma breve, manejan de buen grado la alusión, la elipsis, el desenlace inesperado, pero también la recarga barroca o el detalle enigmático. Saben eventualmente mostrarse engañosos.

Sus afinidades y sus influencias cruzadas han sido frecuentemente relevadas por la crítica. Pierre Jourde comenta bromeando que Schwob «ha sido Borges antes que Borges (lo que es perfectamente borgiano)²⁴», mientras que los redactores del sitio dedicado a Wilcock imaginan la presentación sintética que habría podido dar de él el autor de *Vidas imaginarias*: «Amava Wittgenstein, la poesia e la lettura del *Scientific American*» (così, forse, avrebbe potuto descriverlo Marcel Schwob)²⁵.

Hay sin embargo, que observar la singularidad de sus proyectos: si Schwob y Borges comparten la convicción de que la literatura es mundo y que el mundo es literatura, no es seguro que sean seguidos en este punto por Wilcock y por Tabucchi. Solicitando la función referencial en sus textos, el primero ordena al lector pronunciarse sobre la verosimilitud o no de los retratos que él junta y saca además de eso una parte de su fuerza provocadora. Tabucchi, por su parte, concibe su libro como un elemento que asegura un retorno a las obras del pasado y restablece sobre este punto el homenaje que constituía tradicionalmente la biografía.

Notas

¹ Volveremos sobre la admiración que profesaban Marcel Schwob y Jorge Luis Borges hacia Thomas De Quincey. Marcel Schwob tradujo al francés *Los últimos días de Emmanuel Kant* en 1899.

² Señalemos a este respecto no solo el artículo de Bruno Fabre, «Des vies insolites: les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob», *Écritures insolites, Recherches sur l'imaginaire* (dir. Arlette Bouloumié, Cahier XXXIII, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2008, pp. 147–158), sino también la rúbrica en el sitio de la Sociedad Marcel Schwob que permite consultarlo, así como alrededor de sesenta artículos que tratan del mismo autor. <http://www.marcel-schwob.org/?p=1824> (consultado en línea por la autora el 9 de septiembre de 2017).

³ Foucault M. (1994). La vie des hommes infâmes. En *Dits et écrits* (Pp. 237–253). Paris: Gallimard, t. III. En estas páginas, Michel Foucault establece una correlación entre lo infame y lo ínfimo, en la medida en que la principal fuente dejada por los «ínfimos», los anónimos, está constituida por los archivos jurídicos y las minutas de procesos.

⁴ En 1970, en su *Ensayo de autobiografía*, la confesión se mezcla con la denegación: «En *Historia universal de la infamia* no quería repetir lo que hizo Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*». (Envío al artículo de Víctor Gustavo Zonana para un análisis crítico de la cita en su conjunto, p. 680.) En 1986, Borges reafirma su deuda en prefacio a la edición española de *Vies imaginaires* (Ver *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1996, tomo IV, p. 486).

⁵ Ver la nota 16 del artículo de Víctor Gustavo Zonana (*De Viris pessimis...*, artículo citado, p. 677).

⁶ En el número 2 de *Spicilege. Cahiers Marcel Schwob*, en 2009, Bruno Fabre propone un dossier sobre las traducciones de *Vidas imaginarias*. Las traducciones al español y al italiano están recopiladas en las páginas 116–118.

⁷ Reseña publicada el 14 de enero de 1973 en el semanario *Il Tempo*, retomada en *Descrizioni di descrizioni* (Turín, Einaudi, 1979, pp. 29–33).

⁸ La cantidad casi equivalente de textos (veintidós y veinte); el recurso a aposiciones, en los subtítulos, para calificar a los personajes biografiados; la presencia de Villon y de Stevenson, dos autores caros a Schwob, y la de Cecco Angiolieri, ya personaje de *Vidas imaginarias*; la cobertura de la edición original en Sellerio, un detalle del *Sueño* de Pierre Puvis de Chavannes (1883), pintor simbolista francés.

⁹ *El País*, 1º de junio 1998, citado por P. Hualde Pascual («Vidas imaginarias de autores griegos...»), artículo citado, p. 223).

¹⁰ En el sentido en que lo entiende Gérard Genette.

¹¹ He desarrollado este punto en «Deux épigones de Marcel Schwob dans la littérature italienne : J. Rodolfo Wilcock et Antonio Tabucchi», in *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905–2005)*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 279–290. (Consultable on line en la dirección indicada en la nota 2.)

¹² «Sotto il mandorlo della tua donna, quando la prima luna d'agosto sorge dietro la casa, potrai sognare, se gli dei sorriderono, i sogni di un

altro» (Tabucchi, 2001: 11). El autor, a quien le gusta llamarse *selenófilo*, se desdobra en un apóstrofe que hace de nuevo la parte de otro femenino, la compañera después de su hija.

¹³ «conoscere i sogni degli artista che ho amato. Purtroppo quelli [...] non ci hanno lasciato i percorsi notturni del loro spirito» (Ibíd., p. 13).

¹⁴ La nota (auto-) biográfica imaginada por Jorge Luis Borges para la edición de la *Enciclopedia Sudamericana* (Santiago, Chile) habla explícitamente de «declinación del país» (*Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 1144). Por otra parte, la crítica ha frecuentemente relacionado el título de la colección de relatos con la designación corriente de los años 30 en Argentina (la «década infame»).

¹⁵ He desarrollado esta perspectiva crítica en «*Rêves de rêves: un dialogue à trois voix*», *Otrante*, n°16, 2004, p. 141–153.

¹⁶ Ver por ejemplo Bencheikh, Jamel–Eddine, «A propos des sources arabes d'un texte de J.L. Borgès: *Le Teinturier Masqué: Hakim de Merv*», *Cahiers algériens de littérature comparée*, 1966, n°1, p. 3–10. El crítico establece que la lista de obras pretendidamente consultadas no es fiable (heterogeneidad, aproximaciones, olvidos, hasta invenciones como para el *Manual del gigante* o *Libro de la precisión y la revisión*) y que de todas formas, Borges no se siente obligado a respetarlas. Y concluye «[Borges] no utiliza la “verdad” de las cosas más que para liberarse mejor de ellas cuando todo viene a confundirse bajo su pluma, el sueño y la historia, lo imaginario y lo real».

¹⁷ Wilcock J.R., *La Sinagoga degli iconoclasti*, *op. cit.*, p. 216. La obra de Martin Gardner, *In the Name of Science* (Dover, 1952), reeditada en 1957 bajo el título de *Fads and Fallacies in the Name of Science* (Dover), parte en campaña contra las teorías científicas que han tenido una cierta audiencia, pero juzgadas descabelladas, erróneas o peligrosas por el autor. El fin es claramente racionalista. Al relevamiento establecido por Wilcock, habría que agregar Socrates Scholfield, él también tomado de Martin Gardner.

¹⁸ Pasolini, P.P., *Descrizioni di descrizioni*, *op.cit.*, p. 28: «Ridendo [...] come un pazzarello». «Senso di nausea». «Voglia di dimenticare».

¹⁹ Estos dos personajes son tomados del libro de Martin Gardner.

²⁰ Ibíd., p. 78. Se podrá completar mi idea por lo que dice Bruno Fabre al final del artículo indicado en la nota 15.

²¹ En el sentido en que lo entiende Roland Barthes en *Sade, Fourier, Loyola* (1971).

²² Si de «Pinky» se pasa a «dama en rosa» y entonces a Odette de Crécy, heroína de *Un amor de Swann*.

²³ Sobre esta cuestión, leer a Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, PUE, 1984.

²⁴ <http://pierre-jourde.blogs.nouvelobs.com/marcel-schwob/> Consultado el 26 de septiembre de 2017.

²⁵ http://www.wilcock.it/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=54 Consultado el 25 de septiembre de 2017

Referencias bibliográficas

- BERNÈS, J.P. (1993). Notice. En *L'Histoire universelle de l'infamie*, en *Cœuvres* de Jorge Luis Borges (pp. 1484). Colección Bibliothèque de la Pléiade, tomo I. Paris: Gallimard.
- BORGES, J.L. (1974). *Historia universal de la infamia*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- DELAY, F. (2006). Une énorme influence. *Europe* (925). 7–18.
- EISSEN, A. (2007). Deux épigones de Marcel Schwob dans la littérature italienne: J. Rodolfo Wilcock et Antonio Tabucchi. En *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905–2005)* (pp. 279–290). Presses Universitaires de Rennes. Consulta on line: <http://www.marcel-schwob.org/?p=1824>.
- (2004). *Rêves de rêves: un dialogue à trois voix*. *Otrante* (16). 141–153.
- (2007). Le récit de rêve comme récit de vie. En MONLUÇON, A. y SALHA, A. *Fictions biographiques XIX^e–XXI^e siècles* (Pp. 223–233) Toulouse: Presses Universitaires du Mirail («Cribles»).
- GARCIA JURADO, F. (2004). Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi: el caso de las vidas imaginarias y la historiografía literaria latina. *Variaciones Borges* (18). 115–135.
- JOURDE, P. (2009). <http://pierre-jourde.blogs.nouvelobs.com/marcel-schwob/>
- LOUIS, A. (1997). *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*. Paris: L'Harmattan.
- PASCUAL, P. (1996). Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna (Schwob, Borges, Tabucchi). En *Actas XII^e Simposio de la Sociedad Española de Literatura general y comparada (El retrato literario)* (Pp. 217–225). Organizado por Universidad de Huelva.
- PASOLINI, P. P. (1979). *Descrizioni di descrizioni*. Torino: Einaudi.
- SCHWOB, M. (2004) *Vies imaginaires*. Presentación por Jean-Pierre Bertrand y Gérald Purnelle. Paris: Garnier-Flammariion (colección «GF»).
- (1972) *Vite immaginarie*. (Traducción: Fleur Jaeggy). Milano: Adelphi.
- (2014). *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon* (Selección y presentación de textos: Alexandre Gefen). Paris: Folio classique.
- TABUCCHI, A. (1992). *Sogni di sogni*. Palermo: Sellerio. 2001.
- WILCOCK, J.R. (1972). *La sinagoga degli iconoclasti*, Milan: Adelphi. 1990.
- ZIEGLER, R. (2009). L'art de l'amour et de la discorde dans *Vies imaginaires* de Marcel Schwob. *Spicilege. Cahiers Marcel Schwob* (2). 29.
- ZONANA, V. (2000). *De viris pessimis*: biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock. *Revista de Filología Hispanica*, 16(3). 673–690. Recuperado de: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/5370>.

Eissen, Ariane

«La ficción biográfica entre Francia, Argentina e Italia (Schwob, Borges, Wilcock, Tabucchi)». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 91–102.

Fecha de recepción: 20 · 06 · 16

Fecha de aceptación: 05 · 10 · 16

El lector exiliado y el texto autobiográfico en la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún*

Noël Valis**

Yale University

Resumen

Este artículo analiza la relación entre autobiografía, lector y comunicabilidad en una obra de gran complejidad, la *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún. El problema de la comunicabilidad se intensifica con textos contemporáneos que son explícitamente ideológicos. ¿Cómo leemos estas obras, especialmente cuando los valores y creencias que se expresan en ellas no coinciden con los nuestros? Se complica más la recepción de esta obra al producir dentro del texto una mente exiliada de sí misma y fuera, un lector exiliado del texto. 102 103

Palabras clave

· Jorge Semprún · *Autobiografía de Federico Sánchez* · autobiografía · exilio · comunicabilidad · teoría de la recepción · memoria · comunismo

Abstract

This article analyzes the relation between autobiography, reader and communicability in a work of great complexity, Jorge Semprún's *Autobiografía de Federico Sánchez*. The problem of communicability intensifies with contemporary texts that are explicitly ideological. How do we read these works, especially when the values and belief systems expressed in them do not coincide with our own? The reception of this work is further complicated through the double exile of the writing subject and reader alike.

Key words

Jorge Semprún · *Autobiografía de Federico Sánchez* · Autobiography · Exile · Communicability · Reception Theory · Memory · Communism

* Este artículo, levemente revisado aquí, apareció en inglés en Valis, 2016: 105–19.

** Catedrática de Literatura Española en Yale University. Autora de *The Decadent Vision in Leopoldo Alas, The Culture of Cursilería* (trad. La cultura de la cursilería), *Sacred Realism. Religion and the Imagination in Modern Spanish Narrative* (trad. Realismo sagrado), editora de *Teaching Representations of the Spanish Civil War y traductora de la poesía de Julia Uceda, Sara Pujol Russell y Noni Benegas, entre otros estudios.*

En sus momentos más reveladores e intensos, el acto de leer autobiografía se entiende como una experiencia bifocal en el descubrimiento del yo. Idealmente, escribe Barrett Mandel, «el lector encuentra que ha estado especulando de manera inconclusa pero con profundo placer sobre la “verdad” de la vida del autobiógrafo y quizás, ineludiblemente, sobre la suya» (1980: 68). Esta intimidad en el pensar y sentir, un intercambio entre escritor y público que me resisto a caracterizar como la identificación del lector con el autor (v. Harding, 1968: 316–17), se ve, sin embargo, seriamente comprometida en la autobiografía moderna por el peso del yo que escribe, lo que Roy Pascal ha llamado el «peso de las memorias y experiencias» (1960: 59). La comunicación llega a ser secundaria, mientras el sentido de lo marginal, paradójicamente, asume un lugar central. La autobiografía se convierte en un ejercicio de enajenamiento, exacerbado por su inherente autorreflexión y autocrítica (Olney, 1980: 25). El problema de la comunicabilidad se intensifica con textos contemporáneos que son explícitamente ideológicos. ¿Cómo leemos estas obras, especialmente cuando los valores y creencias que se expresan en ellas no coinciden con los nuestros?

Me encontré precisamente en esta posición al leer la *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún, ganadora del Premio Planeta de Novela en 1977. Tanto el nombre equivocado de «novela» como el tema de sus memorias —la expulsión de Semprún del Partido Comunista español en 1964— provocó mucha polémica, en gran parte interesada¹. Alternativamente divertida e irritada por la abundancia de tanta pasión derramada, pronto me di cuenta de que no me interesaba perseguir las complejidades y contradicciones de la conducta política o marxista, especialmente cuando no era posible verificar las afirmaciones conflictivas declaradas por revisionistas y radicales de línea dura. Tampoco quería clasificar una obra que por su misma naturaleza se resiste a ser definida genéricamente. ¿Novela? ¿Memorias? ¿Autobiografía? ¿A quién le importa? A mí, no. La insistencia reiterada de Semprún que «no estás en una novela» (1982: 25 *et passim*) ya confirma la capacidad autobiográfica de ficcionalizar lo que en efecto es un personaje agudamente autoconsciente, el narrador—sujeto de la memoria.

Lo que sí me interesa es mi propia respuesta como lectora a la obra de Semprún. Vistas desde ese ángulo, ambas la cuestión de la verdad y la de la forma artística son importantes, porque se ven muy influidas por las expectativas del lector. Esperamos una experiencia auténtica en la autobiografía, y la invención en la novela (Mandel, 1980: 55). Se conoce, sin embargo, por las prácticas de la lectura, que solo vamos a descubrir verdades parciales y mentiras parciales de ambas. Porque la escritura autobiográfica es, en su capacidad especulativa, un campo de prueba de valores individuales, obliga al lector inteligente a formular preguntas, y al hacerlo, tomar una postura distanciada ante el texto. En este sentido, el lector siempre está fuera de la obra, y nunca puede entrar plenamente en la mente del sujeto o el yo que escribe. De hecho, nunca nos identificamos verdaderamente con el autobiógrafo, porque Ben Franklin, San Agustín y Jorge Semprún (1923–2011) son personajes históricos. Simplemente son demasiado reales. El lector llega a ser, hasta cierto

punto, marginalizado por la presencia todopoderosa de lo real. Pero si es así, en efecto yo también como lectora soy demasiado real para Semprún. Esto me lleva a preguntar, ¿para quién escribe el autobiógrafo?

Surgió esta pregunta con una nitidez particular en mi caso porque al seguir leyendo tuve la impresión de que yo no era la lectora que buscaba Semprún. Para entender mi consternación y malestar crecientes, hace falta explicar un poco de qué se trata la *Autobiografía de Federico Sánchez*. Como autobiografía, el texto habla a través de una memoria de dos voces, es decir, a través de las afirmaciones de Jorge Semprún y las de su alter ego político, Federico Sánchez, el alias que usaba mientras obraba como un agente clandestino para el Partido Comunista español durante el periodo franquista. El libro surgió, sin embargo, a raíz de su expulsión del Partido como revisionista. Como discurso, entonces, oscila entre creencia y no-creencia, ceguera y revelación, creando un espacio inquietante e inestable para el texto. La *Autobiografía* se compone de distintas capas de exilio que convergen para producir una tierra sin nadie textual. Jorge Semprún, primero como exiliado después de la Guerra Civil y más tarde como expatriado, es también un nómada, ideológica y socialmente hablando, al rechazar sus orígenes burgueses por el Partido Comunista proletario. La *Autobiografía* explora un doble desplazamiento geográfico-emocional donde la pérdida de la madre patria a una edad temprana al final se une a la pérdida de su madre y del espacio protegido de la niñez. Sin embargo, gran parte del libro se centra en otro tipo de expulsión, el destierro político por el «Espíritu-de-Partido, que acabó expulsándote a las tinieblas exteriores» (Semprún, 1982: 110). Solo en las últimas páginas comenzamos a entender la importancia de ese paisaje temprano de su niñez privilegiada en Santander. Al recordarlo, «estabas anulando el tiempo pasado, el destierro, el largo desvirtue» (Ibíd.: 251). Pero claro, no puede encontrar la casa de verano original y todo ha cambiado. Este retorno, a la vez frustrado y nostálgico, a sus orígenes, al ocurrir casi al final del libro, subraya el doble exilio que ha sufrido Semprún. Desconectado de su pasado —ni siquiera queda una fotografía— también se ha convertido en una no-persona a los ojos del Partido. Reside en el país de la memoria, esa memoria, nos dice, de la que nadie será expulsado (203).

El resultado de tanta remembranza obsesiva es, curiosamente, otra forma de exilio: el desarraigo de la realidad misma por la persuasión retórica de las palabras. La realidad del exilio se había transformado en su metáfora, lo topográfico en lo tropológico, de ahí que el no-estar—allí llegue a ser el tropo de la ausencia (la geografía del exilio como forma de asociación psicológica entre otras cosas —casas, calles, lugares de encuentro— es extremadamente importante para Semprún, y merece más comentario). Esta presencia verbal siempre estaba refiriéndose a algo que no estaba allí, produciendo una extraña divergencia en la mente del lector. Las palabras iban en una dirección, mientras el sentido de esas palabras iba en otra. Todo esto resultó muy inquietante, como si uno fuera pasajero en un coche que estaba constantemente desviándose. Las voces narrativas de Semprún, divididas esquizofrénicamente en un *yo* y un *tú*, solo explican en parte esta sensación desconectada al leer la *Autobiografía de Federico Sánchez*. Más bien, los sujetos disyuntivos duplican gramaticalmente una tensión más profunda entre dos tipos de exilio. Por una parte, Semprún nos ofrece el exilio como sujeto, que naturalmente provoca simpatía e incluso una ocasional seudoidentificación del lector. Esta historia, o *histoire* del exilio como sujeto se contrapone, sin embargo, al exilio

como ideología, o sea, como discurso o *discours*. Y este discurso del exilio es el que extiende la distancia entre lector y texto, forzándonos a leer como si nosotros también fuéramos personas desplazadas.

Como Semprún, estamos atrapados entre lo que él llama «la realidad del discurso y el discurso de la realidad» (1982: 171). Sigue diciendo que, dadas estas dos opciones, prefiere el «discurso de la realidad». Para él, esto significaba inevitablemente abandonar el Partido porque el Partido Comunista español era incapaz de enfrentarse a los cambios políticos y socioeconómicos de la España del presente. Dicho de otro modo, el Partido no pudo leer el discurso de la realidad, en su lugar sustituyó la retórica de la ideología. Sin embargo, sería ingenuo concluir que Semprún ha conseguido ir más allá de la ideología. Como observa Barthes, «nous avons une conscience très vive de l'idéologie des autres, mais nous n'arrivons pas à trouver un langage libre de toute idéologie parce que cela n'existe pas» («somos muy conscientes de la ideología de los otros, pero no conseguimos hallar un lenguaje totalmente libre de la ideología porque eso no existe») (Savage, 1979: 435). Últimamente, al usar la ideología para combatir o comentar lo ideológico, uno llega a un callejón sin salida, el límite subjetivo del lenguaje mismo como signifiante (o, el discurso de la realidad). Ni Semprún ni yo como lectora pretendemos ser objetivos en nuestro análisis, reconociendo que la opacidad del texto es el resultado eventual de las limitaciones de la creencia por parte del lector y del escritor (v. Booth, 1968: 137–44). La autobiografía en especial oscila entre lo hermético y lo autoritario. Lo que hace es tensar al lector para enfrentarse —en ese tiempo interno de tirantez mental— a actos que nos dan un sentido del pasado, que nos elude continuamente, y a otros que nos dan un sentido del presente, que reclaman la legitimidad y la verdad al constituir el momento de la escritura misma. No obstante, el espacio creado de este enfrentamiento es singularmente indeterminado —en efecto, es una mente exiliada de sí misma. Así los múltiples niveles de exilio y su referente ausente en la obra de Semprún pueden ser interpretados como la dramatización de los problemas de leer autobiografía.

Paradójicamente, Semprún conecta el exilio del lector con el suyo al hacer central su propia posición como lector. De esta manera marginaliza la lectura convencional que se produce fuera del texto. Aquí yo quisiera establecer una distinción entre los términos «lector» y «público». Me centro en el lector en el texto —Semprún mismo— y su relación con un público a la vez real y presunto. Peter Rabinowitz, al referirse a un público autorial (*authorial audience*), o sea los lectores específicamente hipotéticos de un autor, y un público narrativo (*narrative audience*), o sea el remedo de un público postulado en la ficción (1977: 126–27), también observa que en los casos de la autobiografía y la historia las diferencias entre estos dos públicos desaparecen (1977: 131). Se vuelven uno. Pero habrá que hacer otra distinción con textos de contenido marcadamente ideológico. Obras como la *Autobiografía de Federico Sánchez*, al intensificar la inherente tendencia de la autobiografía a proveer su propia crítica, llegan a ser investigaciones lingüísticas sobre la naturaleza del lenguaje del yo. En ese sentido, últimamente, el único lector de importancia verdadera tiene que ser el escritor mismo. El texto, como luego veremos en la *Autobiografía*, constituye una lectura cerrada y detenida del escritor mismo. Yo como lectora no contribuyo nada a la autocomprensión de Semprún (y si lo contrario es igualmente verdad es una cuestión abierta.) El lector de sí mismo esencialmente pasa por alto su sombra exterior porque el escritor sabe que él mismo puede ser

ambos, lector y público, y que puede proyectar y recibir simultáneamente. Sabe esto porque para él el público *no es* un lector. En este esquema de las cosas, un público puede ser leído, convirtiendo lo que es externo en una realidad interna. Expresado de otra manera, el público bajo estas circunstancias llega a ser un tropo de la autocomprensión. Como resultado, el autobiógrafo termina hablando a un lector no existente.

¿A quién se dirige Jorge Semprún? Ante todo, a sí mismo, es decir, al yo que en otros tiempos se conocía como «Federico Sánchez», esa «realidad fantasmal, pero operativa —relativamente operativa», que eventualmente da paso a «la realidad de carne y hueso, pero hipotética, de Jorge Semprún» (Semprún, 1982: 87). Con esta clase de definiciones, el *tú* y el *yo* de Semprún terminan no sólo por enfrentarse sino por cancelarse, el uno siendo un fantasma y el otro, mera hipótesis. No obstante, en otro sentido ambos son operativos como ficciones necesarias para la creación de su *Autobiografía*. De hecho, la ironía del título reside en parte en lo absurdo de intentar escribir una historia sobre alguien que nunca existió. Para complicar las cosas, Semprún inventó su alias por primera vez en una obra de teatro temprana titulada *Soledad* y escrita en francés. El protagonista, Santiago «era en cierto modo la primera encarnación imaginaria de Federico Sánchez. Era un ente de ficción que preparaba mi acceso a la realidad —también cargada de rasgos ficcionales, sin duda— de Federico Sánchez» (Ibíd.: 84).

106 107

La aguda conciencia de sí mismo como una fabricación no disminuye el impacto de sus circunstancias históricas como un intelectual estalinizado en los años '40 y '50. La dura disección que se hace a sí mismo se puede leer como una general condena de la incompetencia y rigidez que vio en el Partido Comunista español durante el periodo franquista. Repetidas veces se esfuerza mucho por probar la disparidad entre la postura del Partido y la realidad española. Se muestra amargado, quizás con justicia, por las mentiras y medias verdades propagadas por los dirigentes del Partido, destacando ante todo al oportunista Santiago Carrillo como el peor de todos. Y siente vergüenza y disgusto ante las traiciones de sus camaradas. Pero esto no es una muestra de masoquismo intelectual, como Mario Vargas Llosa se apresuró a señalar al reseñar la *Autobiografía* en 1978. También observó:

Hay como un esfuerzo inconsciente, oscuro, pertinaz, por —desde esas tinieblas exteriores a las que fue arrojado por disidente— seguir discutiendo con sus viejos camaradas, pese a que ellos clausuraron ya el debate, por seguir convenciéndose de la urgencia imprescindible de un cambio de mentalidad y de actitud para la victoria de su causa, y apelando para ello en última instancia al argumento más dramático: el ejemplo de una despiadada autocrítica (Vargas Llosa, 1983: 278).

Este comentario perspicaz de Vargas Llosa sugiere que al estudiar la autobiografía es arriesgado considerar la cuestión del público solamente como una abstracción, pasando por alto a los contemporáneos del autor y su contexto histórico. Esto también es verdad en el caso de la literatura del exilio. «Para quién escribimos nosotros», el ensayo de título sencillo pero elocuente que publicó Francisco Ayala en 1948, lúcidamente expresa la angustia e incertidumbre del escritor exiliado. Sin un público concreto, dice Paul Ilie, «los escritores marginados viven exiliados de sus lectores potenciales» (1980: 56). El público real de Jorge Semprún es el Partido Comunista español. Pero ya que el Partido le ha expulsado, habla con un

público fantasmal. Una no persona, se dirige a un público no existente. Esta doble anulación crea una situación angustiosa e insostenible. Expulsado del paraíso de la ideología, Semprún intenta cicatrizar la ruptura al interiorizar al mismo agente que la ha provocado. Con ello quiero decir que llega a ser su propio público. Cuando lee el PCE, en realidad se lee a sí mismo. El público externo se fusiona con el lector interno en el texto.

Però para entonces yo como lectora hipotética aunque también real he estado abandonada a los portales del paraíso. Arrasadas mis ilusiones sobre la universalidad del exilio; desvanecida mi creencia en la comunicabilidad de la autobiografía. Y aunque es cierto que como lectora no me obligan a creer lo que cree el escritor, es un poco desconcertante descubrir que a él no le importa si lo creo o no. Así las distinciones claras que hace Rabinowitz entre creencias reales, creencias autoriales, creencias narrativas y creencias ideales parecen irrelevantes cuando la lectora misma ha sido rechazada (1977: 141) (Rabinowitz habla principalmente de la ficción, pero las sutilezas de la creencia todavía son pertinentes en el caso de leer un texto sobre la experiencia individual). Al monopolizar el papel del lector, Semprún no sólo demuestra la doble cara de escribir sobre sí mismo (el objeto es sujeto es objeto); también afirma que la autobiografía, según Paul de Man, «no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto» (1979: 114). Entonces ¿cómo lee Semprún?

Comienza al aludir a otra persona que está a punto de leer un documento que va a declarar el destino de Semprún dentro del Partido:

«Pasionaria» ha pedido la palabra. Levantas la vista de los papeles que tienes en la mesa y miras a *Pasionaria*. Está nerviosa, se le nota. Se alisa un mechón de pelo blanco. Luego junta las manos, las desjunta y desdobra la cuartilla que tiene preparada. La cuartilla que va a leeros, a Fernando [Claudín] y a ti. Porque ha preparado su intervención por escrito. No te extraña. Siempre le has visto preparar por escrito sus intervenciones en los momentos que se dicen cruciales (Semprún, 1982: 7).

No oímos lo que Pasionaria querrá decir sobre Semprún y su colega, sin embargo, hasta la última página del libro. Este inicial énfasis en una lectura postergada sugiere que un proceso semejante ocurre a lo largo de la *Autobiografía de Federico Sánchez*. Para cuando de verdad llega el momento de hablar Pasionaria, la intencionada estructura circular de la obra ya se ha validado con la primera sección y la última tituladas «*Pasionaria* ha pedido la palabra». Lo que ocurre en el espacio intermedio, sin embargo, sigue los saltos de la memoria del autobiógrafo. Esta estructura fragmentada y no lineal, que todo lector de la narrativa moderna conoce, se describe más adecuadamente en el texto como una «interminable digresión» que se mueve por «la vertiginosa espiral inmóvil de [la] memoria» (278). El dar vueltas de y por la memoria funciona al desviarse continuamente de la carretera principal. Hacer una digresión es desviarse. Así el marco serpenteante de la *Autobiografía* llega a ser el vehículo perfecto para un desviacionista como Semprún.

Però si Semprún siempre escribe por desviaciones, nunca deja de probar su punto: criticar las insuficiencias del PCE es criticar el lenguaje mismo. En última instancia, la estructura de la desviación siempre converge hacia lo que produjo la diferencia en primer lugar. Un ejemplo inicial en el texto es la disección de uno de sus propios poemas políticos escrito en homenaje a Pasionaria, Madre España y

Madre del Partido para muchos, como observa con ironía. Ofrezco cuatro versos de su *Canto a Dolores Ibárruri*, obra que afortunadamente dejó sin terminar: «Se abrió la puerta. Entraste. Nos alzamos / de nuestras sillas. Fuiste estrechando manos, / sonreías. / Y entonces estalló la primavera» (16). Sigue diciendo:

... estas últimas semanas, revolviendo en mi archivo en busca de determinados documentos, me he encontrado una carpeta con decenas y decenas de poemas. Y se me ha caído el alma a los pies. Me ha entrado como una risa agónica al volver a leer esa poesía rezumante de sinceridad lírico–estaliniana y de religiosidad alienada. Pero, en fin, hay que asumir lo que uno ha sido. (17)

Sin querer menospreciar la integridad de Semprún aquí y en toda la *Autobiografía*, lo que sí quisiera subrayar de momento es su dependencia de la presencia de un archivo. En esta misma sección, también analiza poemas políticos similares por Rafael Alberti y César Arconada que ensalzan a Pasionaria como «[la] madre buena, madre fuerte», poemas publicados en un número especial de *Cuadernos de Cultura*. Este número en especial de los años 50 forma parte de su colección de documentos privada, a la vez personal e histórica, un archivo en el que profundiza repetidas veces para construir la *Autobiografía*. Aquí, su ataque verbal a los «obligados tópicos referenciales de la retórica comunista (19) desvela la ya palpable adoración de Pasionaria como el peor ejemplo del culto a la personalidad (es sumamente eficaz también al demoler las fachadas creadas por Santiago Carrillo y Fidel Castro). Al destrozar con saña a la Pasionaria matriarcal, destruye la dependencia de niño que pueden engendrar tales relaciones. La ruptura tuvo que ser doblemente penosa para él, teniendo en cuenta la pérdida temprana de su madre biológica. La denuncia final de Pasionaria contra Semprún y Claudín como «intelectuales con cabeza de chorlito» (284) subraya al mismo tiempo la amarga traición que experimentó tras escuchar leída su propia condena. El anhelo indecible de un paraíso perdido —el pasado encarnado en Pasionaria y el Partido— también señala el exilio de sí mismo. Indecible por ser imperdonable. Porque Pasionaria ha herido a Semprún precisamente donde es más vulnerable: el orgullo del intelectual como ser superior y especialmente dotado. En una palabra, le acusa del peor pecado intelectual —la estupidez:

Mientras andabas perdido en tu memoria, mientras evocabas una imposible conversación verídica con ella, Pasionaria ha tomado la palabra (...) Está diciendo que sólo sois, Fernando y tú, «intelectuales con cabeza de chorlito».

Y esa frase gira vertiginosamente en el hastío asqueado que te invade, gira vertiginosamente en el salón de los reyes de Bohemia, gira vertiginosamente entre los árboles deshojados del parque, intelectuales con cabeza de chorlito, intelectuales con CABEZA DE CHORLITO, INTELECTUALES CON CABEZA DE CHORLITO (284; énfasis del autor).

Leer el último fragmento de esa frase llega a ser un doble ejercicio gramatical e ideológico. Sentencia como juicio y como arma verbal se fusionan para que el discurso de la realidad sea indistinguible de la realidad del discurso. Semprún usa el lenguaje para criticar los excesos e insuficiencias de ese mismo lenguaje, sacando de los archivos de su memoria los documentos de la desmemoria del PCE. Para echar por tierra el mito de la huelga general, por ejemplo, consulta números de

la publicación marxista *Nuestra Bandera* e informes de las sesiones plenarias del Partido, citando textualmente para desvelar la ideología como una ilusión subjetiva. El pronóstico de Carrillo en 1947 de que el régimen de Franco estaba al borde del colapso y sólo faltaba una huelga general más para derribarlo prueban el impulso deformante de la ideología. Como observa Semprún, «es falso decir que “huelgas, manifestaciones, protestas de todo género han agitado a España entera” (...) Es infantil proclamar que “la repercusión de todas estas huelgas y acciones de masas (...) en la situación política ha sido tremenda. El régimen se ha sentido sacudido en sus cimientos”», etc. etc. (73). La disparidad entre la retórica política y la realidad sociohistórica no puede ser más grande, ya que Semprún hace un llamamiento a la historia como juez final y testigo.

Unas páginas más tarde, escribe: «Todo esto lo digo hoy, a posteriori. Resulta fácil decirlo, no tiene mucho mérito. La historia ya ha zanjado esta cuestión. Lo digo después de una nueva lectura de los documentos del Pleno de Montreuil y de los ejemplares de *Nuestra Bandera* de aquellos meses» (79). Este proceso repetido de referirse a documentos y de volver a leerlos para fundamentar la verdad histórica posee una peculiar lógica suya que merece algún comentario. Al aludir en otra instancia al tratado político de Enrique Lister, *¡Basta!*, dice que hace falta leerlo «con agudísimo espíritu crítico» (91). La crítica como una forma de lectura es crucial a la estructura y significado de la *Autobiografía*. Repetidas veces se establece como un lector dentro de su propio texto. «He vuelto a leer esos centenares de páginas», escribe en un pasaje, «y ha vuelto a caerme el alma a los pies. He vuelto a emerger de esa lectura como aturdido, desmoralizado, una vez más» (112). Ojeando otro documento titulado «Para conocimiento exclusivo del Comité Central», observa, «este texto merece algún comentario» (124). Más tarde comenta la insuficiencia de una «primera lectura» (127). Y en otro momento, pone en claro la reescritura de la historia por Santiago Carrillo al comparar tres versiones diferentes de uno de sus discursos. «Analizar dicho contenido plantea previamente un problema de tipo filológico. Y es que obran en mi poder tres versiones, ligeramente diferentes, del discurso» (159). Semprún concluye que «una memoria lúcida y crítica es la peor enemiga de esa pragmática y arbitraria historia de los desmemoriados» (163).

La crítica, de sí mismo o del Partido, llega a ser una forma de rectificación de la historia. *Rectificar* corrige el error de un análisis equivocado. *Correctamente* es otro término que aparece más de una vez en la *Autobiografía*. Una camarada «planteaba así, correctamente, una cuestión crucial, que luego la historia ha venido a confirmar» (192). En otro momento, dice, la única manera que nosotros que éramos demasiado jóvenes en 1936 podemos deshacer la mitificación de la guerra civil por los que la crearon, es asumir el peso de la historia. «[L]a guerra civil (...) sólo sería historia, al fin, sólo un saber práctico que nos permitiera vivir con ella, asumiéndola críticamente, y no desviándonos en sus laberintos engañosos, cuando fuese cosa nuestra» (87). Desde esta perspectiva, la historia corrobora el pensamiento correcto: pero la única historia que merece la pena considerar es la que puede someterse a un análisis crítico adecuado. De esta manera la posición divergente de Semprún empieza a demostrar una alarmante circularidad al volver una y otra vez a la poderosa fuerza legitimizadora de la historia misma. Mi intención en mantener esta línea de pensamiento no es cuestionar la indiscutible integridad o inteligencia de Semprún. También está claro que la palabra *rectificar* para él deviene una camisa de fuerza ideológica de retórica comunista. Como des-

viacionistas, él y Fernando Claudín se han apartado del buen camino: «O sea, nos hemos desviado del recto camino». Así que rectificar es volver al «recto camino», al “pensamiento correcto” (136).

No obstante, depender de la documentación y de la lectura repite, curiosamente, el mismo error que Semprún encuentra en las acciones y escritos de los dirigentes del PCE: se depende de la retórica, no de la realidad. De hecho, la realidad es ante todo verbal en este libro. Cuando Semprún combate la desmemoria de sus ex-camaradas, hace juegos de palabras contrastivos, observando mordazmente que «la memoria comunista es, en realidad, una desmemoria, no consiste en recordar el pasado, sino en censurarlo». Y un momento después: «No es una memoria histórica, testimonial, es una memoria ideológica» (1982: 200). Para la literatura del exilio, el silencio es el gran enemigo. En la *Autobiografía de Federico Sánchez*, la lucha contra la tentación de rendirse al silencio —a la desmemoria y el desnombrar (201)— forma una parte intrínseca de la misma estructura y significado del texto. De ahí que su memoria no expulsara a nadie: «una memoria de la que nadie será expulsado, en que todos tienen cabida, los tontos y los listos, los valientes y los cobardes, los que respetas y los que desprecias, los célebres y los anónimos» (203). En una palabra, el autobiógrafo —como un Funes el memorioso nuevamente reorganizado y recién nacido— intenta retener todo lo que recuerda en su mente, hacer de la memoria, ante todo, un acto de nombrar (en efecto, nombra a todos, a excepción de un falsificador de documentos, en una nota de exclusión, cuya identidad protege como garantía contra un futuro incierto [57]). Pero al tratar de totalizar su experiencia, Semprún subraya la fragilidad de esa experiencia. Si todo se halla en palabras, nada se halla en palabras. La memoria histórica, la memoria como testigo, es también inevitablemente ideológica.

110 111

Esta capacidad de retener —no expulsar— últimamente interioriza no sólo el exilio sino la misma entidad que lo produce. El público verdadero del autobiógrafo, los dirigentes del PCE, se absorbe dentro del yo que escribe para forjar lo que Semprún enfatiza es una «autobiografía política, de un corte bastante victoriano, dicho sea en verdad» (1982: 224). Esto no es, nos advierte, una historia del Partido Comunista español ni una biografía de Santiago Carrillo. «Y puesto que Federico Sánchez es el protagonista de este relato», continúa, «dejémosle hablar a sus anchas. Si eso se asemeja al narcisismo, diré para justificarme que ese narcisismo es el de la obra, el de la empresa misma: está inscrito de antemano en la estructura del texto» (224–25). Semprún es sumamente consciente de la necesaria intersubjetividad de su tarea, compartida por la autobiografía y la literatura del exilio². Pero uno sospecha que no ha considerado todas las implicaciones de su autobiografía política. ¿Cómo es posible escribir sobre un yo repudiado e inventado? ¿Y cómo incluye el autobiógrafo la condición del exilio? En cierto sentido, la *Autobiografía* es en efecto una historia del PCE y una biografía de Carrillo. Cuando Semprún reconoce su encarnación anterior de Federico Sánchez, se ve forzado a aceptar su propia estalinización. Porque persona e historia se ven tan íntimamente entrelazadas, descartar su alter ego también constituye el rechazo del Partido y sus dirigentes. La historia de ellos llega a ser la suya.

Pero las tácticas inquisitoriales que emplea Semprún para denunciarles a menudo no se pueden distinguir de las que le infligieron ellos. El examen de conciencia, tan característico de la literatura confesional, llega a ser autocrítica, o *samokritika*, definida por un soviétólogo como «crítica pública, por individuos, de su propia

conducta o *performance*, y también crítica pública de una organización por sus propios miembros o dirigentes» (Meyer, 1965: 385). Por una parte, *samokritika* funciona como una válvula de escape, aliviando las tensiones superficiales del cuerpo político, y por otra parte, como manómetro del conformismo a las normas colectivas. Dicho de otro modo, funciona como una forma de contención en sistemas de represión cerrados. La autocrítica en la *Autobiografía* también muestra un doble propósito. Le permite a Semprún desviarse de la postura del Partido, mientras sigue moldeando al mismo tiempo su pensamiento. Insistir en una técnica tan proscriptora crea un espacio análogamente restringido en el texto; ya que la memoria de Semprún es, a pesar de su deseo de incluir todo, al fin y al cabo una memoria muy selectiva. La mentalidad del autobiógrafo sigue determinándose, quizás inconscientemente, por la autorrepresión estalinista³.

Al utilizar el método del pensamiento correcto contra sus ex-camaradas, Semprún todavía puede permanecer al borde del círculo más lejano del Partido, el lugar tenebroso del exilio en que reside su yo. No obstante, «era inútil tener razón fuera del partido», le dice un miembro del Partido (Semprún, 1982: 240). Para superar este obstáculo interioriza a su propio público a través de la retención de la misma retórica marxista. Aun habla el mismo lenguaje, recurriendo a la misma última autoridad, la fuerza material de la historia. Para él el Partido ha llegado a ser el fin, no los medios. Como resultado, «se ha producido una total inversión de valores y de objetivos históricos» (144)⁴. Pero este valiente esfuerzo por hacer su propia situación marginal crucial al unir al yo lector con su público —relacionando la inclusividad del yo a la exclusión— es intrínsecamente inestable. Porque hace penosamente claro el carácter unilateral del diálogo de Semprún. El público verdadero que desea ya no le escucha. Y el otro público —los que están fuera del círculo, como yo— ya ha sido excluido.

La *Autobiografía de Federico Sánchez*, como literatura del exilio y autobiografía, ilustra la naturaleza problemática de ambas formas de escritura al plantear un lector ausente para dichos textos. En estos casos, el escritor se encuentra dirigiéndose a un público inexistente, por haber perdido su validez en cierto sentido. Y sin embargo, aun desacreditado, este mismo público sigue ejerciendo la autoridad que alguna vez tuvo, por el apego emocional de algo perdido. Sintiendo simultáneamente pena y satisfacción al abandonar el Partido, Semprún describe su ambivalencia como un estado de existir «en la incertidumbre de ambas certezas contradictorias» (1982: 235). Al intentar satisfacer al mismo tiempo el desvío, o divergencia, y el camino recto, o convergencia, crea en su yo lector una imposible cohabitación. Las palabras se vuelven opresivas, ya que el lenguaje empleado contra sí mismo también se vuelve contra el yo; y el exilio del sujeto se une con el discurso del exilio, creando un texto autosuficiente.

La «vertiginosa espiral inmóvil» de la memoria de Semprún también asume un lugar perdido en el tiempo —el punto de origen— que él como autobiógrafo moderno ha negado categóricamente, diciendo en un pasaje: «Pero no he escrito esta historia por orden cronológico, tal vez porque no soy Dios, tal vez porque me aburren los modelos bíblicos y la falaz construcción de una vida desde el principio hasta el fin» (152). Al contrario, como observa, ha comenzado con el final de su historia —la denuncia de Pasionaria de su revisionismo— el final que le arroja a «las tinieblas exteriores». Pero también cierra el libro con un comienzo, al volver justo antes de hablar Pasionaria, a los veraneos de su infancia en Lekeitio. Lo recuerda en

forma de un viaje onírico, como si el sueño mismo poseyera su propia materialidad y locomoción. El sueño sigue el camino estrecho y serpenteante, cruza el puente y se detiene ante un palacio de verano desde hace mucho tiempo desaparecido, o quizás la plaza de la iglesia. En todo caso, escribe, está claro que el «misterioso protagonista del sueño tantas veces repetido, tantas veces soñado, imagen por imagen, invariablemente, a lo largo de los años, sólo podía ser el Oldsmobile rojo, descapotable, o el Graham Page negro». Y luego: «Ya estaba claro, en todo caso, que yo no soñaba ese sueño, que lo soñaba el Oldsmobile rojo o el Graham Page negro» (275). Este camino en el tiempo —soñado por el coche de su padre, en el que Semprún y su familia son simples pasajeros llevados por el movimiento de los sucesos mismos— apunta hacia atrás en una línea continua al yo original, análogo a la imaginada «sustantividad originaria» del lenguaje mismo (42), de la misma manera que señala la ausencia⁵. Si el exilio tiene su referente en un lugar y tiempo iniciales, el yo desplazado necesita encontrar su residencia en otra parte, un lugar de significado deshabitado. Para ambos lector y escritor, el exilio tiene que ser ese deseado e inasequible lugar de creencia.

112 113

Notas

¹ Significativamente, el subtítulo de «novela» ha desaparecido en la edición de 1982 que maneje; y no se encuentra en la traducción inglesa, *Communism in Spain in the Franco Era. The Autobiography of Federico Sánchez* (1980). Para otras perspectivas del libro, v. Carandell, Mercadier, Ortega, Schmigalle, Sinnigen, Ferrán, Bou, Buckley y Herrmann.

² En otro pasaje, escribe: «Un silencio sólo puede calificarse de silencioso, si se apura el rigor posible del lenguaje, si se elimina del lenguaje toda coloración subjetiva, indecente en cierto modo, si se extirpan del lenguaje todas las adherencias psicológicas, a veces cancerosas, es decir, devoradoras de la pureza rigurosa de un lenguaje posible, imaginable: nítido, devuelto a su sustantividad originaria; ahora, muchos años más tarde (...) pienso que una entrada de calle no puede esperar a nadie, que eso es puro antropomorfismo, puro incrustar en la realidad, de por sí insignificante, sentimientos del narrador» (Semprún, 1982: 42).

³ «Una de las características del estalinismo ideológico», observa Semprún, «consiste, precisamente, en la interiorización autorrepresiva de todos los tópicos colectivos del ególatra superego» (1982: 19).

⁴ En este sentido, Antonio Blanch señala la renuencia de Semprún a seguir «las últimas consecuencias de las contradicciones internas que el comunismo lleva consigo» (1978: 202).

⁵ Semprún escribió sobre los recuerdos de los veraneos de su infancia en Lekeitio originalmente en francés, primero en la obra de teatro inédita *Soledad* y más tarde en *Le Grand Voyage* (1963). Esto nos lleva al papel sugerente del bilingüismo en la formación del exilio, cuestión que desgraciadamente no puedo comentar en estas páginas. V. también la página 278 del texto para las observaciones de Semprún sobre el tema.

Referencias bibliográficas

- AYALA, F. (1972). Para quién escribimos nosotros. En *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* (Pp. 138–64). Madrid: Aguilar.
- BLANCH, A. (1978). Un libro polémico: *Autobiografía de Federico Sánchez. Razón y Fe*, (197), 199–202.
- BOOTH, W. (1968). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- BOU, E. (2005). Construcción autobiográfica y exilio: entre la memoria individual y la colectiva. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, (30.1), 17–32.
- BUCKLEY, R. (1996). *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta* (Pp. 44–57). Madrid: Siglo XXI.
- CARANDELL, J.M. (1978). Memoria de Jorge Semprún en Federico Sánchez. *Camp de l'Arp,a* (47), 1–42.
- DE MAN, P. (1979). Autobiography as De–facement. *Modern Language Notes*, (94), 919–30.
- FERRÁN, O. (2000). Memory and Forgetting, Resistance and Noise in the Spanish Transition: Semprún and Vázquez Montalbán. En Resina, J. (Ed.) *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (Pp. 191–222). Amsterdam: Rodopi.
- HARDING, D.W. (1968). Psychological Processes in the Reading of Fiction. En Osborne, H. (Ed.) *Aesthetics in the Modern World* (pp. 300–17). Nueva York: Weybright & Talley.
- HERRMANN, G. (2010). *Written in Red. The Communist Memoir in Spain*. Urbana: University of Illinois Press.
- ILIE, PAUL (1980). *Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939–1975*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- MANDEL, B. (1980). Full of Life Now. En Olney, J. (Ed.) *Autobiography* (pp. 49–72). Princeton: Princeton University Press.
- MERCADIER, G. (1979). Federico Sánchez et Jorge Semprún: Une autobiographie en quête de romancier. En *L'Autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume–lès–Aix* (pp. 259–69). Aix–en–Provence: Centre de Recherches Hispaniques de l'Université de Provence.
- MEYER, A. (1965). *The Soviet Political System*. Nueva York: Random House.
- OLNEY, J. (1980). Autobiography and the Cultural Moment. En Olney, J. (Ed.) *Autobiography* (pp. 3–27). Princeton: Princeton University Press.
- ORTEGA, J. (1978). Jorge Semprún: *Autobiografía de Federico Sánchez. Cuadernos Hispanoamericanos*, (340), 192–98.
- PASCAL, R. (1960). *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge: Harvard University Press.
- RABINOWITZ, P. (1977). Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences. *Critical Inquiry* (4), 121–41.
- SAVAGE, N. (1979). Rencontre avec Roland Barthes. *French Revue*, (52), 432–39.

- SCHMIGALLE, G. (1981). Jorge Semprún Kritik des Kommunismus. Die *Autobiografía de Federico Sánchez*. *Iberoamericana*, (12), 3–21.
- SEMPRÚN, J. (1982). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta, 1977.
- (1980). *Communism in Spain in the Franco Era. The Autobiography of Federico Sánchez* [Traducción al inglés: Helen R. Lane]. Brighton, Sussex: Harvester Press.
- SINNIGEN, J. (1982). *Narrativa e ideología* (pp. 35–79). Madrid: Nuestra Cultura.
- VALIS, N. (2016). *Reading Twentieth-Century Spanish Literature. Selected Essays*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- VARGAS LLOSA, M. (1983). La *Autobiografía de Federico Sánchez*. En *Contra viento y marea (1962–1982)* (pp. 276–79). Barcelona: Seix Barral.

Valis, Noël

«El lector exiliado y el texto autobiográfico en la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 103–115.

Fecha de recepción: 21 · 06 · 17

Fecha de aceptación: 12 · 12 · 17

Tres,

saberes migrantes

(circulaciones del saber, disciplinas,
sujetos, bibliotecas e instituciones)

Ciencias con Fronteras: reflexiones sobre la movilidad internacional de estudiantes brasileños

Damaris de Oliveira Santos*

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Resumen

El objetivo de esta investigación es verificar la existencia de un campo de disputa entre las Ciencias Humanas y Sociales, Exactas, de la Salud y Naturales; así como la identificación de jerarquías dentro de la propia Universidad Federal Rural de Río de Janeiro (UFRRJ) y las oportunidades que la misma ofrece a sus estudiantes. La metodología se centra en la naturaleza cualitativa y descriptiva. Fueron realizadas entrevistas semiestructuradas con alumnos, profesores y coordinadores, con el objetivo de entender los procesos que están vinculados al Programa Ciencias sin Fronteras (CsF). La conclusión de la investigación es que las jerarquías entre diversas áreas de conocimiento están presentes en la UFRRJ, siendo las mismas testadas por sus propios agentes, cuando evidencian que están establecidas en los diferentes aspectos de la vida académica.

118 119

Palabras clave

· Programa CsF · jerarquías · capitales

Abstract

This research aims to verify the existence of a dispute field between human and social sciences, exact, health, nature; as well as the hierarchy identification in UFRRJ and the opportunities given to their students. The methodology was centered in qualitative and descriptive nature. Semi-structured interviews with students, teachers and coordinators were made. The purpose is to understand the process related to the Program. The conclusion of this research is the hierarchies are presents at UFRRJ, being the same attested by his own agents, when evidence they are established in different aspects in academic life.

Key words

· CsF Program · Hierarchies · Capitals

* Licenciada en Ciencia Sociales por la Universidad Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) y ha hecho movilidad académica en el Instituto Superior de Ciencias Sociales y Políticas en la Universidad de Lisboa en 2015. Es becaria del Coordinación de Perfeccionamiento de Personas de Nivel Superior (CAPES) y realiza un master en Ciencias Sociales en UFRRJ.

Introducción

El presente trabajo pretende observar si existe una relación entre la disputa del campo científico de las Ciencias Humanas y Sociales, Ciencias Exactas, Ciencias de la Salud y Ciencias Naturales, dentro de la Universidad Federal Rural de Río de Janeiro (UFRRJ), a través de estudio del Programa Ciencias sin Fronteras (CsF), que ha dado oportunidades a estudiantes de profundizar sus conocimientos en universidades del exterior. Entre las y los alumnos que han recibido estas becas de intercambio, predominan aquellas áreas que no incluyen a las Ciencias Humanas y Sociales, lo cual limita la participación de alumnos de humanidades en el programa.

El interés de este trabajo es poner en discusión el desarrollo científico y proponer una visión amplia sobre la ciencia.

El programa Ciencias sin Fronteras

El Programa Ciencias sin Fronteras surge en el año 2011 por iniciativa de la presidenta Dilma Rousseff. El decreto n° 7.624 lo instituyó oficialmente. Los órganos responsables por el programa fueron el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación y el Ministerio de Educación (MEC). Las dos agencias invitadas para estar al frente de la ejecución del proyecto fueron la CAPES y CNPq, responsables conjuntamente por el lanzamiento de las convocatorias del proceso selectivo, además de instituciones de educación superior brasileñas (IES) llamadas para participar del programa.

Hasta el 2015, el programa concedió 1001 mil becas para alumnos, siendo 64 mil las destinadas a alumnos de grado, lo que sobrepasó la meta prevista. Además de estudiantes de grado, fueron ofrecidas becas de posgrado (en diferentes niveles) y becas para jóvenes talentos e investigadores extranjeros interesados en establecer convenios con instituciones brasileñas.

Los criterios para la selección de los estudiantes fueron los siguientes: ser brasileño, regularmente matriculado en IES brasileñas en cursos de áreas prioritarias del programa, que ingresaron a partir del examen nacional del enseñanza media (ENEM) con un puntaje mínimo de 600, tener excelencia académica y haber cursado entre el 20% y el 90% de los créditos del curso. En caso de que la/el alumno sea aprobado, existe un proceso interno de las instituciones brasileñas, y una segunda etapa realizada por la agencia y por las instituciones extranjeras partícipes del intercambio.

Los objetivos del programa Ciencia sin Frontera, según informaciones del portal oficial son: 1) promover el desarrollo del conocimiento de las áreas contempladas para crear profesionales de alto nivel para actuar en la llamada «sociedad del conocimiento»; 2) Incentivar los lazos de cooperación de estudiantes e investigadores en el contexto internacional académico, así como traer jóvenes talentos e investigadores que desean conocer Brasil; 3) posibilitar nuevas tecnologías para la industria brasileña; 4) Crear mano de obra científica y profesionales altamente calificados en Brasil.

Las áreas contempladas son: Ingenierías y demás áreas tecnológicas; Ciencias Exactas y de la Tierra; Biología, Ciencias Médicas y de la Salud; Computación y Tecnología de la Información; Tecnología Aeroespacial; Fármacos; Producción Agrícola Sustentable; Petróleo; Gas y Carbón Mineral; Energías Renovables; Tecnología Mineral; Biotecnología y Bioprospección; Ciencias del Mar; Industria Creativa (volcada a productos y procesos para el desarrollo tecnológico e innovación); Nuevas Tecnologías de Ingeniería Constructiva; Formación de Técnicos.

El tema de la industria creativa sería una posibilidad para que estudiantes de áreas de las Ciencias Humanas y Sociales pudiesen participar del programa, sin embargo estas sufren fuertes restricciones para entrar en el programa.

Los países que establecieron acuerdos con Brasil para el envío de alumnos fueron: Alemania, Australia, Austria, Bélgica, Canadá, China, Singapur, Corea del Sur, Dinamarca, Estados Unidos, España, Finlandia, Francia, Holanda, Hungría, India, Irlanda, Israel, Italia, Japón, Noruega, Nueva Zelanda, Polonia, Portugal, Reino Unido, República Checa, Rusia, Suecia, Suiza y Ucrania.

120 121

Los objetivos del Programa son el fortalecimiento de las relaciones comerciales, así como el desarrollo para la internacionalización de Brasil, lo que fue evidenciado en el informe 21 del año 2015 del Senado Federal. Cuando el senador Cristovam Buarque, presidente de la Comisión que trató el tema, evaluó un conjunto de acciones para el desarrollo del país, poniendo el foco en el programa CsF, declaró que Brasil obtuvo resultados interesantes como la proyección internacional, aunque aún se precisaba avanzar en la producción de tecnologías.

El campo académico científico

La definición de campo según Bourdieu es un espacio físico y objetivo que posee leyes, reglas, comportamientos específicos que poseen una autonomía propia, independiente de factores externos. Bourdieu afirma que el campo universitario posee una dinámica propia, construida por agentes que disputan para ocupar mejores posiciones. La sociedad, en su visión, estaría formada por una estructura que dentro de un espacio social abarca campos y agentes que buscan capitales diferenciados. Así, la enseñanza federal también sería un campo, en el cual se encuentran individuos que desean acumular más capital que posibiliten las mejores posiciones.

El sistema federal de enseñanza superior es un campo y la UFRRJ es un microcosmos de este campo. Un espacio de distribución de posiciones en el cual los estudiantes luchan para conquistar objetivos personales, para alcanzar una mejor posición dentro de la estructura. A través de becas científicas participan de investigaciones, estudios, realizan pasantías, participan de congresos, etc.

El programa CsF es un medio por el cual el estudiante adquiere diferentes capitales, ya sea becas que subsidian sus estudios, un capital económico, o nuevas relaciones sociales que les permiten adquirir capital social y cultural con nuevos conocimientos, por ejemplo una nueva lengua. El deseo de este trabajo es que esa experiencia sea ofrecida a diferentes estudiantes, independientemente de su área de conocimiento, partiendo de la premisa de que toda ciencia es importante para el desarrollo del país.

Existen dos tipos de capitales científicos:

Las dos especies de capital científico tienen leyes de acumulación diferentes: el capital científico «puro» se adquiere, principalmente, por las contribuciones reconocidas por el progreso de la ciencia, las inversiones o los descubrimientos, las publicaciones, especialmente en los órganos más selectivos y más prestigiosos, por lo tanto aptos para otorgar prestigio como si se tratase de bancos de crédito simbólico; el capital científico de la institución se adquiere, esencialmente, a partir de estrategias políticas (específicas) que tienen en común el hecho de todas exigir tiempo, participación en comisiones, jurados (de tesis y concursos) (Bourdieu, 2004: 6).

Las luchas dentro del campo no son sólo políticas, sino que envuelven una dimensión de lo que se considera ciencia y los métodos que la definen. Las disputas en torno a lo que se define como ciencia, lo que se debe investigar, cuáles son los métodos que deben ser considerados de calidad. Lo que se observa es que el interés de la enseñanza científica no es ajena a los intereses externos, de los sectores privados y del propio Estado. Por eso, el autor destaca que se debe tener cuidado de que la producción científica no quede rehén de aquello que está en boga. Bourdieu (2004) apunta que: «esa estructura es, *grosso modo*, determinada por la distribución del capital científico en un momento dado» (2004: 24).

Continuando, respecto a la importancia de cuestionar los intereses externos en las producciones científicas y en el programa de intercambio, en particular, Wolff Da Silva (2012) apunta que nuevos intereses surgieron con el fortalecimiento de las relaciones diplomáticas con Estados Unidos: ampliación de la mano de obra en el sector tecnológico para minimizar el déficit en área como o fortalecimiento de relaciones diplomáticas entre los EUA, ampliación del sector de mano de obra tecnológica, para minimizar el déficit en el área de ingeniería y personal comprometido con el desarrollo social del país. Es necesario saber si lo que se entiende como desarrollo social es apenas ocupar puestos en el mercado laboral.

Según Passos da Silva (2012):

Hay que estar atentos para que la formación de investigadores, la investigación y el conocimiento producido en nombre del progreso y del desarrollo científico y tecnológico no se reduzca a las necesidades e imposiciones colocadas por el mercado. Y si, para que posean como fin último el rescate de las cuestiones sociales, la dignidad de la persona humana y la justicia social de los pueblos, generando beneficios sociales en la calidad de vida de la población. (2012: 3)

Estas investigaciones deben ser volcadas para el enriquecimiento del conocimiento humano, no sólo para lo que el mercado desea. Esa es la lucha por construir un campo heterogéneo, como Bourdieu coloca, no apenas de los intereses de algunos, «la justicia, la dignidad humana» deben ser, según Passos da Silva, vistos como elementos fundamentales de la investigación.

Según Passos da Silva (2012):

Con eso, evidenciamos la interferencia de organismos internacionales y de sus documentos con fuerza de políticas en lo referente a políticas públicas de educación en Brasil. El Banco Mundial, en 1995, presentó en su documento *La Enseñanza Superior* las directrices para la reforma de la Educación Superior en América Latina, Asia y el Caribe. (2012: 4)

Así, se sigue la idea de que ese campo heterogéneo es construido cuando ocurre un intercambio de conocimientos, cuando las particularidades locales son tomadas en cuenta, y también cuando se amplía la visión de que las áreas de Ciencias Humanas y Sociales también producen ciencia, tecnología e innovación.

Passos da Silva (2012) también menciona su preocupación acerca de cómo se dará el proceso de internacionalización de las universidades. Afirmando que las universidades brasileñas producen conocimientos importantes y que estos pueden ser compartidos para servir de beneficios a los intereses de las universidades aliadas. El estímulo y el perfeccionamiento de las investigaciones debe tomar en cuenta los problemas de la humanidad y ambientales de gran importancia en nuestro tiempo.

Passos da Silva llama a la inclusión de las ciencias humanas y sociales en el programa CsF. Nuestra visión es que el destino de los países también debe ser ampliado para América Latina y que algunas veces es más fácil conciliar intercambios de conocimientos y compartir proyectos de desarrollo con una región más próxima en términos socio-culturales, y que esté abierta al diálogo para el crecimiento de la región como un todo.

122 123

Las Jerarquías en el Campo Científico Académico de la UFRRJ

La modalidad de las entrevistas es semiestructurada, con alumnos, con responsables por el Programa CsF en la UFRRJ y con algunos directivos de la institución, para entender los procesos que envuelven al programa en la institución estudiada.

Entrevistamos a un total de seis alumnos, todos participantes del programa CsF: un alumno de Bellas Artes, una alumna de Periodismo, un alumno de Agrarias, uno de Ingeniería Forestal, una estudiante de Educación Física, componiendo este universo de alumnos partícipes del Programa CsF a tres hombres y tres mujeres (con 20–30 años).

Además, entrevistamos tres alumnos del área de Ciencias Humanas y Sociales que no participaron del Programa, siendo una estudiante de Derecho, una de Psicología y uno de Ciencias Sociales.

También fueron entrevistados dos profesores de la UFRRJ, siendo que dos de ellos, del área de Exactas han acompañado la trayectoria de los alumnos en el Programa CsF y otros profesores del área de Ciencias Humanas y Sociales. La elección de estos alumnos tiene como objetivo captar la «visión» que los propios actores relacionados en el proceso tienen del programa estudiado.

También se buscó conversar con la Coordinación del Programa CsF en la UFRRJ, pero por diversos motivos no fue posible. Sin embargo, contamos con la colaboración de uno de los técnicos administrativos responsables por el proceso de movilidad de los alumnos partícipes del programa, que respondió algunas de las preguntas formuladas para la coordinación.

En relación a los aspectos positivos y/o negativos del programa y a cómo la UFRRJ lidió con los problemas relacionados a la implantación del nuevo programa, el técnico entrevistado realizó algunas indicaciones. En relación a los aspectos positivos, señaló:

Para el estudiante, puede citarse la inmersión en una cultura diferente, la madurez académica y hasta el profesionalismo a través del intercambio de experiencias. Para Brasil, se destaca la formación de fuerzas de trabajo técnico–científico altamente calificada y el aumento de la cantidad de alumnos en ciencias en general e ingenierías. (*Técnico Administrativo*, en entrevista para esta investigación)

Podemos destacar que existen dos «funciones» básicas del Programa, una relacionada a la perspectiva individual del alumno que está en búsqueda de ingresar en el mercado de trabajo, o sea, un beneficio profesional. La otra, la perspectiva para el país. En este sentido, la reafirmación de los objetivos del programa, o sea, la tentativa de calificar y perfeccionar los campos prioritarios de las Ingenierías y áreas prioritarias para la formación de la «alta calificación humana».

En relación a los puntos negativos, el colaborador menciona los procesos burocráticos, el corto plazo para agilizar los documentos necesarios, la precariedad de la comunicación entre las agencias de fomento y la universidad, la falta de criterios más rígidos en la selección de las universidades partícipes del programa en relación al proceso selectivo del 2011.

Contamos con la participación de dos profesores en nuestra investigación, siendo uno de ellos profesor del Instituto de Floresta y el otro del área de Relaciones Internacionales. El profesor de Floresta habló de su experiencia como acompañante de algunos alumnos del curso que participaron del programa CsF.

Destacamos parte del relato del profesor donde refuerza la importancia del intercambio, tanto para el perfeccionamiento profesional y académico, así como la adquisición o perfeccionamiento de una lengua extranjera:

[...] por ejemplo, alumnos que fueron a países como Canadá, Australia, son países donde en nuestra área de ingeniería forestal, en término de nuestra profesión, son países de referencia, usan mucha madera, manejo forestal, entonces esos alumnos que fueron a Canadá y Estados Unidos, fue un gran logro, además de la cuestión de la lengua [...] (*Profesor del Instituto de Floresta*, en entrevista para esta investigación).

También es posible detectar la importancia del idioma, hecho que clarifica un capital diferenciado para aquellos que logran manejar una nueva lengua.

Identificamos el capital social cuando el profesor indica que los profesionales y alumnos de la institución de destino tienen contacto con personas de otras partes del mundo. Factor que a futuro puede ser un complemento en sus relaciones laborales:

[...] y regresa con una madurez muy grande para relacionarse con otras personas de otros países, profesores, coordinadores del programa, muchos y muchas colegas no sólo de aquellos países que están visitando, sino universidades que se están globalizando con alumnos de varias partes del mundo. Entonces, creo que eso es un diferencial, en la formación que contribuya para su entrada en el mercado. (*Profesor del Instituto de Floresta*, en entrevista para esta investigación)

Así, juzgamos oportuno entender al Programa Ciencia sin Frontera como un mecanismo que coloca a la UFRRJ dentro de un plan de «universidades globalizadas», donde los alumnos han marcado sus experiencias como positivas para el enriquecimiento de su formación, permitiendo la valorización de la misma.

Cuando esto ocurre dentro del campo científico–académico, podemos visualizar las disputas de las áreas que serán contempladas o no por el programa CsF. Lo que se puede concluir es que ocurre una valorización de ciertos cursos. Como manifestó el profesor de Ingeniería Forestal entrevistado:

[...] las áreas de ingeniería que yo he acompañado de cerca han tenido una ganancia académica en el contenido ofrecido para el alumno a lo largo del curso, muy importante, y yo creo que también para la UFRRJ [...]. (*Profesor del Instituto de Floresta*, en entrevista para esta investigación)

Se percibe que este enriquecimiento no es sólo para cursos académicos, sino que abarca a la propia universidad de una forma más amplia, lo que presupone las jerarquías del campo científico–académico.

Desde la perspectiva del profesor de Floresta, el programa de CSF es importante y debe ser ampliado. Según él, «la ganancia es indiscutible para esos alumnos», lo que evidencia la gama de capitales —social, cultural, económico— que los alumnos logran alcanzar a partir de estos intercambios.

124 125

El programa Ciencia sin Frontera en el proceso de la selección utiliza el criterio del buen desarrollo académico, denominado aprovechamiento académico a través del promedio, así como la nota de la prueba de ingreso a la universidad (ENEM) y del test de lenguas, lo que evidencia las jerarquías que hacen parte del proceso «meritocrático». Para los criterios de desempate, se utilizan elementos como los premios a jóvenes talentos, becas de iniciación, etc.

Se concluye, por lo tanto, que el programa adhiere a una visión «meritocrática» de la sociedad vigente, restringiendo la participación de algunos alumnos, cuando se establece un «perfil de excelencia» a ser indicado, así como contingencia en áreas de Ciencias Humanas y Sociales.

Otro que contribuyó con nuestra investigación fue el profesor de Relaciones Internacionales, del Instituto de Ciencias Humanas y Sociales. Desde su punto de vista, es «surrealista» creer que los alumnos participantes del programa traerán grandes avances para el desarrollo del país. Sin embargo, desde el punto de vista individual de los alumnos, él considera que se trata de una oportunidad extremadamente positiva para la adquisición de nuevos conocimientos.

Constatamos que tanto las palabras del profesor del área de Humanas, así como el de exactas, el intercambio es entendido como una oportunidad para el estudiante, por lo tanto es fundamental el acompañamiento de los estudiantes. En palabras del profesor del Relaciones Intencionales:

«[...] sinceramente, desde la óptica del alumno, es una gran oportunidad, porque les permite ir al exterior, para hacer investigación, para estudiar» [...] (*Profesor de Relaciones Internacionales*, en entrevista para esta investigación).

Otro aspecto abordado por el profesor de Relaciones Internacionales es que el Programa acaba reforzando la visión de que las universidades brasileñas se enmarcan en conceptos de «no desarrolladas», cuando se establece como objetivo del Programa permitir al estudiante brasileño una vivencia en universidades con un sistema de soporte más avanzado, procurando la entrada de nuevas tecnologías en las universidades brasileñas.

Otra crítica del docente se vincula al hecho de que el programa prioriza áreas técnicas, o sea, «ciencias duras», en detrimento de las ciencias humanas. Esta verificación permite una vez más evidenciar las jerarquías presentes dentro del campo científico–académico, revelando de esta forma la necesidad ampliar para los demás campos del conocimiento. Sobre esto el profesor manifestó:

[...] en relación a las políticas públicas para esas áreas, yo creo que el programa está volcado para el desarrollo de investigaciones en ciencia en Brasil, debería estar volcado a todas las áreas del saber, áreas del conocimiento, no sólo de exactas [...]. (*Profesor de Relaciones Internacionales*, en entrevista para esta investigación).

La ampliación de áreas de Ciencias Humanas y Sociales dentro del Programa CsF será de extrema relevancia para los estudiantes de esta área. Si ese proyecto es de desarrollo de la «Ciencia en Brasil», como fue señalado por el profesor de Relaciones Internacionales, no debe ser restrictivo, porque la medida que torna restrictivo acaba evidenciando la lógica de los que sería considerar o no Ciencia.

En otras palabras, refuerza las jerarquías al interior de las universidades, y hace que la autonomía sea discutible. La mención acerca de la necesidad de que los alumnos «establecen contacto con otras lenguas», demuestra la importancia del intercambio para el desarrollo de ese capital diferencial, no sólo para los alumnos de esas áreas de las ciencias naturales o exactas. Las propias «relaciones» y «objetivos» en el mundo globalizado se tornan cuestiones comunes.

Sin embargo, como relató el alumno de Relaciones Internacionales que fue a México en el marco del programa, el intercambio «aporta un bagaje para los alumnos que participan, una experiencia muy interesante... pero, no diría que un gran bagaje, que signifique una ganancia para el país o para la universidad (...)».

De esta forma, vale resaltar la relevancia de los intercambios en la acumulación de capitales para los alumnos. El profesor de Relaciones Internacionales destacó la existencia de jerarquías dentro de las propias Agencias de Fomento que muchas veces costean algunos programas, y que tienen relaciones con determinados sectores de la Sociedad. Este grupo hegemónico es responsable, junto al gobierno, de establecer lo que es prioridad o no en incentivos a la investigación. Este grupo, en otras palabras, determina qué es ciencia o no. Influenciado directamente en las relaciones de las Universidades Brasileñas, cuando en verdad debería ser Centros de Investigación Autónomos.

En relación con la relevancia de la participación de alumnos provenientes de las áreas de Ciencias Humanas, siendo cuestionada acerca de la importancia de los resultados para el desarrollo del país, nos lleva a la siguiente reflexión: ¿qué se entiende como desarrollo del país? Según el profesor de Relaciones Internacionales el concepto va más allá de los aspectos económicos:

Con seguridad, tenemos varias cuestiones sociales que fueron mejoradas en los últimos años; sin embargo, no fueron ciertamente solucionadas, problemas estructurales que no van a ser resueltos con programas asistencialistas [...] Y así, las investigaciones en Humanas pueden muy bien denunciar y mostrar cómo se da ese proceso, por qué se da ese proceso, cual es la raíz histórica de ese proceso, de esa concentración del poder económico y político en las manos de pocas personas, y también pensar las posibilidades de cambio, de superación de ese modelo y de las cuestiones que tenemos en el país. (*Profesor de Relaciones Internacionales*, en entrevista para esta investigación —el subrayado es nuestro).

Por lo expuesto, se decanta que las investigaciones en Ciencias Humanas y Sociales pueden: «denunciar», «pensar posibilidades de cambio» y de «superación de ese modelo». Por eso, las mismas deben ser priorizadas. No basta priorizar un desenvolvimiento tecnológico y económico, que apenas mejoraría la vida de algunos pocos mientras que se concentra en las manos de estos «algunos». Pero que exista investigación que pueda pensar en soluciones para el desarrollo social y ambiental, para que la concepción de país desarrollado pueda ser ampliada.

De aquellos «intercambistas» entrevistados, tres estudiantes fueron a Italia, una alumna a Inglaterra, uno a EUA y por último uno a Alemania. Todos los entrevistados participaron del edita 2012, cuando el criterio del ENEM aún no había sido colocado como prerrogativa para participar del programa. Los estudiantes de los cursos que escapan a la regla de áreas prioritarias son los de Bellas Artes, Periodismo y Educación Física que fueron a Italia. Los otros tres entrevistados son considerados de áreas prioritarias: Ingeniería Forestal, Química y Astronomía.

126 127

Los seis entrevistados que participaron del Programa mencionaron aspectos positivos tanto para su formación profesional, como para su vivencia personal. Mencionaron además que, de modo general, tuvieron que enfrentar algunas dificultades tales como: adaptarse al clima, a una nueva cultura y una nueva lengua.

De los seis participantes del programa entrevistados, cinco de ellos creen que el programa debería ser ampliado para todas las áreas del conocimiento. Tan sólo una de las participantes, estudiante de Ingeniería Química, cree que el programa debería mantenerse para cursos específicos, alegando necesidades de mayor inversión para la falta de mano de obra calificada en el país, en este sentido, acordando con la justificativa del gobierno Federal.

Tanto el estudiante de Agronomía como el de Ingeniería Forestal afirman que el programa CsF debe ser ampliado, por lo tanto, el número de estudiantes enviados es exagerado y sin criterios rígidos en relación al nivel de conocimiento. Además, creen que las medidas existentes volcadas para el aprendizaje de un nuevo idioma no son suficientes.

Según la estudiante de Periodismo, todas las áreas deberían ser contempladas, porque a pesar de las áreas de Humanas ser específicas, las universidades que participan de la convocatoria no retienen su oferta en las áreas prácticas, con conocimientos teóricos importantes, que contribuyen al perfeccionamiento profesional del estudiante.

El estudiante de Bellas Artes tampoco es favorable a la ampliación y continuación de su curso en el programa, ya que fue cortado del rol de los cursos de interés del Programa CsF.

A partir de este momento, procuraremos analizar más profundamente las implicaciones de las visiones de algunos alumnos. En palabras del Estudiante 1:

La CAPES impidió mi participación por considerar que mi curso no estaba entre las áreas de interés, pero existían áreas de interés de mi curso en la llamada al programa, como fotografía, tv, radio, edición, publicación electrónica. Después de entrar con un proceso judicial, gané la causa, y enseguida fui aceptada por la Universidad italiana que había escogido. (*Estudiante 1*, en entrevista para esta investigación).

En este caso particular, resulta interesante que muchos estudiantes tuvieron que entrar con recursos en la Justicia para asegurar sus derechos, o sea, el derecho a una capacitación académica y profesional en el exterior. Así, la CAPES fue «obligada» a acatar la decisión judicial. Sin embargo, no todos los estudiantes tuvieron acceso a este tipo de información y recursos.

Cuando la CAPES impone en sus llamadas ciertas «restricciones», refuerzan las jerarquías dentro del Campo Académico–Científicos, o sea, la propia CAPES determina quién puede o no tener el derecho de ampliar sus conocimientos en su formación, en detrimento de otras.

Además, sobre la relevancia de la ampliación de los cursos contemplados por el Programa es interesante el comentario de la alumna, cuando menciona que el programa debe ser ampliado para todas las áreas del conocimiento, porque hay un proceso de intercambio de participantes.

En palabras de la Estudiante 1 (2014), «en programas de intercambio como el CsF no sólo buscamos conocimientos, sino también mostramos el nuestro, mostrando al mundo el potencial brasileño en todas las áreas». Las palabras de Ribeiro encima citadas, acabaron por evidenciar uno de los objetivos del propio programa que es: «IV– Estimular la internacionalización de las universidades brasileñas» (Edital nº 159/ Italia, Capes, 2013:1). Para que el proceso de internacionalización ocurra es necesario el intercambio efectivo de conocimientos.

Los seis entrevistados que participaron del CsF, independientemente del campo de actuación (Ingenierías, Humanas o Salud), afirman la importancia de sus profesiones para el desarrollo del país y que sus profesiones tienen un espacio en el mercado de trabajo, aunque no existe espacio en el mercado para todos los individuos, generando más competición para la conquista de una vacante, y la necesidad de «especializarse» cada vez más.

Se puede observar en algunos relatos que serán analizados más detalladamente a continuación que no todas las profesiones poseen la misma importancia. La conclusión a la que se llega es que, a pesar de las afirmaciones de que «todas las profesiones son importantes y que poseen un espacio en el mercado de trabajo», algunas áreas son priorizadas por ser consideradas responsables por el desarrollo del país, creando oposición con otras áreas que aparentemente no cumplen esta función.

Diversos cuestionamientos surgen a partir de esta situación: ¿puede un país desarrollarse económicamente sin una efectiva problematización en las demás áreas del conocimiento, como por ejemplo en el área de educación, a partir de una «educación más amplia» pauta por los compromisos de desarrollo con equidad?

[...] Agrónomo en Brasil es esencial; no sólo en Brasil, en cualquier lugar del mundo es esencial. [...] Yo creo que todas las profesiones tienen su importancia, no sería un ingeniero si no tuviese médicos o profesores que me den clases. Entonces, todas las profesiones tienen su importancia [...] Pero, para trazar una meta de crecimiento, algunas áreas van a ser más importantes que otras. Pero, para que la sociedad funcione de modo general, todas las áreas son esenciales. (*Estudiante 2*, en entrevista para esta investigación).

Cuando el Estudiante 2 afirma que «... para trazar una meta algunas profesiones van a ser más importantes que otras», evidencia el conflicto centrado basado en la importancia o jerarquía para el crecimiento del país.

De los seis entrevistados que participaron del Programa Ciencia sin Fronteras, cuatro respondieron que creen en la existencia de jerarquías y dos de ellos —alumnos de las ingenierías— la negaron. De aquellos que perciben estas diferencias de estatus, la alumna de Periodismo lo considera un aspecto positivo.

En primer lugar, se puede constatar que a pesar de la negación de la creencia de que existen jerarquías en la UFRRJ, el propio Estudiante 2, se contradice cuando menciona: «la universidad está en un proceso de expansión, acaba dando preferencia para cursos que son más fáciles de implementar, lo que yo no comparto completamente; creo que justamente por la idea de crecimiento, la universidad debería invertir en cursos claves...». Aunque según el Estudiante 2 «todas las profesiones son importantes», en su discurso marca que «hay cursos más fáciles de implementar» y que por lo tanto estos deberían «implementarse para que puedan contribuir de una forma más positiva». En este sentido, acaba absorbiendo una visión de las profesiones más útiles que otras, negando de esta forma que todas las profesiones tengan la misma importancia y que existan algunas que son «claves» y que no pueden dejar de existir. En el caso citado, por ejemplo, una de las más tradicionales como es la medicina.

128 129

A fin de concluir esa discusión, resulta importante mencionar que el informe n° 21 de 2015, presidido por el senador Cristovam Buarque, afirma que Brasil debe estimular una equivalencia de cooperación internacional. Y en un tono optimista indica que el propio hecho de internacionalizar a Brasil a partir de este tipo de programas permitirá la realización de acuerdos mutuos con los países receptores.

A pesar de la fuerte predominancia de EUA, Reino Unido y Canadá como destinos de los estudiantes (55%), el CsF promovió una cierta diversidad en las alianzas estudiantiles institucionales. El informe indica que deben ser realizados a futuro más acuerdos con países de Asia y Europa. La ampliación de alianzas estudiantiles internacionales puede reducir los altos encargos con las universidades americanas. (Brasil, 2015, p. 51–52).

Nos gustaría proponer un destino más diversificado para los países del resto de América Latina, cuestionando la concepción de desarrollo arraigado al desarrollo económico. Algunos países como China e India utilizaron la internacionalización como un medio para desarrollar y proyectar sus economías. Desde nuestro punto de vista, además de promover el intercambio para que los estudiantes tengan acceso a capitales más diversificados, se incentiva un intercambio de saberes y estrategias para el desarrollo de redes en América Latina.

Para eso, la creación de un sistema integrado dentro del propio campo académico de la UFRRJ es fundamental para que los becarios del CsF puedan difundir sus conocimientos y crear estrategias para que los países en desarrollo expandan sus economías, a partir del fortalecimiento de la región latinoamericana; o sea, fortalecer ese eje y crear mecanismo de intercambio de saberes y de unión de proyectos para el crecimiento de la región. Los países de América Latina tienen mayores chances de proyectarse internacionalmente, desmantelando la idea de que sólo quien produce conocimiento son los países desarrollados.

Conclusión

Se puede llegar a la conclusión de que existen jerarquías dentro del campo académico–científico. El Programa de Ciencias sin Fronteras puede ser un importante refuerzo de esas jerarquías, una vez que podemos contratar en la visión de los estudiantes que manifiestan que el intercambio puede ser un diferencial a la hora de afrontar el mercado de trabajo. De esta forma, cuando el programa no genera las mismas posibilidades para todas las áreas profesionales, refuerza estas jerarquías.

Otra conclusión a la que puede llegarse es que además de las necesidades de ampliación del Programa a todas las áreas, dado que todas son responsables del desarrollo del país, este precisa de reformas en su estructura. No basta dificultar la inserción de los alumnos que no responden a los criterios indicados, también debe ser responsable del acompañamiento de esos estudiantes en el exterior.

Así como el alumno debe ser responsable en caso de que no cumpla con sus estudios, y para que los resultados sean reales, los profesores de la universidad de pertenencia deben acompañar y orientar los estudios e investigaciones, con objetivos de aportar al desarrollo del país.

Así, se precisa invertir en la enseñanza de lenguas y en la educación básica, antes de la entrada de los alumnos a las universidades. Y para aquellos alumnos que no tuvieron esa oportunidad, el curso de idiomas es estratégico a la hora de iniciar la vida académica, que le proporcionará un mejor desempeño en el intercambio. Además del fortalecimiento del intercambio dentro del eje Brasil–América Latina, permitiendo el desarrollo de la región para proyectarse como un bloque socio-económico competitivo en el escenario internacional.

Por último, es necesaria la creación de una plataforma *online* que posibilite el desarrollo de una red de investigaciones para compartir datos entre los estudiantes que realizaron el intercambio en la región.

Referencias bibliográficas

BRASIL. *Decreto Nº 7.642, de 13 de dezembro de 2011*. Institui o Programa Ciência sem Fronteiras. Recuperado de: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7642.htm.

BRASIL. SENADO FEDERAL. *Relatório nº 21 de 2015, de Avaliação de Políticas Públicas sobre o Programa de Formação de Recursos Humanos para Ciência, Tecnologia e Inovação, com especial enfoque para o Programa Ciência sem Fronteiras*. Recuperado de: <http://www.senado.leg.br/atividade/rotinas/materia/getPDF.asp?t=185599&ctp=1>. Última consulta: 05/11/2016.

BOURDIEU, P. (1983). O campo científico. En Ortiz, R. (org.) (Eds). *Bourdieu – Sociologia..* São Paulo: Ed. Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39

——— (1998). Introdução a uma sociologia reflexiva. En *O poder simbólico*. RJ: Bertrand Brasil.

——— (2004). *Os usos sociais da ciência – por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora Unesp.

——— (2008). *Para uma Sociologia da Ciência*. Lisboa: Edições 70.

CAPES. Cooperação Internacional. Recuperado de: <http://www.capes.gov.br/cooperacao-internacional/>

CIÊNCIAS SEM FRONTEIRAS. Programa Ciências sem Fronteiras Graduação –Sanduiche nos EUA. Recuperado de: http://www.cienciasemfronteiras.gov.br/c/document_library/get_file?uuid=aa04f001-cd44-447c-8c26-8dbdfc4b8e20HYPERLINK.

———. Edital nº 159/ Italia, Capes (2013). Recuperado de: www.cienciasemfronteiras.gov.br.

TIMM PASSOS DA SILVA, R. (2012). Política de incentivo a formação de pesquisadores: reflexões sobre o Programa Ciência sem Fronteiras. En: IX ANPED SUL – Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul – UFRGS. Recuperado de: <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/2219/743>.

MARIS WOLFF DE SILVA, S. (2012). *Cooperação Acadêmica Internacional da Capes na Perspectiva do programa Ciências sem fronteiras*. (Tesis de Maestría). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasília.

130 131

de Oliveira Santos, Damaris

«Ciencias con Fronteras: reflexiones sobre la movilidad internacional de estudiantes brasileños». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 119–131.

Fecha de recepción: 24 · 06 · 17

Fecha de aceptación: 10 · 12 · 17

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

La *Poética* de Aristóteles y su relectura en textos de López Pinciano y Schiller

Martín José Ciordia*

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Resumen

En el presente trabajo procuro considerar la *Poética* de Aristóteles, y su relectura y puesta en diálogo con textos de López Pinciano y Schiller. El método y marco teórico utilizado son la hermenéutica (Gadamer, Ricoeur) y la teoría de las literaturas comparadas (Bajtín). Las hipótesis son que la *poiesis* de Aristóteles es una forma de conocer, la poesía del Pinciano, una forma de transmitir y la estética de Schiller, una forma de libertad.

134 135

Palabras clave

· Aristóteles · López Pinciano · Schiller · poética

Abstract

In this paper, my aim is to consider Aristotle's *Poetics*, its re-reading and engaging in dialogue with López Pinciano and Schiller's writings. The method and theoretical framework adopted are Hermeneutics (Gadamer, Ricoeur) and the Comparative Literature Theory (Bakhtin). The hypotheses are that Aristotle's *Poiesis* is a way of knowing; Pinciano's Poetry, a way of conveying; and Schiller's Aesthetics, a form of freedom.

Key words

· Aristotle · López Pinciano · Schiller · Poetics

* Profesor Regular Asociado a cargo de la cátedra de Literatura europea del Renacimiento de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

1. Introducción

Con el presente artículo procuro considerar la *Poética* de Aristóteles, y su relectura y puesta en diálogo con textos de López Pinciano y Schiller. Para ello, sigo a Bajtin (1985) y su planteo teórico de estudiar la literatura dentro de una «historia de la cultura» y en la perspectiva comparatística que brinda «un gran tiempo». En palabras de estudioso ruso:

Una obra literaria, como lo hemos dicho, se manifiesta ante todo en la unidad diferenciada de la cultura de su época de creación, pero no se la puede encerrar en esa época: su plenitud se manifiesta tan sólo dentro del gran tiempo (350).

Es en esta larga perspectiva que pueden verse con mayor claridad las similitudes y diferencias entre la *poiesis* de Aristóteles, la poesía del Pinciano y la *Ästhetik* de Schiller. Nuevamente en palabras de Bajtin:

En la cultura, la extraposición viene a ser el instrumento más poderoso de la comprensión. La cultura ajena se manifiesta más completa y profundamente sólo a los ojos de otra cultura... En un encuentro dialógico, las dos culturas no se funden ni se mezclan, cada una conserva su unidad y su totalidad abierta, pero ambas se enriquecen mutuamente (352).

Cercano a estos planteos bajtinianos, se encuentra Gadamer (1977: 378–414), con sus nociones de «*subtilitas applicandi*» y «fusión de horizontes», a quien también sigo. De sus propuestas teóricas y metodológicas, he tomado principalmente su concepto de «cuestión» o «pregunta». En este sentido, en el presente trabajo, la cuestión que lo vertebra es la pregunta: ¿qué es eso que, en cada caso, Aristóteles llama *poiesis*, Pinciano, poesía y Schiller, estética?

2. Aristóteles

2.1. Contexto

En las Dionisias urbanas del año 423 a.C., el drama cómico de Aristófanes, titulado *Las Nubes*, obtenía el tercer puesto¹.

En la versión escrita de la pieza que nos ha llegado, leemos cómo el campesino Estrepsíades, junto con su esclavo, acaban prendiendo fuego a la escuela de Sócrates, apodada burlonamente el «Pensadero», haciendo que éste y sus discípulos terminen huyendo. Es de imaginar que en su representación escénica los actores enmascarados han de haberlo hecho en medio de las risas incontenibles del público.

Unos veinte años después, un grupo de jóvenes ciudadanos acusaban al anciano Sócrates de corromper la juventud y de impiedad respecto a los antiguos dioses de la ciudad. Corría el año 399 a.C. La guerra entre Atenas y Esparta, que comenzó en el 431, había terminado con el triunfo de esta última hacía cinco años. También había pasado el breve gobierno oligárquico de los «Treinta», que apoyados por la vencedora Esparta, reemplazó a la democracia ateniense por unos meses².

Es esta renacida democracia de la Asamblea en Atenas la que juzga a Sócrates y, ante su intransigencia, lo condena a muerte. Estos jóvenes acusadores ven en este irónico anciano al formador de Critias y Alcibiades, las dos cabezas de los traidores y tiránicos

«Treinta»; particularmente, el poeta Meleto retoma una opinión, extendida desde hace décadas, acerca de que Sócrates es algo así como el arquetipo de la sofística, de aquella nueva manera de pensar que tiene como camino principal el *lógos*, el discurso.

Casi a todo lo largo del siglo anterior, el V, tanto poetas comediantes como trágicos ponían en escena piezas donde disputaban contra lo que consideraban una «inflación» del discurso que, comenzando con los llamados «presocráticos», habría ido reduciendo la comprensión poética de la *praxis* a los parlamentos de la *skéné*, y, sobre todo, dejando de lado a la acontecida en la *orchéstra* con la danza y la música. Poetas que tenían su antecesor ilustre en el legendario aedo Homero y su más reciente figura deslumbrante en el dramaturgo Esquilo, aquél que poetizara en su *Orestíada* el paso de las tiranías de la Grecia arcaica a la democracia ateniense de la Grecia clásica. Una y otra vez, dramaturgos como Sófocles —por ejemplo en *Edipo rey*— defendían creencias largamente arraigadas, como aquélla de que los oráculos divinos se cumplen. Y esto porque frente a ello se levantaban discursos como los del gracioso de Sócrates, que —entre otras cosas— sostenía que había llegado a la conclusión de que si era verdad lo que escuchó una vez del oráculo en Delfos —acerca de que él era el hombre más sabio de Grecia—, debía de serlo porque reconocía que no sabía nada³. Frente a la espectacularidad de los dramas a cielo abierto, crecía un pensar discursivo a partir de la duda y la pregunta, hecho entre unos pocos y a la sombra de una escuela llena de instrumentos de medición, geométricos y astronómicos⁴.

136 137

Sócrates muere, pero unos años después, un discípulo suyo, Platón, escribe el texto llamado *La República*. Asentando la necesidad de que la ciudad sea gobernada por un rey filósofo, es decir, conocedor de la justicia y la verdad en sí (propedéuticamente abiertas sobre todo por la matemática y el diálogo), en su libro X echa a los poetas de la misma por mentirosos e ignorantes. Sin embargo, no echa a todos sino solamente a los dramaturgos cómicos y trágicos (esos antiguos enemigos de su maestro y del camino del *lógos*); los rapsodas se salvan junto con las epopeyas de Homero, con algunos recortes mediante.

Así y todo, Platón en *La República*⁵ deja la puerta abierta a sus futuros posibles defensores:

Permitiremos también a sus defensores, no ya a los poetas, sino a los amantes de la poesía, que razonen en prosa sobre ella y nos demuestren que la poesía no solo es agradable, sino también útil para el gobierno de las ciudades y para el régimen de vida de los hombres, y los escucharemos gustosos. Saldremos ganando, en efecto, si nos demuestran que la poesía une lo útil a lo agradable (607d).

En este contexto es que aparece la *Poética*⁶ de Aristóteles, que puede, por tanto, ser interpretada como una defensa discursiva de la poesía frente a las opiniones de Platón y en el horizonte de una más que centenaria disputa; sobre todo teniendo en cuenta que entre los fragmentos que nos han llegado se lee su elogio del drama trágico por encima de la narración heroica, la epopeya. O sea, en oposición frontal con *La República*.

2.2. Texto

Permítaseme no comenzar por la *Poética* sino por la *Política*⁷ del Estagirita⁸.

En la *Política*, Aristóteles —como hiciera antes su maestro Platón en la *República*—, considera la *poiésis* o *mousiké* desde el punto de vista de la educación del carácter (*Pol.* 8. V 1340a1–40; *Rep.* III–9). Pero no sólo. En ambos textos se trata también la *poiésis* desde su posibilidad o no de educar el pensamiento (*Pol.* 8. IV 1339a11 y ss.; *Rep.* X). Dicho en palabras de Aristóteles, la *poiésis* es comprendida en su posibilidad de engendrar las virtudes o excelencias (*areté*) éticas y dianoéticas de la vida humana plena y feliz (*Pol.* 8. I 1337a33).

Esto trae una clasificación de las especies de *poiésis* que no consta explícitamente en la *Poética*. Estas especies son tres y se dividen según el asunto imitado: están las de carácter excelente, las de acción y las de entusiasmo (*Pol.* 8 VIII 1341b32–40).

Por otro lado, la *Política* explicita otro punto que en la *Poética* sólo aparece parcialmente: las utilidades o ventajas de la *poiésis*. Éstas son también tres: la enseñanza, la catarsis y la diversión (*Pol.* 8. VII 1341b32–40).

Respecto de la educación del carácter, si son *poiésis* de «caracteres excelentes», ésta engendra y habitúa a los espectadores por la simpatía a padecer los mejores movimientos y disposiciones de la emoción, es decir, a los más excelentes estados de ánimo (o virtudes de carácter). Si son *poiésis* de «acción» o de «entusiasmo», ésta engendra en los espectadores por simpatía el padecimiento de los movimientos y disposiciones de la emoción que violentan el pensamiento (*diánoia*) y ponen al humano fuera de sí, pero que, por exceso o por defecto, lo purgan, curan y dejan como medicado (catarsis). Es decir, también dejan al receptor en sus más excelentes estados de ánimo.

Un «excelente estado de ánimo» o «carácter virtuoso» significa el estado medio relativo a cada humano individual entre el exceso y el defecto de placer y de dolor. Es decir, el volumen de placer y dolor que cada humano en cuanto humano puede soportar. Por encima o por debajo sucede la destrucción o la catarsis, sea que su padecimiento de placer o dolor lo animalicen o lo alcen a lo divino. El ejemplo que Aristóteles da de las *poiésis* de «entusiasmo» son los cantos sagrados, donde la pasión de los poseídos por un dios los saca de sí, de la medida de su humanidad, no para destruirlos sino para purgarlos (*Pol.* 1340a1; 1342a1–11).

En la *Poética*, tratando de la tragedia, se menciona su placer propio como el que resulta de la catarsis por la compasión y el temor (1449b26; 1453b11–13). Y ello se liga a estos referidos pasajes de la *Política* que mientan lo mismo a propósito de las pasiones que engendra la *poiésis*. Incluso se nombran las pasiones de compasión y temor como ejemplo de la catarsis que engendra la *poiésis* de acción (*Pol.* 8 V 1340a1; 8 VIII 1341b32 y ss.; *Poét.* 1454b15–19).

Respecto de la educación del pensamiento, la *Política* no se extiende mucho. Sin embargo, en un pasaje nos entrega un enunciando clave: la *poiésis* contribuye a la prudencia o sensatez (*frónesis* *Pol.* 1339a25). Y ésta no es cualquier excelencia del pensar humano, sino aquella que precisamente, según las *Éticas* aristotélicas, hace al conocimiento para la acción con vistas a la felicidad. En esta línea, es posible interpretar la *poiésis* en Aristóteles como una manera de conocer. ¿Cómo?

El asunto de la *poiésis* en la poética aristotélica es «una acción» (*práxis*) y en segundo lugar, los «caracteres» (*éthos*) que revisten los humanos a causa de esta acción. La *poiésis*, por tanto, es «imitación de una acción» y esto es el «mito» (*múthos*) —el Pinciano dice «fábula»— pues el mito es la «composición de los hechos» (1449b24; 1450a3–5; 1450a15–23). Pero si bien la *poiésis* es mito en tanto imitación de una acción, no lo es de una acción cualquiera, sino de aquella acción donde se produce un cambio o vuelco de la fortuna (*tyche*). Es decir, la *poiésis* básicamente trata de

las acciones que Aristóteles llama «involuntarias» (*akoúision*), que a diferencia de las «voluntarias» (*hekoúision*), no dependen del vicio o la virtud humana sino que son acciones que tocan en suerte. Pudiendo esta suerte o «tyche» ser buena o mala⁹. De ahí que la tragedia trate de acciones que producen un cambio de lo afortunado a lo infortunado, mientras que la comedia lo hará de lo infortunado a lo afortunado. En la *poíesis*, al no ser una «imitación de humanos», sino de «una acción», la unidad que conforma el mito está dada por la composición verosímil o necesaria de los hechos, de modo que los episodios no se sucedan «uno después del otro», sino «uno a causa del otro»¹⁰. La verosimilitud o necesidad aquí guarda relación con la causalidad probable o forzosa de los hechos de una acción que toca en suerte.

La *poíesis* es más filosófica que la *historía* porque procura dar una causa probable o necesaria a los cambios o vuelcos de la fortuna, que de por sí no aparecen patentes a la razón humana; pues la *tyche* —a diferencia de la naturaleza (*physis*)— se presenta como ajena a la ciencia y el universal (*E.Eudemia* 1247a32–36; 1247b5–8; 1248a10)¹¹. La *poíesis*, por tanto, intenta mostrar, no sólo qué sucede, sino «por qué» y «para qué». Y esto, justamente en acciones involuntarias donde el sentido de los hechos no depende de quién los ejecuta. El asunto de la *poíesis* es precisamente comprender de qué depende lo que toca en suerte.

De este modo, nos encontraríamos con que por un lado, están las *Éticas* aristotélicas, cuyo asunto es la felicidad en tanto depende de las acciones voluntariamente viciosas o virtuosas; y por el otro lado, la *Poética* donde el asunto es la felicidad (*eudaimonía*) en tanto no depende de la voluntad humana sino de los vuelcos de la fortuna y de lo que toca en suerte (*tyche*), o, según se dice en el registro rioplatense, porque «se me dio» o «no se me dio», «me salió» o «no me salió». Aristóteles nos dice que cada saber tiene su modo de comprender de acuerdo al asunto que trata. Así, el modo de conocer de la *Metafísica* no es el de la *Ética*, pues el primero trata del «ente en cuanto ente» y el segundo, de la felicidad humana. En este sentido, podríamos decir que el modo de conocer de la *poíesis* es el mito en tanto composición verosímil o necesaria de los hechos que tocan en suerte. Y dicha composición mítica no da a comprender por silogismos, la *poíesis* —a diferencia de la ciencia en el horizonte del *lógos*— comprende por imitación, es decir, por la re-presentación de los hechos fortuitos pero ahora dispuestos de manera tal que hagan patente una causalidad probable o necesaria de los mismos.

Cierro este apartado citando un pasaje de la *Poética* donde son sopesados los elementos cualitativos que constituyen la conocida definición aristotélica del drama trágico.

El más importante de estos elementos es la composición de los hechos, porque la tragedia es imitación, no de hombres, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y el mito son el fin de la tragedia y el fin es lo principal en todo (1450a15–23).

En este pasaje —claramente— el Estagirita afirma que el fin de la tragedia son los hechos y el «mito», término técnico que, como vimos, aquí significa «composición o estructuración de los hechos en una sola y única acción» (*Poét.* 1450a3–5). El fin principal y esencial, pues, es la composición de los hechos, y en segundo lugar —y sólo en segundo lugar— los caracteres.

3. López Pinciano

La *Poética* de Aristóteles es un texto afortunado en la historia del arte occidental. Una y otra vez se ha vuelto a lo dicho por él, sea a partir de relecturas directas de la obra misma o a través de su referencia en otras.

Estos son los casos, respectivamente, de los dos textualidades con las que quiero continuar estas consideraciones.

En el horizonte del Siglo de Oro español, la *Philosophia antiqua poetica* (1596) de López Pinciano¹² se nos aparece —básicamente— como una relectura directa y completa de lo que significa *poiesis* en los textos de Aristóteles, sobre todo de su *Poética*¹³.

Distinto es —en el horizonte de la Ilustración alemana— lo que ocurre con *De la causa del placer ante objetos trágicos* (1791), *Del arte trágico* (1792) y *Sobre lo patético* (1793) de Federico Schiller¹⁴. En estos ensayos —que nada dicen de Aristóteles (cuya *Poética* conoció más tarde el autor a través de Goethe¹⁵)— es posible encontrar, sin embargo, la presencia de una relectura selectiva del texto griego, mediada sobre todo por la *Dramaturgia de Hamburgo* (1767–1768) de Lessing¹⁶.

En el Pinciano la finalidad de la poesía en general también es (además del deleite) la educación del carácter y el pensamiento para la felicidad; en sus palabras: enseña las virtudes morales e intelectuales (III–212, 214). Pero he aquí que hay diferencias.

La enseñanza en la *Philosophia antiqua poetica* es de «todas las virtudes», como su asunto es «todo cuanto hay» (III–220,235). Enseñanza que, por otro lado, consiste principalmente en transmitir o comunicar un modelo a imitar, un ejemplo de buenas costumbres a seguir.

La poesía no es —como en Aristóteles— un modo de conocimiento (una manera de «aclarar» los caminos hacia la plenitud y la felicidad), sino más bien una manera o forma de «transmitir» o «comunicar» un contenido ya previamente encontrado y sabido. Pues el contenido o asunto no diferencia la poesía de las otras artes o disciplinas, sino su forma de presentarlo imitando según lo verosímil, es decir —para el Pinciano—, según una fábula de invención. Y ésta es otra de las diferencias con Aristóteles, pues para éste, por el contrario, la validez de la «forma de conocer representando» (que distingue la comprensión poética de las otras formas de conocimiento), se funda justamente en que le compete y corresponde un asunto propio: el de las acciones involuntarias. Porque es en tanto y en cuanto hay este tipo de acciones que tocan en suerte (y que como tales se resisten a una especulación por la vía del *lógos*, genérica o analógica) que Aristóteles investiga y se plantea como válida esta antigua manera de comprender que consiste en «representar». Así, para el Estagirita, los *filómitos* siguen teniendo junto a los *filósofos* su propio ámbito en la cultura y en la búsqueda de aclarar los caminos hacia la plenitud y felicidad humana¹⁷.

En el Pinciano, en cambio, el acento no está tanto en que la poesía es ella misma «un modo de conocer», sino, más bien, en que es «una forma de transmitir», «de comunicar» («de hacer extensivo a los otros») lo ya experimentado, encontrado y sabido. Si bien su preocupación por la felicidad en «este mundo» sería un rasgo renacentista, su comprensión de la poesía parece responder a la Contrareforma que procura reinstalar una de las antiguas concepciones medievales que ligan «el arte en general» a la predicación y la retórica.

Y esto es lo que justamente traería problemas respecto de la finalidad de la tragedia como deleite de una fábula patética que, como tal, no acaba de transmitir un contenido de buenas costumbres a no ser la fortaleza o entereza ante las

adversidades. La tragedia no termina de enseñar a ser feliz en este mundo, pues, su fábula propia —la patética— desafía justamente la moral de la retribución en que esta concepción del mundo parece basarse, y, según la cual, los buenos son recompensados y los malos castigados (I, XI–221). En esto, el Pinciano se muestra más cercano a la *República* de Platón donde la *imitación* guarda relación con el «reflejo» y la «identificación». La tragedia, sin embargo, se salva por el deleite trágico que provoca, fenómeno éste que no acaba de quedar del todo definido.

En un pasaje de la Epístola VIII el texto se demora en una pregunta que abre «una materia vn poco honda, y aun hedionda» (VIII–335): «¿por qué da deleyte la muerte agena?» (VIII–336). La apretada y rápida respuesta a semejante abismo es:

Esse es, dixo Fradrique, el cieno que yo os dezía. No os sé dezir más que nuestra naturaleza mala no piensa que es dichosa sino quando vee a otro en gran miseria; de manera que el deleyte viene en esta acción por la presencia de la compassión y ausencia del miedo (VIII–336).

140 141

¿El dolor y la satisfacción por el sufrimiento ajeno se mezclan en el deleite trágico?

El texto no continúa por esta vía. Si lo hiciera, lo llevaría a tener que replantearse parte de la ecuación básica sobre la que está en general construido su discurso: el fin de la poesía es un adoctrinamiento para la buena felicidad: «su fin y la humana felicidad serán vna cosa misma» (III–212). ¿Cómo compaginar esta ideología de la honesta felicidad con el deleite trágico?

4. Schiller

En el caso de los textos de Schiller la cuestión es otra.

En ellos, la tragedia —y el arte en general— se independizan y se hacen autónomos respecto de los modos de conocer y de los objetos, tanto de la ciencia como de la moral. La estética de Schiller y la poética de Aristóteles se asemejan en esta autonomía respecto de la verdad científica y el bien moral.

Sin embargo, en ello radica también su diferencia.

Lo principal de la *poiesis* para Aristóteles (incluida la tragedia), parece ser la comprensión o inteligibilidad de las acciones que tocan en suerte, y esto, en el horizonte de la búsqueda por aclarar el camino hacia la plenitud y felicidad. El acento principal está en el conocimiento, que si bien es distinto al de la ética, la física o la metafísica, es —en última instancia un «conocimiento». Más todavía, la importancia que pueda tener el carácter —en un plano secundario— está referida también a ello. El fin de la tragedia son los hechos y el mito: los acontecimientos y su estructuración probable o necesaria por medio de la re-presentación en una sola y única acción. Insisto: lo esencial es la «imitación de una acción», la «comprensión de los hechos», no de los hombres, y menos aún de su carácter. El carácter —y por tanto lo humano— solo es comprendido en la medida que los hechos se hacen inteligibles en la representación. Y esto, porque, según ya señalé, las acciones que se representan son las involuntarias y que, por tanto, no dependen de la determinación humana. En las acciones involuntarias es la acción la que acaba determinando al hombre, y no el hombre a la acción (recuérdese la *Orestíada*, *Edipo Rey*)¹⁸.

Para Schiller, en cambio, lo principal del arte parece radicar en la educación de la gracia y dignidad del hombre.

En un ensayo posterior a los mencionados, *Sobre la gracia y la dignidad*¹⁹, se realiza una meditación estética acerca de lo bello y lo sublime, la gracia y la dignidad:

La gracia reside en la libertad de los movimientos voluntarios; la dignidad, en el dominio de los involuntarios... De ahí que la dignidad se exija y demuestre más bien en el padecer y la gracia más bien en la conducta; pues sólo en el padecer puede manifestarse la libertad de ánimo y sólo en el obrar la libertad del cuerpo (55).

Con la belleza y la gracia se corresponden la virtud y la felicidad, con lo sublime y la dignidad, la resistencia y el despertar de la libertad.

En las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en un intento por conjugar «naturaleza» y «yo trascendental», «impulso sensible» e «impulso formal», «finito» e «infinito», Schiller encuentra en la reformulación de la estética ilustrada la posibilidad de una educación por el arte que lleve al fragmentado hombre moderno a un estado de libertad que le permita en la apariencia unir sentimiento y entendimiento en una «forma viva», en la belleza²⁰.

Pero «forma» aquí ya no significa —como en el Pinciano— forma de un contenido determinado. La finalidad del arte ya no sería la transmisión de un contenido previo bajo su propia manera o forma de hacerlo. En este sentido del contenido, el arte aquí ya no tiene fin, o dicho de otro modo, tiene una finalidad sin fin: «la ley fundamental de este reino (el estético) es dar libertad por medio de la libertad... (la) Forma como objeto del libre juego» (375). La finalidad del arte es la forma misma, en un sentido semejante al de la composición o estructuración aristotélica, pero distinta. Distinta, porque lo compuesto o unido no son los hechos, sino principalmente el hombre: sus impulsos en pugna y su fragmentación. El acento cambia de la acción a lo humano, más precisamente a su libertad y autonomía. El arte no es una manera de conocer, tampoco de predicar: el arte es «libre juego» y hace libre al hombre enseñándole la independencia a partir de la cual se determina por sí mismo en unión con la naturaleza.

La tragedia, en este horizonte de cuestiones, pertenecería sobre todo a lo sublime y digno, y no a la belleza graciosa y su felicidad. Aquí ya no se trata —como en Aristóteles— principalmente de hacer inteligibles los hechos (con vistas a «aclara» su desenlace feliz o infeliz), sino más bien, de hacer patente la dignidad y libertad humana frente a ellos, la independencia respecto de su necesidad natural o exigencia moral.

Leemos en *Sobre lo patético* (1793):

la fuerza estética con la que nos conmueve lo sublime de carácter y de acción, no descansa, pues, de ningún modo en el interés racional de que se actúe correctamente, sino en el interés de la imaginación de que la correcta actuación sea posible, es decir, que ningún sentimiento, por más poderoso que sea, pueda ser capaz de subyugar la libertad del espíritu (113).

La pena y el sufrimiento ajeno nos causan placer compasivo porque el estado anímico engendrado por la recepción simpática de los afectos tristes despierta también en el que contempla —como no lo harían los afectos alegres— esa libertad que satisface y posibilita la actividad independiente de lo recibido y dado, y por tanto superior a lo meramente pasivo o sensible (*Del arte trágico*).

Schiller, a diferencia del Pinciano, no encuentra una perversión en el deleite por el dolor y la destrucción de la felicidad. Y esto, porque —en tanto esta destrucción

origina el afecto triste que despierta la libertad— satisface y descubre un principio superior del hombre: su actividad como sujeto trascendental a la mera felicidad sensible y natural, entendida como pasividad de lo dado.

En Aristóteles los caracteres se revisten en función de la acción, en Schiller la acción está con vistas a hacer evidente la libertad humana, aquello que, según este autor, constituye su más alta dignidad.

«En los juicios estéticos estamos interesados no en la moralidad en sí, sino únicamente en la libertad, y aquella sólo puede placer a nuestra imaginación en tanto haga visible a ésta» (Sobre lo patético, 115).

O para que quede del todo claro:

un vicioso empezará a interesarnos tan pronto como deba arriesgar la dicha y la vida para imponer su mala voluntad; un virtuoso, en cambio, perderá nuestro interés en la medida en que su misma felicidad le obligue a obrar bien. La venganza, por ejemplo, es indiscutiblemente una pasión innoble y aun baja. Pero no obstante se torna estética, inmediatamente que cueste un sacrificio doloroso al que la ejerce (Sobre lo patético, 113).

142 143

Una afirmación como la precedente —que pueda haber validez estética en lo inmoral— es imposible de encontrar en el texto del Pinciano. Y, a mi entender, estaríamos equivocados también si pensamos que con esto, entonces, Schiller da cauce al deleite trágico en el sentido de perversión que le daba el Pinciano. Sencillamente distingue entre estética y moral. Falta aún para que Nietzsche plantee en el *Nacimiento de la tragedia* una justificación estética del mundo más allá del bien y del mal.

Mienta Aristóteles en la *Poética*:

Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla (1450b8–13).

A Aristóteles le interesa lo que elige el personaje y lo lleva a ejecutar o padecer una acción involuntaria: le interesa conocer, entender. A Schiller le interesa la posibilidad misma de elegir, la posibilidad de la posibilidad: le interesa la libertad, el poder jugar.

5. Conclusión

En el presente artículo he procurado considerar la *Poética* de Aristóteles, y su relectura y puesta en diálogo con textos de López Pinciano y Schiller. La pregunta que lo vertebra es: ¿qué es eso que, en cada caso, Aristóteles llama *poiesis*, Pinciano, poesía y Schiller, estética?

Sintetizo lo expuesto apuntando algunas conclusiones. En Aristóteles, la *poiesis* es una forma de conocer representando que hace inteligibles las acciones involuntarias en el marco de la búsqueda de la felicidad. En el Pinciano, la poesía es una forma de transmitir un contenido ejemplar ya sabido mediante una fábula de invención que imita todo cuanto hay de modo verosímil. En Schiller, el arte es una forma de libertad que hace libre al hombre enseñándole la independencia a partir de la cual se determina por sí mismo en unión con la naturaleza.

Frente a esto, puede afirmarse que, gracias a la comparación, se avanzó sobre todo en las definiciones específicas de los fenómenos presentes en cada caso, pero no en una definición general que pudiera comprenderlos a todos. Quede ello para un futuro trabajo²¹.

Notas

¹ Aristófanes (2008), Rodríguez Adrados (1983). Cf. Cavallero (2005–2006)

² Para esto y lo que sigue Mondolfo (1981).

³ La frase exacta es: «Yo soy más sabio que este hombre. Puede muy bien suceder, que ni él ni yo sepamos nada de lo que es bello y de lo que es bueno; pero hay esta diferencia, que él cree saberlo aunque no sepa nada, y yo, no sabiendo nada, creo no saber. Me parece, pues, que en esto yo, aunque poco más, era más sabio, porque no creía saber lo que no sabía». *Apología de Sócrates* 21d; Platón (1871).

⁴ *Las Nubes* 132–210; Aristófanes (2008). Detienne (1986); Gadamer (1977).

⁵ Platón (1947); Platón (1983). Brun (1981). La edición de la *República* de John Burnet (1903), consultada el 31–01–18, puede verse en <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg030.perseus-grc1:1.327a>

⁶ Aristóteles (1992). Para los avatares de la *Poética* y su recepción puede consultarse la magnífica Introducción de García Yebra.

⁷ Aristotle (1950); Aristóteles (2005).

⁸ Brun (1985).

⁹ Véase Aristóteles: *Poética* (1992) 1451a11–15; 1452a15–17; 1452a31; 1452b31 a 1453a16; 1455b28. La edición de Kassel (1966), consultada el 31–01–2018, puede verse en <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg034.perseus-grc1:1447a>

¹⁰ Esta interpretación de la «mímesis» y el «mûthos» aristotélico está en la línea con lo hecho por Paul Ricoeur (1983 Première partie, 2). Cf. Barbero (2004) y Dupont (2007).

¹¹ Aristóteles (1985).

¹² López Pinciano (1953). En relación con las citas en el cuerpo central del trabajo, el número romano corresponde a la Epístola y el árabe a la página. La edición de Madrid hecha por Thomas Iunti en 1596 puede verse, consultada el 31–01–2018, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/philosophia-antigua-poetica-del-doctor-alonso-lopez-pinciano-medico-cesareo-dirigida-al-conde-ihoanes-keuehiler-de-aichelberg/>

¹³ Véase Riley (1966, pp. 15–34), Kohut (2002).

¹⁴ Las citas de *De la causa del placer ante objetos trágicos* y *Del arte trágico* siguen la versión al español de Walter Liebling en Schiller (1963). Para *Sobre lo patético* véase Schiller (1947).

¹⁵ Cf. Goethe y Schiller (1946), Cartas 308–309, pp. 436–441 (3 y 5 de mayo de 1797).

¹⁶Gadamer (1977) (1996, pp.81–96). Tatarkiewicz (1991).

¹⁷Cf. Aristóteles: *Metafísica* I. 2 982b10–20; *Poética* 1451a38 y sig.

¹⁸En otro trabajo, he realizado un análisis de la *Orestíada* en esta dirección, véase Ciordia (1998).

¹⁹Schiller (1985).

²⁰Schiller (1990), véanse Cartas decimocuarta y decimoquinta.

²¹La cuestión de que sea o no posible una definición general supone atender y confrontar intentos anteriores, como la *Historia del arte en la Antigüedad* de Winckelmann, las *Lecciones de estética* de Hegel o la *Filosofía del arte* de Taine. O ya en el siglo XX, la *Teoría estética* de Adorno o el *Después del fin del arte* de Danto. Por sólo mencionar algunos.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓFANES (2008). *Las Nubes*. Edición bilingüe con introducción y notas Cavallero et al. Buenos Aires: FFyL Universidad de Buenos Aires.
- ARISTÓTELES (1985). *Ética Eudemia* (ed. R.Sartorio). Madrid: Alhambra.
- (1884). *Aristotle's Eudemian Ethics*, ed. F. Susemihl. Leipzig: Teubner. Recuperado de 11–12–17 <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0049>
- (1992). *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- (1957). *Politics*, ed. Ross, W. Oxford: Clarendon Press. Recuperado de <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg035.perseus-grc1:2.1261b>
- (2005). *Política* (trad. Santa Cruz y Crespo). Buenos Aires: Losada.
- BAJTÍN, M. (1985). Respuesta a la revista Novy Mir (1970) en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARBERO, S. (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba: Ediciones del Copista, col. Ordia Prima Studia.
- BRUN, J. (1981). *Platón y la Academia*. Buenos Aires: EUDEBA.
- (1985). *Aristóteles y el Liceo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- CAVALLERO, P. (2005–2006). Algunas claves interpretativas de *Nubes* de Aristófanes. *Circe*, (10), 75–96. La Pampa: UNLPAM.
- CIORDIA, M. (1998). Consideraciones desde la *Orestíada* de Esquilo y la *Orestíada Africana* de Pasolini. *Itinerarios. Revista de Literatura y artes*, (1) 43–66.
- DETIENNE, M. (1986). *Dioniso a cielo abierto*. Madrid: Gedisa.
- DUPONT, F. (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris, Aubier.
- GADAMER, H.G. (1977). *Verdad y Método I* (trads. Agud Aparicio y de Agapito). Salamanca: Sígueme.
- (1996). *Estética y hermenéutica* (versión española de A. Gómez Ramos). Madrid: Tecnos.
- GOETHE, J. Y SCHILLER, F. (1946). *La amistad entre dos genios (su correspondencia)* (versión española de Fanny Palcos). Buenos Aires: Elevación.
- KOHUT, KARL, (2002). *Teoría literaria humanística y libros de caballerías*.

- En Carro Carbajal, Puerto Moro, Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote) Poética, lectura, representación e identidad* (pp. 173–185). Salamanca: SEMYR.
- LÓPEZ PINCIANO (1953). *Philosophia antiqua poetica* (ed. de Alfredo Carballo Picazo). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Miguel Cervantes—Biblioteca de antiguos libros hispánicos.
- MONDOLFO, R. (1981). *Sócrates*. Buenos Aires: EUDEBA.
- PLATÓN (1983). *República*, (trad. A. Camarero). Bs. As.: EUDEBA.
- (1947–1957). *La République*, texte établi et traduit par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres.
- (1871). *Apología de Sócrates en Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo 1, Madrid. Recuperado de: <http://www.filosofia.org/cla/pla/azf01043.htm> (última consulta 11–05–18)
- RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit* (1). París: Éditions du Seuil, Première partie, 2.
- RODRÍGUEZ ADRADOS (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza.
- RILEY, E.C. (1966). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- SCHILLER (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (edición bilingüe de Jaime Feijóo y Jorge Seca). Barcelona: Anthropos.
- (1985). *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (versión española Juan Probst y Raimundo Lida). Barcelona: Icaria.
- (1963). *De la causa del placer ante objetos trágicos*. En Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, versión al español de Walter Liebling. Bs.As.: Nova.
- (1963). *Del arte trágico*. En Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, versión al español de Walter Liebling. Bs.As.: Nova.
- SCHILLER (1947). *Sobre lo patético*. En Schiller: *De lo sublime. Sobre lo patético* (versión española A. Dornheim). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- TATARKIEWICZ, W. (1991). *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400–1700*. Madrid: Akal.

Ciordia, Martín José

«La Poética de Aristóteles y su relectura en textos de López Pinciano y Schiller». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 135–146.

Fecha de recepción: 01 · 02 · 18

Fecha de aceptación: 12 · 04 · 18

La cosmología de lo neobarroco: la función de la astronomía dentro de la poesía de Severo Sarduy y Haroldo de Campos

Vaughn Anderson*
Maryville University

Resumen

146 147

Al utilizar la ciencia astronómica como una base teórica o armazón conceptual para su poética neobarroca durante los años '70 y '80, el poeta cubano Severo Sarduy y el brasileño Haroldo de Campos participan en una tradición poética que proviene del poeta francés Stéphane Mallarmé, quien usó el concepto de la constelación para caracterizar la tipografía dispersa de su famoso poema experimental, *Un Coup de dés* (1914). Sin embargo, Sarduy y de Campos aprovechan esta idea de la constelación sólo como punto de partida. Ambos poetas van más allá de la constelación para convertir en poesía varias otras teorías científicas emergentes del día: el *Big Bang*, la deriva espacial, la materia oscura, etc. Así, estos dos poetas logran dramatizar la manera en que el lenguaje, igual que el universo que representa, se define por la incertidumbre, la ausencia y la infabilidad.

Palabras clave

· neobarroco · astronomía · poesía · experimental

Abstract

In using astronomical phenomena as a conceptual model for their poetics, Cuban poet Severo Sarduy and Brazilian Haroldo de Campos position themselves within a poetic tradition that they trace back to the French poet Stéphane Mallarmé, who famously used the idea of a constellation to describe the scattered typography of his monumental poem, *Un*

* NTT Assistant Professor of English en la Maryville University, Saint Louis, Estados Unidos. Sus investigaciones se enfocan en la poesía experimental, la traducción literaria, y los estudios trans-americanos. Es doctor en Literatura Comparada por la Rutgers University, New Brunswick, New Jersey, Estados Unidos. Resultados de su trabajo se ha publicado en *Hispanic Journal*, *Journal of Modern Literature*, *Comparative American Studies*, entre otros.

Coup de dés (1914). However, Sarduy and de Campos take the constellation merely as a point of departure, repurposing new and groundbreaking astronomical theories (like the Big Bang and galactic drift) as paradigms for their Neobaroque poetics. I argue that astronomy provides a generative foundation for Neobaroque poetics not because it expands our knowledge of the universe but because it highlights gaps in that knowledge. It allows these poets to dramatize the ways in which language, like the universe it describes, is defined by uncertainty, lack, and ineffability.

Key words

· Neobaroque · Astronomy · Poetry · Experimental

En el año 1973, el poeta cubano Severo Sarduy publicó un libro de poemas titulado *Big bang*. En la portada del libro aparece un diagrama programático de los elementos básicos de nuestro sistema solar: planetas, asteroides, caminos orbitales. A primera vista el libro parece más un manual básico de astronomía que un libro de poemas. De hecho, varios de los textos recolectados adentro son pasajes, traducciones, o paráfrasis directas de obras científicas de astrónomos notables como Georges Lemaître, Herbert Friedmann, y Allan Sandage. Uno de los textos del volumen, presentado bajo el encabezado «Big bang» sirve de ejemplo:

Las galaxias parecen alejarse unas de otras a velocidades considerables. Las más lejanas huyen con la aceleración de doscientos treinta mil kilómetros por segundo, próxima a la de la luz.
El universo se hincha.
Asistimos al resultado de una gigantesca explosión.

«Big bang» es el primer texto que se incluye dentro de una sección del libro que también se llama *Big bang*, que a su vez hace parte de las tres otras secciones del libro de poemas. El poema describe la idea de deriva espacial, el movimiento perpetuo de las galaxias que siempre se alejan de un centro universal, el sitio del Big Bang mismo. Cuando Sarduy publicó su volumen de poesía en 1973, la idea de la deriva espacial sólo se había confirmado unos 10 años antes, reemplazando a la teoría del estado estacionario, modelo astronómico según el cual la densidad de la materia del universo se mantiene constante a pesar de que el universo siempre se expande. En *Big bang*, la dispersión acelerada de la deriva espacial se hace central para la analogía que Sarduy establece entre la astronomía y el lenguaje: las estrellas y las palabras. Al tiempo que Sarduy narra el proceso del nacimiento del universo «una aglomeración incompleta y decadente de objetos celestiales», sugiere que este proceso es análogo al de componer (o al de descifrar) los fragmentos del

libro mismo. Dentro de la poética neobarroca de Sarduy, el lenguaje, igual que el universo, siempre se encuentra en un proceso de disolución, suelto (¿libre?) y sin ningún centro coherente.

Este artículo se propone explorar la analogía neobarroca entre el lenguaje y la astronomía por medio de un análisis de *Big bang* junto con dos otros libros de poesía más o menos contemporáneos del libro de Sarduy: *Xadrez de estrelas* (1976) y *Galáxias* (1986), del poeta brasileño Haroldo de Campos. Para los dos poetas, la astronomía les provee un paradigma idóneo para una poética posmoderna y neobarroca precisamente porque permite conceptualizar y dramatizar de una forma innovadora nuestro conocimiento incompleto y experimental tanto del universo, como del lenguaje que usamos para representarlo.

148 149

El espacio vacío y la materia oscura

El aspecto visual es el que a primera vista más llama la atención tanto de *Big bang* como de la obra poética–astronómica de Haroldo de Campos. Sarduy y de Campos juegan con la tipografía y puesta en papel de una forma que imita los fenómenos astronómicos que se describen dentro de los poemas. Por ejemplo, en *Big bang*, encontramos poemas como «Sol»:

limón faisán blanco
 los pies desnudos polvo de azafrán seco
 en el agua al revés la muralla
 zumbido
 círculo
 sol

El poema es una colección de imágenes semi–dispersas, realizado con una economía verbal que imita al lenguaje minimalista del haiku japonés. Como si fuesen esparcidas por el «big bang» del título, las palabras del poema no se mantienen unidas por ninguna sintaxis perceptible. Sin embargo, poco a poco se reúnen para formar una escena: con los pies en el agua, alguien se sienta al lado de un estanque mientras el sol se refleja en el agua. Como muchos de los poemas en *Big bang*, las relaciones entre las palabras del poema son tan visuales como gramaticales. En cuanto a su organización en la página, las palabras se van juntando mientras se acercan a la palabra «sol». Esto sugiere otra imagen muy distinta de la de un *tableau* pintoresco: el pozo de gravedad que rodea cada estrella. El «círculo» que vemos en el poema ya no es una ola en un estanque sino una órbita como las que aparecen en la portada del libro.

De manera similar a Sarduy, de Campos usa la astronomía como concepto literario para reunir una amplia y diversa selección de textos propios. En 1974, bajo el título de *Xadrez de estrelas: Percurso textual 1949–1974*, el brasileño publica una colección retrospectiva en la cual compila obras que había publicado a lo largo de los veinticinco años previos. Como en *Big bang*, cuyo título implica una poética de gravitación y dispersión, el título de *Xadrez de estrelas* sirve para caracterizar la labor que la obra exige del lector. Las palabras se disuelven en fonemas sueltos que se dispersan por las páginas, lo que hace necesario una forma de leer no convencional.



A veces resulta más apropiado leer de abajo hacia arriba, o de derecha a izquierda —o hasta de forma serpenteante, trazando las constelaciones barrocas a las que se refiere el título de la obra. El poema «O âmago do ômega» nos sirve de ejemplo. A pesar de la insistencia constante de los concretistas de que la (¿organización de las palabras sobre el papel?) en sus poemas no sirve como representación visual, aquí las palabras blancas contra un fondo negro claramente sugieren una representación de un cielo nocturno lleno de estrellas. Hasta el título mismo del poema enfatiza esta analogía.

Las repeticiones de las letras «o» y «a» del título crean aquí una sugerencia visual de estrellas contra el cielo oscuro. De modo parecido, los poemas que siguen se llenan de palabras y frases que se dispersan y se reúnen para formar constelaciones que a veces pueden ser reglamentadas y geométricas, pero que con más frecuencia parecen haber sido esparcidas al azar por una fuerza propia a la poesía misma —una suerte de «big bang» poético como el del libro de Sarduy. En la primera sección de *Xadrez de estrelas*, el estallido inicial de palabras y frases poco a poco se fragmenta en agrupaciones cada vez más incoherentes de sílabas sueltas para finalmente encontrar, al pie de la última página, las letras «ps», una posdata vacía y sin ningún sentido.

Gracias a su uso de la astronomía —y de la constelación en particular— como concepto poético, de Campos y Sarduy se participan en una tradición poética que empieza con la obra Stéphane Mallarmé, poeta francés que usó la idea de la constelación para describir la tipografía de su poema «Un Coup de dés» (1914), primera obra maestra de la poesía visual. Sin embargo, mientras que Sarduy y de Campos emplean el término «constelación» para describir (¿poemas o poesías?) en las que el espacio de la página interrumpe o altera el funcionamiento normal de la sintaxis, enfatizando, de esta suerte, la importancia de las conexiones visuales, Mallarmé describe su poesía como fundamentalmente discursiva. Esto se ve claramente en su introducción al poema:

Los «blancos» en efecto adquieren una importancia, afectando principalmente; la versificación exige, como silencio aledaño, habitualmente, hasta el punto de que un pieza, lírica o de «peu de pieds», ocupa el medio, aproximadamente una tercera parte de la hoja; yo no transgredo esta medida, solamente la disperso¹ (Mallarmé 121).

Como Marjorie Perloff nota en su análisis del pasaje: «the conventions of phrasal and clausal structure remain intact» en «Un Coup de dés», a pesar de su apariencia dispersa («Refiguring» 40). El título de *Xadrez de estrelas* —igual a *Big bang*— sugiere una afinidad poética con la tradición mallarmeana, pero al mismo tiempo señala que de Campos lleva la alegoría astronómica más allá de la constelación. Mallarmé dice que su propia poesía no «*transgresse cette mesure*», así preservando la calidad discursiva del verso tradicional, pero para de Campos la constelación poética funciona como un ideograma, definida por relaciones no sintácticas, sino espaciales y visuales².

En su «Plano piloto poesía concreta», los poetas Noigandres citan como influencia trascendental la idea de Mallarmé de las «subdivisions prismatiques de l'idée»; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição» (*Teoria da poesia concreta* 215). Sin embargo, para los poetas brasileños, la idea de la constelación inspira un uso de la página que es totalmente distinto del elaborado por Mallarmé. Como nota Wendy Steiner, «cuando los concretistas representaron lo que puede considerarse el silencio mallarmeano, (...) lo que efectivamente consiguieron fue la reificación del silencio en sí mismo, una inversión de la ausencia marcando el intento convencional de hacer una poética de la presencia»³ («Res Poetica» 538). A diferencia de «Un Coup de dés», donde la palabra se transforma en idea pura, la poesía de los hermanos de Campos trata a la página blanca como materia propia de la poesía, capaz de cambiar o interrumpir el significado de las palabras.

150 151

La deriva galáctica y la deriva semántica

Octavio Paz, colega y contemporáneo de Sarduy y de Campos, dice que para los místicos medievales, el lenguaje obedecía las leyes de la naturaleza, así «fundado en la armonía cósmica» (*Los hijos del limo* 101). No era necesario reconciliar las palabras con las cosas porque la fuerza que las unía —la analogía— se consideraba una ley universal. Paz lo explica así:

La creencia en la analogía universal está teñida de erotismo: los cuerpos y las almas se unen y separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y de las sustancias materiales. Un erotismo astrológico y un erotismo alquímico (101).

Durante el periodo pre-moderno, Paz señala que los filósofos creían que el lenguaje obedecía las leyes de la astrología; indistinguibles de las leyes de la magia. Este pasaje de *Los hijos del limo* está marcado por la nostalgia porque, como Paz nos cuenta, él narra la historia desde el espacio vacío que la literatura moderna ha conservado en memoria de esta visión perdida del universo. Según Paz, «el centro de la analogía es un centro vacío para nosotros» (111). Al centro de la analogía cósmica no se encuentra la Palabra sino su ausencia: el silencio. En su famoso poema *Blanco* (1967), así como en sus ensayos de fines de los años '60, Paz dice que el silencio, y no el lenguaje, nos da una imagen fiel del universo.

Sarduy y de Campos dan vuelta la nostalgia de Paz. Para ellos, el silencio no representa la pérdida de una imagen coherente del universo, sino el descubrimiento de un modelo más fiel de la realidad. De Campos y Sarduy aceptan que el hecho de que las palabras que usamos para describir al mundo carecen de cualquier significado intrínseco. Para ellos, esta carencia señala que el lenguaje mismo se funda en el vacío. El vacío es el resultado de la naturaleza contingente, relacional e inestable de todo significado, y de la relación arbitraria entre el significado y el significante. Aquí la fuerza generativa no es la analogía sino la diferencia, la precondición inherente de un sistema lingüístico donde todo significado es relacional y circunstancial. Aquí, el Big Bang es el punto universal del no-origen⁴. Juntos,

Sarduy y de Campos reclaman la idea de la escritura como reflejo de los cosmos —no por haber ningún enlace entre las palabras y las cosas, sino por la vacuidad de la cual todas las palabras y las cosas emergen.

En «O âmago do ômega», de Campos da forma visual a su idea de la ausencia como presencia. Aquí la relación entre el texto y la página se invierte: el poeta pone la letra blanca en un fondo negro para permitirnos ver de nuevo el acto de escribir. Normalmente la escritura sería un proceso de poner marcas sobre la página blanca, pero aquí las palabras mismas son la página vacía, que brilla a través de la tinta negra. Igual a Sarduy, quien usa la metáfora del Big Bang para describir al lenguaje como una aglomeración de signos que dispersan de un centro vacío hacia afuera, de Campos sugiere que la palabra es una manifestación o un índice de la página vacía. El significado no es ni inherente ni permanente. Nos llaman la atención los puntos de luz que brillan en la página, y que no cesan de ganar y perder el significado mientras forman parte de nuevas constelaciones y contextos.

En *Big bang* o *Xadrez de estrelas*, la analogía central se establece entre las palabras y las estrellas, pero el elemento fundamental de su poética constelacional es el expansor que las separa: el espacio blanco de la página detrás de las palabras, igual como el espacio sideral que separa los astros. Las constelaciones poéticas de estos poemas se forman conectando palabras a través del espacio de la página, pero estas conexiones no son permanentes. Hay innumerables maneras de leer estos textos, y después de cada lectura vuelven a ser colecciones de palabras sueltas contra un fondo sordo sin significado. Estos poemas—constelaciones ponen énfasis no sólo en la creación del sentido sino también en su disolución.

Rolando Pérez nota que, en la obra de Sarduy, encontramos en el debate entre los dos modelos distintos del universo —Big Bang y Steady State— un reflejo del debate barroco entre las órbitas circulares y elípticas (*Neobaroque Image of Thought* 111). Sarduy usaría la idea de la órbita elíptica (del científico barroco Johannes Kepler) como modelo para su propia teoría neobarroca de que el mundo —igual que el lenguaje que lo representa— es imperfecto, desequilibrado, y descentrado. La teoría del Big Bang permite a Sarduy complicar y extender este concepto. Para él, este modelo nuevo describía un universo vasto y desconocido y así parecido al universo misterioso e incompresible del periodo barroco. Sarduy usa esta nueva teoría científica del Big Bang como concepto para entender la lingüística posmoderna — no porque permite articular una relación más concreta entre las palabras y las cosas, sino porque representa una forma más precisa de dramatizar la manera en que el lenguaje, igual como el universo que describe, se define por la incertidumbre, la falta, y hasta el misterio. A Sarduy le interesa la teoría del Big Bang porque nos llama la atención sobre las lagunas en el conocimiento científico. Igual a de Campos, Sarduy busca el punto en que nuestra capacidad de entender cualquier poema se frustra. A este fracaso del sentido los dos poetas dan varios nombres: el vacío, el silencio, la nada, el blanco, la blancura.

Pérez dice que, para Sarduy, la idea de Kepler del órbita elíptico no cuaja con la idea de Galileo del órbita circular, el círculo perfecto en que supuestamente se refleja la mente perfecta de Dios («Severo Sarduy on Galileo» 228). Sarduy convierte a la ciencia barroca en poesía neobarroca, e igual a estos científicos barrocos Sarduy no hace ningún esfuerzo para separar el lenguaje de la ciencia del lenguaje de la espiritualidad. Como de Campos, Sarduy yuxtapone su asombro ante la astronomía con el misterio del misticismo orientalista. Varios conceptos taoístas y budistas

como *maya* y *súnyatâ* son de suma importancia para Sarduy —especialmente, como nos señala Gustavo Guerrero, en su uso de la idea del vacío⁵. Mientras Sarduy claramente recicla el misticismo del Catolicismo barroco, su tratamiento del silencio, la ausencia, y el vacío debe mucho al Budismo y el Zen. De forma parecida, durante su periodo neobarroco, de Campos frecuentemente combina el cientifismo y positivismo de su obra concretista con un interés en la capacidad del lenguaje para desafiar a la razón. En *Xadrez de estrelas*, aparecen varios poemas cortos como «bis in ídem» (1971):

garças no papel

contra um branco
mais seda
o branco
esgarça

152 153

Como *Blanco* de Octavio Paz, este poema identifica y nombra el espacio blanco en que se encuentra. Al mismo tiempo que de Campos nos llama la atención a la materialidad de las palabras, también juega con la posibilidad de que el lenguaje puede volverse transparente. Mientras las palabras, como garzas, flotan por la página, se convierten en una vacuidad que rasga (*esgarça*) otra vacuidad. Así, «Bis in ídem» imita al *koan* budista, formando una imagen imposible de comprender.

Galáxias, un poema en prosa épico y el *magnum opus* del periodo Neobarroco de Haroldo de Campos, representa una partida del uso minimalista de la página que caracterizaba su periodo concretista, pero igual mantiene su énfasis en la presencia visual del espacio blanco. Cada página del texto se enfrenta a una página blanca. Mientras en *Galáxias* de Campos ya no usa el espacio blanco para crear constelaciones de palabras y fonemas, su uso de la página vacía enfatiza la distancia que separa los fragmentos separados del texto. Marjorie Perloff dice que, a diferencia de la obra concretista de de Campos, *Galáxias* ya no trata al espacio gráfico de la página como elemento estructural (Perloff «Refiguring» 51). Sin embargo, el título del libro sugiere que la página blanca todavía representa el espacio interestelar. Con cada lectura navegamos por este espacio de forma distinta y así producimos una obra única.

Mientras el término «constelación» sugiere una relación visual entre las palabras de un poema, el término «galáxias» sugiere una relación similar pero en una escala más grande. Para de Campos, la imagen de la constelación encarna su estética concretista temprana, pero el poeta adopta la imagen de la galáxia para describir la poética excesiva, expansiva, y rizomática de su obra neobarroca. Como carece de toda puntuación, numeración de páginas, y uso de mayúsculas, el efecto visual de *Galáxias* es de la repetición y la desorientación. De Campos incluye una introducción y una conclusión, pero dentro de este marco los textos coexisten sin ningún orden fijo ni prescrito.

El lenguaje de *Galáxias*, lleno con neologismos y juegos de palabra, siempre parece estar en proceso de metamorfosearse. Así, la mutación y la dispersión de las palabras son a la vez una deriva semántica y una deriva galáctica. Igual a *Big bang* de Sarduy, el tropo central de *Galáxias* es el libro—como—viaje, y la experiencia de navegarlo se caracteriza por la desorientación y navegación al azar. Los textos mismos, como los idiomas en que se escriben, siempre están a la deriva. Mientras los leemos, nos perdimos en el espacio⁶.

Notas

¹ *Les «blancs» en effet assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exige, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe au milieu, le tiers environ du feuillet; je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse.*

² Para de Campos las palabras dentro del poema concreto funcionan de acuerdo con lo que Ernest Fenollosa afirma sobre el ideograma (¿qué dice Fenollosa sobre los ideogramas? Valdría la pena aclarar esto un poco más). Esto no siempre coincide con la realidad de los idiomas a los cuales hacen referencia estos pensadores.

³ *When concretists represent what might be taken as a Mallarméan silence, (...) what they in fact achieve is a reification of silence itself; an inversion of the very absence marking the conventional attempt to make a poetry of presence.*

⁴ Como Sarduy sostiene en una entrevista con Danubio Torres Fierro en 1978, escribir, en sí mismo, es «en tanto que reflejo de la ilusión, en tanto que armadura que reproduce y da a ver la vacuidad de lo real, la vacuidad fundamental de lo más presente y palpable, que es importante» (176).

⁵ En «La religión del vacío», Gustavo Guerrero dice que el vacío es un concepto central, generativo dentro de la obra de Sarduy. Guerrero señala que aquí vemos la influencia de Octavio Paz. Hablando de «El estampido de la vacuidad», fragmentos textuales de Sarduy que se publicaron después de muerte, Guerrero dice que «en ellos, la *noche* del místico español convive con la revelación de la irrealidad del *atman* o del *brahmin*, alma universal o conciencia cósmica; en ellos se evoca la muda palabra del carmelita junto al silencio final del Buda, como dos caras de un solo misterio o dos misterios de un solo rostro» (Guerrero 1702).

⁶ K. David Jackson, en su ensayo, *Traveling in Haroldo de Campos's Galáxias: A Guide and Notes for the Reader*, cita a *Ulysses* de James Joyce como el modelo más importante para *Galáxias*, y nos da una guía al texto neobarroco que imita el que creó Stuart Gilbert para el texto de Joyce. Aprovechándose de las categorías de Gilbert, Jackson divide a su tabla en cuatro columnas: el ritmo, la técnica, la escena, y el símbolo. Esta estrategia trata a cada pasaje del texto como una unidad separada. Como nos explica Jackson, cada fragmento así presenta otra voz narrativa, dentro de un momento histórico definido, y en un escenario distinto. Sin embargo, como nos señala Marjorie Perloff, el lenguaje de *Galáxias* muchas veces deja que la «materia narrada» no se resuelva («Refiguring» 51).

Referencias bibliográficas

- DE CAMPOS, A. ET AL. (2006). Plano piloto para poesía concreta. En *Teoría da poesía concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Atelié.
- DE CAMPOS, H. (2006). *Galáxias*. São Paulo: Editora 34.
- (1976). *Xadrez de estrelas: Percurso Textual 1949–1974*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- GUERRERO, G. (1999). La religión del vacío. *Severo Sarduy obras completas: tomo II*. México City: Fondo de Cultura Económica.
- JACKSON, D. (2007). Traveling in Haroldo de Campos's Galáxias: A Guide and Notes for the Reader. *Ciberletras 17*, n.p. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/jackson.htm>.
- MALLARMÉ, S. (1994). *Collected Poems*. Henry Weinfeld (Trans). Berkeley: University of California. 154 155
- PAZ, O. (1974). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- PÉREZ, R. (2012). *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*. West Lafayette: Purdue University.
- Severo Sarduy on Galileo, Kepler, Borromini, and the Coded Language of the Anamorphic Image. *Romance Notes 56* (nº 2), 225–233.
- PERLOFF, M. (2012). Refiguring the Poundian Ideogram. *Modernist Cultures* (nº 7.1), 40–55.
- SARDUY, S. (1974). *Big Bang*. Barcelona: Tusquets.
- TORRES FIERRO D. (1978). Severo Sarduy: Lluvia fresca bajo el flamboyant. *Escandalar 3*, 70.
- STEINER, W. (1981). Res Poetica: The Problematics of the Concrete Program. *New Literary History 12*(3), 529–545.

Anderson, Vaughn

«La cosmología de lo neobarroco: la función de la astronomía dentro de la poesía de Severo Sarduy y Haroldo de Campos». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 147–155.

Fecha de recepción: 01 · 03 · 18

Fecha de aceptación: 12 · 04 · 18

Cinco,

después de Babel

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

La impronta de *Verde Memoria* en la poesía castellana de J.R. Wilcock

Jeremías Bourbotte*

Universidad Nacional del Litoral – CEDINTEL

Resumen

En este artículo se analizan las conexiones entre la revista literaria *Verde Memoria* (1942–1944) y el lenguaje de la poesía castellana de Juan Rodolfo Wilcock. En primer lugar, se considera la selección y crítica de la producción local como operaciones que intervienen en el debate de la poesía argentina de los años 40 y 50. En segundo lugar, se propone una descripción de la práctica de traducción en el marco de su proyecto cultural. Se concluye ponderando la relevancia de *Verde Memoria* con respecto a los textos castellanos de Wilcock.

158 159

Palabras clave

· *Verde Memoria* · revistas literarias · poesía neorromántica · J.R. Wilcock · traducción

Abstract

In this article, we have considered the connections between the literary journal *Verde Memoria* (1942–1944) and the language of the Spanish poetry of Juan Rodolfo Wilcock. Firstly, we have analyzed the selection and the criticism of the local Argentinian poetry during the 40 and 50 decades. Secondly, we have described the translation from the ideological and aesthetic perspective of the journal. Finally, we have concluded emphasizing the relevance of *Verde Memoria* regarding the Spanish texts of Wilcock.

Key words

· *Verde Memoria* · Literary Journals · Neo-romantic Poetry · J.R. Wilcock · Translation

* Es profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Obtuvo una Laurea Magistrale (Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali) en el marco del acuerdo de Doble Titulación con la Università Ca' Foscari Venezia desarrollando una tesis sobre las traducciones del escritor argentino Juan Rodolfo Wilcock. Algunos resultados de dicha tesis han sido publicados en revistas especializadas así como presentados en coloquios y congresos. Actualmente, participa de grupos de investigación dedicados al estudio de importación de literatura y es estudiante del Doctorado en Humanidades (UNL).

Introducción

En América Latina, las revistas literarias y culturales del siglo XX han constituido una plataforma para la circulación de tradiciones literarias, órganos de traducción de textos extranjeros y una instancia para ejercer la crítica e intervenir en debates de índole estética e ideológica. En su intervención en el campo cultural argentino, Juan Rodolfo Wilcock fundó y dirigió las revistas literarias *Verde Memoria* (1942–1944) y *Disco* (1944–1948) junto a Ana María Chonuy Aguirre además de participar en numerosos medios locales e internacionales incluida la revista *Sur*. En particular, nos detendremos en la política interna de la revista *Verde Memoria* la cual determinó las posiciones intelectuales de Wilcock y de Aguirre en los debates de los años 40 y 50 de la poesía argentina. A tal respecto, considerando su disposición ideológica y estética, resulta posible comprender de qué manera ha contribuido a la formación de sus textos poéticos.

En principio, las revistas y libros de poesía de Wilcock conformaron un sistema de conexiones que respondieron a una posición en el campo cultural y que resultaron legibles en sus textos poéticos y críticos. Ricardo Herrera (1988) ha reconocido la articulación entre el juicio estético de las reseñas y notas de *Verde Memoria* y *Disco* y la restauración de formas literarias de la tradición clásica y romántica en la poesía castellana de Wilcock; a su vez, Carina González (2007) ha dilucidado la tentativa de constituir un modo de apropiación de tradiciones que mantiene un relativo distanciamiento con respecto al proyecto cultural de la revista y editorial *Sur*. Bajo la perspectiva de estos estudios, habría un correlato entre los textos críticos y los textos literarios de *Verde Memoria* con relación a la escritura poética de Wilcock.

A nuestro modo de ver, el diseño de la revista pone en relación a su escritura con traducciones y textos críticos, esto es, con modos de reescritura de ciertas tradiciones que resultan legibles en la poesía de Wilcock. Así, *Verde Memoria*, como «revista de poesía y de crítica» (Nº1, 1942: 1), divulga y sostiene una escritura poética mediante la traducción y el comentario de textos locales y extranjeros. La selección, organización y configuración del material a publicar contribuye a la composición del lenguaje de su poesía castellana y mantiene con ésta un comercio productivo. En definitiva, estudiar la producción de Wilcock a través de sus revistas permite comprenderla en su momento de emergencia, en su «estado de prueba» (Sarlo, 1992: 12) y en la dinámica del campo cultural de origen.

La apuesta y el debate

En el eje del debate sobre poesía en Argentina, *Verde Memoria* participó, junto a *Canto* (1940) y *Huella* (1941) y otras revistas de su época, de la irrupción de una nueva tendencia en la poesía argentina. Se ha indicado que, a finales de la década de '30, un cierto grupo de poetas desarrollaron su producción en torno a ciertas revistas literarias y culturales y que éstas resultaron ser, en general, la principal referencia pública de

sus directores, escritores o traductores (Lafleur, et al., 2006). En particular, *Verde Memoria* participó como plataforma de una formación cultural específica integrada por un grupo de poetas cuyo discurso y práctica estética terminaron por ser atribuibles, en conjunto, al «neorromanticismo».

En cuanto dispositivo que integra ideas o valores que de otra manera resultarían heterogéneos y sin divulgación, la revista de Wilcock y Aguirre mantuvo criterios de selección de poesía local y mundial, publicación de reseñas y de notas y operaciones de traducción que, en términos generales, procuraron la legitimación de un lenguaje literario convencional (Giordano, 1983; Herrera, 1988). De hecho, con respecto las transformaciones lingüísticas y literarias que acontecieron en la ciudad de Buenos Aires, *Verde Memoria* manifiesta una tendencia más bien restauradora de las formas literarias de la tradiciones clásica y romántica (Del Gizzo, 2012).

160 161

Otras revistas de la época, como *Arturo* (1944) dirigida por Edgard Bayley o *Poesía Buenos Aires* (1950) dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, manifestaron preceptos y prácticas literarias que en buena medida se opusieron al neoclasicismo y neorromanticismo recuperando la actitud combativa general del vanguardismo (Giordano, 1983). Las revistas de Bayley y de Aguirre procuraron sostener la intensificación de la novedad, la ruptura y la experimentación formal (Lafleur, et al., 2006) y fueron referentes del invencionismo y de algunas manifestaciones locales del surrealismo frente a la iniciativa restauradora de *Canto* o de *Huella*.

En conjunto, resulta apreciable el variado y complejo entramado de proyectos culturales, facturas estéticas y revistas literarias y culturales que dirimieron la escritura de Wilcock y la de sus contemporáneos más bien que su estricta correspondencia con el movimiento. No obstante, ¿de qué manera esta confluencia de revistas y formaciones culturales configura la posición intelectual de Wilcock?

En su número de apertura, *Verde Memoria* inaugura sus publicaciones por medio de un manifiesto. Allí se declara el propósito de recoger las «voces» (Nº1, 1942: 1) de los nuevos poetas que se admiten en una nueva generación. Puesto que se pretende formar «una generación» (Nº1, 1942: 3), su divulgación requiere seleccionar y recuperar una cierta tradición de textos poéticos. En efecto, las «nuevas voces» proceden de una cierta renovación de formas clásicas y románticas seleccionadas y dispuestas por la revista. Asimismo, entre las «voces de jóvenes poetas» y la colección de poesía anglosajona (Conrad Aiken, Pound, MacLeish, entre otros) se establecen una conexión entre el pasado y el presente y entre lo nacional y lo extranjero que conforma su antología general. En otras palabras, *Verde Memoria* se presenta como una selección de la poesía emergente que aspira a renovar, por medio de la restauración de formas literarias canónicas, la producción local. Esta tensión entre la restauración de formas arcaicas y la emergencia de novedades literarias caracteriza a la revista y forma parte de la red de conexiones que pretende para sus textos.

Al mismo tiempo, sus «poetas jóvenes» resultan ser aquellos que recobran el lenguaje de la poesía consagrada en contraste con las restantes manifestaciones contemporáneas propias de lo que denominan la «falsedad» de su época. En esta tensión entre lo pasado y lo presente radica el intento *Verde Memoria* por vincular una cierta tradición argentina y extranjera con la selección que aparecen en sus números para reivindicar la aparición de un grupo de poetas en la escena local.

Por otra parte, al inscribir el término «generación», *Verde Memoria* se adjudica representar lo que reconoce como un movimiento estético dominante; y dispone

su antología como servicio para su consolidación. Sin embargo, al reconocerse como parte de una generación, la revista explícita asimismo el propósito de sus directores de establecer un campo de recepción de sus propios textos poéticos y los límites posibles de su circuito. Dicho de otra manera: los directores ponen en circulación los textos que pueden leerse con relación a sus propios textos, es decir, a su propia manera de concebir y ejercer la poesía; al mismo tiempo, olvidan o condenan las demás facturas estéticas. Por lo tanto, las operaciones básicas de las revistas literarias, la selección y revisión crítica de textos, contribuye a reforzar su posición intelectual en el campo cultural en la medida en que divulga las prácticas y los discursos que justifican y exaltan su poesía.

La selección y el comentario

Al igual que *Huella* o *Canto*, *Verde Memoria* parte de una operación de selección de poesía local e internacional. Su diseño general responde a una articulación entre el discurso crítico y la práctica literaria a la que pertenecen y representan sus directores. De esta manera, la selección del material y el comentario crítico determinan el orden interno de cada número y establecen un diálogo directo con la poesía que ensayan Wilcock y Aguirre. Al tratarse de una revista de poesía y de crítica, el comentario crítico, mediante reseñas y notas, comprende el juicio estético y el análisis que evalúa las antologías de los poemas que se publican. De ahí que la revista conste de dos partes: la selección de poemas de «Los poetas» y «Los libros» y las reseñas y notas de «Hojas secas». La primera es una antología de textos editados o inéditos de autores locales y extranjeros; la segunda, un compendio de comentarios críticos.

Para disponer esta recepción, el criterio de selección del material a publicar establece una oposición entre «los falsos cantores» y los «nuevos poetas» (Nº1, 1942: 3). La elección representa un sistema de inclusión y exclusión de textos que pone de relieve su reescritura de la tradición. Dicha oposición explica, entre otras cosas, su organización interna.

Así, la antología selecciona una tradición local en orden a visibilizar un modo de escritura poética. En la sección *Los Poetas*, figuran selecciones de poemas de César F. Moreno, Vicente Barbieri, Enrique Molina y Silvina Ocampo, entre otros. Deliberadamente, Wilcock y Aguirre adjuntan sus poemas a esta nómina. Los nombres propios y los textos elegidos conforman una red de conexiones. Ponderar a estos autores equivale a enseñar cuáles son las «nuevas voces», representarlas como parte de un cierto grupo de la poesía local y entablar un diálogo con tradiciones románticas precedentes. En consecuencia, se da a entender que los propios directores pertenecen a esta escuela y que, entre los textos elegidos, rige una afinidad estética fundamental.

Por su parte, las reseñas y notas críticas conforman un aparato crítico que dirime el mayor o menor valor estético del material publicado; a su vez, el juicio de sus directores pone de relieve los presupuestos de su diseño ideológico. El comentario pondera las novedades de la poesía local, o bien, recupera un autor o título extranjero al tiempo que discute sus cualidades en el tratamiento formal del poema.

A través de un sistema de oposiciones, promueve la revisión de su antología y, al juzgar cada texto, afirma de modo explícito o implícito un precepto estético adoptado por sus directores. En efecto, la función de los textos críticos consiste en examinar la antología preparada para cada número, pero también en configurar y sostener una práctica literaria de la «generación» a la que respaldan.

Bajo esta perspectiva, es posible interpretar la articulación entre el discurso crítico y la posición intelectual de la revista en el campo cultural. En general, el valor estético asignado por los textos críticos se define por contraste. Así, por ejemplo, Wilcock, frente a la producción de Oliverio Gironde, rescata la «delicadeza» de las imágenes de los poemas de Vicente Barbieri (Nº2, 1942: 24). Es decir: opone a la experimentación formal de Gironde una composición eficaz (en términos de corrección métrica y retórica) del verso y del poema. A su vez, Gironde, «falso cantor», es sometido al juicio de Aguirre en su reseña del poemario *Persuasión de los días* (1941). Gironde es, para su reseñadora, el epifenómeno de la vanguardia: «Ella está actualmente agotada como ocurre con todas las innovaciones exageradas en momentos de transición» (Nº2, 1942: 22). El juicio es contundente: la poesía que encarna Gironde resulta perimida y, por ello mismo, se opone al lenguaje que los directores prefieren en un poeta y cuya expresión es visible en la lírica de Barbieri o Molina, renovadores del canon local.

162 163

La diatriba contra el poemario de Gironde entraña un ataque general a las tendencias de la vanguardia local al menos en lo que concierne a la poesía. Para *Verde Memoria*, dichas tentativas resultan ser un momento de transición, una innovación pueril, un intento fallido del procedimiento en materia de escritura poética. En este sentido, antes de la irrupción de *Poesía Buenos Aires* y de *Arturo, Verde Memoria* estableció parte de su antología de poesía local al caracterizar (y reducir) las tentativas de vanguardia como formas anacrónicas para la época. Aguirre, en particular, afirma que el lenguaje de Gironde no sólo está agotado sino que adolece de precisión formal (Nº2, 1942: 22). Puesto que pretende innovar mediante un procedimiento que desnaturaliza la forma literaria, sus poemas están en las antípodas de la renovación que intentan revistas como *Canto* o *Verde Memoria*. De ahí que la reseñadora invierta los valores estéticos de la vanguardia (la novedad, la experimentación, la ruptura) juzgándolos apenas efectos trillados de un momento transitorio de la poesía argentina. Como la vanguardia no puede sustraerse a su época de «innovaciones exageradas» (Nº2, 1942: 22), y sólo tiene voluntad de asombrar a través de un efecto experimental, resulta apenas una moda. La reseña de Aguirre explícita la oposición entre la propia práctica literaria de sus directores y las tentativas locales. En ese sentido, la poesía de Gironde es denostada por el aparato crítico para reforzar la restauración neoclásica.

Por su parte, la reseña sobre José Pedroni inventa otro ejemplar de «falso cantor». Desde el punto de vista de *Verde Memoria*, su poesía guarda predilección por la cultura popular y el idioma local dado que «canta a las cosas humildes y las excluye definitivamente de lo poético» (Nº2, 1942: 19) por lo que se apone al cultivo de ciertas convenciones y motivos del neorromanticismo. El lenguaje poético de Wilcock, que privilegia el tratamiento literario del castellano en virtud de sus temas excelsos, prescinde en forma voluntaria de la remisión a motivos vernáculos propios de la variedad rioplatense. En efecto, frente a la irrupción de la nueva oleada vanguardista, frente a poetas devotos del folclore local y de los usos vernáculos del castellano, Wilcock perteneció a un grupo de poetas cuyo mayor apuesta fue ejecutar formas literarias que permitieran la elocuencia y la expresividad que re-

quiere la experiencia sublime del sujeto lírico (Del Gizzo, 2012; Giordano, 1983).

Además, en la reseña a Bernardo Canal Feijoo (Nº2, 1942: 22), Wilcock abomina la abundancia arbitraria de expresiones retóricas. Lo que resulta intolerable, a su juicio, es la falta de eficacia de este recurso. Este juicio se reproduce a propósito de un libro de Bernabés cuya «técnica es tan pobre» que «aparte de no prestarse el castellano para esas medidas peligrosamente aburridas, qué puede pensarse de un poeta reducido a un soneto, desde hace mucho la forma más sencilla de la preceptiva moderna» (Nº1, 1940: 23–24). Las objeciones de Wilcock se dirigen a la ejecución formal del poema: juzga la poesía de Feijoo y Bernabés a partir de los valores estéticos que sustentan su propia producción y, como ejemplares de su propio movimiento, condena la composición formal. Se trata de imprecisiones que les impiden ser consecuentes con el tema que desarrollan.

Pero, ¿por qué reseñar obras que no merecerían, a juicio de los directores, estar en una antología de lo mejor de la «generación»? ¿Por qué recoger, si se quiere, estas «voces» de «falsos cantores»? Resulta claro que constituyen contraejemplos de lo que la revista podría haber concebido como la orientación necesaria para la poesía argentina y, en particular, como ejemplares de esta pretendida escritura poética de la «generación». El comentario crítico, destructivo como un razonamiento eleático, pone de relieve valores y postulados estéticos que conforman una poética por medio del contraste tanto de los movimientos de vanguardia como de los grupos de poetas neoclásicos y neorrománticos que carecen de un tratamiento adecuado de la forma textual. De esta manera, la dialéctica establece un sistema de oposiciones que justifica y pondera un cierto modo de escritura poética. Por su parte, los poemas de Wilcock y Aguirre representan, en contraste, la orientación que debería tomar la poesía argentina.

El aparato crítico de la revista tiene por objeto generar un campo de recepción de sus propios textos, ratificar una poética y afirmar o reafirmar una posición intelectual en el campo cultural. Así, los preceptos estéticos de su revista oponen a las tentativas que abusan de la innovación (Girondo, Pellegrini), los que carecen de rigor y delicadeza en la ejecución (Feijoo, Bernabés) o los que insisten en usar motivos folclóricos (José Pedroni). Tales oposiciones se establecen con el fin de volver efectiva la conexión entre la «generación» y la escritura de Aguirre y de Wilcock con respecto a sus contemporáneos, pero también para distinguirlos de las corrientes y tendencias contemporáneas que deploran.

Sin embargo, esta lógica nos revela asimismo el propósito principal de esta factura poética: preservar, a riesgo de recurrir a formas envejecidas, una cierta «pureza» en el lenguaje. Herrera sostiene que esta pureza, aunque no se concrete en el ejercicio, es un ideal de los primeros libros de Wilcock (1988: 2). Nos referimos con pureza al supuesto de que las formas que pertenecen a una tradición deben ser ejecutadas con el mayor rigor por parte del poeta; el resultado es una poesía que excluye cualquier grado de transgresión gramatical y lexical —en oposición a los avatares del surrealismo— y la referencia local o folclórica para abocarse a la invención de un universo estrictamente lírico. La crítica, en general, ya ha apreciado mucho de los rasgos de esta factura poética.

Las conexiones entre los textos críticos de la revista y la poesía de Wilcock deben interpretarse con relación al neorromanticismo local, pero también con respecto a ciertas tradiciones literarias anglosajonas. Sin embargo, para observar la tensión entre local y lo extranjero presente en *Verde Memoria*, es preciso considerar su operación de traducción.

La operación de traducción

En principio, *Verde Memoria* dispuso de traducciones orientadas a la «importación» (Willson, 2014) de ciertas tradiciones de poesía occidental con predominio de autores y títulos de lengua inglesa. Tanto en la selección del material a publicar como en la configuración de las versiones castellanas resulta legible la operación ejercida por parte de sus directores. El procesamiento de los textos extranjeros procede mediante su reescritura y posterior circulación en las antologías de cada número.

A este respecto, Wilcock y Aguirre tradujeron y publicaron antologías de poetas anglófonos que observaron tendencias neorrománticas o modernistas. La selección de la lengua, los títulos y los autores extranjeros permite organizar una antología de poesía desvinculada a la producción local; pero, a su vez, el criterio de esta selección encierra presupuestos no menos estéticos que ideológicos. En términos generales, la revista ofrece una selección de textos por parte de un autor y la reseña general de su obra. Así, la operación de traducción de *Verde Memoria* revela por lo menos dos aspectos: por una parte, respalda la restauración neoclásica de la lírica de sus directores; y, por otra, acoge, como otras revistas literarias de su tiempo, una determinada tradición de textos poéticos extranjeros que se vinculan de manera directa o indirecta con la poesía local.

164 165

En otras palabras, hay una conexión manifiesta entre las operaciones de selección y traducción de textos extranjeros en *Verde Memoria* y la propia inclinación estética de Wilcock. En efecto, para nuestro autor, la tradición romántica anglosajona es una referencia estética y un repertorio de textos para su posterior reescritura. Muchos de los poemas de sus primeros libros bien pueden ser leídos como reescrituras de Swimburne, Keats, Wordsworth; y sus poemas publicados en *Verde Memoria* o en *Sur* dialogaron con el modernismo anglosajón. Desde Swimburne a Eliot, de Wordsworth a Pound, de Conrad Aiken a Archibald Mac Leish, la conexión entre la traducción y su poesía fue posible mediante la apropiación de textos anglófonos que habilita la importación. En tal sentido, *Verde Memoria* fue también una plataforma para experimentar modos de lectura y reescritura de lo extranjero.

Desde esta perspectiva, la traducción permitió asimilar una tradición de textos afines a su modo de ejercer y concebir la poesía; y, por otra parte, reforzó la posición intelectual en el campo cultural al contribuir a la restauración de formas literarias que se contraponían, en el plano formal, a la incursión en el surrealismo y en el invencionismo de algunos poetas argentinos de su época.

Ahora bien, en la órbita de la hegemonía de la revista y editorial *Sur*, las revistas literarias de Wilcock promovieron un circuito alternativo de textos y procuraron ser el espacio distintivo de su producción. Para Wilcock, *Sur* fue una revista para publicar sus textos literarios y ensayísticos; intervenir en los debates acerca de la preceptiva moderna en materia de métrica (por ejemplo, en «Historia de un poema» de 1949); y participar como traductor en el arribo de novedades literarias extranjeras. En tal sentido, según González, *Verde Memoria* exhibe, en general, un diseño inspirado en el de *Sur*; pero su política interna intentó desplazarse del proyecto cultural de Victoria Ocampo (2007). De acuerdo a este postulado, habría un perceptible distanciamiento por parte de Wilcock aun siendo un asiduo colaborador. Este modo de intervención en el campo cultural resulta reconocible en su operación de selección de poetas locales: «En este sentido, la revista dibuja un mapa diferente de

las relaciones de poder ya que incluye un número completo con poetas del interior (Nº5) y otro dedicado a poetas uruguayos y chilenos (Nº 6)» (2007: 109).

Por su parte, a propósito del proyecto cultural y la matriz ideológica de la revista y editorial *Sur*, María Teresa Gramuglio caracteriza la postura de sus colaboradores en términos de «elitismo democratizador» (2014). En efecto, su impronta «a la vez exclusiva y cosmopolita» es asimismo apreciable en *Verde Memoria* puesto que aquel grupo selecto de escritores, traductores y editores tuvo por misión «poner al alcance de quienes no tuvieran acceso a ellas en su lengua original las que consideraban las mejores manifestaciones de la cultura contemporánea» (2014: 151). A nuestro modo de ver, este juicio, que permite a Gramuglio describir la impronta de élite cosmopolita que caracteriza a *Sur*, no deja de ser válido para las revistas literarias de Wilcock.

En efecto, en *Verde Memoria* persiste el presupuesto de que el escritor–traductor debe ofrecer un repertorio de textos a partir de su conocimiento de la tradición y de las lenguas extranjeras. Asimismo, en su aparente cosmopolitismo persiste la convicción de que la literatura local ha de renovarse a través de la asimilación o transformación de formas literarias traducidas.

No obstante, a pesar de esta afinidad ideológica con respecto a *Sur*, *Verde Memoria* dispuso de su propia selección de autores y títulos. En este vínculo ambiguo con respecto al proyecto hegemónico de Victoria Ocampo pueden percibirse las tensiones que dirimieron la posición de Wilcock en los años '40 y '50 en Argentina. Aunque el proyecto de importación y divulgación de literatura extranjera une a *Verde Memoria* con respecto a *Sur*, se separan de acuerdo a sus criterios de selección.

En *Crítica y Ficción* (2000), Ricardo Piglia observa que la novedad literaria fue, por momentos, una prioridad de la revista de Victoria Ocampo. Dicha novedad, sin embargo, no equivale a una publicación reciente de un autor o de un título en el mercado, sino a una innovación en el orden del procedimiento, es decir, en los modos de leer y de entender la composición del texto literario y aún de la poesía. Así, al igual que *Sur*, *Verde Memoria* aspiró a publicar la novedad literaria con el propósito de recoger las «voces» del ámbito internacional mediante la traducción. Sin embargo, lo que distinguió a *Verde Memoria* es haber intentado una integración de las formas neorrománticas con respecto a las novedades literarias extranjeras circulantes; al tiempo que defendió una recuperación de la tradición romántica, operó sobre recientes textos anglófonos (muchos de ellos modernistas, como ser el caso de Pound) para adoptar procedimientos poéticos en su propia producción. Traducir, en este sentido, fue el ejercicio de una élite intelectual que se propuso introducir «lo nuevo» en el seno de la literatura local y ejecutar un mecanismo de lectura–rescritura del texto incorporando distintos elementos formales.

Allí se establece otra vez el comercio entre el pasado y el presente que da lugar al lenguaje poético de Wilcock: la restauración de las formas literarias tradicionales se conjuga a la apropiación y posterior reescritura de poetas contemporáneos, como ser Aiken, MacLeish o Pound.

De esta manera, *Verde Memoria* resuelve la tensión entre las formas tradicionales y la novedad contemporánea mediante la selección de ciertos textos atribuibles a movimientos románticos y a formas del modernismo en lengua inglesa. Tal es el caso, por ejemplo, de autores menores de la poesía en lengua inglesa (por ejemplo, Louis Mac Neice o Conrad Aiken) los cuales son ponderados como ejemplares ilustres de la poética de escritura a las que los directores de la revista pertenecen y representan.

Tal propósito es asimismo visible en su organización interna. La revista ofrece una antología local en diálogo con poetas anglosajones integrados a los textos castellanos y, en particular, a los poemas de los propios Aguirre y Wilcock. Así, por ejemplo, traducir a Archibald MacLeish (Nº1, 1942: 19–20) equivale a favorecer la circulación de sus textos entre los lectores de la revista, ponderar su posición estética y exaltar sus virtudes en la composición del poema además de establecer su lectura comparada con respecto a poetas locales. En el primer número, figura este juicio de Aguirre a propósito de su poesía:

(...) Las diferentes corrientes modernas de la poesía no han vacilado generalmente en emplear recursos de mal gusto con el objeto de dar más fuerza a la expresión. El resultado es discutible, y es muy posible que las derivaciones de Baudelaire y de Whitman hayan inutilizado parcialmente todo un período de literatura (1942: 16)

166 167

La reseña de Aguirre comienza por comentar y elogiar la producción de Mac Leish, pero no deja de contraponerlo a otras manifestaciones contemporáneas en orden a concebirla como un ejemplar de la «verdadera» poesía moderna. Este caso entonces revela la apropiación y configuración de lo extranjero. Además, algunos de los autores tienen directa relación con la poesía de Wilcock en términos de economía y precisión del verso como ser Ezra Pound, de quien se incluyó el poema *The Spring* en el cuarto número. Además, la reseña sobre Pound destaca su apropiación de las formas literarias y su adaptación o renovación en las necesidades estéticas del presente; por otra parte, se distingue su figura como modelo de precisión y economía textual, los mismos valores estéticos celebrados en MacLeish y Aiken.

En definitiva: en la importación de textos extranjeros se pone en evidencia la posición estética y, de modo implícito, la necesidad de incorporar una práctica literaria legible en el tratamiento del castellano, en la atención a la expresión y la preocupación excluyente por la forma, postulados que por otra parte sustentan la poesía castellana de Wilcock.

La impronta de Verde Memoria

Las revistas *Verde Memoria* y *Disco* constituyeron órganos de traducción de literatura extranjera, una plataforma para revisar y juzgar las novedades literarias locales y extranjeras y un medio para exhibir y sostener la poesía de sus directores, Wilcock y Aguirre. En la elaboración de esta escritura poética, los poemarios de Wilcock ensayaron una lírica que, a base de la composición métrica y retórica, aspiraba a ejecutar con eficacia formas literarias tradicionales. Mientras los movimientos de vanguardia de los años 40 y 50 profesaron (en términos muy generales) la experimentación, la novedad y la ruptura —o por lo menos intensificaron o exacerbaron estos valores estéticos— Wilcock aprovechó algunas convenciones para ajustarlas con rigor y conseguir con tal propósito, acaso no un poema novedoso y experimental, sino más bien «una poesía que ya estaba hecha» (Herrera, 1988: 14). Por otra parte, no resulta

exagerado afirmar que sus propios poemas son reescrituras más o menos personales y matizadas de los poetas a los que comentó o tradujo. En tal sentido, su práctica de la traducción, a partir de la reescritura, reviste una articulación con respecto a los textos críticos y poéticos publicados en *Verde Memoria*.

Así, es posible afirmar que, en el cruce entre ideologías y proyectos culturales de la época, el lenguaje de su poesía castellana constituye el resultado complejo de la interacción entre los comentarios, traducciones, antologías y su propia adhesión a un tratamiento lírico del castellano. Estas conexiones generales entre sus textos constituyen el proceso de formación de un lenguaje que, a nuestro juicio, persistirá aún en su lengua italiana.

Referencias bibliográficas

BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte*. [Traducción al castellano de Thomas Kauf] (2006) Barcelona: Anagrama.

BENTIVEGNA, D. (2005). La lengua de lo otro. Fuerza y debilidad en la poética de Juan Rodolfo Wilcock. *Filología* (Año XXXVI – XXXVII), 123–137.

DEL GIZZO, L. (2012). El fin de la elocuencia: figuraciones de lo poético y transformación lingüística en Buenos Aires a mediados del siglo XX. *Cuadernos Americanos* (N°140), 187–220.

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

HERRERA, R. (1988). Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica. En *La ilusión de las formas*. Buenos Aires: Ediciones El imaginero. 53–78.

GASPARINI, P. (2014). Wilcock: a dos tiempos y a dos voces. En *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina* (Pp. 25–52). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

GIORDANO, C. (1983). Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina. *Revista Iberoamericana* (125), 783–796. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.

GONZÁLEZ, C. (2007). Virtudes de la errancia: escrituras migrantes y dispersión en Juan Rodolfo Wilcock. Tesis de Doctorado. EEUU: University of Maryland. College Park. Disponible online: <http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/7196>.

GRAMUGLIO, M.T. (2014). Literatura argentina y traducción en el proyecto de Sur. En *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur* (Pp. 143–152). Murcia: Universidad de Murcia.

LAFLEUR, H. et al. (2006). *Las revistas literarias argentinas 1893–1967*. Buenos Aires: Ediciones el 8vo loco.

PATIÑO, R. (2014). Revistas literarias y culturales argentinas de los 80. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (N° 715–716), 2–5.

- PATIÑO, R. Y SCHWARZ, J. (2014). Introducción. *Revista Iberoamericana* (Vol. LXX, Nº 208–209, julio–diciembre), 647–650.
- PIGLIA, R. (2000). Sobre Sur. En *Crítica y ficción* (Pp. 77–80). Buenos Aires: Seix Barral.
- REVISTA VERDE MEMORIA [Nº 1 – Nº2: 1942; Nº4 – Nº5: 1943; Nº6: 1944].
- SARLO, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL* (Vol. 9, Nº1), 9–16. Online en: http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047.
- WILLSON, P. (2004). *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ZONANA, V.G. (2001). *Orfeos argentinos: lírica del '40*. Mendoza: Ediunc.

Bourbotte, Jeremías

«La impronta de *Verde Memoria* en la poesía castellana de J.R. Wilcock». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 159–169.

Fecha de recepción: 20 · 11 · 17

Fecha de aceptación: 15 · 01 · 18

Seis,

testimonios tangibles

(un lugar para el convivio)

1. Convivio

con Edgardo A. Vigo

Introducción. Edgardo Antonio Vigo (La Plata, 1927–1997)

Ornela Barisone*

Universidad Católica de Santa Fe
Universidad Autónoma de Entre Ríos

174 175

En 2007, se cumplió el vigésimo aniversario del fallecimiento del multifacético artista Edgardo Antonio Vigo nacido en la ciudad de La Plata entre 1927 y 1997. Este *Dossier* reúne las hipótesis de diversos estudiosos de su obra, cubriendo un amplio espectro de las inquietudes que ha despertado y de las potencialidades que ha suscitado el artista platense a lo largo de estos años. Ejemplo de ello es el artículo de María de los Ángeles De Rueda, docente de Artes visuales en la Universidad Nacional de La Plata. De Rueda ha sido una de las pioneras e incansables estudiosas de la obra de Vigo, particularmente en sus vínculos con el arte platense. El trabajo que aquí presenta incluye la transición de Vigo desde el experimentalismo al arte de acción, haciendo hincapié en la imagen del arte expandido.

Por su parte, la investigadora de CONICET Claudia Kozak, quien ha trabajado concienzudamente sobre las «tecnopoéticas» y los vínculos entre arte y técnica (desde la Universidad Nacional de Buenos Aires y desde el colectivo Ludión), propone una lectura atenta y original (en retrospectiva) sobre las relaciones entre el arte experimental y la poesía experimental digital que la poética de Vigo habilita.

Asimismo, Ana Bugnone, investigadora y docente formada en Sociología del arte en la Universidad Nacional de La Plata, ha realizado un recorrido inédito del archivo Vigo. La autora reúne las nociones de arte y burocracia para pensar una zona artística atravesada por el discurso judicial.

Finalmente, Silvia Dolinko, investigadora de CONICET proveniente de la Universidad Nacional de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de San Martín, ha colaborado gentilmente en este *Dossier* analizando las propuestas de Vigo vinculadas al género grabado experimental «extendido», así como las ediciones, circulaciones e intercambios que el platense realizó en torno a diversos proyectos gráficos.

* *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. 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. 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.*

Las lecturas que aquí se exponen, si bien no agotan las posibilidades de la obra del artista para entender el Arte contemporáneo, son un homenaje: *muestras biópsicas* de la vigencia de un artista prolífico que es necesario analizar, estudiar con precisión quirúrgica; *dar a ver*.

Además de las colaboraciones precedentes, quisiera destacar el trabajo incansable del equipo del Centro de Arte Experimental Vigo (www.caev.com.ar) y expresar mi gratitud a Ana María Gualtieri, quien ha valorado y custodiado estos archivos desde el fallecimiento del artista y que habilitan a los investigadores navegar por el universo Vigo.

Utopías realizables: E.A. Vigo y el arte expandido en La Plata

María de los Ángeles De Rueda*
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El trabajo recorre brevemente la poética de E.A. Vigo haciendo hincapié en el devenir creativo, desde sus primeras *cosas* hacia las *utopías realizables* y sus derivas en la formación de un arte expandido en la ciudad de La Plata. Sus propuestas artísticas parten del experimentalismo y llegan al arte de acción y más allá, en lo que podemos denominar la expansión del arte en el no arte. La figura del artista es revisada a lo largo de su trayectoria multifacética, en la que se pueden subrayar también los escritos para una teoría del (in) (no) arte a través del quehacer creativo. Finalmente se mencionan algunos grupos y artistas que acompañaron o siguieron sus propuestas.

176 177

Palabras clave

· arte expandido · señalamientos · experimentación · múltiples

Abstract

The work briefly through the poetics of E.A. Vigo emphasizing the creative evolution, from its first things towards the achievable utopias and its drifts in the formation of an art expanded in the city of La Plata. Their artistic proposals depart from the experimentalism and become action art and more, in what may be called the expansion of art not art. The figure of the artist is revised throughout his multifaceted career; where, also, it can be underlined the writings for a theory of the (in) (not) art through creative work. Finally, it is mentioned some groups and artists who have accompanied or followed their proposals.

Key words

· Expanded Art · Signs · Experimentation · Multiple

* Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas por la Facultad de Bellas Artes de la UNLP/Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA UNLP. Es Prof. Titular ordinaria Historia de las Artes VI y VII e Historia de las Artes Visuales III FBA, UNLP. Prof. Postgrado en la UNLP en la Maestría de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Bellas Artes, Maestría Literaturas Comparadas en Humanidades y Ciencias de la Educación y en la Maestría de Conservación y Preservación del Patrimonio Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Es Docente-Investigadora categoría 1 Programa de incentivos UNLP-Ministerio de Educación de la Nación. Ha publicado numerosos artículos y compilado libros sobre arte, medios y cultura de redes, prácticas experimentales y artes en la ciudad de La Plata. Dicta cursos y conferencias sobre Artes Visuales en Argentina.

1.

Para establecer un marco teórico de referencia de las propuestas artísticas, que parten del experimentalismo y llegan al arte de acción, conformando una tendencia conceptual extendida en América Latina a partir de 1960 y 1970, se considera a continuación el alcance del término arte conceptual con los nuevos comportamientos y la expansión de lo artístico, tal como lo señalaran Simón Marchan Fiz (1972) y Rosalín Krauss (1979). La figura de Edgardo Antonio Vigo es examinada a lo largo de toda su trayectoria, de la que se mencionan las ediciones de su Poesía experimental, la revista *Diagonal Cero*, la novísima poesía y *Hexágono*, los libros internacionales de estampillas, el museo de la xilografía, la comunicación a distancia, los objetos de bolsillo, las historietas herméticas, los señalamientos, desde el *Manojo de Semáforos* de las calles 1 y 60 en 1968 al señalamiento octavo de 1971 en Boca Cerrada en Punta Lara, que se convierte en una acción de memoria cada 21 de septiembre desde 1976, año en que desaparece su hijo Abel *Palomo*, víctima de la última dictadura militar. La síntesis del artista seguramente está contenida en las cajas de *Biopsia*, su archivo personal, curricular.

Vigo fue un hacedor de lo múltiple, experimental y conceptual, a la vez. En el arte contemporáneo se puede distinguir una tendencia procesual resultante de las indagaciones que algunos movimientos o artistas en los años '60 realizaron sobre los aportes vanguardistas del dadaísmo (Duchamp y Schwitters) y el constructivismo. Estas matrices llevaron por *acción diferida* (Hal Foster, 2001) a la afirmación de procesos experimentales de ampliación del escenario artístico, en la redefinición de los materiales, las formas, el objeto, e incluso la relación artista-público, en el pasaje del arte al antiarte, el no arte o el (in) arte, como diría E.A. Vigo. De esta forma, la llamada expansión del arte a partir de los nuevos comportamientos artísticos se enlaza con el marco del *estado conceptual* (Gerard Genette: 1997). Los desplazamientos materiales e inmateriales de las formas del arte y los límites borrosos de las disciplinas, los usos diversos de lenguajes, el uso de tropos y figuras retóricas, los nuevos comportamientos, el uso del cuerpo como materia, del espacio, del territorio, la apertura de la obra a la coautoría del viejo espectador, construyen un proceso que tiene como resultado la experiencia artística contemporánea, expandida. Estas cuestiones que vuelven a pensarse en la actualidad están desarrolladas por la maquinaria creativa de Vigo.

La idea de un arte identificado con la vida del artista retorna una y otra vez desde el romanticismo hasta nuestros días, el arte es vida y la vida es arte según los practicantes del artecorreo, en un retorno. Como dice Mario Perniola (2016: 28) ya los situacionistas, por ejemplo, opusieron a la concepción sedentaria del artista, la experiencia de la deriva, entendida como conocimiento psíquico existencial del territorio, y pone como ejemplo a Carlos Ginsburg, uno de los jóvenes integrantes del *Movimiento Diagonal Cero*, que entre 1972 y 1982 viajó por el mundo, casi como un artista mendicante y su obra es un registro de lo diverso y circunstancial. En la obra de Vigo el territorio, lo local manifiesta su existencia y tiene una potencia política, la del circuito marginal. El esfuerzo por no encasillar sus producciones en una tendencia institucionalizada permite al artista trabajar en un marco de resistencia activa, es decir, elaborar desde lo local un diálogo crítico con sus contemporáneos fuera y dentro del arte.

2.

Las primeras derivas tienen que ver con su formación. Las técnicas del grabado la permiten al artista E.A. Vigo incorporar los conceptos de múltiple y experimentación a la creación. El juego con los materiales extrartísticos, las lecturas sobre máquinas solteras imposibles y la revisión de los movimientos concreto y dadaísta lo acercan a las bases de sus objetos, máquinas y cosas, en el embrión del conceptualismo. Edgardo Antonio Vigo nace en la ciudad de La Plata en 1928 y fallece en 1997. En Francia establece contacto con un pintor riojano, Carlos Cáceres Sobrea, quien lo conecta con los artistas que, más tarde, son los representantes del movimiento cinético venezolano, especialmente Jesús Soto. En ese momento, el término vanguardia se relaciona con la experimentación y la investigación. En 1955 realiza su primera muestra individual en la Asociación Sarmiento de La Plata con Elena Comas, su esposa. Presenta Estructuras geométricas, donde comienza a trabajar en las denominadas Máquinas Inútiles. En 1957 aparecen los primeros objetos y cosas. Entre 1958 y 1960 edita, junto Miguel Ángel Guereña y a Osvaldo Gigli, las revistas *W.C.* (cinco números dedicados al arte nuevo) y *D.R.K.W.'60* (tres números que continúan en la misma línea de información). En 1962 edita la revista *Diagonal Cero*. De ésta se editan veintiocho números, hasta 1968, con excepción del número 25 que el artista lo dedica a la nada.

178 179

A partir de 1965, la revista *Diagonal Cero* sirve de espacio de intercambio con artistas brasileños, chilenos, uruguayos y europeos. Se destaca el intercambio de trabajos con Julien Blaine y Jean François Bory. A través de las conexiones con el grupo paulista, Vigo y sus compañeros se introducen en la poesía concreta, en los poemas procesos, en la poesía fónica y visual. Esta revista trimestral, dirigida y diagramada por Edgardo A. Vigo supera los 250 ejemplares de las primeras publicaciones y alcanza una tirada de 1000, que el mismo autor vende o canjea tanto en Argentina como en América Latina y Europa. *Diagonal Cero* es una intención, una posibilidad, su primera *utopía realizable*. La *cosa trimestral* es un dispositivo gráfico de hojas sueltas con el que pueden jugar dentro de él sin orden premeditado. El propio autor la define como un medio o soporte de hojas sueltas, posiblemente intercambiables de acuerdo a las inquietudes del lector. Una edición con el carácter de múltiple generado tanto por su condición xilográfica como por la idea del objeto cinético orientada en la primera etapa a las novedades artísticas del medio regional y latinoamericano, que luego se convierte (a partir de los números 19 y 20) en un medio de difusión de experiencias en las que se borran los límites entre las artes.

En 1965, Vigo funda el *Museo de la Xilografía* y participa en la creación del *Movimiento de Arte Nuevo* en La Plata. El lema del movimiento es la renovación de la producción y la recepción de las artes en la ciudad, a partir de la renovación del campo. El Museo Provincial de Bellas Artes rompe con su línea presentando al MAN. El director del Museo, Ángel Osvaldo Nessi y Saúl Yurklevich reúnen un panorama nacional, mechado con algunas figuras locales, *El Grupo Si*, E.A. Vigo y los jóvenes del *Movimiento Diagonal Cero*, las tendencias más avanzadas del país.

La ciudad de La Plata participa en esos años, especialmente a través de la labor de producción y difusión de algunos de los artistas e intelectuales, del debate sobre los nuevos destinos y mecanismos del arte.

En 1967, Edgardo Vigo integra *el Primer Inventario Internacional de la Poesía Elemental*, en la Galería Denise Davy, de París. En el mismo año se editan en esa ciudad sus *Poemas Matemáticos Barrocos*, en *Contexte*. En 1968, como ya subrayamos comienzan sus señalamientos, o acciones tanto públicas como privadas, en los que se incluye su famoso *Manojo de semáforos* en una esquina de la ciudad de La Plata, en cierto modo un *ready made social*.

En 1969, Vigo organiza en el Instituto Di Tella la *Expo Internacional de Novísima Poesía '69*, en la que se reúnen todas aquellas experiencias que tienen como antecedente la ejecución de artistas provenientes de la poesía visual o sonora. Esta muestra conforma una de las últimas actividades del Instituto, que completa el ciclo de experiencias visuales e intermediales del centro. La propuesta de Vigo, materializada en sus ediciones consistió en plantear un *arte para y/o realizar*, de alguna manera sus primeros esbozos de una teoría del no arte. Su planteo, en constelación con Duchamp (1957), Umberto Eco (1962) y Pierre Restany (1960), radica en la posibilidad de que el arte no está ya solo en la participación del buen observador sino en su activación constructiva, un arte a realizar, que altera las divisiones de los géneros heredados y que va a la meta de la integración total.

También en 1969, Vigo crea *Un Arte a realizar, film Blanco sobre Blanco, Homenaje a Kasimir Malevich*. Para hacer frente a las contradicciones del sistema artístico, Vigo plantea sus *Proyectos a realizar* como respuesta al caos estético: un aprovechamiento de la era tecnológica, pero con el uso libre de la misma por parte del *armador* (título que recibe el que corporiza el proyecto), quien así llenaría su ocio, recibiendo un proyecto modificable en grado sumo que lo convierte en un recreador ilimitado, casi configurando un creador. El proyecto permite cambios, suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo lúdico. La colectivización no se haría bajo la técnica de lo múltiple, sino que estaría basada en la participación realmente activa (y no condicionada) del armador (De Rueda, 2003).

En 1969 también se realiza en la ciudad de La Plata la conferencia–suceso de Jorge Romero Brest sobre el *Arte de consumo*. El suceso consiste en una representación simultánea y en vivo de la estética de la época, vinculada a lo cotidiano, a la industria, a las cosas. Se pone el énfasis en el nacimiento de una nueva cultura y en las manifestaciones artísticas como forma de vida. Allí Vigo participa como artista invitado y comentarista del arte nuevo. Considera que el arte se coloca aquí en su máxima tensión: propone la desaparición de las formas, del objeto, de la trascendencia, lo cotidiano se bombardea desde el público. *Una lección de vanguardismo* concluía Vigo en un artículo titulado *No–Arte–Sí*¹, poniendo de relieve la importancia del acontecimiento producido. Por esos días en la ciudad de La Plata se produce el bautismo de un arte efímero, de acciones lúdicas en el contexto de las experiencias procesuales llevadas a cabo en el Instituto Di Tella. En el CAYC, Vigo organiza la muestra de *Expo / Internacional de Proposiciones a Realizar–Investigaciones Poéticas*. En este marco, aparece la Revista Experimental *Hexágono*, de trece números, y es a partir de 1972 que se acentúa el perfil político. Vigo presenta un artículo *La calle, escenario del Arte Actual*, en el marco de la intervención en *Arte e ideología, CAyC al aire libre*, realizada en la Plaza Roberto Arlt en setiembre de 1972. Al mismo

tiempo organiza y participa con Horacio Zabala de la *Comunicación a Distancia*, que puede ser una obra colectiva en continua transformación. Vigo se acerca al mundo del *artecorreio* a partir de la práctica elaborada por Ray Jonson en 1950 con la *Escuela de Correspondencia de Nueva York*. En 1975 organiza con Zabala la *última exposición internacional de Arte correo '75* en la galería Arte Nuevo de Buenos Aires. Usaba postales, matasellos, sobres impresos de madera no convencionales.

Asimismo, sigue con sus proyectos de señalamientos, sus acciones individuales definidas como récord de vida y sus objetos, que en cierta medida son el corolario de su producción. Estas producciones forman parte de sus *Prospectivas del pasado*. Sus acciones en la calle y en espacios privados se multiplican, durante los '80 y hasta su muerte ocurrida en 1997. Sus *anteproyectos de proyectos a realizar* interpelan a la violencia y desesperanza poniendo énfasis en la condición existencial y en la violencia simbólica de la poesía elemental. Su trabajo se sintetiza en *la comunicación a distancia* y las *Estampillas* que establecen lazos solidarios contra la violación de los derechos humanos y los abusos de poder.

180 181

3. *Acuse de recibo* / La figura fusionada del artista

Entre 1977 y 1983 se concreta la fusión artística G.E.MarxVigo (Graciela Gutiérrez Marx y Edgardo Antonio Vigo) realizando por varios años (entre la dictadura y la democracia) una multiplicidad de materialidades y acciones en «correspondencia». El 22 de agosto de 1977 (una fecha clave en su producción, ya que rememora la masacre de Trelew) Vigo le propone trabajar en dupla, con una firma en común.

En *Acuse de recibo* (1979), proponen una *filatelia marginal creativa y paralela*:

Se trata de juntar y hacer sin principio ni fin (...) No es coleccionismo, sino rejunte libre que encuentra su justificación en el hecho mismo de la creatividad puesta en acción².

Como recuerda Graciela Gutiérrez Marx:

Y el network del ARTECORREO abrió canales, llenó sus arcas de tesoros, diálogos a distancia donde convalidar la red espiritual de comunicación, de resistencia descentralizada y hermandad intercontinental. La casilla alimentó el vacío y la muerte, con voces planetarias. La fuerza del colectivo nos ofreció el terreno para una batalla interminable contra el capitalismo y el virus del control. Llegó a Buenos Aires Ulises Carrión y Julien Blaine nos visitó en La Plata. Así comenzó una otra—misma vida, la de G.E. Marx—Vigo, como producto del compromiso ideológico, que sólo podía manifestarse en la auto marginación. (De Rueda, 2007)

En 1983 G.E. MarxVigo presenta en el Complejo Cultural Museo de Telecomunicaciones en la costanera sur, en Buenos Aires, su *Anteproyecto de fusión para una contestación abierta y transitoria propuesta hacia el año 2000*. La acción continuaba el trabajo de dicha fusión y a la vez lo cerraba como acción—cita de los dos en cada primavera en Boca cerrada, Punta Lara. Es una de las últimas producciones de la fusión artística, una experiencia de arte colaborativo, síntesis de las citas de los dos artistas, que cada primavera las practicaban en Boca Cerrada, Punta Lara, para devolver—se y

devolver la esperanza en el florecimiento, arrebatada por el horror del Terrorismo de Estado. Arman un catálogo que registra la acción del 21 de septiembre de 1982: en esa ocasión echan a volar una banderola, una carta con dos globos. Lo que señalaban cada año «era el silencio de las primaveras que no brotan (...) siempre quisimos rescatar la vida, como si en estos rituales íntimos pudiéramos resguardar la vida».

En el catálogo de la muestra resumía Horacio Safonz:

El Anteproyecto de fusión para una contestación abierta y transitoria propuesta hacia el año 2000 de Marx-Vigo, es un fresco ejemplo de obra abierta. No sólo porque su construcción puede remontarse al infinito; es que este anteproyecto (advírtase el término que indica cuán modificable es desde el inicio), está enmarcado en la corriente que representan Marx-Vigo, el Mail Art, cuya base es la comunicación postal. Las eventuales respuestas a los envíos que Marx-Vigo realicen, integrarán y, lógicamente, modificarán el cuerpo físico del anteproyecto. La red del sistema instituido (correo), además de canales de alimentación de la obra, se convierten en extensión³.

Con el advenimiento de la democracia la fusión de identidades con Vigo se disuelve. Aunque continúan con sus proyectos colectivos. Ese año Vigo participa junto a Graciela Gutiérrez Marx, Susana Lombardo, Claudia del Río, Jorge Orta, Noni Argañaraz, Mamablanca, Hilda Paz, Claudia Orta, Graciela Sacco y Carlos Pamparana de la organización propuesta por el uruguayo Clemente Padín de la *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Arte Correo*.

Se puede pensar que estas prácticas son residuales de los circuitos experimentales y marginales que el mismo Vigo desarrolló, de la expansión del arte al no arte entre los años '60, '70 y '80 inclusive, vivificados en nuestra contemporaneidad. Por eso podemos pensar en una manifestación incipiente de arte colaborativo como colectivo: un modo de hacer conjunto, co-autoral, abierto y marginal en una red de intercomunicación vía postal, no hegemónico, propuestas alternativas a la institución arte.

Vigo fue un creador multifacético, y desde la periferia del sistema dinamizó los procesos de artificación (Heinich, Schapiro, 2012), recorriendo el sinuoso camino del arte sí-no arte como utopías realizables en la expansión de los procesos artísticos en los modos de pensar y de vivir.

Notas

¹ Escribe Vigo en la revista *Ritmo*, N° 5, La Plata, 25 de agosto de 1969, representa la avanzada artística, y sienta las bases de su teoría de arte sí-no arte otro, irradiando en los jóvenes artistas el concepto del arte como un acto de libertad, en Luis Pazos y sus experiencias de poesía fónica, otros como Rayo Puppo pintura corporal, y sucesos.

² Un tarjetón en el cual se explayaron acerca del arte postal, el circuito marginal de la filatelia y la capacidad creadora en acción, <http://www.merzmail.net/acuse.htm>

³ El Profesor Horacio Safonz fue Director del Complejo Cultural Museo de Telecomunicaciones y Secretario General de la Asociación Argentina de Críticos de Arte en ese momento. Archivo Caja Biopsia 1983/84

Referencias bibliográficas

Libros

- DE RUEDA, M. (2003). Utopías en la calle. En *Arte y Utopía la ciudad desde las artes* (Pp. 93–105). Buenos Aires: La Marca, Asunto Impreso ediciones
- ECO, U. (1962). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta–De Agostini. (1992)
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real, la vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- GENETTE, G. (1997). *La obra del Arte*. Barcelona: Lumen
- KRAUSS, R. (1979). *La escultura en el campo expandido* en Foster, H. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos. (1985)
- MARCHAN FIZ, S. (1972). *Del Arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Alberto Corazón.
- PERNIOLA, M. (2016). *El Arte expandido*. Madrid: Casimiro.
- RESTANY, P. (1981). *La otra cara del Arte*. Buenos Aires: Rosemberg Rita.

182 183

Revistas

- DE RUEDA, M. (2007). El Arte Platense en los Primeros Años 80: Entre La Guerra De Malvinas, Los Desaparecidos y La Esperanza Democrática. BOA Boletín Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA UNLP.
- HEINICH, N. Y SHAPIRO, R. (EHESS) (2012). ¿Cuándo hay artificación?. *Revista Digital Contemporary Aesthetics* (4)

Fuentes electrónicas

- VIGO, E.A. Un arte a realizar, 1968–69, Archivo Merz Mail. Recuperado de <http://www.merzmail.net/ea.htm>
- GEMARXVIGO, Acuse de recibo 1979, Archivo Merz Mail. Recuperado de <http://www.merzmail.net/ea.htm>
- VIGO, E.A. Del que hacer creativo, 1984, en Archivo en Centro de Arte experimental. Recuperado de <http://www.caev.com.ar/>
- Revista Buzón de Arte/Arte de Buzón. Año 1, No 2. mayo 1976. Caracas, Venezuela. Calle Páez. Edificio Robertico Ap. 31, Chacao, Caracas Venezuela. Recuperado de <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1102031/language/es-MX/Default.aspx>

De Rueda, María de los Ángeles

«Utopías realizables»: E.A. Vigo y el arte expandido en La Plata». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 177–183.

Fecha de recepción: 28 · 02 · 18

Fecha de aceptación: 30 · 03 · 18

¿Nueva, novísima o novedosa? De la novísima poesía según Edgardo Antonio Vigo a la poesía experimental digital

Claudia Kozak*

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Resumen

184 185

A partir de la discusión en torno de la noción de «novísima poesía», tal como la propuso Edgardo Antonio Vigo, el texto analiza vinculaciones entre la poesía experimental en la que se enmarcó la propuesta de Vigo y la poesía digital. Aunque Vigo no haya escrito nunca poesía digital, el tipo de poética que impulsó está implicada en una gran parte de las experimentaciones poéticas digitales. El hilo conductor de la argumentación se ubica del lado de las potencialidades de la poesía experimental digital, en vinculación con un tipo de poética como la de Vigo, para abrir la experiencia artística a nuevas variedades de mundo por fuera de los caminos estandarizados de las sociedades informatizadas en las que se inscribe y en oposición a su mera novedad.

Palabras clave

· novísima poesía · poesía experimental · poesía digital · Edgardo Antonio Vigo

Abstract

Focusing on the notion of «novísima poesía» —the newest poetry— developed by Edgardo Antonio Vigo, this article analyses relationships between digital and experimental poetry. Even if Vigo never wrote digital poetry, the kind of poetics promoted by him can be easily intertwine with digital poetry

* Doctora en Letras (UBA). Investigadora CONICET/Instituto Gino Germani (UBA). Profesora Titular Regular de la Facultad Ciencias Sociales, UBA. Profesora Adjunta Interina, Facultad Filosofía y Letras, UBA. Dirige Ludión. Exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas (<http://www.ludion.org>). Coordina la Red de Literatura Electrónica Latinoamericana (<http://litelat.net/>). Integra el Board of Directors de la Electronic Literature Organization (<https://eliterature.org/>). Algunos de sus libros son: Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina —1910–2010—; Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología; Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX; Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas.

experimentation. Argumentation is based on the potentiality of experimental poetry digital, articulated with the kind of poetics Vigo encouraged, to opening artistic experience towards new forms of life, surpassing standardized paths within informational societies and in opposition to its mere novelty.

Key words

· Novísima Poesía · Experimental Poetry · Digital Poetry · Edgardo Antonio Vigo

Entre marzo y abril de 1969, se presentó en el Instituto Di Tella de Buenos Aires la «Expo/Internacional de Novísima Poesía/69», una muestra organizada por Edgardo Antonio Vigo que incluyó una importante selección de poesía experimental de artistas de diversas partes del mundo y que resulta fundamental para comprender el alcance en la década del sesenta de la poesía experimental que enfatiza el trabajo con la materialidad del poema en un sentido no representacional. En esta poesía, la materia dice por sí misma y no como vehículo de contenidos que la trascienden. El catálogo de la muestra reproducía, además de imágenes de «obras»¹, breves textos teórico-críticos que permiten dimensionar el carácter material de la novísima poesía. Así por ejemplo, en el texto de Vincenzo Accame se lee: «En esta nueva poesía es entonces el quehacer técnico lo que inicialmente prevalece; se trata de experimentar recursos, instrumentos, materiales; de llevar al interior de la poesía esos experimentos; y en consecuencia crear el Código de un nuevo lenguaje» (Expo/Internacional de Novísima Poesía/69, s.p).

De acuerdo con el estudio realizado por Magdalena Pérez Balbi:

La exposición contó con más de 150 obras, pertenecientes a 114 artistas de 15 países y dividida en tres secciones. En la primera se exponían más de 85 libros y libros-objeto y 40 revistas, la mayoría provenientes de la biblioteca personal de Vigo (...) La segunda sección, donde residía el mayor número de obras, la conformaban las obras de Poesía Visual (...) En la última sala, casi en penumbras, se presentaba la sección de poesía sonora, con obras de quince poetas paradigmáticos. (Pérez Balbi, 2010: 85)

Apenas finalizada en Buenos Aires, la muestra pasó con el nombre de «Novísima Poesía/69», y algo reducida, al Museo Provincial de Bellas Artes, en la ciudad de La Plata, donde Vigo vivió toda su vida, con la excepción de su viaje iniciático a Europa en los años cincuenta. No es intención de este artículo presentar un análisis exhaustivo de estas dos muestras, ya analizadas por diversos autores (Davis, 2006; Barisone, 2012; Pérez Balbi, 2006 y 2010), sino tomarla como punto de inflexión o síntoma que permite analizar las relaciones que se dieron en ese momento entre

dos series de nociones imbricadas: la serie de lo nuevo, novísimo y experimental, por un lado, y la serie de la materialidad, la técnica y la tecnología, por el otro. Ello, con vistas a reflexionar acerca de cómo ese punto de inflexión que tuvo como uno de sus principales protagonistas en nuestro país a Edgardo Antonio Vigo puede resultar significativo para la comprensión de la poesía digital contemporánea².

Las Expos instalaron una asociación entre la poesía experimental —visual, sonora, objetual, performática— y la noción de lo nuevo, o mejor, de *lo más nuevo, lo novísimo*. A su vez, instalaron una asociación entre lo novísimo y la materialidad técnica/tecnológica. Discutiré más adelante las vinculaciones que suelen establecerse en la sociedad contemporánea entre novedad y tecnología; por el momento baste notar que novísima poesía era una manera de nombrar, desde la perspectiva de Vigo, no tanto un tipo de poesía que llegaba después en el tiempo, y que era así más actual —aunque para él también lo fuera— sino que transformaba una serie de conceptos heredados como obra (orgánica y completa), autor (individual y portador de un «estilo») y lector (contemplativo), lo que redundaba en una nueva experiencia estética provocativa y desautomatizadora.

186 187

Novísima Poesía y el arte tecnológicamente realizable

Aunque al interior de la novísima poesía Vigo intervino muchas veces con poesía visual y objetual, en la que lo nuevo—experimental³ se vinculaba con el cuestionamiento de la versificación, de los límites entre distintos lenguajes artísticos —literatura, artes plásticas, por ejemplo— y de la referencialidad de signos y símbolos, una de sus versiones quizá más radicales de la novísima poesía fue lo que dio en llamar «poesía para y/o a realizar», un tipo de poesía altamente conceptual en la que primaba no la obra como unidad completa y atribuible a un autor, sino el proceso de construcción a partir de «instrucciones» para que fueran los participantes del hecho poético quienes elaboraran a su modo los poemas.

La «poesía para y/o a realizar» entabló un diálogo —según Vigo de continuidad y superación— con propuestas previas: el «poema proceso» de artistas posconcretos brasileños como Wladimir Dias Pino, Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá⁴, o el «poema para armar» del poeta experimental francés Julien Blaine. Para Vigo, su propuesta se diferenciaba por plantear la creación del poema por parte de un participante activo con escasa predeterminación del artista: el lector/experimentador ya no sería un armador de elementos predeterminados puestos a su disposición por el autor sino un constructor a partir de una idea. Vigo encontraba «una especie de progresión hacia un logro» (1970: 0'9)⁵ en el tránsito desde esas otras manifestaciones de la novísima poesía hasta la que él proponía, en particular en relación con el pasaje entre distintas instancias del lectura. En esta progresión, el lector pasaba de una a otra por las instancias de «observador—participante—armador—realizador» o incluso «constructor de poemas a realizar» (Vigo, 1970: 0'9).

De todos modos, si bien su propuesta se diferenciaba entonces de la de otros experimentadores de la novísima poesía, da bastante relevancia a los aspectos de

aquellas otras propuestas que apoyan su propia idea de una poesía en potencia, a realizar no en la instancia clásica autoral sino en la recepción. Así por ejemplo, cita unas palabras de Neide Dias de Sá en las que considera al artista ante todo como un «programador de proyectos» (Neide Dias de Sá en Vigo 1970: 0'8)⁶. Como explicará Neide Dias de Sá muchos años después en una entrevista para el sitio web *Musseau do essencial e do além disso*, de la artista visual y poeta experimental Regina Célia Pinto: «O Poema Processo é aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Tem como ponto de partida a Matriz geradora de séries» (Dias de Sá, s.f. párrafo 6).

Del mismo modo, sostenía Vigo respecto del poema proceso y del poema para armar:

Existe la construcción de un **objeto poético** o **poema novísimo** determinado por un «**programador**» de **proceso** o de **poema para amar**. Acá el término «**programador**» suple al de «artista». Éste ya está perimido por la acción y relación que mantiene con la sociedad. Si hablamos de un arte seriado, *tecnológicamente* realizable, con formas de fácil reproducción y *anexiones técnicas* es obvio seguir utilizando este término. (Vigo, 1970: 0'8) (negritas y comillas en el original, énfasis mío)

Comenta Moacy Cirne (1970: 1'1), respecto de la diferencia entre la poesía concreta anterior y el movimiento del poema/proceso, que se establece en ese pasaje un énfasis menos en la estabilidad y la estructura de una obras producidas y más en los procesos de producción. En esta línea no hay obras sino proyectos e instrucciones, es decir «programas» o «algoritmos». Como por ejemplo, en el «Poema a Realizar» del propio Vigo (1970: 2'7) aquí reproducido que incluía, primero, las instrucciones y, luego, el espacio gráfico para la «realización» del poema (Figura 1):

Poema a Realizar

Basado en un PLEBSICITO GRATUITO

Instrucciones: Plantéese el interrogante que usted quiera. Posteriormente escriba con un elemento gráfico libre (tanto en su técnica como color) el «SÍ» o «NO» dentro o fuera de los cuadrados impresos) como contestación al mismo. ELIJA UD. SU CASILLERO.

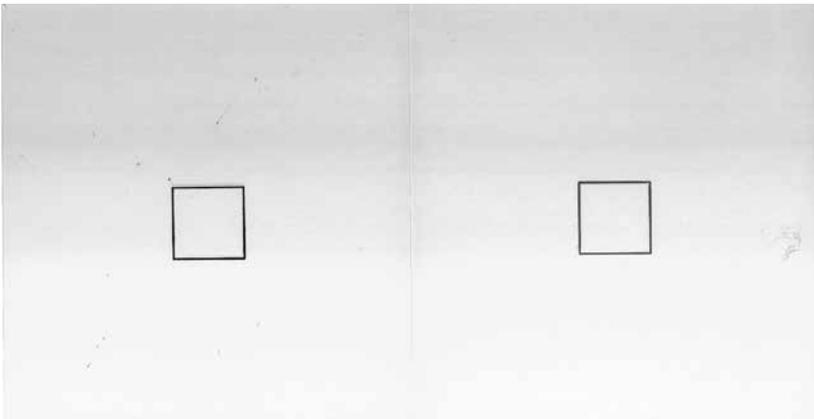


Figura 1. Edgardo Antonio Vigo. Poema a Realizar. Basado en un PLEBSICITO GRATUITO.

A juzgar por este poema que Vigo incluyó en su libro *Poesía para y/o a realizar* (1970), el poema mismo como obra o producto se tornaba inexistente, en cuanto se trataba de un programa para producir poesía y no de un poema propiamente dicho, ya que el mismo se diluía en potenciales poemas a realizar por el lector, a los que sólo se podría acceder en experiencias de creación que excedían por completo lo publicado.

En la poesía digital contemporánea existen muchos ejemplos de producciones que sólo son programas que el lector/interactor pone a funcionar a partir de «datos» de su propia imaginación y escritura poética. Para dar sólo un par de casos relevantes en la poesía digital latinoamericana, se pueden citar *PAC, Poesía Asistida por Computadora* (2006) del mexicano Eugenio Tisselli, o la serie que el argentino Milton Läuffer ubica bajo el título de *WriterTools™* (2014–pres).⁷ En el primer caso, se trata de un programa en el que a partir de versos «semilla» ingresados por el lector/realizador se generan sustituciones lexicales remotas que dan origen a nuevos versos (Figura 2)⁸. En el segundo caso, cada «obra a realizar» presenta un recurso diferente —autocorrección, sustitución, figuración, codificación, entre otros— puesto en marcha por el lector/realizador cuando ingresa un tema o texto a elección. El texto ingresado muta así en la «realización» (Figura 3).

188 189

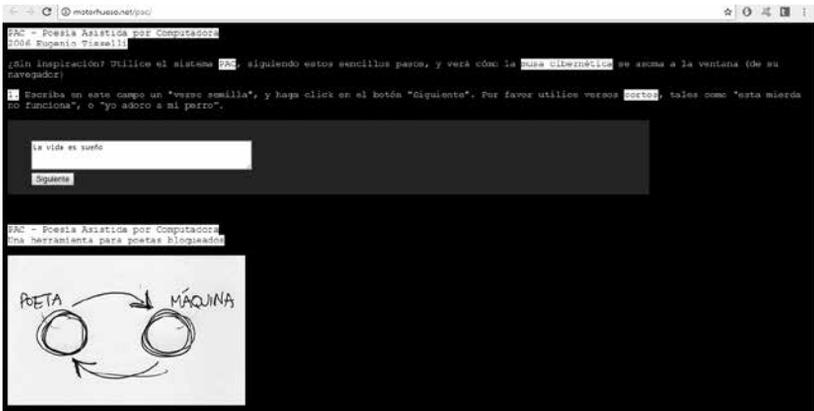


Figura 2. PAC. *Poesía Asistida por Computadora*, Eugenio Tisselli. Captura de pantalla.

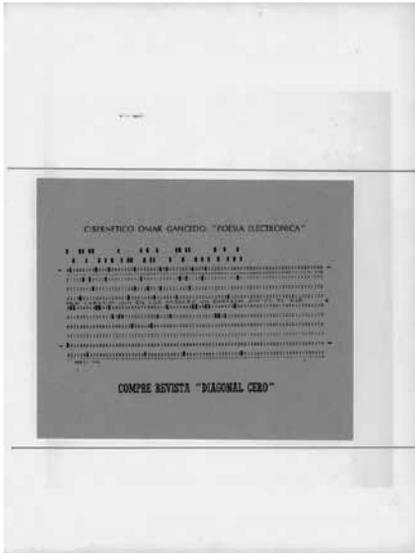


Figura 3. *WriterTools. Autocorrector*, Milton Läuffer. Captura de pantalla.

Así, este énfasis en el artista programador de procesos informacionales que estaba en la base del poema proceso pero también de la poesía para y/o a realizar resulta fundamental para acercar la propuesta de Vigo a lo que en décadas posteriores se expandirá como poesía digital. No sólo en la concepción de una poesía como programa sino también en la participación del lector/interactor. La relación entre los procesos participativos en la constitución de las prácticas artísticas de los años sesenta del siglo XX y las prácticas interactivas en las artes digitales —de las cuales la literatura digital forma parte— ha sido analizada en muchas ocasiones, destacando a la vez que el arte digital, ciertamente, no inventó la interactividad (Aarseth, 1997; Brea 2002)⁹. El caso de Vigo es un buen ejemplo. Aunque Vigo nunca incursionó en el arte digital por sí mismo, su poética queda implicada en muchos de los desarrollos de esa zona de las artes. Como señala Charly Gradín en su texto «Edgardo Antonio Vigo, o el arte digital desenchufado»:

Si volvemos la vista desde nuestro presente hiper–tecnologizado podríamos pensar en Vigo como un militante de las experiencias visuales de la comunicación a distancia, inmersivas e interactivas, que se volverían habituales en los últimos años. No porque Vigo haya intentado implementarlas desde sus obras impresas en papel, muy alejadas de cualquier tecnología electrónica, sino porque desde sus poemas visuales y revistas hasta sus obras hechas de instrucciones a ser realizadas por los espectadores/usuarios, se trataba siempre de sugerir que había una dimensión de diálogo por explorar a través del arte, cuyas posibilidades eran potencialmente infinitas. (Gradín, 2014: 208)

De hecho, aun si Vigo por sí mismo no realizó arte digital, unos años antes de las Expos, en el decisivo número 20 de diciembre de 1966 de la revista *Diagonal Cero*¹⁰, de la que Vigo era impulsor principal y editor, se había publicado una serie de tres poemas de Omar Gancedo, titulados *IBM*, que constituyen el primer esbozo de poesía digital en nuestro país. La serie incluía tres poemas visuales codificados en tarjetas perforadas IBM de 80 columnas. Las perforaciones de las tarjetas codificaban el texto que también podía leerse en lenguaje natural como línea continua de texto en la sección media de cada tarjeta. La elaboración de cada poema había seguido un proceso de dos pasos: primero, perforación de las tarjetas utilizando la codificación estándar en aquel momento y una perforadora IBM modelo 534, lo que implicaba una suerte de «programación» para que, en un segundo paso, una Card Interpreter —es decir una máquina de computar programada para decodificar el input de las tarjetas— decodificara el texto y lo imprimiera sobre la tarjeta¹¹. Adicionalmente, en *Diagonal Cero*, los poemas aparecían transcritos en la misma página donde aparecía la imagen de cada tarjeta. Vigo no dudó en nombrar estos experimentos como «poesía electrónica» y a Gancedo, su autor, como «cibernético». Así aparecen en uno de los volantes de promoción de la revista que los integrantes del Movimiento Diagonal Cero arrojaron en 1967 en ocasión de happening realizado por Jean–Jacques Lebel en el Instituto Di Tella (Figura 4)¹².



190 191

Figura 4. Volante de promoción de Diagonal Cero. Cibernético Omar Gancedo: «Poesía Electrónica»

Si bien estos poemas de Gancedo no anticipan la poesía para y/o a realizar (por el lector) en cuanto se ofrecen como producciones acabadas que a simple vista semejan ser sobre todo piezas de poesía visual, sí permiten dar continuidad en el tiempo, antes y después de las Expos, a la idea del artista/programador que es central para una parte importante de la poesía digital contemporánea. Tal continuidad está sostenida por la idea de una poesía en cuanto «máquina» que produce lenguajes, esto es, programas o máquinas/lenguajes para la producción de piezas que realizarán los lectores.

Asimismo, otro de los aspectos centrales que habla de líneas de continuidad entre la poética de Vigo y la poesía digital se vincula con el amplio desarrollo de lo que en el campo específico se conoce como «poesía animada o cinética» (Funkhouser 2007, Hayles 2008) esto es, un subgénero de poesía digital que reelabora en clave multimedia la poesía experimental visual. La poesía digital animada da lugar a experiencias poéticas en la que los textos, la tipografía, las imágenes adquieren movimiento, se amalgaman con sonidos o, en los casos de producciones interactivas, resultan «realizadas» por los lectores. Esto se vincula muy particularmente con las genealogías que suelen trazarse entre la poesía visual experimental y la poesía digital. Muchos autores (Glazier 2002, Beiguelman 2010, Funkhouser 2007, Hayles 2006 y 2009, Perloff 2006, entre otros) han señalado ya este tipo de asociación. Así, por ejemplo, en su libro *Digital Poetics. The Making of E-Poetries* (2002), Loss Pequeño Glazier señala no solamente las vinculaciones entre la poesía digital y la poesía concreta de mediados del siglo XX en virtud de la disposición visual no semántica del texto (2004: 36) sino también por la clara internacionalización de ambos tipos de poesía experimental (2004: 152). Esa continuidad se observa también en el discurrir temporal de la práctica de algunos de los poetas que participaron del movimiento de poesía concreta desde los años cincuenta y sesenta. Así, el propio Augusto de Campos ha realizado poemas animados digitalmente en continuidad con su poesía visual-concreta. Por dar un ejemplo significativo, el «Poema-Bomba» (1983-1997), con música de Ciro de

Campos, permite no sólo hacer estallar la tipografía con movimiento explosivo sino también incorporar la voz retumbante que dice la palabra y complementa la experiencia sensorial de aprehensión del poema. Más aun, la genealogía que puede trazarse desde la poesía digital animada hacia la poesía concreta y, más en general visual experimental, no se detiene hacia atrás a mediados del siglo XX sino que fácilmente puede remontarse hacia inicios del siglo. Muchas veces se repiten inclusive a lo largo de esa genealogía ciertos «patrones de visualidad». Un caso es la forma–espiral, tan cara a la poesía visual, que aparece en muchas obras de poesía digital. Así por ejemplo, para remitir sólo al caso iberoamericano, podemos ver la espiral y experimentar su movimiento en obras como la «Dedicatoria Espiral» en *Góngora WordToys* (2011) de Belén Gache, poema con programación de Milton Läufer, o en el propio poema «Círculo» (2003) de Läufer. Asimismo, existe continuidad visual entre el «Poema–Bomba» de Augusto de Campos y «Jaqueca» del poeta peruano, residente por mucho tiempo en Argentina, Alberto Hidalgo, cuya obra de los años veinte se inscribe en las vanguardias latinoamericanas¹³. En ambos poemas, en efecto, las letras se dispersan en forma de estallido. De modo similar, puede encontrarse continuidad visual entre algunos poemas del libro *Hélices*, de poeta ultraísta español Guillermo de Torre —también residente mucho tiempo en Argentina— y el primero de los poemas de la serie *Eliotians* de Iván Marin¹⁴. En ambos casos, por ejemplo, los versos se disponen en figuraciones tipo abanico. En cualquiera de esos ejemplos comparados, la diferencia se da por el movimiento que exhiben las obras de poesía digital —más el sonido en «Poema–bomba» y el funcionamiento *random* en la serie *Eliotians*— en contraste con los textos inmóviles publicados en papel.

Por otra parte, volviendo a Vigo, no es ocioso señalar que uno de los autores cuya poesía visual fue presentada en la Expo/Internacional de Novísima Poesía/69 era el canadiense bp Nichol quien más adelante, a mediados de la década del ochenta, incursionó notablemente en poesía digital animada con su serie de piezas *First Screening* programadas en AppleSoft BASIC¹⁵. Además, en la Expo del Di Tella se expuso el libro que el poeta estadounidense Emmett Williams, vinculado con Fluxus, había publicado en 1967, titulado *An Anthology of Concrete Poetry* (Williams, 1967). Tampoco en este caso es ocioso mencionar que en 1966 Williams había reelaborado con ayuda de una computadora un experimento poético combinatorio cuyas primeras versiones manuales había realizado en la década del cincuenta. Como explicaba Williams en una carta a su esposa, la artista Ann Noël: «For the title I chose IBM, an understandable tribute to the muse's assistant» (Williams, 1973b: 277)¹⁶. En su libro *A Valentine for Noël* (1973a), Williams presentó los textos ajustándolos a distintos juegos tipográficos en la tradición de la poesía visual¹⁷; lo decisivo, con todo, es que combinaba el énfasis en la poesía visual con una producción de los textos como resultado de permutaciones desencadenadas por una serie de reglas predeterminadas por el autor y utilizando una computadora. Lo que se incluye habitualmente dentro del subgénero de literatura digital llamado «generadores de texto», es decir, programas que combinan mediante algoritmos ciertas unidades mínimas predeterminadas, dando lugar a generación automática de textos proliferantes¹⁸.

Los poemas IBM, tanto los de Gancedo como los de Williams, realizados en el mismo año¹⁹, muestran una conexión estrecha y algo paradójica entre lo conceptual y lo material. Así, por un lado, enfatizan la noción de «obra» como programa y

proceso que no se define necesariamente por su efectucción en una materia y, por el otro, experimentan materialmente con la visualidad de los signos y con tecnologías digitales dependientes no sólo de programas técnicos (software) sino también de aparatos técnicos (hardware) que a su vez dependen de la energía eléctrica, en cuanto materia sin masa pero materia al fin.

El propio Vigo en su texto sobre la poesía para y/o a realizar navega entre ambos aspectos y por ello habla tanto de ideas y programas como de un arte tecnológicamente realizable, esto es, materialmente realizable²⁰. Lo que podría comprenderse como una especie de «conceptualismo tecnológico» que antes que desmaterializador o inmaterializador busca vincular una poesía de ideas—fuerza—no de obras— con materialidades heterogéneas a la poesía discursiva convencional. Todo lo cual cabía bajo el mote de novísima poesía.

192 193

Nueva, novísima y no tanto novedosa: de Vigo a la poesía digital

Ahora bien, ¿por qué novísima y no simplemente nueva? En muchas otras ocasiones, Vigo utilizó el adjetivo «nuevo» para caracterizar un tipo de arte que le resultaba de interés y quería difundir. En la tapa del número 20 de *Diagonal Cero*, por ejemplo, se lee «NÚMERO DEDICADO A LA NUEVA POESÍA PLATENSE». Como señala Fernando Davis (2009: 7), en marzo de 1968 Vigo publicó en la revista *Los huevos de Plata*—que dirigía Clemente Padín, otro artista central a la escena de la poesía experimental latinoamericana— un artículo titulado «Nueva vanguardia poética en Argentina». Pero ya en septiembre de ese año dictó una conferencia titulada «Panorama de la novísima poesía», en el Círculo de Periodistas de la Provincia de Buenos Aires en la que—según reseña aparecida en el diario *El Día* (El Día, 22 de septiembre de 1968)— prefirió reservar el término «vanguardia» para «todo el laboratorio experimental de comienzos de nuestro siglo» (El Día, 1968) y consideró que «novísima poesía» era el término que «reflejaba (...) más acertadamente las características revolucionarias» de las expresiones poéticas del momento. En los años sesenta, por otro lado, hablar de todo lo que era nuevo resultaba casi un *must*. Si se revisan las cajas del Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo de esos años, se evidencia que adjetivos como «nuevo» y «actual» son recurrentes en los catálogos de distintas muestras de arte, así como en los recortes periodísticos que Vigo atesoraba. Y de hecho, esto se relaciona en gran medida tanto con la gran renovación de la vida cotidiana que caracterizó a esa década en Occidente—y de la que tanto se ha escrito (Jameson, 1984, King, 1985)— como con la modernización tecnológica que acompañó a esa renovación (Kozak, 2014b). Lo que terminó conduciendo a una asociación entre lo nuevo y la mera novedad como

moda, como reemplazo constante de una cosa por otra para mantener en forma el consumo mercantil y la sociedad del espectáculo (Debord, 1967). A lo que Vigo, por supuesto, se oponía tajantemente. Novísima poesía fue así la fórmula que encontró para una poesía que está

en contra de una corriente de moda y sumamente explotada, el arte de consumo (...) Los intereses que se juegan detrás de éste nos obligan a tomar una posición vertical y de frente. La negación del hombre al **masificarse** por **vía-espectáculo** la aceptamos siempre que sume a ella su réplica, un arte **intercomunicativo-lúdico-individual**. (Vigo, 1979: 0'9, negritas en el original)

Y de ese modo, más que un consumidor, el antaño lector/receptor de poesía se convertía —a partir de un programador-facilitador de procesos y acciones— en un realizador del poema, por lo que la participación se daba en un nivel de «activación más profunda» (Vigo, 1970: 0'9).

Pero como queda dicho, la novísima poesía fue también la poesía de la «era tecnológica» (López Anaya, 1969, s.p.), que con sus «anexiones técnicas» (Vigo, 1970: 0'8) en alguna medida dialogaba con ese «masificarse por vía-espectáculo» (Vigo, 1970: 0'9), que era el espectáculo de los nuevos medios técnicos. Frente a eso, la tesisura del Movimiento Diagonal Cero parecía ser más bien la de una «inserción crítica» en esa era tecnológica. Por ejemplo Gancedo, en la presentación de su serie *IBM*, decía por un lado que «los equipos electrónicos mecanizados representan en sí mismo [sic] un poderoso poema» y, por otro lado, que «estos poemas [sus poemas IBM] no son un trabajo técnico, sino nuevos elementos técnicos usados en la ampliación del mundo poético» (Gancedo, 1966: 15). Esa inserción crítica es justamente algo que la poesía experimental digital contemporánea retoma en muchas ocasiones. Obras latinoamericanas paradigmáticas en tal sentido son por ejemplo *El 27 / The 27th*, del ya mencionado Eugenio Tisselli, una pieza de poesía conceptual algorítmica que interviene en el necrocapitalismo contemporáneo; *Epithelia* (1999) de la artista argentina de nuevos medios Mariela Yeregui o *Postales* (2000) de la también argentina artista visual Gabriela Golder. Estas dos últimas piezas mencionadas exhiben el «revés de la trama» de la cultura digital, al desacostumbrar la vinculación que tenemos con la navegación online que, en general, tiende a la amigabilidad y la eficiencia como modo de retener al internauta²¹.

La cultura digital contemporánea nos tiene acostumbrados a consumos bastante estandarizados que, aunque parecen ser siempre nuevos, tienden a adiestrar y hacer rutinarias nuestras percepciones y actuaciones en la vida cotidiana. Pero la poesía experimental digital trabaja muchas veces en la desautomatización de esas rutas estandarizadas. Una de las formas en que esto se da es el énfasis en el aspecto lúdico en la realización del poema. Algo que también resultaba fundamental en la concepción del arte experimental para Vigo. En cuanto la poesía digital es una poesía de dispositivo (Bootz, 2012), uno de sus sentidos es justamente su funcionamiento mismo que invita muchas veces a experimentar «jugando» con la máquina. Sin embargo, no todo se agota allí. Puesto que también la misma noción de interacción como juego puede reducirse a una sola idea, como sostenía José Luis Brea, de «apretar botoncitos» (Brea, 2002: 118), es decir, a una banalización acrítica de la interactividad. En las sociedades informatizadas contemporáneas apretamos botoncitos incansablemente. La poesía experimental digital en general

pretende hacerlo contra la corriente abriendo posibilidades para experimentar nuevos modos de construcción sensible y cognitiva de nuestro estar en el mundo.

Otra forma de buscar la desautomatización de rutas estandarizadas es la del establecimiento de una relación no convencional entre programación y azar. Ya en su momento, según se desprende de su descripción, Gancedo tensionó los polos de programación y azar. Por una parte, pre-programó su poema perforando las tarjetas a partir del código estándar para ello. Cada letra del texto correspondía, de acuerdo al código, a dos perforaciones en una misma columna. Pero por otra parte, el poeta sostiene que las perforaciones fueron realizadas «usando combinaciones automáticas de acto “reflejo” traduciendo estados emotivos y ubicación visual» (Gancedo, 1966: 15). Esto significa que, si por un lado utilizó el código estandarizado que se usaba en la época en todas las empresas y organismos gubernamentales que implementaban el sistema de tarjetas perforadas para almacenar y decodificar información; al mismo tiempo desvió ese código a la manera de una escritura automática y dando prioridad al efecto visual que se obtenía en la tarjetas una vez perforadas. Además, siempre según su descripción, en relación con la Card Interpreter «se usaron paneles de controles con programación al azar» (Gancedo, 1966: 15). De allí que los textos de los tres poemas presenten algún grado de desajuste debido a ese desvío²².

194 195

De un lado, todo trabajo de literatura digital implica su programación informática, esto es, la predeterminación de un número importante de instrucciones que se seguirán para que la pieza pueda efectivizarse vía alguna interfaz, como por ejemplo, una pantalla. Lo que comporta una necesaria estandarización informática sin la cual las computadoras no podrían siquiera funcionar (Berti 2017). Nuestro mundo computarizado es así necesariamente estandarizado. Pero de otro lado, la literatura digital ha nacido claramente experimental y en muchas de sus realizaciones no renuncia a esa marca de nacimiento.

Los puentes que como aquí he desarrollado se pueden tender con el experimentalismo de las artes de los años sesenta del siglo XX —y de allí para atrás, con las vanguardias históricas— lo evidencian. Lo experimental en el arte, asociado como lo hacía Vigo a lo nuevo o incluso a lo novísimo, implica poner en marcha procesos de exploración de mundos que no se pueden predecir, esto es, ampliación de nuevas variedades de mundo abiertas a un acontecimiento. Lo que constituye aún hoy un desafío en nuestro mundo digital de artefactos digitales que se ofrecen como novedades de reemplazo constante.

Notas

¹ Ciertamente podría argumentarse que la categoría misma de «obra», tal como ha sido propia de tradiciones teórico-críticas hermenéuticas para dar cuenta de «objetos artísticos» en tanto unidades cerradas sobre un significado y atribuibles a un autor originador y propietario (Barthes, 1971), no se adecua a las producciones de las que este artículo trata. Como se desprende de los aportes de Bürger (1974) para el estudio de las vanguardias históricas y Barthes (1971) para la conceptualización de una mirada sobre la literatura concentrada en el «texto» más que en la obra, la noción de obra entiende al «objeto artístico» como orgánico —siendo siempre sus partes funcionales a una totalidad— y en vinculación con un autor, un estilo y un significado. Así, después de Barthes, la crítica literaria que pretendió desasirse de dicha noción de obra, prefirió entonces utilizar la palabra «texto» para referirse a sus objetos de análisis —y si se me permite una mención autobiográfica, he optado siempre que me fue posible por dicho término y concepto—. Con todo, para el tipo de producciones que ocupan a este artículo el término «texto» no resulta tampoco del todo pertinente, en cuanto suele quedar vinculado sobre todo al lenguaje verbal. Así, utilizo alternativas como «producciones», «prácticas» o «piezas» siempre que resulta posible sin oscurecer el sentido de lo que se pretende enunciar. Si en algunos casos, utilizo aún la palabra «obra» lo hago para no redundar en alternativas o perifrasis.

² El presente artículo no tiene como objetivo desarrollar un abordaje integral de la poesía digital sino analizar las maneras en que la poética de Edgardo Antonio Vigo resuena en parte importante de las producciones de poesía digital contemporáneas. Como se anticipa en el resumen, se trata de analizar vinculaciones entre la poética de Vigo y la poesía digital y no de analizar esta poesía digital en particular, lo que conduciría a otro artículo. Enmarco la poesía digital en la literatura digital, objeto del que he dado cuenta en distintas publicaciones anteriores (Kozak, 2015, 2017a y 2017b, entre otras). Destaco en forma sucinta que entiendo por literatura digital un tipo de producción artística, por lo general multimedia y que por ello constituye una zona de las artes digitales. Su especificidad *débil* al interior de la noción más general de artes digitales radica en evidenciar un alto grado de implicación —aunque no exclusiva— del lenguaje verbal con función poética, inscribiéndose marginalmente en la institución literaria a partir de un diálogo con la historia literaria en general, y con la literatura tecno-experimental en particular. A diferencia de la literatura asociada al medio libro, es literatura generada en/por/desde/hacia dispositivos electrónicos, actualmente digitales, es decir, por fuera de medios electrónicos analógicos (la radio, la televisión, el video analógico grabado en cintas magnéticas, por ejemplo). Literatura programada en código binario a través de la creación y uso de diversos software y experimentada en vinculación con interfaces digitales. No es literatura digitalizada, como traslado de textos desde el medio impreso a la pantalla de una computadora, sino nacida digital y en cuyos procedimientos es intrínseca la creación o utilización del código digital informático.

³ Si seguimos a Adorno (1970: 40), lo experimental en el arte se da toda vez

que lo nuevo es vinculante. De manera muy característica, lo experimental pasó según el autor desde una primera etapa histórica en la que implicó «que una voluntad consciente de sí misma ensayaba formas de proceder desconocidas o no sancionadas» (Adorno 1970: 39) hasta una segunda etapa concentrada en lo imprevisible, en la que «el sujeto artístico practica métodos cuyo resultado real no puede prever.» (Adorno 1970: 40).

⁴Neide Dias, casada con Álvaro de Sá, aparece muchas veces referenciada con el apellido de casada como Neide de Sá. Con todo, opto aquí por consignar también su apellido de soltera.

⁵Respeto aquí la particular paginación habitual de las publicaciones de Vigo.

⁶Neide Dias, casada con Álvaro de Sá, aparece muchas veces referenciada con el apellido de casada como Neide de Sá. Con todo, opto aquí por consignar también su apellido de soltera.

196 197

⁷Estas producciones pueden consultarse, respectivamente, en: <http://motorhueso.net/> y <https://www.miltonlaufer.com.ar/>.

⁸Para un análisis de esta pieza, ver Kozak (2017a).

⁹Espen Aarseth es autor de uno de los primeros libros que abordan de manera comprensiva la literatura digital. El autor lo hace acuñando la categoría de «literatura ergódica» desde entonces muy referenciada en el campo específico. Se trata de literatura cuya característica principal sería que modifica la actividad de lectura, haciendo que quien interactúa con ella deba realizar un trabajo (*ergon*) por el camino (*hodos*) del texto.

¹⁰Si bien en números anteriores de la revista había ya algunos acercamientos al trabajo poético visual, como en el poema «Mi ciudad» de Vigo, publicado en el número xx y cuyos versos estaban dispuestos perpendicularmente en relación con la base de la página, lo que remedaba el perfil de un paisaje urbano, es el número 20 el que efectúa el viraje decisivo que tomará la revista hacia la poesía visual.

¹¹La descripción del proceso de producción de estos poemas IBM, no del todo clara por cierto, aparece en el número 20 de *Diagonal Cero* al comienzo de la sección donde se reproducen luego los poemas. He analizado este primer poema digital argentino en publicaciones previas.

¹²En ocasión de la publicación en la Argentina de su libro *Happenings*, Jean-Jacques Lebel realizó un happening en el Instituto Di Tella el 28 de marzo de 1967. Los distintos volantes arrojados por Vigo en esa oportunidad, cada uno con un poema de integrantes del Movimiento Diagonal Cero (es ese caso: Jorge de Luxan Gutiérrez, Omar Gancedo, Luis Pazos y le propio Vigo) están archivados en la caja n° 6 del Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, en la ciudad de La Plata, también disponibles en documentos escaneados digitalmente en su sitio web (<http://caev.com.ar/upload/files/CAJA%206%20-%201966-67.pdf>).

¹³El poema de Hidalgo fue publicado en *Química del espíritu* (1923).

¹⁴Se puede acceder a las obras mencionadas en: <http://belengache.net/>, <https://www.miltonlaufer.com.ar/>, <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>, <http://www.ivan-marino.net/>. He analizado producciones de Läufer en Kozak (2017b) y de Marino en (Kozak 2014).

¹⁵ Se puede acceder a esta obra en diferentes versiones que emulan la programación original en el sitio web del poeta/programador Jim Andrews (<http://www.vispo.com/>). También en ese sitio se puede acceder a la obra de Ana María Uribe, una de las primeras realizadoras argentinas de poesía digital.

¹⁶ En este caso, citamos la carta que está reproducida en el libro editado por Anna Higgins y Douglas Kahn, *Mainframe Experimentalism. Early Computing and the Foundations of the Digital Arts* (2012). El libro da cuenta del experimentalismo tecnológico en la época de las primeras (grandes) computadoras como antecedente del arte digital más contemporáneo.

¹⁷ Como comenta en la carta ya citada (Williams 1973b: 275), la idea de retomar el modelo de poemas combinatorios que había ensayado en los años cincuenta surgió en 1966 cuando le fue ofrecido por primera vez «hacer algo» con una computadora. Una vez realizado el experimento fue según dice «olvidado» hasta que su esposa le mostró algunos años más tarde el funcionamiento de una máquina de fotocomposición de textos, la Datype, que permitía modificar el tamaño de las fuentes. Como se desprende de la carta, y precisa Funkhouser (2017: 3), el aspecto visual fue incorporado cuando Williams comenzó a utilizar la Datype para aumentar el tamaño de una palabra cada vez que se repetía por la puesta en marcha de las reglas que seguía el programa.

¹⁸ No es el objeto de este artículo presentar y desarrollar en detalle los distintos formatos o «géneros» que ha adoptado hasta el momento la literatura digital. Como he tratado en trabajos previos (Kozak 2017 a y b), para poder dar cuenta de tipos de literatura digital más allá de la clasificación por sí misma sino más bien, al decir de Bajtin (1936) y Bajtin y Medvedev (1928), como maneras de «finalización» de la realidad, esto es, de algún modo, «máquinas de percepción y sentido», sería preciso construir un modelo de variables cruzadas que tenga en cuenta también, además del *carácter genérico* vinculado a modos del discurso (narrativo, lírico, o incluso dramático), otras variables en función de: *modalidades constructivas* como conectividad (*on/offline*), automatismo (generatividad algorítmica/no generatividad), interactividad (sí/no); direccionalidad (linealidad/hipertextualidad e hipermedialidad); autoría (individual, colaborativa en producción, colaborativa en recepción); *lenguajes* (verbal, visual, sonoro, imagen–movimiento) y *soportes*, esto es, tipo de interfaz (computadora, teléfono móvil, *tablet*, pantalla en espacio público).

¹⁹ En la caja n° 6 del Archivo del Centro Experimental Vigo, correspondiente a los años 1966 y 1967 no aparecen documentos de los cuales inferir que Vigo o Gancedo conocieran el poema «IBM» de Williams en 1966. Por otra parte, si bien en la biblioteca de Vigo se encuentra la edición original de 1967 del libro *An Anthology of Concrete Poetry* editado por Williams, el poema titulado «IBM» fue recién publicado en libro en 1973.

²⁰ En concordancia, el texto introductorio de Jorge López Anaya para el catálogo de Novísima Poesía/69 se titula «Situación de la poesía en la era tecnológica».

²¹ He analizado *El 27 / The 27th* en Kozak (2017a y c) y *Postales* en Kozak (2017a). Un desarrollo amplio sobre la producción de Mariela Yeregui y Gabriela Golder en relación con su «impulso literario» puede consultarse en Kozak (2018), en prensa.

²² En otras publicaciones (Kozak, 2015 y 2016) he analizado con más detalle esta serie de poemas IBM de Gancedo. Un análisis tal excedería los objetivos del presente artículo así como los límites de extensión del dossier.

Referencias bibliográficas

- AARSETH, E. (1997). *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- ADORNO, TH. W. (1970) *Teoría estética*. [Traducción al español de: Fernando Riaza] (1983). Barcelona: Orbis.
- BAJTIN, M. (1936). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (1982). México: Siglo XXI
- BAJTIN, M. y MEDVEDEV, P. (1928). Chapter Seven: The Elements of Artistic Construction. En: *The Formal Method in Literary Scholarship* (Pp. 129–141). Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- BARISONE, O. (2012). Vigo y la *Expo Internacional Novísima Poesía/69* (CAV–ITDT, 1969) como materialización del intercambio. Posibilidades del concretismo. En *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Recuperado online www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1569/ev.1569.pdf
- BARTHES, R. (1971). De la obra al texto [Traducción al español de: C. Fernández Medrano]. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. (1994). Barcelona: Paidós.
- BEIGUELMAN, G. (2010). The Reader, the Player, and the Executable Poetics. Towards a Literature Beyond de Book. En Schäfer, Jørgen And Gendolla (eds.) *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres* (pp. 403–425). Bielefeld: Transcript Verlag.
- BERTI, A. (2017). La referenciabilidad discreta de las Palabras esquivas: procedimientos de la Poesía web argentina. *Perífrasis*, (n° 15), 10–28. Recuperado online de <https://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/images/versiondigital/vol8n15/vol8n15.pdf>
- BREA, J.L. (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial CASA Centro de Arte de Salamanca. Recuperado online <http://medialab-prado.es/mmedia/10509/view>
- BOOTZ, PH. (2012). La poesía digital programada: una poesía del dispositivo. En Kozak, C. (Comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión–Paragraphe*: 31–40. Recuperado online de http://www.ludion.org/articulos.php?articulo_id=54.
- BÜRGER, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. (1987) [Traducción al español de: Jorge García]. Madrid: Península.
- CIRNE, M. (1970). De la poesía concreta a la poesía proceso. En Vigo,

- E.A. *Poesía para y/o a realizar* (pp. 1'1–1'3). La Plata: Ediciones Diagonal Cero.
- DAVIS, F. (2006). Poéticas oblicuas. *Diagonal Cero* y la poesía «para y/o a realizar» en Edgardo Antonio Vigo (1962–1970). En AA.VV. *2das. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales La Plata*. La Plata: Facultad de Bellas Artes–UNLP. Recuperado online de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39213/Documento_completo.pdf?sequence=1
- (2009). Prácticas revulsivas. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo. En Freire, C. y Longoni, A. (Eds.). *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume. Recuperado online de <http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/4-Davis.pdf>
- (2016) Poéticas oblicuas. Grabado, cuerpos y poesía en Diagonal Cero. *América lee. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX*. Recuperado online de <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/diagonal-cero/>
- DEBORD, G. (1967) *La sociedad del espectáculo y otros textos situacionistas*. (1974) Buenos Aires: De la Flor.
- DIAS DE SA, N. (s/f) Poesía experimental. Entrevista de Regina Célia Pinto. Museu do essencial e do além disso. Recuperado online de <http://arteonline.arq.br/museu/interviews/neide.htm>
- EL DÍA. (1968) Sobre la novísima poesía disertó el Prof. Edgardo Vigo. La Plata, 22 de septiembre. En Caja 7–1968, Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo. Recuperado online de <https://www.dropbox.com/s/q38wm8rhta257ev/CAJA%207-1968%20WEB.pdf>
- EXPO/INTERNACIONAL DE NOVÍSIMA POESÍA/69. (1969). *Catálogo*. Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.
- FUNKHOUSER, CH. (2017). IBM Poetry: Exploring Restriction in Computer Poems. *Humanities* (6.1). doi:10.3390/h6010007
- (2007) *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of Forms, 1959–1995*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- GLAZIER, L.P. (2002) *Digital Poetics. The Making of E–Poetics*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- GRADÍN, CH. (2014). Edgardo Antonio Vigo, o el arte digital desenchufado. En Kozak, C. (Comp.) *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910–2010)* (197–210). Paraná: La Hendija.
- HAYLES, N.K. (2006). The Time of Digital Poetry: From Object to Event. En: MORRIS, A. and SWISS, TH. (Eds.). *New Media Poetics. Contexts, Techno-texts and Theories* (181–209). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- (2008). *Literatura Eletrônica. Novos horizontes para o literário*. [Traducción al portugués de: Luciana Lhullier y Ricardo Moura Buchweitz] (2009). São Paulo, Global Editora/Universidade de Passo Fundo.
- JAMESON, F. (1984). Periodizing the 60s. En *The 60s Without Apology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KING, J. (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglione.

- KOZAK, C. (2014a). Del modo de existencia de los objetos tecno-literarios. Pequeño diccionario personal ilustrado de literatura digital. En: Panesi, J. y otros. *IX Argentino de Literatura* (51–62), Santa Fe, UNL. Recuperado online de <http://www.fhuc.unl.edu.ar/centros/cedintel/argentino.pdf>
- (2014b). Más allá de la primera plana. Modernización e imaginario tecnológico en revistas culturales argentinas a mediados del siglo XX. En Kozak, C. (Comp.) *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910–2010)* (65–92). Paraná: La Hendija.
- (2015). Mallarmé e IBM. Los inicios de la poesía digital en Brasil y Argentina. *Ipotesi*, (19:1) 191–200. Juiz de Fora: UFJF. Recuperado online de <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2016/01/15-Mallarm%C3%A9-e-IBM-19-n1.pdf>
- (2016). Por una literatura *fuera de sí*. IBM de Omar Gancedo. En Torres, A. y Pérez Balbi, M. (Comps.). *Visualidad y dispositivo. Los cruces entre el arte y la técnica desde una perspectiva cultural* (35–47). Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- (2017a). Literatura expandida en el dominio digital. En *El taco en la brea*, (6) 220–245. Recuperado online de <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6973/10168>
- (2017b). Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana. En *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* (4). Recuperado online de <http://cajaderesonancia.com/jardin-detalle.php?id=240>
- (2017c). Latin American Electronic Literature: When, Where and Why. En Mencia, M. (ed.). *#WomenTechLit* (PP. 55–72). Morgantown, WV: West Virginia University Press.
- (2018). Words, Memory and Space in Intermedial Works by Gabriela Golder and Mariela Yeregú. En Lavery, J. y Bowskill, S. (eds.), *The Multimedia Works of Contemporary Spanish American Women Writers and Artists – Text, Image, and the Sensory*. Albany, NY: SUNY Press (Gender in the Global South Series), en prensa.
- LÓPEZ ANAYA, J. (1969). Situación de la poesía en la era tecnológica. En *Novísima Poesía/69. Catálogo*. La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes.
- Novísima Poesía/69. (1969). *Catálogo*. La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes.
- PÉREZ BALBI, M. (2007) «Movimiento Diagonal Cero: poesía experimental desde La Plata (1966–1969)». En *Escáner cultural. Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias* 9(96) [en línea]. Consultado el 2 de agosto de 2013 en <http://revista.escaner.cl/node/277>
- (2010). Poesía experimental desde La Plata. Crónica del Movimiento Diagonal Cero (1966–1969). *Boletín de Arte* (12), 75–92. Recuperado online de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18593>
- PERLOFF, M. (2006). Screening the Page/Paging the Screen: Digital Poetics and the Differential Text. En: Morris, A. y Swiss, Th. (Eds.). *New Media Poetics. Contexts, Technotexts and Theories* (pp. 143–162). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

VIGO, E.A. (1970). *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata: Diagonal Cero Editora.

WILLIAMS, E. (1967). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press.

——— (1973a). *A Valentine for Noël: Four Variations on a Scheme*. Barton: Something Else Press.

——— (1973b). A letter to Ann Noël. En Higgins, A. B y Kahn, D. (Eds.). *Mainframe Experimentalism. Early Computing and the Foundations of the Digital Arts*. (2012) Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Kozak, Claudia

«¿Nueva, novísima o novedosa? De la novísima poesía según Edgardo Antonio Vigo a la poesía experimental digital». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 185–202.

Fecha de recepción: 18 · 02 · 18

Fecha de aceptación: 27 · 02 · 18

La burocracia en el arte. El discurso judicial en la obra de E.A. Vigo

Ana Bugnone*

Universidad Nacional de La Plata – CONICET

Resumen

Este artículo se centra en el estudio de la obra del artista vanguardista argentino Edgardo Antonio Vigo, especialmente en la forma en que combinó arte y burocracia a través de la adopción y distorsión del lenguaje judicial. Se analizan algunas obras donde aparecen las formas lingüísticas, los géneros, la materialidad y la visualidad del discurso judicial, cuyo uso es irónico y crítico, desubicando el lenguaje judicial de su lugar original y natural. Vigo emplea la firma, los hilos y los términos específicos de dicho lenguaje como parte de una utilización excéntrica de las formas de un espacio al que pertenece por su trabajo diario, pero de modo impropio por no ser un sujeto autorizado en términos de los límites que ese discurso impone. Asimismo, se examinan los trabajos artísticos donde aparece una crítica al sistema judicial por injusto y desigual. Estos elementos llevan a verificar la politicidad de estos trabajos, en términos de una configuración interna de la obra que se vincula con un medio al que no pertenece, que hace público y al que permite circular por fuera de sus espacios normales y reglados.

202 203

Palabras clave

· arte · burocracia · Edgardo Antonio Vigo · discurso · lenguaje judicial · política

Abstract

This paper focuses on the study of the work of Argentinian avant-garde artist Edgardo Antonio Vigo, particularly on the way he combined art and bureaucracy through the use and manipulation of legal language. We will analyze some

* Licenciada en Sociología y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata. Investiga en el IdIHCS, Universidad Nacional de La Plata – CONICET. Es Profesora Adjunta Ordinaria de Cultura y sociedad y del Taller de Sociología del Arte en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la misma Universidad. Dicta seminarios de Grado y Posgrado en el área de la Sociología del arte y la cultura.

works that feature the linguistic forms, genres, and the material and visual nature of legal discourse used in an ironic and critical way, which put legal language outside its natural, original place. Vigo employs the signatures, threads and specific terms of said language as an eccentric use of the forms of a space that he belongs to because of his everyday work, but still in an inappropriate way given the fact that he is not an authorized person in terms of the limits imposed by such discourse. Those artworks that criticize the judicial system for being unequal and unfair will also be analyzed. These elements prove that his works have a political character in terms of their internal configuration which is linked to an environment it does not belong to, which it makes public and which allows it to exist outside its usual, regulated spaces.

Key words

· Art · Bureaucracy · Edgardo Antonio Vigo · Discourse · Legal Language · Politics

Una de las zonas más originales y significativas de la poética del artista vanguardista argentino Edgardo Antonio Vigo (1928–1997) es la que surge de la combinación que realizó entre arte y burocracia a través de la utilización del discurso judicial en la producción artística, cuyo origen está directamente vinculado con su trabajo como empleado de los Tribunales. Esta operación, como veremos, tiene implicancias políticas que van más allá del mundo artístico. Vigo utilizó aspectos del discurso judicial, como los sellos, las firmas y los textos jurídicos desde los primeros años de la década de los cincuenta. Este uso consistió, por un lado, en que incorporó elementos propios del lenguaje de las leyes, las disposiciones judiciales y burocráticas, utilizándolo tanto en su forma declarativa como probatoria, en la narración de los hechos y en la constatación de las acciones. Por otro lado, el artista usó uno de los rituales vinculados con la escribanía y elementos visuales de ese discurso, como los sellos personales y fechadores.

Vigo trabajaba como empleado de los Tribunales Civiles de La Plata, lo que no solo le dio un sostén económico, sino una materia que incorporaría en su poética para desnaturalizarla de su lugar original. En su juventud quiso dedicarse a la aviación, razón por la cual se presentó en la Aeronáutica de Córdoba, pero no logró ingresar. Luego comenzó a trabajar como practicante en los Tribunales y cuando se produjo una vacante en la Aeronáutica, decidió rechazar la oferta, ya que se sentía muy integrado al mundo judicial. El artista también comentó que se deslumbró con el lenguaje de ese mundo, con la oficina como espacio físico, y que

esto representaba una novedad en su vida, ya que no tenía familiares vinculados con lo judicial (entrevistado por M. Curell, 1995). Este punto será crucial para entender la magnitud de la dislocación del lenguaje judicial en manos del artista.

En los Tribunales, Vigo cosía expedientes, una práctica que incorporó a su estrategia material de producción artística. El uso de los hilos, los ojalillos, las carpetas de cartulina y los sellos, objetos directamente vinculados con su tarea en Tribunales, formaron parte de su obra. Fue allí donde un compañero le regaló su primer libro de historia del arte y donde otros compañeros decidieron anotar lo en la Escuela de Bellas Artes en la carrera de Dibujo. Así, el comienzo de su relación formal con el arte se vinculó estrechamente con el mundo de la justicia. Se vinculó con la Asociación Judicial Bonaerense y con la revista que esta editaba, *En marcha*, encargándose de la sección xilografía.

Vigo estimaba el valor de la libertad creativa y sintió que en su trabajo de judicial también podía ejercerla, así dijo «Puedo ser libre en mi taller, en mi lugar de trabajo, en mi escritorio, puedo ser un burócrata y sin embargo ser libre» (entrevistado por M. Curell, 1995). Para comprender la complejidad de esta posición asumida por Vigo, es necesario señalar que llamó «revulsiva» a su propuesta artística, es decir que pretendía modificar la mirada o la subjetividad desde un posicionamiento «anti burgués», lo cual parece contraponerse con el grado de integración que tuvo Vigo a la institución judicial, a pesar del carácter mayormente aristocrático y garante del orden social. No obstante, el propio artista no consideró que hubiera contradicciones entre ambos mundos y su estrecha vinculación con lo judicial le dio un anclaje económico y social que, a juzgar por sus declaraciones, no generó incompatibilidades. Fue tal vez esa misma adaptación la que le permitió incorporar elementos y materialidades de lo judicial a su producción artística, que, con diversos matices, iban desde la ironía hasta la crítica política.

En los Tribunales, hizo de la oficina donde trabajaba —y de otros despachos— un espacio de expresión: colgaba objetos y xilografías, los que convirtieron a ese lugar formal en una zona de arte de vanguardia. Esa oficina, que según su archivo, tenía la forma de un hexágono, fue tan significativa que dio el nombre a una de sus revistas, *Hexágono '71*. Así, la apropiación de distintos aspectos del discurso judicial puede entenderse en el marco de esa idea de libertad, y su trabajo en Tribunales, lejos de constreñirla y a pesar de las contradicciones, se presentó como una oportunidad para ampliarla.

Para comprender el significado de la operatoria que realizó Vigo respecto de los lenguajes del mundo judicial, es necesario mencionar que el lenguaje utilizado en el mundo judicial es llamado «técnico», «especial» o «tecnolecto» es decir, propio de cada ámbito que, tomando como base el lenguaje natural, posee formas y significados particulares. En el caso judicial, se trata de un lenguaje especialmente intrincado, con una sintaxis artificiosa y muchas veces poco clara, lo que ha fortalecido su carácter de exclusividad en el ámbito judicial y una dificultad generalizada en la comunicación con el público en general. Lo que interesa de este tipo de lenguaje para interpretar la obra de Vigo es que además de utilizar uno específico, ajeno al mundo del arte, el judicial también puede entenderse como un discurso, especialmente centrado en el orden y el control social. Según Michel Foucault, no se trata solo de un tipo de lenguaje especial entre otros, sino uno fundamentalmente utilizado como modo de control sobre las sociedades a través del tiempo. Esto se debe a que «en toda sociedad la producción del discurso está a

la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad» (Foucault, 2012:14). En el mismo sentido, Jacques Rancière (2007) sostiene que el uso de la lengua está sometido a un orden que organiza, jerarquiza y autoriza quiénes pueden usarla y disponer de ella y quiénes no y que algunos usos fuera de esa organización son políticos porque ponen en cuestión la partición de lo sensible.

Uno de los discursos que mejor expresa estos los procesos de exclusión de los que habla Foucault (2012) es el judicial, porque su constitución como discurso del control exagera las limitaciones a través de las ritualizaciones, la selección de productores autorizados y el uso de terminología específica. Esto denota que en el discurso se ponen en juego cuestiones de poder. Una de la de las formas en que Vigo desvirtuó esos límites del discurso es a través de la ironización, dado que al producir sentencias para las que utilizaba géneros, formas y materialidades del mundo jurídico y administrativo, estaba burlándose de esas formalidades y rituales, y demostrando su contrario, la irracionalidad de su uso fuera del espacio «natural» de su utilización. En la medida en que el discurso judicial debe atenerse a estas restricciones, su uso fuera de estos parámetros, descolocado de los sujetos, circunstancias, rituales y objetos pertinentes, hace de él un discurso mal-dicho, que, en lugar de repetirse y fijarse, se desgrana en el ámbito de una experiencia que lo separa de la normalidad.

La utilización que realizó Vigo del discurso judicial puede dividirse en dos grandes grupos: el primero, trabajos en los que prevalece la forma de dicho discurso; el segundo, los que hacen hincapié en el contenido, acercándose a una crítica al sistema judicial en sus aspectos más injustos. En relación con esta zona de su obra, cabe mencionar que las acciones artísticas, participativas o performáticas que realizaba Vigo tenían una particularidad: registraba por escrito o fotográficamente (o ambas cosas) cada paso que realizaba. Algunas veces, incorporaba esos registros en distintas obras vinculadas entre sí y, además, formaba con esa documentación carpetas que archivaba cuidadosamente. Al mismo tiempo que protegía la memoria de las mismas, Vigo le dio un carácter particular a ese registro, utilizando frases, palabras, sellos y procedimientos propios del ámbito judicial.

La distorsión del lenguaje

Vigo realizó entre 1970 y 1972 el *Señalamiento VIII*, que consistió en retirar un poco de agua del Río de la Plata, al año siguiente, devolverla al río y tomar cuatro muestras de una nueva toma. Según la descripción que realizó el artista, en la primera oportunidad había sumergido trescientas tarjetas en el agua, «a las que previamente había impreso un texto donde se certificaba que las mismas habían estado sumergidas durante un tiempo-horario determinado» (Archivo personal de E. A. Vigo). El artista escribió el documento «H₂O – Relato de la acción» que forma parte del *señalamiento*, y su título da señales de que recogió la frase que usualmente encabeza en el derecho la descripción de una acción en un escrito legal. Allí, narra y

certifica la acción artística, utilizando un lenguaje que obedece al discurso judicial: «prosiguiendo con los actos», «procedí», «conjuntamente se acompaña», así como describe las tareas realizadas, con una especificación de las características y una organización temporal cronológica que adecúan el texto al género de ese tipo de relatos en los escritos judiciales. Finalmente, utiliza un certificado oficial del Ministerio de Obras y Servicios Públicos, fechado, firmado y sellado, además de la impresión de un sello fechador. El nivel de detalle y exactitud que aparece en este documento, como en tantos otros del artista, excede la simple necesidad de registrar un episodio artístico efímero: Vigo decide dar la forma de documento judicial.

Esta explicación se publicó en la revista belga *Amenophis*, en la que se agregó una tarjeta con un espacio especialmente reservado para que el receptor se la enviara a Vigo y él lo mojaría con el agua del *señalamiento* como prueba de la acción realizada. Luego, la volvería a enviar al receptor de la revista. De este modo, en la tarjeta Vigo certifica la veracidad del acto realizado y al mismo tiempo se compromete a realizar otra acción: al mojar la tarjeta se constituye una «prueba» y se expresa, además, la intención de hacer participar al público. Este trámite de tinte burocrático, con regulaciones precisas —tal como suele hacerlo el mundo estatal y especialmente judicial— invita al lector a intervenir en el proceso de la acción, apuntando a uno de los *leit motiv* de la poética de Vigo: la participación del público. Asimismo, la publicación de este documento en una revista apela a la difusión de la acción que, sumada a la invitación a intervenir, implica un ofrecimiento de ese discurso judicial por fuera de los límites de su ámbito natural. Además, ese llamamiento a que cualquiera pueda ser parte de la constitución de una prueba también cuestiona las inclusiones, exclusiones y designación precisa de sujetos autorizados dentro del sistema judicial. Por otro lado, hacer constar este tipo de situaciones parece mostrar el sinsentido de algunas acciones judiciales y de la burocracia en general si se las considera de modo aislado —como lo hace Vigo— y no como elementos del ritual judicial y de los procedimientos que le otorgan legitimidad.

Estos y otros textos de Vigo finalizan con «conste» y su propia firma, colocando, así, una palabra resonante en los expedientes judiciales y un elemento fundamental como la signatura, que da cuenta de la autoría y lo responsabiliza de lo contenido en el documento. Si en el discurso judicial lo central del certificado es que esté firmado por una persona competente, la firma de Vigo o de un crítico de arte o del receptor, se posiciona como elemento impropio e irónico que desajusta tanto el uso normalizado de este tipo de documentos, así como la recepción de un objeto que se presenta como obra y que, por lo tanto, no se espera de él ninguna consecuencia legal. Frecuentemente se ve que las obras de Vigo, específicamente aquellas que van acompañadas o están constituidas por textos escritos, están rematadas por su sello personal y la firma. Esta forma particular de finalizar un texto, además de vincularse con el mundo judicial y administrativo y, refiere al modo especial en que Vigo se relacionó con su firma como autor. Siguiendo a Derrida, la firma «pretende ser la presencia del “autor” como “persona que enuncia” como “fuente”, en la producción del enunciado (...) [e] implica la no-presencia actual o empírica del signatario (...), señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro» (1998: 370). Esta

omnipresencia autoral a través de la firma tensiona la pretensión de Vigo de ser un autor anónimo o solo proyectista ya que, por el contrario, se apropia de este aspecto de los escritos judiciales, afirma su existencia en tanto individuo y genera una identificación única y singular entre la firma y lo que se firma.

Asociadas a la revista que inició en el año 1971, Vigo produjo «ediciones» con el sello editorial «La Flaca grabada. Hexágono '71». Una de ellas es el *Informe O'00A* de la acción titulada *200 llaves que viajaron de La Plata/Buenos Aires/La Plata*, del que realizó una tirada de doscientos ejemplares. Vigo reunió doscientas llaves abrelatas y las transportó desde La Plata hacia Buenos Aires. Las llevó hasta al Instituto Di Tella, donde el crítico de arte Samuel Paz certificó la llegada de las llaves y luego Vigo regresó a La Plata con ellas. En el trayecto de ida y vuelta, así como en el encuentro con Samuel Paz, Vigo tomó nota de los datos y horas exactas en que ocurrieron los hechos, así como fotografías que los «documentaron». Con todo ello Vigo armó el *Informe* donde, además de la información y las imágenes, se encuentra una hoja de la que cuelga la llave abrelatas atada a un hilo. Además de aspectos del discurso judicial, se advierte en esta obra la presencia de un tercer involucrado, un participante calificado que certifica la acción del viaje. La pertenencia a una institución de relevancia en el arte (visible por el uso del sello) da mayor formalidad y credibilidad al uso del certificado, al mismo tiempo que religan la obra y su certificación al mundo del arte y a la renombrada institución. Por otro lado, la numeración no correlativa de los pasos que implicó la acción (1, 3, 2, 4) —aunque los horarios en que ocurrieron sí están ordenados— y el uso de los paréntesis en forma invertida, por ejemplo en «)aprox.(», mantienen restos de la poesía visual, en las que utilizaba letras y números dándoles un lugar visual, apartados de su función normal, al tiempo que los incorpora a un informe cuyo formato es eminentemente burocrático.

En estos y otros trabajos similares, el uso del discurso judicial se convierte en un elemento ineludible, pasando a ser el aspecto central, tanto porque los textos implican una referencia a un hecho que ya no es visible por haber sido efímero, como porque, en otros casos, es el elemento constitutivo de la propia obra. En las manifestaciones efímeras, Vigo parece apelar a la idea que representa la frase latina de uso corriente en los expedientes judiciales, y que forma parte de la lógica material de su funcionamiento: *Quod non est in actis, non est in hoc mundo* («Lo que no consta en actas, no existe en este mundo») refiriendo a que todo lo alegado y probado, debe constar en el expediente, de otro modo, no existe. En estos trabajos de Vigo hay una trasposición de esta máxima de los expedientes a las obras y acciones, y con esto se vale, nuevamente, de un elemento externo y específico de otro ámbito. Esto sucede, además, en una poética, como la de Vigo, que presenta entre sus particularidades la proposición de utilizar materiales «innobles» y la realización de «presentaciones» en lugar de exposiciones, en consonancia con su posición vanguardista. Estas elecciones implicadas en la obra efímera, entran en tensión con la opción de probar, como en un caso judicial, la existencia de esos mismos hechos que se proponen distantes de las obras de arte tradicionales. O bien, es por ese carácter vanguardista que se hace necesario, para Vigo, constatar al menos probatoriamente, su existencia. La presencia de la prueba o el certificado devuelven simbólicamente la idea de que la obra tomó cuerpo, como una resistencia a la pérdida total de su entidad que formaba parte del arco de propuestas de los artistas vanguardistas de la época.

En el *Señalamiento IX*, Vigo enterró un taco de madera en el patio de su casa y al año siguiente lo desenterró. Así, el *Enterramiento y desenterramiento de un taco de madera de cedro* también fue certificado, pero en este caso por la presencia de dos compañeros que llamó «testigos» (la escultora Graciela Gutiérrez Marx y el fotógrafo Juan José Estéves), y por una escribana que formalmente realizó un acta de constatación de lo ocurrido y la «protocolizó». Además, Vigo cortó setenta trozos del taco original con los que formó la edición *Múltiples acumulados* y sacó fotos que ofreció como «prueba» o «testimonio». Produjo, además, un texto que narra lo realizado en el *señalamiento* donde explica con tono administrativo el procedimiento seguido con el taco de madera y menciona la actuación de la escribana. En este caso, además de los indicadores de la apropiación del discurso judicial, se presenta la máxima configuración de la utilización de ese discurso en la acción artística: no solo la palabra y la imagen de ese lenguaje, sino el procedimiento y la acción concreta de un representante del estado, específicamente, un experto en procedimientos de dar fe que, según la doctrina del derecho, otorga validez y legalidad al acto, y plasma todo en un documento público. Sin embargo, el uso que dio Vigo a esta certificación no es el de la realización de algún trámite, sino el de demostrar que ese *señalamiento* que se encuentra entre los que él mismo clasificó como «privados», efectivamente ocurrió. Así, lo efímero de la acción que constituye su sustancia, queda atenuado por el registro fehaciente en un documento público. Esto permite no solo reforzar la acción frente a otros, sino brindar una objetivación más prolongada en el tiempo y mostrarla en diferentes ocasiones. La aplicación de un proceso de la escribanía a una acción artística aparece como una burla hacia los procedimientos jurídicos y una demostración de su ineficacia o insensatez. Asimismo, ironiza sobre la función del artista, que se ve necesitado de aquel trámite para constatar que ha realizado un *señalamiento*, el cual, a diferencia de las obras de arte tradicionales, no podría ser captado como hecho artístico fuera del momento de su realización.

208 209

Otros artistas en la misma época también utilizaban dispositivos textuales similares para la producción artística a través de la elaboración de declaraciones o información documental que se ofrecían a la audiencia en reemplazo del objeto artístico. Lo que caracteriza a Vigo es la sistematicidad y repetición con que utilizó los géneros, las fórmulas y la terminología del discurso judicial y la presencia misma de los objetos a los que hacía referencia, no siempre reemplazados por la palabra, aunque en estrecha vinculación con ella. Las apropiaciones dislocadas que ejerce Vigo del discurso judicial desenmarcan tanto el espacio propio de su uso como los autores e interlocutores posibles. En tanto el programa de Vigo implicó un cambio en la concepción de la obra, el autor, el público y los lugares y modos de «presentación», puede considerarse que en aquellas apropiaciones abre también una forma de obra artística que se desenchaja de las expectativas culturales más instaladas. En este sentido, implica una intervención de un mundo ajeno en la práctica artística, donde aparecen la sorpresa y la ironía como formas de descontracturar el efecto de la obra. Al mismo tiempo, provoca una extensión desatinada, por impropia, de las formas judiciales hacia otros espacios. Así, mientras Vigo denostaba las prácticas burguesas en el arte, anexó o constituyó trabajos artísticos con materiales y operatorias que no solo pertenecen a ese sector, sino que permanecen más o menos inaccesibles e intocables para otros estratos sociales.

La crítica política

Vigo también captó aspectos que constituyen el contenido del discurso jurídico y contradujo el «tabú del objeto» (Foucault, 2012) que limita los discursos: el artista tomó como tema de sus obras elementos que forman parte de lo que no puede ser dicho de cualquier modo o circunstancia, de lo que no puede ser hablado en formas ajenas a un estatuto adecuado. Esto implicó que Vigo no solo trabajara sobre un objeto intocable o exclusivo, sino también una acusación política que mostraba arbitrariedades y atropellos sobre los derechos de las personas. De este modo, al mismo tiempo que se apropió de las formas discursivas, abarcó también una crítica social y política sobre el funcionamiento de la estructura judicial.

En el número cd de *Hexágono* '71, de 1973, Vigo publicó una poesía visual que no solo toma un tema jurídico, sino que implica también un ataque al sistema judicial en general. Allí la palabra «inocente» pasa por un embudo del que sale la palabra «culpable». Debajo se encuentra la frase «La ley del embudo» y un sello de Vigo. Esta obra muestra la idea de que una persona inocente, al pasar por el sistema (capitalista, dominante, militar, judicial), se convierte en culpable. Vigo muestra que se ha invertido el principio de presunción de inocencia («Toda persona es considerada inocente hasta que sea declarada culpable»), y hace que el inocente que pasa por el «embudo», sea considerado culpable. «La Ley del embudo» es conocida popularmente como una metáfora de la desigualdad o la injusticia, razón por la cual interpretamos que Vigo asume una crítica hacia todo el sistema judicial. *La ley del embudo*, puede entenderse como uno de los casos en que Vigo toma una posición política, denunciadora y convergente con las ideas críticas de diversos sectores de la sociedad, especialmente de la nueva izquierda, sobre una realidad que considera injusta, responsabilizando al estado. Al mismo tiempo, compone la obra de un modo que conserva la raigambre de su propia poética al vincularse directamente con la poesía visual.

Emparentado con este trabajo, *Variante jurídica*, publicado en el cd de *Hexágono* '71 a finales de 1973 o principios de 1974, es otro de los que toman como tema algún aspecto del contenido del discurso judicial. Con el subtítulo «Relación: Estado / Individuo», la obra consta de dos columnas: en la izquierda dice «Ayer» y en la derecha, «Hoy». Debajo de la primera dice «Quita de libertad por hecho probado» y al lado, bajo la columna «Hoy», se lee «Quita de libertad por hecho supuesto». En la segunda fila, bajo la columna «Ayer» expresa «Demostración de culpabilidad por el Estado», en «Hoy» dice «Demostración de inocencia por el individuo». Este texto es una clara denuncia sobre las violaciones a los derechos de las personas por parte del estado en relación con las prácticas judiciales: la condena por un hecho probado y la presunción de inocencia. Vigo muestra que ambas garantías están siendo quebrantadas, en la medida en que el sistema político se orientaba cada vez más a la derecha, a pesar del breve lapso de gobierno peronista donde Héctor Cámpora recogió las demandas de los jóvenes militantes de la nueva izquierda.

Finalmente, Vigo utilizó una ley en su *Tríptico remarcado (Ley 18188)*, editado por Diagonal Cero en 1970. Esta ley establecía el valor de la moneda local, los «pesos ley 18188», entre 1970 y 1983. Vigo utilizó el nombre de esa norma para realizar un tríptico perforado con números —una práctica utilizada también en

otras obras— que en su interior contiene tres tarjetas colgadas de hilos. La primera, en forma triangular, dice «Biafra», haciendo referencia a uno de los países más pobres de África; la segunda, romboide, expresa «Viet–Nam», en clara alusión a la guerra allí desatada y que fuera rechazada por amplios sectores en distintos países; la tercera es un círculo —una forma cara a la poética de Vigo— con una suma algebraica: «Favelas + villas miserias = Latinoamérica», es decir, que relaciona los asentamiento pobres en Brasil y Argentina con la totalidad del subcontinente. Vigo expresa en *Tríptico enmarcado (Ley 18188)* la relación entre las políticas económicas de los países, a través de la referencia a esta ley, la miseria, el hambre y la guerra. Este trabajo se encuentra ligado a lo judicial el uso de una ley en su título, y por un aspecto de su materialidad, los hilos, ligado a la tarea de coser expedientes que Vigo realizaba a diario.

210 211

Reflexiones finales

En los casos que vimos, Vigo estructura sus obras a través de un discurso que pertenece al cuerpo judicial y en esa utilización lúdica, irónica o crítica, hace visible que ese lenguaje no pertenece al arte, ni siquiera a la lengua común. No se trata cualquier jerga de un ámbito particular, sino donde toma cuerpo una de las formas más concretas de afirmación de un orden social: la aplicación de la ley. Así, Vigo intercepta un aspecto del funcionamiento del sistema —o como dice Rancière, el orden, la policía— disociándolo de su lugar normal y, al ofrecerlo en una acción artística, permite una apropiación descentrada, fuera de sus límites naturales. Vigo conforma un dispositivo en el que incluye el texto, la imagen, las prácticas y los elementos de la materialidad de lo judicial.

Vigo hace de lo incomprensible —por específico, técnico y arcaico— algo que exhibe el valor de lo artístico, que se muestra y se ofrece para generar una experiencia estética. Desvirtúa su condición de lenguaje de especialidad solo accesible y comprensible para unos pocos y lo pone a circular, demuestra que hay una politicidad en sus obras, entendida como «una articulación *interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos», y donde no hay una correspondencia dada entre forma artística y contenido social (Richard, 2005:17). En esta zona de su poética hay un tipo de relación con lo político que desestabiliza aspectos del orden social a través de una desorganización de los discursos que implica también una distribución de los poderes. Vigo hace fallar los procedimientos de exclusión del discurso que limitan el uso por parte de sujetos o en circunstancias ajenas a las originalmente establecidas y que determinan que ciertos objetos del discurso no pueden ser empleados de cualquier modo. Además, el artista implica a otros en su uso. En este sentido, encuentra una grieta en el control del discurso, demostrando que es posible evadirlo y hacer ver o leer una voz no permitida. Esto último puede entenderse también con Rancière (2006), ya que las voces no autorizadas son aquellas que solo producen «ruido» —así también lo advierte Foucault— y por eso generan un disturbio, una

desorganización en el orden de las jerarquías, posiciones y disposiciones del orden policial y sus reparticiones en lo social. En el caso de Vigo, su obra aparece en ese lugar descentrado que hace aparecer una voz en lugares y formas inapropiadas, particularmente movilizándolo un discurso caracterizado por su relación con la ley, el orden social y la sanción, y en ese sentido su procedimiento es político. Así, los juegos irónicos del lenguaje judicial de Vigo, los rituales jurídicos transformados en *performances* y su circulación extramuros de los circuitos normales, pueden pensarse como intentos de poner a la vista que hasta los espacios y prácticas más consolidados como excluyentes de los oídos y las voces de los no autorizados, son pasibles de ser alterados y descolocados como disidencia de la finitud técnica y específica: una politicidad que apunta directamente sobre una de las prácticas socioculturales de la dominación.

Referencias bibliográficas

- DERRIDA, J. (1998). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- FOUCAULT, M. (2012). *El orden de discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- RANCIÈRE, J. (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RICHARD, N. (2005). «Arte y política»; lo político en el arte. En Oyarzún, P., Richard, N. y Zaldívar, C. (Eds.). *Arte y Política* (16–17). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.

Bugnone, Ana

«La burocracia en el arte. El discurso judicial en la obra de E.A. Vigo». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 203–212.

Fecha de recepción: 02 · 03 · 18

Fecha de aceptación: 10 · 04 · 18

El grabado en madera como arte tocable. Edgardo Antonio Vigo y el Museo de la Xilografía de La Plata

Silvia Dolinko*

Universidad Nacional de San Martín /
CONICET

Resumen

El artista platense Edgardo Antonio Vigo mantuvo a lo largo de su trayectoria algunas inquietudes que articularon su labor creativa individual con la esfera de lo social, como la posibilidad del intercambio y la aspiración a una circulación artística extendida. Su voluntad de propugnar un acceso amplio y desacralizado a la obra de arte fue vehiculizado en gran medida a través de distintos proyectos gráficos; entre ellos, la propuesta del Museo de la Xilografía de La Plata fue la que tuvo mayor continuidad en el tiempo. Edición, circulación e intercambio fueron los ejes del programa de ese museo circulante albergado en cajas-valija que le permitía trasladar la colección de grabados a distintos ámbitos, públicos o privados. Las estampas originales y múltiples de su patrimonio resultan así un buen ejemplo de lo que Vigo propuso como «arte tocable».

212 213

Palabras clave

· grabado · edición · circulación

Abstract

During his career, the artist from La Plata Edgardo Antonio Vigo maintained some interests such as the possibility of exchange and the aspiration to an extended artistic circulation that assembled his individual creative work with the social sphere. His will to support a wide and demystified access to works of art was transmitted, to a large extent, through different graphic projects, including the proposal of The Museum

* *Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del CONICET. Directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y profesora de Arte argentino y americano del siglo XX en esa institución. Coordinadora general del Instituto de Artes Mauricio Kagel de la UNSAM. Autora de Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973 (Edhasa, 2012) y editora de Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina (CAIA-Eduntref, dos volúmenes, 2011-2012), entre otros libros.*

of Xylography of La Plata which was the one with the greatest continuity over time. Edition, circulation and exchange were the central concepts of the program of that itinerant museum held in *boxes-suitcase* that allowed him to move the collection of engravings to different public or private contexts.

The numerous and original engravings of his patrimony are thus a good example of what Vigo proposed as «touchable art».

Key words

· printmaking · edition · dissemination

Las polifacéticas intervenciones que Edgardo–Antonio Vigo desplegó en su prolífica trayectoria artística activaron la construcción de la imagen de un artista provocativo, lúdico, experimental y a la vez profundamente comprometido con la intervención social. A lo largo de toda su producción, Vigo mantuvo algunas inquietudes que articularon su labor creativa individual con la esfera de lo social: la voluntad de expandir el acceso al arte, la posibilidad del intercambio y de la participación, el gusto por lo marginal o contracultural junto con el interés por las vanguardias, su atracción por el hecho artesanal, la aspiración a una circulación artística extendida. En particular, su voluntad de propugnar un acceso amplio y desacralizado a la obra de arte fue vehiculizado en gran medida a través de distintos proyectos gráficos.

Considerando las prácticas que Vigo desarrolló dentro de lo que podría considerarse un universo gráfico en sentido amplio, puede destacarse su renovación del centenario grabado en madera, su edición de revistas artesanales, su rol pionero del arte correo, su impulso del «sellado a mano», su obra como autor de poemas matemáticos y de poesía visual. Pero su actuación no se acotó al extenso ámbito de lo impreso: también fue realizador de «señalamientos urbanos» y creador de «máquinas inútiles». Asimismo, tuvo actuación como conferencista, como docente —durante años, fue profesor de dibujo e historia del arte en el Colegio Nacional de La Plata—, como gestor de exposiciones, como cronista de arte en diversos medios gráficos¹. También cabe señalar que, durante toda su vida, se desempeñó como empleado judicial en los Tribunales Civiles del Poder Judicial de la provincia de Buenos Aires.

El fuerte anclaje que obra y vida de Vigo tuvieron con su ciudad natal —en la que desarrolló su actividad y desde donde logró conformar una red de intercambios de artistas internacionales— se proyecta en la actualidad en la preservación y difusión del corpus de obra y documentos que organizó a lo largo de su vida. En efecto, el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) de La Plata tiene en custodia una gran cantidad de obras, libros, revistas, carpetas, fotografías, afiches, documentos mecanografiados, recortes de prensa, correspondencia, entre tantos otros materiales reunidos

por ese artista. Situado a pocas cuadras de la plaza principal de la capital bonaerense, se trata una sencilla casa de una planta que, si bien puede pasar desapercibida para la mirada desprevenida de los transeúntes poco informados, alberga uno de los más fascinantes archivos de arte de la segunda mitad del siglo XX en la Argentina. En ese inagotable conjunto de materiales vinculados al universo creativo de Vigo —y en sintonía con el reconocido axioma vanguardista— allí el arte se fusiona con la vida. En efecto, mucho antes de instalarse la «fiebre archivística» contemporánea, el propio artista fue construyendo su propia serie de documentos que dan testimonio del desarrollo de su actividad artística, desde los inicios de su producción.

Desde 1953 hasta su fallecimiento, el 4 de noviembre de 1997, los registros de cada una de las acciones artísticas, de sus intercambios con otros artistas —como Julien Blaine, Paulo Brusky, Carlos Ginzburg, Claudia del Río, Clemente Padín, Juan Carlos Romero u Horacio Zabala, entre otros—, de su participación en exposiciones y publicaciones, de sus actuaciones como jurado de certámenes y premios, de sus aportes desde la crítica de arte o del ensayo como testimonio contemporáneo, toda ese cúmulo de «vida artística» se sucede en 37 cajas, cada una con su correspondiente referencia de año. En uno de sus característicos juegos de palabras, a partir de la sexta caja definió a ese conjunto de documentos y testimonios de su devenir artístico y biográfico con el nombre de *Biopsia*. La organización que, en forma progresiva, fue brindando Vigo a esos testimonios de su propia labor se mantiene en la actualidad a partir del contemporáneo criterio de conservación que sostiene la necesidad de preservar el orden original de los documentos.

Por expresa voluntad del artista, poco después de su fallecimiento el archivo de Vigo pasó a encontrarse bajo la custodia del Centro de Arte Experimental Vigo–Fundación Artes Visuales, conducido por Ana María Gualtieri; junto a ella, un entusiasta equipo de trabajo se desempeña desde entonces en este espacio autogestionado, desarrollando tareas de investigación, conservación, digitalización, fotografía y atención a las consultas del público. Mariana Santamaría, Mariana Fucks, Federico Santarsiero, Julio Lamilla y otros colaboradores integran en la actualidad el grupo que activa el CAEV. Legatario de la obra del artista platense, el CAEV se propone conservar y difundir su producción y los documentos por él reunidos durante tantas décadas de persistente labor cultural. En esta labor de difusión, la página web del CAEV resulta un recurso claramente complementario de la existencia del archivo físico platense. Tal como sostiene Mariana Fucks,

la página web del Centro Vigo mantiene la estructura básica en la que se divide el archivo «real»; al transportarla a una página web deseábamos que mantenga parte del espíritu de Vigo sin caer en el caos creativo. De esta manera el sitio cuenta con las mismas secciones que el archivo palpable. Allí están alojados los documentos digitalizados, los cuales se actualizan constantemente, sumando novedades².

Gracias a la labor de preservación y difusión del CAEV, el registro de la dimensión múltiple de Vigo, ya reconocida en vida del artista, fue potenciada en los últimos años a partir de una serie de exhibiciones y publicaciones que, producto de investigaciones procedentes del campo académico y curatorial, abrevaron y se nutrieron de los materiales de este fascinante archivo (Dolinko, 2012; AAVV, 2016; Barisone, 2017; Bugnone, 2017). Afortunadamente, a pesar de las numerosas investigaciones en torno a su labor artística, la obra de Vigo pareciera aún resultar inagotable.

Considerando la diversidad de poéticas, dispositivos y soportes que puso en juego, es posible considerar que existe una noción clave que articuló los múltiples proyectos de Vigo: la idea de intercambio o de participación dinámica y creativa. Ya en 1954 expuso en La Plata una serie de objetos móviles de madera que podían ser manipulados por los espectadores, apuntando en este conjunto inicial a la idea de familiaridad y conexión directa del público con la obra de arte (Centro de Arte Experimental Vigo 2008). Si este criterio de interacción constituyó uno de los principales ejes de la obra de Vigo, la edición de revistas y la difusión del grabado en madera tuvieron un rol ideológico y material significativo: para el artista, la xilografía posibilitaba un acercamiento «desacralizado» a la obra de arte frente a las limitaciones de otro tipo de producciones como la pintura o la escultura tradicionales. El grabado en madera fue, en efecto, una producción clave para Vigo tanto en lo que refiere a su propio trabajo artístico como en relación con los intercambios que estableció y los circuitos en los que intervino a lo largo de su trayectoria (Davis, 2004; Dolinko, 2008). La puesta en juego de esta antigua modalidad de impresión de origen popular le posibilitaba la multiplicación y amplia circulación de imágenes; así, la multiplicidad de la xilografía le permitía poner en cuestión —tanto en términos conceptuales como materiales— las limitaciones de la producción artística de ejemplar único.

Ya en sus primeras publicaciones —*WC* (1958) y *DRKW* (1960)— Vigo había incluido xilografías, las cuales constituyeron una de las marcas diferenciales de su siguiente revista, *Diagonal Cero* (1962–1968), ocupando el espacio de presentación de la mayoría de las tapas y también impresas en sus páginas internas, ilustrando poesías, como imágenes autónomas o publicaciones anexas (Dolinko, 2012). También se destacó dentro de esta revista su edición de una serie de ocho cuadernillos de grabados en madera de distintos artistas publicados entre 1964 y 1966. Tiempo después, los cuadernillos tomaron forma independiente a través de la edición de la serie «Xilógrafos de hoy» que Vigo continuó hasta 1969.

La producción gráfica de Vigo circulaba entonces por vías paralelas: tanto a través de estos cuadernillos y en las páginas de las revistas, como también en exposiciones de sus grabados en instituciones culturales. Así, el 21 de octubre de 1966 inauguró una muestra en la Biblioteca Benito Lynch de La Plata donde presentó «mono-xilografías a la ténpera» —material que le otorgaba a la estampa una cualidad opaca y «empastada»— y «xilografías con resina». Como señaló contemporáneamente su colega Luis Pazos

la renovación en las artes plásticas adquiere en la actualidad un doble sentido: por un lado aparecen nuevas formas de expresión y por otro viejas técnicas cambian adaptándose a los nuevos conceptos. El segundo es el caso de los grabados expuestos. Vigo utiliza la tinta de imprenta, una prensa copiativa diseñada por él mismo, tacos de madera y trata a los grabados con un proceso especial de resina plastificando las figuras. [...] [la técnica de la estampa *Los pájaros*] insinúa la posibilidad de utilizar la tercera dimensión³.

Las preocupaciones de Vigo se desplegaban en esos tiempos en múltiples frentes de actuación, entre su producción de obras, la edición de estampas xilográficas propias y ajenas, la organización de exposiciones y la reflexión sobre la inscripción y circulación de esta producción en las instituciones culturales. Los alcances, complejidades y limitaciones del museo se presentaban, en este sentido, como uno de los focos de sus preocupaciones. Ya en 1964 había sostenido la necesidad de

un Museo que se presente delante de nosotros constantemente. Unas galerías que perdieran el carácter de tales, que funcionaran más a la vista de ese dinámico andar del hombre por nuestras calles. [...] creo que no es necesario caer en la anti-dinámica de encerrar esos productos. En cuanto al interés popular, es un problema de educación visual. Cursos en bibliotecas populares, exposiciones [...] podrían dar una apertura interesantísima para abrir los grifos de ese interés popular⁴.

Este planteo anticipaba en forma implícita un programa de museo heterodoxo que iniciaría a fines de esa década.

En efecto, si la voluntad de posibilitar una difusión artística extendida y generar de ese modo una noción de comunidad tuvo un sentido fundamental dentro de los proyectos del artista —y si, como ya se ha señalado, estas aspiraciones se basaron en gran medida en el grabado en madera como recurso técnico—, entre las estrategias y acciones puestas en juego por Vigo cobró una dimensión particular su Museo de la Xilografía de La Plata, gestado a partir de un intercambio de ideas con el también artista platense Carlos Pacheco.

216 217

En 1968, las instituciones del campo cultural eran objeto de fuertes cuestionamientos por parte de grupos de artistas de la vanguardia local (Longoni y Mestman, 2000); Vigo era consciente de lo complejo de esta situación, y así explicitaba a fines de ese año que:

Fundar un Museo en nuestros días es contradictorio. Cuando el arte en su eterna rebusca clama la calle, la cotidianidad, la comunicación directa, es una acción gratuita hablar del «encierro» característico que el «MUSEO–Muselina» nos da.

Pero cobijar para no permitir las disgregaciones de obras, cuidar un «acervo» siempre será constante tarea.

La realidad que nos marca una línea, los acontecimientos que nos ubican, y las acciones que nos exigen, han hecho variar el concepto de Museo. Si éste abarca la suficiente dinámica, creo que popularizar es abrir las posibilidades de contacto [...]

EL MUSEO DE LA XILOGRAFÍA DE LA PLATA, pretende captar esa DINÁMICA DE ACCIÓN CONTEMPORÁNEA y bregará como Institución actual, ser la cabeza de una nueva toma de posición para el enfrentamiento OBRA–COMUNIDAD.

Vigo suscribió esas palabras en ocasión de la presentación del Museo de la Xilografía en la Galería de arte del Cine Teatro Ópera de La Plata, con auspicio de la Biblioteca Max Nordau (un año antes, con el museo aún «en formación», había concretado la exposición *Grabadores de La Plata* en el Museo del Grabado, en Buenos Aires)⁵. Para ese momento, en su acervo se incluían obras de algunos artistas de Brasil, Uruguay, Chile, Suiza, Paraguay y Francia junto a la de argentinos como Pompeyo Audivert, Víctor Rebuffo, José Rueda, Abel Versacci y del propio Vigo. En la selección de nombres de artistas argentinos puede evidenciarse la fluida relación que Vigo mantuvo con otro emprendimiento contemporáneo y autogestivo basado en la circulación de xilografías: el Club de la Estampa de Buenos Aires; en efecto, la mayoría de esos artistas eran socios centrales de ese proyecto porteño liderado por Albino Fernández (Dolinko, 2012).

El Museo de la Xilografía fue, de todos los proyectos de Vigo, aquél que tuvo mayor continuidad en el tiempo. El patrimonio inicial se fue acrecentando progresivamente a partir de donaciones y canjes de obras entre artistas argentinos

y extranjeros, hasta llegar a incluir más de dos mil estampas que, además de las mayoritarias xilografías, también incluye monocopias, aguafuertes y técnicas mixtas, como así también matrices de madera legadas por algunos grabadores. Vigo prolongó la estrategia del canje hasta entrados los años noventa, cuando seguía solicitando o proponiendo intercambios de obras para el museo, excusándose porque «mi pasión por el grabado en madera rebasa a veces lo aconsejable»⁶.

Aunque su denominación apuntara a indicar lo contrario, el Museo de la Xilografía no era una institución formal ni contaba con una sede física fija ni convencional. Se trataba, en verdad, de «cajas-móviles»: maletines de madera con manija y sujetadas por correas de tela o de cuero, con «paquetes» de estampas; a partir de esta condición de ubicuidad, el museo podía prestarse para ser exhibido en espacios culturales, instalarse en escuelas, clubes u otros ámbitos de sociabilidad comunitaria, como así también en casas particulares. El artista presentaba a estas intervenciones como «pequeñas exposiciones de rápido montaje. Con un simple elemento de sustentación (un atril, un pizarrón, un saliente donde colgar) se instala la muestra ambulante con idéntica sencillez a la de un puesto de feria». En muchas ocasiones, Vigo sumaba a la exposición de estampas una charla en la que divulgaba aspectos de la historia y la técnica xilográfica, poniendo así en acto la función pedagógica y de comunicación también fundante de este proyecto. Junto a la conformación de esta colección —y retomando estrategias iniciadas en los años sesenta—, Vigo emprendió la publicación de dos series de carpetas con grabados impresos con tacos originales, firmados y numerados, presentados como Ediciones del Museo de la Xilografía de La Plata. Entre 1973 y 1974, en paralelo a la edición de su revista *Hexágono '71* (Bugnone 2017); concretó la colección «Xilógrafos de La Plata» (editada junto con «El león herbívoro», librería El Patio y la galería Libraco) que incluyó carpetas de Lidia Kalibatas, Sixto González, Adriana Grimaux y Graciela Gutiérrez Marx. Otra serie fue editada entre 1980 y 1989, con obras de Vigo, Hipólito Vieytes, Hebe Redoano, Enrique Arau, Carlos Pamparana, Hilda Paz, Laico Bou, Ludovico Pérez y Gustavo Larsen.

Como sostuviera su fundador, la labor cultural de difusión comunitaria de este museo «nacido bajo la necesidad de abrir nuevos canales» tenía como propósitos principales «llegar» y «mostrar», a la vez que «escapar a los encierros clásicos de las instituciones que atomizan el arte». Desarrollado por Vigo en forma ininterrumpida lo largo de tres décadas, el Museo de la Xilografía de La Plata fue reactivado luego del fallecimiento del artista en diversas instancias: por ejemplo, en diciembre de 2013, en el marco del evento *Presión* organizado por una formación de grabadores activos en La Plata.

Si se considera que las nociones de edición, circulación e intercambio fueron los ejes del programa del Museo de la Xilografía de La Plata, institución circulante albergada en cajas-valija de ecos duchampianos, el patrimonio de ese museo móvil que transportaba estampas originales y múltiples resulta un buen ejemplo de lo que, por esos tiempos, Vigo auguró como un «arte tocable»⁷.

Notas

¹ Es destacable, por ejemplo, su lectura de las *Experiencias 69* llevadas a cabo en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, en septiembre de 1969. Edgardo A. Vigo, «Exp.69-I/Di Tella», *Ritmo*, La Plata, 1969, p. 4 (recogido en Amigo, Dolinko y Rossi 2010).

² «Expedientes Vigo», *Ramona*, agosto de 2014, <http://www.ramona.org.ar/node/53162>

³ Luis Pazos, «Vigo: la rebelión sin esperanza», *El Día*, La Plata, 28 de octubre de 1966. Efectivamente, Vigo pondría en juego el factor de la tridimensión en algunas de sus obras xilográficas de fines de esa década, como en *Homenaje a Fontana*.

⁴ Mecanografiado, texto Vigo, Caja Biopsia, 1964, s/d. Archivo Vigo–Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata (CEAV).

218 219

⁵ La relación de Vigo con Oscar Pécora, fundador del Museo del Grabado, databa de varios años atrás. Vigo participó del programa de difusión del grabado impulsado por Pécora en octubre de 1963, a la vez que en algunas ocasiones se incluyó en *Diagonal Cero* publicidad de la Galería Plástica, propiedad de Pécora.

⁶ Carta a Michael y Anette Groschopp, La Plata, 4 de marzo de 1986. Archivo CEAV.

⁷ «Un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una “elite” que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pueda ser ubicado en cualquier “hábitat” y no encerrado en Museos y Galerías. Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito». «Hacia un arte tocable», La Plata, 1968–1969.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (2016). *Edgardo–Antonio Vigo. Usina permanente de caos creativo. Obras 1953–1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- AMIGO, R., DOLINKO, S. Y ROSSI, S. (eds.) (2010). *Palabra de artista. Escritos sobre arte argentino, 1961–1981*. Buenos Aires: Fundación Espigas–Fondo Nacional de las Artes.
- BARISONE, O. (2017). *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944–1969)*. Buenos Aires: Corregidor.
- BUGNONE, A. (2017). *Edgardo Vigo. Arte, política, vanguardia*. La Plata: Malisia.
- CENTRO DE ARTE EXPERIMENTAL VIGO (2008), *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953–1962*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires, Museo Provincial de Bellas Artes, Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata.
- DAVIS, F. (2004). Edgardo–Antonio Vigo. Xilografías y ediciones (1962–1972). En *Edgardo–Antonio Vigo. Xilografías y ediciones (1962–1972)*. Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado.
- DOLINKO, S. (2008). Circulación de xilografías y poesías latinoamericanas a través de la *Diagonal Cero* de Edgardo Antonio Vigo. En Drien, M.,

Guzmán, F. y Martínez, J.M. (ed.), *América: territorio de transferencias* (Pp. 245–254). Valparaíso: Facultad de Humanidades de la Universidad Adolfo Ibáñez y Museo Histórico Nacional.

——— (2012) *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*. Buenos Aires: Edhasa.

HERRERA, M.J. (2004). Vigo en (con) texto. En Besoytaorube, D. (ed.), *Edgardo–Antonio Vigo*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.

LONGONI, A. Y MESTMAN, M. (2000). *Del Di Tella a «Tucumán Arde».* *Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto.

Dolinko, Silvia

«El grabado en madera como arte tocable. Edgardo Antonio Vigo y el Museo de la Xilografía de La Plata». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 213–220.

Fecha de recepción: 12 · 03 · 18

Fecha de aceptación: 20 · 04 · 18

2. Convivio

con Fernando Birri

Dirigir el director. Historia de un documental sobre Fernando Birri*

Dominique Dreyfus**

Université de Poitiers – Sorbonne

El pedido

En la primera década de los años 2000, el canal Cine–Cinéma de la televisión francesa, produjo una serie de documentales sobre el cine latino–americano para lo cual decidí hacer uno sobre Fernando Birri. Cuando le informé de la idea, me respondió: «Sobre mí, no. Pero sobre mi trabajo, mi carrera, mi visión del cine, eso sí.» 222 223

Este fue entonces el postulado sobre el cual elaboré mi proyecto de film.

Durante unos meses, entre 2008 y 2009, me dediqué al documental sobre Fernando Birri —sobre su trabajo, su carrera, su visión del cine. Fue la oportunidad de tejer con él una relación —efímera lo sé— de amistad, de complicidad, casi de intimidad. Una aproximación que él mismo fuera creando al firmar el primer mail que me escribió «Su Fer» indicando así —según mi interpretación— que se ponía a mi disposición con confianza y cariño. Así que hasta que el film estuviese listo, Fernando Birri sería mío...

Sería mío... y sin embargo, percibo diez años mas tarde que no sé, que nunca supe, nada de su vida privada. Excepto Carmen, su mujer, presencia silenciosa y amable durante todo el rodaje. Tal vez velase sobre «Su Fer», imparable seductor. Y si no, ¿que sé yo de Birri? ¿Tuvo otras mujeres? ¿Tenía hijos? ¿Hermanos? ¿Problemas de salud? ¿De dinero? ¿Afectivos? No lo sé. ¿Le gustaba el mar? ¿El monte? ¿El campo? No lo sé. ¿Sabía manejar? ¿Cocinar? ¿Jugar póker? No lo sé.

El trato fue claro: el documental era sobre su trabajo, su carrera, su visión del cine. De su vida privada, apenas lo que impactaba o explicaba su trabajo. O sea, cuestiones profesionales, únicamente profesionales. Por lo que cuando estuve en Roma donde vivía Birri, una primera vez para preparar el proyecto, y más tarde para rodar, nunca estuve en su casa. Los encuentros fueron siempre en su entorno de trabajo: «el estudio» o sea, un piso donde tenía su oficina de dibujo.

* Dominique Dreyfus (2010) Fernando Birri, argentin d'art et d'essai, *L'Harmattan et les Films d'un Jour*, Paris, Francia.

** Doctora en Literatura y Civilización Brasileira, enseñó en la Universidad de Poitiers, en la Sorbonne (Paris) y en la Escuela de Ciencias Políticas, en Francia. Es Periodista y trabajó en la prensa escrita (Liberation, Rolling Stone), la radio (Europe1, Radio latina) y la televisión (Canal +, France 2, M6). Autora de varios ensayos sobre Brasil y Portugal se dedica desde el final de los años '90 a la producción de documentales.

Birri dibujaba —algo muy importante en su carrera— una salita no «de» lectura sino «con» lectura. Y a quien le apetecía un café, la cafetera del estudio no funcionaba, había que irse al barcito vecino: «Buongiorno, un caffè con latte per favore... Grazie tanto».

Escribir

Eterno viajante, Fernando Birri tuvo una vida de traslados, de idas y vueltas entre Santa Fe, Buenos Aires, Roma, Brasil, Cuba, México... entre libertad y represión, entre democracia y dictadura, entre trabajo y descanso. Vivía aquí, se exiliaba allá, iba a trabajar allí, se mudaba acá, y así era la existencia de nómada de Fernando Birri. Una vida en que se dibujaban espacios: países, ciudades, pisos, estudios...

Imaginé la sinopsis a partir de espacios: los espacios profesionales, los espacios de la carrera, los espacios del mundo cinematográfico de Fernando Birri. Teníamos que ir a Buenos Aires donde Birri empezó su formación de cineasta. Y a Santa Fe, no para conocer su ciudad natal, sino la ciudad donde fundó la primera escuela de cine de América Latina: el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Teníamos que ir a Brasil donde huyendo la dictadura militar en los años 60, se exilió algún tiempo, juntándose con cineastas brasileños como Nelson Pereira dos Santos y a Estados Unidos, donde se encuentra el archivo de Birri, en la Universidad de Brown. También a San Antonio de los Baños, en Cuba, para ver la Escuela de Cine y Televisión que Birri fundó y luego dirigió con Gabriel García Márquez. ¡Qué maravilloso imaginar esta pareja de genios! Pero por cuestiones de tiempo y plata nada de eso fue posible. Así que Fernando Birri no me haría visitar las escuelas de cine que había creado. Sin embargo, otra escuela de cine, tan importante cuanto las otras, me esperaba. La que lo había creado a él, el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma. Cerquita a la famosa *Cinecittà* estaba la escuela en que Fernando Birri completó su formación cinematográfica y firmó su personalidad.

Mi film se haría en el espacio de Roma, entre su estudio y el Centro Sperimentale. Dos espacios en que iríamos al encuentro de la vida profesional y artística de Birri. Espacios que, con el paso de las entrevistas y del vagar por los corredores, las salas, los jardines, evocarían los tiempos pasados y presentes, convocarían los recuerdos, los sueños, apelarían a la reflexión. Para cada tema su lugar específico. De espacio en espacio, desgranaríamos los pasos de la carrera de Fernando Birri. Una carrera movida por las circunstancias políticas, sociales, artísticas, profesionales.

A través de la palabra de Birri, mi propósito era buscar la historia del cine Argentino y mas aún, Latinoamericano que, como cineasta y teórico del cine, Birri revolucionó. Era también buscar la Historia, con una H grande, de la que Birri fue testigo y actor —y también víctima.

Pues su historia personal fue puntuada de exilios políticos, de huidas de persecución, de combates a dictaduras. Luchó con la misma convicción contra las que sufrió en Argentina como contra la que lo censuró en Cuba. Fernando Birri era políticamente intransigente y su cinematografía estaba en adecuación con sus ideas. Más que eso, su cinematografía era la aplicación práctica de sus ideas y también de su personalidad. Era un cine político, social, filosófico, existencial, poético, humorístico, fantástico...

Rodar

Todo eso, Birri lo contó con filosofía y poesía, con humor y fantasía durante los tres días en que rodamos. En función del tema de la entrevista, cambiábamos de escenario: el escritor en su salita con lectura. Dijo algunas palabritas sobre el tema y luego le gustó más leer un poema suyo dedicado a Don Quijote. El artista plástico en la oficina donde realizó un dibujo que me dedicó: lo tengo siempre encuadrado en mi sala de trabajo. Dibujaba y hablaba al mismo tiempo de su relación con la pintura y el dibujo, parte esencial de su trabajo de guionista. En la oficina, sentado frente a su computador, tratamos de política. No de LA política, sino de LO político. Pero también de la política, aquella que lo persiguió, que decidió del rumbo que tomó su vida.

224 225

Cambio de tema, cambio de espacio. Pasamos un día en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*. En el día del rodaje, fuimos en taxi a buscarlo y al llegar al Centro, vi a Fernando Birri tan emocionado que me di cuenta que él no retornaba allí desde hacía mucho tiempo. Tuve el privilegio de verlo de repente con 20 años, llegando a Roma, descubriendo el neorealismo italiano, viendo enfrente suyo, de verdad, a sus maestros De Sica, Rossellini, Zavattini... El personal del centro lo recibió como un héroe. Nos entregaron «la casa» por ese día (y nos invitaron al almuerzo en la cantina). Habíamos escogido un día sin clases para no perturbar la vida de la escuela ni ser tampoco perturbados por ella. Y más aún, para crear un clima onírico: Birri deambulando a través de la escuela vacía, como si estuviera soñando. Le encantó la idea y, como buen actor, ¡la actuó perfectamente!

Si en el espacio privado del estudio el tema fue la faceta «interna» de Birri – el trabajo consigo mismo, su proceso de creación, su relación con el cine, el arte, su compromiso ideológico, su visión del mundo... en el espacio público de la escuela, el tema fue su faceta externa: el trabajo con los otros, el aprendizaje, la transmisión, la creación, las influencias...

Sé que esos días de rodaje intensos y alegres no fueron más que tres. Pero en mi memoria tengo la sensación de que viví semanas, meses, al lado de Fernando Birri... La realidad es que fueron más de tres días: hubo los encuentros previos para preparar el proyecto, luego el rodaje y al final el montaje.

Montar

Al largo de las cinco semanas que siguieron, me comuniqué regularmente con Birri: «Fernando, en el fragmento de Che, Buenos Aires que quiero poner en el documental, quisiera cambiar la música y poner una notas del Sheherazade de Rimsky Korsakov. Puedo?» «Ah! claro, quedará muy hermoso, me encanta Rimsky Korsakov»; «Fernando, ¿no tendrías unas fotos tuyas con Gabriel García Márquez?» «Lo tengo todo en la Biblioteca de la Universidad de Brown —la única institución que se interesó por mi archivo. Argentina, Cuba, Italia... ninguno de estos países lo quisieron...», «Fernando necesito

una copia Beta de tus películas, pero ni el mismísimo Museo del filme de Buenos Aires que me recomendaste los tiene...»

«Estoy masterizando mis películas, pero es un trabajo monumental, aún no tengo nada listo que te pueda pasar.»

No tuve otra solución que utilizar las copias VHS de mi archivo. Muy poco profesional... Y sin embargo la calidad lamentable de las imágenes de las películas que figuran en el documental cuentan de la historia de Birri, de la historia del cine argentino, de la Historia de Argentina. Como lo explica Birri en el documental, la dictadura quemó todos los negativos de todas las películas de Nuevo cine argentino... películas subversivas, como todo lo que vino de Birri, ¡el hombre que abrió el camino del nuevo cine latinoamericano!

¡Gracias Fernando!

Cuando terminé, envié el DVD del documental a Fernando. Me escribió un comentario que agradezco. Porque este maestro, gran pedagogo, que al dejarse filmar tanto me enseñó lo que era filmar, completó el retrato que yo intenté hacer lo mejor posible. Con increíble humildad me agradeció no por el DVD, sino por el documental...

Dreyfus, Dominique

«Dirigir el director. Historia de un documental sobre Fernando Birri». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 223–226.

Fecha de recepción: 24 · 01 · 18

Fecha de aceptación: 05 · 04 · 18

Fernando Birri: cine–poesía

Marco Franzoso*

Universidad Nacional del Litoral

Créditos de apertura

Creo que lo vimos todos, esa noche del 27 de diciembre, a ese señor muy viejo, despegar del suelo de Roma, abriendo sus alas enormes para partir a otro de sus viajes. Creo que todos los que estuvimos en contacto con Fernando Birri, ya sea personalmente o a través de su arte, tuvimos esa visión. Algunos quizás lo vieron salir disparado hacia la luna, cabalgando un cohete, un barrilete cósmico, entrar en órbita para seguir haciendo lo que mejor le sale: revolucionar. Lo vimos irse sonriendo, dejar este mundo hecho de realidad —«esa enemiga, esa perra flaca y gruñidora» (Birri, 1996: 15)— para entrar por fin y para siempre en el mundo de los sueños, medioambiente ideal para seres especiales, con alma de niño, barba larga y blanca, sombrero negro y alas enormes.

226 227

Este señor dejó la Tierra pero plantó semillas que florecieron, florecen y seguirán floreciendo para siempre. Sí, porque los que sueñan y los que hacen soñar logran engañar al tiempo con la poesía: en el caso de los soñadores, de los constructores de utopías, el cuerpo se va pero las ideas quedan y éstas, lo sabemos, revolucionan. Seguramente es por eso que Fernando Birri se acercó al cine, la más mágica de las artes, metáfora pura que nos muestra lo imaginado como si fuera real y, al mismo tiempo, nos puede enseñar lo real haciéndonos dudar de que lo sea. Porque, hay que decirlo, el cine fue sólo uno de los tantos mundos posibles en los que decidí desenvolverse este artista polifacético: poeta, titiritero, pintor, cineasta.

Es imposible catalogarlo, enjaularlo en las palabras. Algunos lo intentaron: «director», lo llamaron, «documentalista», «cineasta», «maestro», «padre del Nuevo Cine Latinoamericano», y además «comunista», «populista», «alocado», «traicionero». Él siempre se escurre de la definición, se despegó la etiqueta. Hasta el nombre le queda chico y lo cambia: será Fermaghorg el Patafísico entre 1968 y 1978.

* *Obtuvo el título de Laurea in Lingue e Letterature Europee, Americane e Poscoloniali de la Università Ca'Foscari Venezia (Italia) y de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Litoral. Se desempeñó como docente en diferentes instituciones de Santa Fe y Paraná. Actualmente trabaja en la Cátedra de Italiano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL y está desarrollando el Doctorado en Humanidades en la misma institución, cuyo tema de tesis es Fernando Birri. Sus ámbitos de investigación son: la literatura comparada, las relaciones culturales entre Italia y Argentina y el cine documental.*

Quizá la lengua no es un código apto para describir a Birri, quizá sería más fácil intentar hacerlo con la música o con la pintura. Quizás él mismo se definiría mejor así: caricatura —como las que diseñaba su padre—, máscara grotesca de sí mismo —como los personajes de *Los inundados*— o simplemente signo, mancha, fragmento de materia en un espacio infinito —como uno de sus *fotoglifos*.

Sin embargo, de todas las definiciones que se intentaron hacer, hay una que me parece la más atinada. Es la de Humberto Ríos, que dice de él: «es un artista del Renacimiento en el siglo XXI». Y ahora, pensándolo bien, me doy cuenta de que cuando veía sus fotos, sus videos, cuando leía sus textos, siempre me recordó a Leonardo Da Vinci: por sus «llovidas barbas de monje tibetano»¹, la inquietud, la energía creadora, la ansiedad de descubrir, de enseñar y, sobre todo, por un sueño en común con el genio toscano: poder volar. Después de la crítica y controvertida realización de la película *ORG*, Birri empieza a hablar de *coSmunismo*, es decir el comunismo cósmico. Con un guiño trasladó valores geo–locales a una dimensión galáctica pero recordó: «para hacer esto debemos por lo menos volar» (ibid: 237). Y para volar no son necesarias maquinarias complejas, sino simplemente las ganas de hacerlo, la voluntad de vivir la utopía.

Un hombre, Birri, cuya obra maestra es, sin duda alguna, su propia vida y cuya preocupación principal fue la de seguir (r)evolucionando: «una revolución que no revoluciona permanentemente sus lenguajes, alfabetos, gestos, miradas, involuciona o muere» (ibid: 235), escribió.

Humanista contemporáneo, puso su arte al servicio del hombre: la cámara fue ojo, el micrófono oído y las palabras cerebro. «Cada error en la interpretación del hombre, comporta un error en la interpretación del mundo» se lee en su manifiesto *Por un Nuevo Nuevo Cine latinoamericano* (ibid: 236).

En estas pocas páginas trataremos de tejer unas líneas para leer la vida–obra de Fernando Birri, focalizando la atención en la relación fundante entre cine y poesía. Conscientes de que se trata de una simple aproximación, se escavará en lo que menos se difundió sobre el autor; recuperaremos material quizás secundario pero útil para nuestro montaje, no siempre cronológicamente lineal. De hecho la memoria no es otra cosa que un proceso de selección de recuerdos montados y ordenados con el fin de construir una idea de vida. Y la persona en cuestión, según Galeano, «tiene más de siete vidas y miles de lenguas, responde al nombre de Fernando Birri, pero se llama también con todos los nombres de la gente que se lleva adentro» (Birri en De Pascale, 1994: 5)².

En este trabajo se usarán como fuentes principales textos de su autoría, clases, entrevistas y discursos públicos. Confiaremos en sus palabras, conscientes de que a los locos, a los artistas y a los magos no siempre se les puede pedir cohesión y coherencia; pero también sabiendo que nadie analizó la vida y la obra de este artista como lo hizo él a lo largo de más de ochenta años de carrera.

Primera parte: en el principio fue la poesía, raíz de todas las flores

Nieto de un molinero y anárquico italiano, emigrado por hambre y política desde los campos del Friuli Venezia Giulia a la Pampa Gringa, hasta donde terminaba el ferrocarril. El

padre heredó del abuelo la pasión por la pintura y la simpatía política, no obstante el salto de clase. De hecho Fernando Birri padre, escribano de profesión, frecuentó una escuela de arte y fue un gran caricaturista y crítico —publicó sus artículos en el diario *El Litoral*. Todos los hermanos del padre eran también pintores y músicos. Ramón —el ídolo de Fernando—, Valerio, Massimo y Desiderio Birri formaron el *Cuarteto típico Birri* y navegaron río arriba el Paraná hasta llevar por primera vez el tango al Paraguay.

El niño Fernando Birri creció entonces en un entorno cultural y artísticamente favorable, donde pudo desarrollar las artes plásticas y la escritura. Birri recuerda la máquina de escribir del padre, y su primer poema, escrito a los cuatro o cinco años, dedicado a un primo llamado Horacio Pierrou: «*Y entonces vino mi primo Pierrú ly la vaca dijo muuuuuu!* Fue mi primera obra maestra» (Birri, 2007: 344).

228 229

A través del padre alimentó también la curiosidad hacia el cine. Con él iba los domingos a la función *vermouth* del cine Colón, vio la primera película sonora, grabó sus primeros 8 mm reproducidos en unas sábanas colgadas en el living de casa.

Escapando de la siesta obligada, se iba a leer los libros prohibidos en la biblioteca de familia: de Verne a Rivera, de *Huasipungo* a *Doña Barbara*, pero también —más adelante— *El Manifiesto futurista* de Marinetti, *El arte y la vida social* de Plejanov, *El arte y la locura* de Vinchon. Estos textos, que marcaron profundamente la manera de concebir el arte de Birri, desdibujan un linaje artístico y, sobre todo, de ideales políticos y éticos que empieza con el abuelo y siguen con el padre para llegar a él.

En la adolescencia la lectura se hizo necesidad exasperante, junto con el placer de la escritura. El descubrimiento de Federico García Lorca fue la llave de entrada a un «mundo sensual, caluroso, misterioso, inquietante, vibrante, excitante» (Birri en De Pascale, 1994:13). Lorca fue para él un escritor mágico, un amigo con el cual convivió muchos años y a través del cual aprendió que se puede hacer de una vida una gran metáfora, separándose de sí mismo.

Cuando en 1949 Birri conoce a Rafael Alberti en Buenos Aires, éste le confiesa: «la bala que mató a Federico estaba destinada a mí» (ibid: 21). Desde ese momento en adelante se instauró una amistad y complicidad entre los dos artistas que llevaría a varias colaboraciones y a una convivencia en el mismo barrio de Roma, forzada por el exilio común. En *Rafael Alberti. Retrato de un poeta*³ (1983) se retoma esa frase pronunciada por el artista español treinta años antes, el cual se «confiesa» frente a la cámara explicando que efectivamente, si alguien tenía que morir de esa manera tenía que ser él, más comprometido políticamente. En la película está presente el «ectoplasma de Lorca» (ibid: 21) que, a través de la voz de Alberti habla del Juego y la teoría del duende, según la cual:

La poesía de todos los tiempos proviene de tres fuentes de inspiración: la musa, que da la poesía clásica; el ángel, que da una poesía innovadora con un encanto refinado y que se identifica fundamentalmente con el Renacimiento y la Edad de Oro de la poesía española; y el duende, del que viene la poesía que tiene sus raíces en lo popular (Birri, 2007: 180)

Alberti y Lorca son, para Birri, poetas «del ángel» y han sabido, cada uno a su manera, transformar sus valores artísticos en valores políticos. En el mismo plano afectivo–intelectual está Neruda, otra lectura que acompañó a Birri para toda la

vida y otra persona —poeta en carne y hueso— que se convertiría en un confidente durante el segundo exilio italiano del autor.

Canto general, *Livre de chevet* de Birri es, en palabras del autor «la historia de América Latina en verso» (ibid: 335). Neruda encarna una dimensión regional (chilena) y, al mismo tiempo Latinoamericana. Es el prototipo del intelectual–poeta latinoamericano, creador de un lenguaje regional y universal al mismo tiempo: un lenguaje de pasión que se opone al lenguaje de la razón europeo. Subraya Birri en una clase:

Si se piensa en los poetas de América Latina, en Neruda, Rubén Darío, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, José Martí, lo que encontramos es un lenguaje impregnado de un sentimiento tan fuerte que se impone al raciocinio. No es que sea un lenguaje infrarracional: es metarracional, va más allá; no es que niegue la razón sino que la sublima y pasa a una categoría superior del espíritu humano, de la inteligencia humana incluso, de la cual la razón es una parte pero no la principal ni la esencial. (Ibid: 335)

La búsqueda de un «lenguaje latinoamericano» es una preocupación que marca los intereses de Birri desde sus primeros pasos. Esta necesidad, que une a muchos artistas del continente sobre todo a partir de los años '60, trasciende los límites nacionales y también las fronteras entre textos diferentes. Exponentes de la literatura, del cine, del teatro y de las artes plásticas se reconocen en una red de ideas comunes sobre cómo debería pensarse el «arte latinoamericano».

El *Nuevo cine latinoamericano*, movimiento del cual Birri es considerado justamente el padre, tiene como objetivo principal la creación de una estética fílmica latinoamericana: un cine desde el subdesarrollo que no se haga cómplice del subdesarrollo, lo define Birri; «cine imperfecto» para el cubano J.G. Espinoza; una «estética del hambre» según Glauber Rocha; un «tercer cine» para Getino y Solanas.

El poeta que cierra la tríada indispensable para Birri es Walt Whitman que «pertenece a Manhattan, después a los Estados Unidos y al continente americano» (Birri en De Pascale, 1994: 33). Con su introspección proyectada hacia los otros, Whitman representa «lo nuevo» de América toda.

Lorca, Neruda y Whitman fueron tres maestros, tres ejemplos de libertad y creación expresiva. Birri se nutrió de ellos, los digirió y asimiló convirtiéndolos en parte de él. En esto está la fórmula alquímica que define al autor: arte–sociedad–locura.

Durante su primera estadía italiana, para estudiar en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma, no encontró esa locura. En la capital mundial del clasicismo, el joven Birri no encontró poética vanguardista que caracterizaba «el artista latinoamericano», sino una poesía más rigurosa y anclada a la realidad. Leyó a Quasimodo, a Montale, a Pavese, a Pasolini, pero eran mucho más prosaicos que toda la poesía a la que él estaba acostumbrado. Sin embargo, en la Italia neorrealista descubrió la poesía en el cine: «los poetas italianos de la posguerra fueron los cineastas y los narradores de lo cotidiano» (ibid: 40). La sumersión en el mundo cinematográfico italiano influyó enormemente las ideas estéticas de Birri, que poco a poco se dio cuenta de las posibilidades revolucionarias del cine. De hecho, en la base de la estética neorrealista no estaba simplemente la idea de representar la situación —a menudo trágica— de la Italia de posguerra, sino también un impulso transformador: representar la realidad para cambiarla. Este impulso, revolucionario para cualquier movimiento artístico, es la chispa que trajo Birri de Italia a Santa Fe, donde fundó el Instituto de cine de la UNL, pero esa es otra historia.

Segunda parte: arte–sociedad–locura, una fórmula alquímica

«Cada error en la interpretación del hombre,
comporta un error en la interpretación del Universo y de la Historia,
y es por lo tanto un obstáculo a su transformación».
Actualización de una antigua fórmula alquímica.

Como vimos en el apartado anterior, la poesía cumple una función fundante en la «visión del mundo» de Fernando Birri, el cual desde siempre escribió poemas y trató de trabajar en la frontera entre cine y poesía. Explica en una clase:

230 231

Aquí tenemos que distinguir, para entendernos, entre poesía con «P» mayúscula y poesía con «p» minúscula (...) Hablo de algo que ya les dije en otras lecciones anteriores, *poiesis*, creación en el sentido más amplio. Pero si ésta es la poesía con mayúscula, que se manifiesta en todas las formas de la creación —porque en la arquitectura de un templo griego o de una pirámide maya hay una forma de la poesía, una expresión de la poesía al igual que en la música o en cualquier forma de arte— también está la poesía con p minúscula, el delicado arte de hacer versos como una forma específica de la poesía escrita.

En toda la concepción de mi cine y en mi manera de ver la obra de arte, creo que ha sido predominante esta visión poética de la creación artística. (Birri, 2007: 344)

Birri nace poeta y no dejará nunca de serlo. Su primer libro de poemas *Cuaderno de Bitácora. Autorretrato del otro* lo escribió mientras trabajaba como ayudante de cocina en un barco en el Río Paraná. Este texto, publicado en una magnífica edición de 2008 por Casa de las Américas, demuestra como el tema del «otro» estaba muy presente en el Birri adolescente.

El «otro» que está también representado por el sincretismo (socio–cultural o ideológico–político) que caracteriza a América Latina. El cine —pero también la poesía— de Birri nace y se desarrolla a través de lo que él mismo define «pensamiento aluvional», o sea la idea de que:

En el latinoamericano se conjugan una serie de dimensiones del pensamiento que son el resultado de nuestra propia historia [...] Por un lado tenemos las raíces que [...] corrieron por debajo de la tierra y ahora han vuelto a brotar. [...] Por el otro lado tenemos el pensamiento inmigratorio [...] guerrero, con la cruz y la espada y la sífilis coloniales, o del pensamiento inmigratorio pacífico que, [...] vino con arados pero también con una filosofía del hambre y una libido revolucionaria de justicia y, contradictoriamente, una libido conservadora de ahorros pequeño–burgueses. Todo se junta en nosotros [...]» (Birri, 2007: 19)

El autor pone en práctica este pensamiento, cumpliendo un trabajo de síncretismo, cultural y estilística. Sus obras manifiestan la voluntad de superar las barreras y los límites formales: poesía, literatura, sociología y antropología entran en el cine; las fronteras entre ficcional y no ficcional se suprimen.

Este Birri es «Uno, nessuno e centomila»⁴ y en su arte no hay que encontrar continuidades, sino pensarla como un «caleidoscopio de formas expresivas que,

en la especificidad de sus lenguajes de espejos y ecos, dan vida a una armonía del discurso» (Birri en De Pascale, 1994: 91).

Esta creatividad sin fronteras está, sin embargo, siempre direccionada hacia revolución: de las formas, del lenguaje, de la sociedad. Arte activo: cambiante y arte que cambia. Por esto, entendemos que se pueda trazar un hilo conceptual–ideológico entre dos textos que marcan momentos claves de la carrera de Fernando Birri: el manifiesto un «Cine nacional, realista y crítico» (1958) y «Un cine cósmico, delirante y lumpen» (1978)

El primer manifiesto sigue el estreno de *Tire Dié* (primera encuesta social filmada del país). Este documento, fruto de la experiencia del Instituto de Cine de Santa Fe es testimonio de una de las experiencias cinematográfica más revolucionarias de la historia de América Latina, no sólo por ser la primera escuela de cine argentina, sino también porque marca una tendencia en la concepción de la obra de arte como arma para la emancipación de la colonización cultural norteamericana y europea. La búsqueda de una identidad nacional, problemática constante de los países de América Latina, encontraría solución entonces solamente a través de una mirada histórica, realista y crítica. El manifiesto subraya la necesidad «moral» de reformar el cine nacional, aportando problemáticas sociales inéditas a través de una actitud crítica. En el punto tres leemos:

Utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esta educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales, hoy y aquí. (Birri, 2007: 231)

La identidad nacional (no nacionalista) se encontraría entonces no tanto en las características peculiares del país y, menos aún, en las diferencias con los otros, sino más bien en una condición común a todos los países de América Latina (y de todos los «sur» del mundo). Lo nacional se transforma entonces en una herramienta de cohesión entre los países, en un arma continental desde el subdesarrollo y en contra del subdesarrollo.

El segundo documento mencionado («Para un cine cósmico, delirante y lumpen») acompañó la salida de la película *ORG* y fue la culminación de un periodo particular y duro de la vida de Fernando Birri, después de su segundo exilio en 1963. Después de dejar Argentina emprendió un largo peregrinaje a lo largo de América Latina, donde no encontró situaciones favorables, así que tuvo que volver a Italia. Ahí vivió una crisis que lo llevó a trabajar por diez años en el montaje de la película *ORG*, película–experimento, «un no–filme», «un cine de loco para locos», «anti–película», provocativo trabajo de collage que juega con la percepción y los sentidos del espectador. Este nuevo exilio interior obliga al autor a confrontarse con sí mismo y con la sociedad que lo rodea. La realidad lo había desilusionado y buscó refugio en los mundos oníricos que el cine permite construir. Birri decidió alejarse, alienarse de la realidad social, cultural, política. De esta experiencia nació la idea de *coSmunismo*, de comunismo cósmico, explicitada en el manifiesto que acompañó la salida de la película:

... comunismo cósmico y mágico por un cine cósmico delirante y lumpen totalmente discutible por sus métodos y tiempos de rodaje y de montaje (pero toda la operación es una demostración de que se puede poner en práctica la Utopía) locura y rigor tomados de la mano no habrá revolución duradera sin revolución del lenguaje tabula rasa (ibid: 83)

Estas ideas aparentemente distantes de las presentadas en el manifiesto del 1958 son en realidad su consecuencia y ampliación. La dimensión «cósmica» está directamente relacionada a la «nacional» si se toma en consideración lo mencionado anteriormente: lo nacional desde una perspectiva histórica y crítica une y no divide. Lo crítico y popular se transforma en «lumpen», es decir marginal radicalizado. De cine realista se pasa a hablar de cine delirante: no hay diferencia entre un realismo construido (por la historia oficial) y el delirio. De hecho ¿no es acaso la realidad un gran juego de magia?

232 233

Créditos de cierre

Los dos textos mencionados nos muestran dos de las miles caras de Fernando Birri: artista y hombre en continuo diálogo consigo mismo, discurso de cientos de voces, contradictorio, hijo pos-moderno del «siglo del viento».

Después del (auto)exilio de *ORG*, Birri se volvió a poner su máscara de hombre público: además de seguir con su actividad como director, emprendió proyectos de difusión del cine y cultura latinoamericanos. «Gracias a él América Latina ya no nos parece tan distante» (Fasoli, 1988: 10)⁵, subrayó el crítico Doriano Fasoli. Birri aplicó a su vida y a su trabajo valores universalistas, achicando distancias a través de lenguajes comunes; fundó escuelas, dictó clases y seminarios haciendo propia la «poética de la didáctica» que según Tarik Souki lo caracteriza.

En Birri vida, arte y política se fundieron en esa alquimia que hacen de un hombre un símbolo. Como el propio Souki subraya:

Hay obras y vidas como las de Fernando que aparecen señaladas, en extensión y en profundidad, por principios inequívocos de espiritualidad, y que en mi concepto lo marcan ser humano auténtico y pleno, esto es: esencia, ser, totalidad, de poeta. (Souki, 2011: 106)

«Ya no se más dónde empieza la palabra cine y dónde termina la palabra vida, tampoco sé más dónde termina la palabra poesía y donde empieza la palabra revolución» (Birri, 1996: 236).

Notas

¹ Fragmento del poema «Fernando Birri» de Rafael Alberti (Madrid, Otoño de 1983)

² Todas las entradas citadas como «Birri en De Pascale» son traducciones personales.

³ «Rafael Alberti. Retrato de un poeta» es una película documental de 1983 dirigida por Fernando Birri

⁴ «Uno, nessuno e centomila» es una novela publicada en 1925 por Luigi Pirandello. En la novela se enfrenta el tema del relativismo en la relación del individuo consigo y con el «otro». El individuo es un sujeto fragmentado en la mirada del «otro» y es al mismo tiempo uno, nadie o cien mil.

⁵ Traducción personal.

Referencias bibliográficas

BIRRI F. (1996) *El alquimista democrático. Por un nuevo nuevo nuevo Cine Latinoamericano*. Santa Fe: Ediciones Sudamérica

——— (2007) *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

DE PASCALE G. (1994) *Fernando Birri. L'Altramerica*. Pompei (Napoli): Le Pleiadi

FASOLI D. (1988) *Fernando Birri. Il nuovo cinema latinoamericano*. Roma: Ediz. Associate

SOUKI T. (2011) «Una poética de la didáctica (Sobre Fernando Birri)» en *Doc On–line n. 10 (pp.105–152)* www.doc.ubi.pt

Franzoso, Marco

«Fernando Birri: cine–poesía». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 227–234.

Fecha de recepción: 30 · 03 · 18

Fecha de aceptación: 26 · 04 · 18

Siete,

glosas(s)

(un lugar para el comentario
y la información)

***El llamado de Oriente.
Historia cultural del
orientalismo argentino
(1900–1950)***

AXEL GASQUET

Buenos Aires: Eudeba, 2015.

Lila Bujaldón de Esteves*

CONICET / Centro de Literatura Comparada,
FLL, UNCuyo

El proyecto de investigación «Les Orients désorientés» que dirigen Jean Pierre Dubost y Axel Gasquet está dedicado a las representaciones imaginarias del «oriental» y a la desorientación de la noción de Oriente en la actual globalización, la que ha suscitado una relectura del orientalismo y la consideración de su vasta multiplicidad en un contexto internacional¹. 236 237

Desde esta premisa es que el investigador y académico franco–argentino Axel Gasquet nos ofrece su segundo libro sobre un tema tan atractivo, relegado y prometedor como el de las relaciones de la cultura argentina con ese inmenso conglomerado de culturas que denominamos «orientales». En el primer libro, *Oriente al Sur* (2007)², Gasquet se ocupó centralmente del orientalismo literario del siglo XIX, eligiendo importantes autores de nuestro país como por ejemplo Esteban Echeverría, Juan B. Alberdi, Lucio V. Mansilla y Domingo F. Sarmiento. Incluyó también algunos escritores posteriores (Leopoldo Lugones, Jorge Max Rohde y Roberto Arlt) que mostraban líneas de continuidad ideológica o estética con el orientalismo europeo y el vernáculo en gestación.

En *El llamado de Oriente* se amplía la mirada y la búsqueda por sobre lo estrictamente literario a otros espacios culturales, como por ejemplo la filosofía, la historia, el periodismo, la geopolítica, las relaciones diplomáticas, allí donde hallaron resonancia distintos intereses por el Asia en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Gasquet precisa el número de los intelectuales argentinos, quince aclara, puestos bajo su lupa en cuanto a la producción de «escritos orientales» y demuestra el interés creciente del público letrado por las culturas de Oriente. Uno de sus objetivos es poner en relación dichos textos con las coordenadas no sólo generacionales, sino también con el discurso occidental coetáneo sobre el Oriente.

En primer lugar el libro de Gasquet nos ofrece una amplia y fundamental parte introductoria que se detiene especialmente en la coyuntura histórica de la Primera Guerra Mundial como desplazamiento occidental hacia otras culturas y formas de pensamiento que no arrastran, como el racionalismo, positivismo y la ideología

* Es Doctora en Letras. Profesora de Literatura Alemana y Austriaca de la Universidad Nacional de Cuyo y miembro de la carrera del investigador científico de CONICET. Dirige el Centro de Literatura Comparada de la UNCuyo y su publicación, el *Boletín de Literatura Comparada*. Sus campos de investigación: interrelaciones culturales argentino–germanas, literatura de exilio, imagología literaria, literatura de viaje, historia de la Germanística. Ha sido presidenta de la Asociación Argentina de Germanistas (2006–2008) y de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (2005–2007).

del progreso, el peso de la catástrofe humanitaria sufrida. Tanto el mismo viaje a Oriente, como el interés por corrientes espiritualistas, sea el misticismo, la teosofía o el pacifismo, se encuentran presentes en el mosaico de intelectuales argentinos que abordaron temas «orientales» en el período propuesto por el autor.

La primera de las tres partes que integran *El llamado de Oriente* recoge textos surgidos de los viajes por destinos lejanos de Ernesto Quesada (Rusia y el Oriente), Carlos Agustín Aldao (Asia y África), Manuel Gálvez (Egipto y Tierra Santa), Víctor Mercante (Egipto, Medio Oriente) y de la única pluma femenina del grupo: Delfina Bunge (Levante y Mediterráneo Oriental). Esta escritora encarna lo que Gasquet denomina «orientalismo invertido» o antiorientalismo, es decir que así como otros intelectuales rechazaron el eurocentrismo en pro de una apertura al Oriente, otros, como Delfina Bunge, preconizaron el retorno a las fuentes de un universalismo cristianismo, opuesto al Occidente racional, técnico y moderno que había estado profundamente comprometido con la conflagración mundial.

El lugar inicial de la segunda parte está reservado a la cuestión de la traducción, esta vez centrada en la poesía de Omar Khayyam y las varias versiones que se realizan en el ámbito hispanoamericano por estos años. El tipo de obra lírica del poeta persa coincide con la búsqueda espiritual de muchos jóvenes alrededor del Centenario y, a través de ella, se acercan a cuestiones filosóficas y místicas poco frecuentadas desde tiempo atrás. Un lugar destacado obtiene en el libro de Gasquet la figura del traductor Carlos Muzzio Sáenz-Peña, quien rebasa esta tarea de mediación lingüística para incluir en su obra literaria el tema oriental, tanto en la narrativa como en sus propias poesías. El siguiente capítulo lo ocupa el estudio del motivo árabe en autores como Ángel del Estrada, Arturo Capdevila y Álvaro Melián Lafinur, en el marco del modernismo y posmodernismo. El denominador común está dado por la incorporación de valores positivos en la representación estética del Oriente llevadas a cabo en las distintas obras, frente a los clichés fuertemente arraigados de la ignorancia, el despotismo y el fanatismo religioso adjudicados a los países árabe-musulmanes. También estos escritores destacan la incorporación de la cultura árabe, encarnada en *Las mil y una noches*, al canon de la literatura universal del que se nutre el cosmopolitismo argentino. De gran valor para el historia de la filosofía argentina es el capítulo que Gasquet dedica en esta segunda parte a Vicente Fatone, cuya obra constituye «el primer esfuerzo sistemático de comprensión, en Hispanoamérica, del pensamiento de la India y del budismo...» (245). Con el filósofo comienza un abordaje académico riguroso de este ámbito del pensamiento oriental que él, en forma pionera, difundió a través de sus clases, conferencias y varios libros.

La tercera y última parte de esta «Historia cultural del orientalismo argentino» entre 1900 y 1950 se ocupa de personalidades curiosas y valiosos intermediarios que tuvieron papeles trascendentes en coyunturas históricas únicas, como la Segunda Guerra Mundial en el Pacífico o la caída del Imperio Otomano, todos ellos con un fuerte anclaje y resonancia en la Argentina. Asombra la labor de difusión llevada a cabo por Emir Emin Arslan en sus libros y tarea periodística para la divulgación tanto de temas orientalistas como acerca de la realidad política del Medio Oriente entre el Centenario y los años 40; su existencia como intermediario había comenzado primero en Buenos Aires como cónsul imperial para afincarse allí definitivamente hasta su muerte como exiliado político. De no menor interés es la peripecia de Ramón Baldomero Muñiz Lavalle, a quien le tocó vivenciar e

informar como reportero internacional sobre sucesos tremendos acaecidos en el Extremo Oriente, primero a raíz del conflicto chino-japonés en Manchuria y luego, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. También dejó libros que de primera mano abordan la situación socio-política contemporánea de Japón, China y Filipinas desde la perspectiva privilegiada de testigo. Otro diplomático argentino en tiempos de guerra, Alberto María Candioti, reelabora su largo contacto con Siria y el Líbano en obras de ficción centradas en los tiempos legendarios de dichos países árabes, obras que sin embargo retoman todos aquellos tópicos (el desierto, la cautiva, el caudillo/déspota, el nómada, la frontera) que han conformado obras «canónicas» de la literatura nacional.

La conclusión general no solo ofrece una síntesis sobre el lugar del conocimiento e interés por el Oriente en la época escogida, sino que también promete la ampliación de esa polifacética «cartografía» a otros autores y grupos literarios de gran peso en la cultura argentina, como lo es el así llamado Grupo Sur.

238 239

Gasquet articula en sus reflexiones finales la evolución del orientalismo argentino con los cambios mundiales de la primera mitad del siglo XX, los que aun en una situación periférica, impactan y suscitan respuestas en la propia cultura nacional. Desde la comprobación de una «moda oriental» que es capaz de originar también sus detractores, el autor deslinda las diferentes funciones que cumple en cada intelectual local el ocuparse de la literatura, la filosofía, la historia, el arte, la realidad socio-política, de aquella inmensa zona imprecisa que comienza donde acaba el Occidente. Este orientalismo carece del mandato de la justificación o expansión coloniales que sustentaba al «clásico» europeo estudiado por Eduard Said. De instrumento de análisis negativo de la realidad socio-política nacional del siglo XIX, Gasquet lo ve evolucionar como factor de apertura cultural, muchas veces fundado en un conocimiento experiencial y genuino del Oriente. Sobre esa base construye Gasquet su optimismo: el esfuerzo deconstructivo de prejuicios junto a los encuentros culturales van en la dirección de lograr nuevas síntesis superadoras por sobre una antinomia estancada en la alteridad «oriental». Sus esfuerzos por sacar a luz la historia cultural de las relaciones entre Hispanoamérica, específicamente la Argentina, y el Oriente constituyen un paso concreto en la reorientación y valoración de estos intercambios culturales en los ámbitos americanos, que no llevan las marcas de la hegemonía, impresas desde su nacimiento en el orientalismo europeo.

El mayor conocimiento logrado no es aquí erudición «orientalista», sino aportes desde la Argentina a una mayor comprensión de las formas de presencia de vastas culturas extra-europeas etiquetadas como «orientales» en una alejada región austral.

Notas

¹ Puede consultarse su página <http://lesordesor.hypotheses.org>

² Gasquet, Alex. *Oriente al Sur*. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt. Buenos Aires: Eudeba, 2007. Existe una edición en francés traducida por Julien Quillet: *L'Orient au Sud*. L'orientalisme littéraire argentin d'Esteban Echeverría à Roberto Arlt. Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.

**Experimentos
poéticos opacos.
Biopsias malditas:
del invencionismo
argentino a la poesía
visual (1944–1969)**

ORNELA BARISONE

Buenos Aires:

Corregidor, 2017.

Marina Cecilia Rios*
Universidad de Buenos Aires –
Instituto de Literatura Hispanoamericana

Experimentos poéticos opacos de Ornela Barisone (2017) parte de una premisa puntual: transparentar algunos aspectos de la poesía visual argentina, más precisamente, el invencionismo de los años '40 y los experimentos poéticos de los años '60. Por ello, la autora focaliza en las proyecciones de los experimentos poéticos de Edgardo Antonio Vigo y en el derrotero del concepto de invencionismo y los poemas de Edgar Bayley —entre otros referentes— de la escena literaria-artística argentina. Estas prácticas de poesía visual se desarrollaron de manera invisibilizada debido al predominio de la estética abstracta que fue considerada como «lo moderno» en los '50 y a causa también del énfasis en el carácter figurativo y referencial de la escena nacional e internacional, tal como explica la autora.

El sintagma «Biopsias malditas» que Barisone elige para su investigación deja entrever por un lado la referencia a Vigo quien usó este concepto para nombrar a sus cajas de archivo y por otro, el adjetivo con que el Gonzalo Aguilar (2006) caracterizó a la poesía visual argentina para referir al lugar que ésta ocupó en el campo cultural donde se privilegiaba un aspecto discursivo y de «ideas» enmarcadas en un contexto nacional. Entonces, de manera quirúrgica, Barisone realiza cortes sincrónicos que permiten observar las tensiones que se dirimen entre las aspiraciones de una poesía sintético-ideogramática y una poesía tendiente a lo discursivo; como estrategia de visibilización de este aspecto maldito. Para llevar a cabo este propósito, Barisone traza un recorrido que responde más a una genealogía sobre la poesía visual argentina que a una cronología de los diversos momentos, acontecimiento y producciones. De esta manera, toma como punto de partida cinco momentos determinantes para el derrotero del invencionismo y las experimentaciones poéticas. El primero corresponde a 1969 y la apertura de la *Exposición Internacional Novísima Poesía/69* en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires cuyo referente en la organización fue Edgardo Antonio Vigo. Este año también culmina la revista *Diagonal cero* en donde conviven poemas de corte visual con otros más discursivos.

* Profesora y Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Adscripta a la cátedra de Teoría y Análisis Literario AB de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad. Ha publicado artículos en revistas académicas y de divulgación sobre literatura latinoamericana, en los últimos años, más específicamente, sobre literatura contemporánea y performance. Actualmente, es docente de la Universidad de Buenos Aires en el Secundario a Distancia; y realiza su investigación doctoral sobre figuras del arte contemporáneo en ficciones latinoamericanas en el marco de una beca doctoral de CONICET.

El tercer momento se trata de 1944 y la aparición de la revista *Arturo*, que la autora estudia como punto de inflexión puesto que se considera la vía de la abstracción como forma de superar la mirada mimético–representativa. Mientras que el cuarto momento refiere a 1962, año en que se forma el grupo *Integración* organizado también por Vigo. El último momento es el año 1966, en que la revista *Diagonal Cero* cambia su orientación en el sentido de que vira de la imagen al objeto. Estos cortes son los que Barisone toma como eje para operar en cada biopsia propuesta. Se trata de tres Biopsias que constituyen el libro *Experimentos poéticos opacos* y que permiten descubrir la complejidad del lugar de la poesía visual argentina que se gesta entre una escena local y una internacional señalando así su carácter trasnacional y en la que el invencionismo y los experimentos poéticos quedan opacados por otras estéticas y prácticas ancladas en el eje analítico–discursivo. Este carácter trasnacional se ve reflejado en los cruces geográficos de los experimentos poéticos entre Argentina, Brasil y Francia impulsados por las exposiciones, contactos entre artistas y lecturas de unos sobre otros.

240 241

En la primera Biopsia, Barisone desarrolla las diversas elecciones que Edgardo Antonio Vigo realiza para la *Expo Novísima*, en la que lo lúdico y lo intersensorial colaboran para desestabilizar a la poesía discursiva al tiempo que integra soportes y materiales. A través de cartas y otros materiales de archivo sobre la organización de la muestra, la autora no sólo abre un archivo que ofrece al lector sino que señala la intención de Vigo de abrir la poesía al camino de la experimentación como forma de expansión.

La segunda Biopsia se ocupa de marcar un recorrido que comienza con la creación de la revista *Arturo* en 1944 para mostrar en detalle los diversos debates y reflexiones que los artistas desarrollaban en torno a la idea de invención, invencionismo y sus conceptos aledaños como el de creación o ficción. De esta manera, el invencionismo ocupa un sitio marginal, opaco, no sólo en la poesía argentina sino también en la articulación con la poesía visual. El punto de inflexión en *Arturo* que señala la autora viene dado por la publicación de los poemas de Bayley que poseían una tendencia sintético–ideogramática incluyendo aspectos del surrealismo que de igual modo le permitieron experimentar en el plano espacial. En palabras de Barisone: «Si hay un punto certero en estos poemas es lo escurridizo del procedimiento descriptivo (propio del surrealismo) que Bayley logra escamotear: se trata de una aspiración a presentar más que a describir» (122). Además, Bayley toma del creacionismo el alejamiento del referente, preocupación de las vanguardias de principios de siglo. Asimismo, la autora traza un recorrido por las lecturas, contactos y producciones del argentino desde el surrealismo a su relación con el poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade, mostrando una coherencia en el proyecto teórico–poético de Bayley en cuanto a su apertura internacionalista pero también en la forma de complementar lo emocional (automatismo) con lo racional (invencionismo) del que resulta un invencionismo ampliado. Por su parte, Barisone destaca que el poeta Juan Jacobo Bajarlía supo interpretar en sus ensayos a esa vanguardia y produjo experimentos poéticos (como la revista *contemporánea* y *estereopoemas*) en la que había un predominio «de la invención como hacer poético» (150). En suma, la autora destaca que tanto Bayley como Bajarlía sobresalieron dentro de la poética invencionista desarticulando a la poesía desde sus ejes estructurantes como fueron la puntuación y el lenguaje.

La última Biopsia profundiza sobre los debates instalados por el invencionismo entre los signos lingüísticos y espaciales proponiendo una exhaustiva lectura que recorre un campo local–transnacional a partir del foco en la creación del grupo *Integración* comandado por Edgardo Vigo y la exposición que realiza en 1962. Barisone destaca la intención del platense de pensar en la integración y un arte que perdiera sus propiedades convencionales por lo que Vigo precisaba redefinir lenguajes, materiales y abordajes conceptuales. De este modo, la autora establece cómo Vigo reactualiza algunos principios Madí como la ludicidad y la pluralidad y por ello, en el catálogo de la exposición se aclara que la integración era una actitud frente al arte. Asimismo, indaga sobre los diversos vínculos y redes que Vigo entabla con otras técnicas y artistas, como fue el caso de su relación con Blaine y la perforación como técnica. En este último recorrido Barisone analiza y explora los diversos experimentos poéticos que comprenden desde procesos, perforaciones, pasando por usos del pop y la historieta hasta un afuera del libro en la exploración de espacios, materiales, verticalidades, tridimensionalidad y poemas matemáticos en los que el número pierde su función inicial de notación como forma de desafiar los límites del lenguaje. En consecuencia, la opacidad, para Vigo, era una propiedad a la que aspirar en el arte. Por ello, la autora concluye que «los experimentos opacos marginales producidos por invencionistas y por Vigo inscribieron, en sus variaciones, una reestructuración de la visualidad y reivindicaron lo poético» (314).

Finalmente, cabe señalar que el exhaustivo trabajo y análisis que realiza Ornela Barisone no sólo logra visibilizar y transparentar un poesía visual de aspiración sintético–ideogramática que se cruza en un escenario local con proyecciones trasnacionales sino también que visibiliza y transparenta un archivo que revitaliza una historia de la poesía visual argentina que puede dar respuesta o continuidad al arte contemporáneo.

Cruzando el río en bicicleta

ANA CECILIA PRENZ KOPUŠAR
Buenos Aires: Libros de la talita
dorada, 2014.

**Attraversando il fiume
in bicicletta**

Trieste: Vita Activa Edizioni
di Acis, 2016.

Susanna Regazzoni*

Università Ca' Foscari Venezia

242 243

Profesora de la Universidad de Trieste, nacida en Belgrado (Serbia), de padres argentinos, Ana Cecilia Prenz Kopušar pasa su infancia y primera juventud entre Argentina, Yugoslavia e Italia. Estudia en Roma, en la Universidad de La Sapienza, donde se licencia en Disciplinas del Espectáculo y se doctora en la Universidad de La Plata. El elemento intercultural en teatro y en literatura ha sido el tema constante de su trabajo de investigadora; algunos frutos de esta labor son los ensayos «K.S Stanislavskij y el Teatro Argentino» (1999) y «Contigüedades culturales en las piezas romanas de Bartolomé Torres Naharro» (2008). Se ocupa también de la literatura sefardí en Bosnia, en particular de la dramaturga Laura Papo Bohoreta, de la que ha publicado el primer y el segundo tomo de sus manuscritos (2015, 2016). Además de investigadora, es también traductora del/al español, italiano, serbocroato y esloveno. Ejemplos de esta actividad son *Vísteme con un beso* (2012) de la escritora y actriz eslovena Saša Pavček y *Sono due quelli che danzano – Ples v dvoje* (2013) del poeta argentino José María Pallaoro. Vive entre Trieste y Kamna Gorica (Eslovenia), donde dirige el centro intercultural «La casa de Kamna», lugar de encuentro y reflexión sobre América Latina. A todos estos intereses se añade también el de escritora y *Cruzando el río en bicicleta – Attraversando il fiume in bicicletta* es su primera obra en este ámbito. El tomo se publicó en Buenos Aires en 2015 (con una primera edición en 2013) y la propia Cecilia Prenz lo tradujo al italiano en 2016, cambiando algunas partes. El libro pertenece a un género lábil, acaso una novela biográfica, o más bien una narración que entra en lo que hoy se define como autoficción, donde el yo narrador se acerca y se aleja del referente. En la constante búsqueda de recuerdos de la infancia y adolescencia, en efecto, la tensión entre la figura del yo y el objeto/representado varía. Así, Prenz ensaya una serie interesante de estrategias que desestabilizan los límites entre ficción y realidad.

Es un texto relativamente breve como número de páginas pero muy denso por la amplitud de las experiencias relatadas, con una primera persona que recuerda a

* Es catedrática de Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Es co-directora del Archivio Scritture Scrittrici Migranti de la misma Universidad. Sus intereses de investigación se centran en las literaturas española e hispanoamericanas de los siglos XIX y XX, con especial atención a las cuestiones del gender, a la construcción de la identidad cultural en el siglo XIX, a las relaciones culturales entre Italia y Argentina, y a las literaturas argentina y cubana. Entre sus últimas publicaciones: *Escritoras hispanoamericanas del siglo XIX* (2012); en colaboración ha editado *Más allá del umbral. La iniciación femenina en las escritoras hispánicas* (2006) y *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* (2010).

través de diecisiete rápidos capítulos sus años de infancia y adolescencia pasados entre Belgrado —ciudad amada y protagonista de parte de la historia, empezando por el primero, «Perteneencia», donde se confiesa que «Nunca, como entonces, volví a percibir tan fuerte el sentido de pertenencia. [...] Siempre pensé que ese fue el momento más feliz de mi vida.» (5)—, Buenos Aires, tema de una gran parte del libro («Ford Falcon», «La lengua», «Buenos Aires», «El río, los sueños», «La bandera Argentina», «Tomás») y Trieste, donde la joven descubre la belleza.

La narración no sigue un orden cronológico ni geográfico sino que empieza con su adolescencia en Belgrado —y de esa edad tiene todo el entusiasmo con que vive dicha experiencia— para continuar en Argentina y enseguida volver a Yugoslavia —título del tercer capítulo—. La alternancia aparentemente desordenada presenta, sin embargo, una articulación armónica entre lugares y tiempos distintos, la narración avanza con fluidez y acompaña la formación de esta joven mujer entusiasta y generosa.

El período que abarca la historia relatada se refiere a los años de la última dictadura en Argentina, caracterizada por una violencia cada vez más evidente que obliga la familia Prenz a dejar el país para refugiarse en la ciudad donde los padres transcurrieron algunos años y donde nació su primera hija, la protagonista sin nombre. En Belgrado viven cuatro años para trasladarse —sin perder nunca el contacto con la capital serbia— a Trieste después de la muerte de Tito, cuando empieza la crisis de la región que dará paso a la desintegración del país en las actuales seis repúblicas.

Junto al tema del recuerdo, sobre el que se funda la narración, se encuentra el de la identidad, que remite a un imperativo del sujeto y a una exigencia universal. Entre lugares, olores y sabores, todos muy presentes, se percibe un yo esquivo con una identidad incierta que alterna una atracción por las distintas geografías que componen su existencia. El recuerdo es frágil y se filtra en la escritura que sirve para fijarlo. A esto contribuyen también los poemas que se encuentran a lo largo del libro y que refuerzan los momentos que forman la memoria.

Los lugares se acompañan con las personas, los padres, Betina —la hermana— y los abuelos relacionados sobre todo con Argentina, los amigos, muy importantes en la época narrada, casi todos yugoslavos, y las compañeras de la escuela secundaria en Trieste. Sin retórica y con eficacia narrativa, al lado de la importante figura del padre, Octavio, introducido con su nombre de pila, que atraviesa con su fuerza intelectual y su sensatez para resolver situaciones de riesgo o precariedad doméstica, emerge la figura de la madre, Elvira Dolores, para todo el mundo Chiquita. La figura de la madre, desde un lugar menos expuesto en la narración, es a mi entender, insustituible en el desarrollo de la novela. Es ella quien da el impulso a la joven para atravesar los sinsabores, la que la ayuda, alienta, protege y empuja; en definitiva a crecer. Orgullosa de cierta ascendencia indígena, ella «Aceptó cada acontecimiento y trató de vivir feliz en él. Hizo suya la historia de mi padre. Lo vivido por él y con él le fue propio. Y así nos lo transmitió» (55).

La metáfora 'pedalear / vivir' conecta la escena con el título del libro y, fundamentalmente, relaciona los elementos esenciales de la ficción: sueño, imaginación, carencia, vida.

Otras mujeres son las abuelas, muy distintas entre sí pero igualmente importantes. La paterna María, istriana con pasaporte italiano por las circunstancias de la historia, y la española Sara. Es un amplio universo que va de Europa a América,

formado por lazos familiares que constituyen el pasado de la protagonista, cuyo recuerdo funda su personalidad.

Cruzando el río en bicicleta es la imagen que se le presenta a la abuela inmigrante de niña que vive en una pequeña ciudad costera lejana a su tierra natal del otro lado del mar. Cruzar el río, podría pensarse, es el deseo siempre insatisfecho que incita a la escritura diferida: es la nieta quien, definitivamente, cruza el océano, escribe la novela y... pedalea.

Los tres países que forman la historia de esta joven mujer aportan distintos valores que se mezclan y concurren a educarla en una formación internacional: la Yugoslavia de Tito con su sistema comunista que favorece el sentido de pertenencia; Argentina, el país que ofreció un futuro a millones de migrantes europeos, entre los cuales sus abuelos, y que medio siglo después es víctima de una dictadura que los expulsa y para concluir, el futuro, representado por Trieste con su extraña libertad.

244 245

Es evidente la importancia de la época existencial de referencia; la juventud que determina el punto de vista a través del cual el recuerdo queda marcado en la personalidad de la narradora con el entusiasmo y la vitalidad que caracterizan dicha edad.

Finalmente, en los últimos capítulos de la edición en castellano, la violencia de la historia de finales del siglo XX en Argentina y en la región balcánica es narrada con toda la emoción que provocó en las muchachas y muchachos de entonces. De forma especial se percibe el dolor de ya no poder sentirse yugoslava porque «Yo quería seguir siendo yugoslava» (91).

En el penúltimo capítulo «Ex» se destruye el referente para transformarlo en personaje con el cual el yo narrador conversa: «A veces dialogo con Yugoslavia. Es simpática. Miramos el río [...] —Eras absurda. ¡Cuántas cosas ilógicas te sucedían! Nos divertiríamos. Nos queríamos. Creíamos. No en Dios, seguramente. En otras cosas [...] disfruté de tu alegría. Tus ganas de compartir. Te entregabas sin reparo y me decías que te pertenecía. Y yo gozaba de tus olores, de tus certezas. [...] ¡Eras absurda!» (96).

El libro acaba con una referencia a Laura Papo Bohoreta, —tema de investigación heredado del padre— autora de poemas, cuentos, ensayos y obras teatrales, única dramaturga sefardí de Bosnia que vivió en Sarajevo, ciudad que, de alguna forma, representa una unión perdida, puesto que «es un microcosmos, centro del mundo que, como todo centro según la enseñanza de los esotéricos, contiene todo el mundo» (98).

En la edición italiana se cambia el final y se añade un «Epílogo», constituyendo así casi un libro diverso. Según lo que declaró la autora, la versión italiana, posterior al original, viene a ser más reflexiva, menos 'necesaria' y urgente que la primera, en castellano. Es una declaración de amor a los lugares que han marcado la existencia de la narradora, sus tres centros existenciales. Encima de todo, sin embargo, permanece su identidad latinoamericana «sono fra le montagne e da questo luogo, forse ancora come un tempo, vivo il mio essere latinoamericana» (118).

Es un libro sugestivo que, a través de la escritura de un narración de formación, abarca parte de la Historia del siglo XX, las grandes migraciones de Europa a las Américas, los exilios debidos a las dictaduras del cono sur de la segunda parte del 900 y, finalmente, la terrible guerra que marcó la disolución de la Yugoslavia y el genocidio étnico.

**Descentramentos/
convergências.**

**Ensaio de crítica
feminista**

RITA TEREZINHA SCHMIDT
Porto Alegre: Editora
da UFRGS, 2017.

La crítica feminista bajo el signo del comparatismo

Rafael Eisinger Guimarães*

Universidade de Santa Cruz do Sul

El trabajo de Rita Terezinha Schmidt ha sido crucial para la formación de por lo menos dos generaciones de feministas y comparatistas en Brasil. Gracias a su trayectoria, hoy podemos afirmar que tanto la crítica feminista y los estudios de género como la literatura comparada son campos de investigación consolidados en los programas de posgrado brasileños. Este protagonismo, por sí solo, justificaría la expectativa alrededor de la publicación de la colección de ensayos *Descentramentos/convergências*. Una expectativa que acaba siendo superada, con sobras, por las lectoras y por los lectores que hojean sus más de 400 páginas.

Aliado a la mirada lúcida, profunda y transdisciplinaria que dirige a las relaciones entre mujer, literatura y cultura, el estilo contundente y al mismo tiempo cautivante de su escritura hace de los 20 textos que componen la obra una lectura tan placentera como imprescindible. Dividido en dos partes, el libro reúne materiales que circularon anteriormente en periódicos, libros y anales de eventos realizados dentro y fuera de Brasil, en un período que va del final de los años 1980 a la segunda década del siglo XXI. En función de esa amplitud cronológica, *Descentramentos/convergências* ofrece una profunda discusión de algunas de las cuestiones más contundentes en el debate académico, no sólo en lo que se refiere a la crítica feminista, sino también en lo que concierne a los estudios comparatistas y literarios de modo general. Entre ellos se destacan el proceso de construcción del femenino como un signo de la cultura patriarcal a partir de relaciones simbólicas de poder, la discusión de la validez de las teorías feministas de matriz anglófona y francófona para un contexto poscolonial, el desvelamiento de los presupuestos políticos e ideológicos detrás de los criterios de valor que orientan la elaboración del canon literario y el papel de las historias literarias nacionales, marcadamente androcéntricas, en la construcción de una identidad cultural que coloca el femenino al margen de la nación.

* Doctor en Literatura Comparada en el Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Profesor-investigador en el Departamento de Letras y en el Programa de Posgrado en Letras de la Universidad de Santa Cruz do Sul (UNISC), Brasil. Se interesa por las áreas de Literatura Brasileira e Literatura Comparada, con énfasis en los estudios poscoloniales, crítica feminista y estudios de género (gender studies).

Después de un texto inicial, en el que se introducen las principales cuestiones discutidas en el resto de la obra, tales como la figuración de lo femenino en la literatura de autoría masculina y el rescate crítico de la producción literaria de las mujeres, Rita Schmidt, en los tres ensayos subsecuentes, reflexiona sobre el proceso de instauración y consolidación de la crítica feminista en Brasil, a partir de los años 1980, destacando no sólo el impacto y la resistencia que tales cuestiones teóricas causaron al desembarcar en tierras brasileñas, así como los cambios epistemológicos derivados del advenimiento, por ejemplo, de la categoría de género, de la perspectiva post-estructuralista y de la apertura de los estudios a la teoría *queer*. Concluyendo el primer bloque, sigue una serie de ensayos en que se discuten algunas de las problematizaciones más amplias que guiaron la trayectoria de la autora, tales como el cuestionamiento de la mal disimulada perspectiva ideológica que sostiene la construcción del canon y de la historiografía literaria, el rescate de la producción de las escritoras brasileñas del siglo XIX silenciadas por el discurso crítico y académico patriarcal, la cuestión de la autoría femenina, entre otros temas.

246 247

Tal preocupación con cuestiones teórico-políticas más amplias se mantiene como telón de fondo de los ensayos que componen la segunda parte del libro, sumándose a ella un conjunto de análisis más puntuales, en las que se discuten no sólo obras de autoría femenina, con destaque para nombres como los de Clarice Lispector, Lya Luft, Kate Chopin y Virginia Woolf, entre otras, como también novelas escritas por figuras masculinas consideradas canónicas por la crítica literaria, entre las cuales Machado de Assis, Gustave Flaubert, Leon Tolstoi y James Joyce. En estos textos, más que una mirada que articula rigor teórico y sensibilidad crítica, encontramos ejemplos de un ejercicio de reflexión en que parece no haber fronteras entre el feminismo y el comparatismo.

El punto ciego.

**Antología de la Poesía
Visual Argentina de
7000aC al tercer milenio**

FABIO DOCTOROVICH, CARLOS
ESTÉVEZ Y JORGE PEREDNIK
San Diego: SDSU Press, 2016.

Un punto ciego vigo-roso¹

Ornela Barisone*

Universidad Católica de Santa Fe –
Universidad Autónoma de Entre Ríos

The Blind Man

En 1917, Duchamp, junto con dos amigos Henri–Pierre Roché y Beatrice Wood, editaron una revista llamada *The Blind Man*, como respuesta irónica y polémica al rechazo del «urinario» o la *Fountain* firmada por Richard Mutt en el *Salón de Artistas Independientes*. Allí aparecían los argumentos referidos al del «buen gusto» y contra el objeto industrial que pretendían desplazar el objeto contextualizado como *readymade* en un *Salon* en el que todas las obras serían aceptadas. Esta revista sirvió como instrumento para que, finalmente, el urinario se expusiera y fuese fotografiado por Alfred Stieglitz con un nuevo contexto: esta vez el de la pintura *The Warriors*, de Marsden Hartley (1913).

El hombre ciego era aquel que, enceguecido con la luz del arte renacentista y los postulados del ensayo de Alberti *Della pittura*, no podía aceptar que un urinario ingresase siquiera al *Salon* a comienzos del siglo XX. Esto nos lleva a interrogarnos por los contextos de producción, circulación y recepción de las artes; en este caso, los que incluyen al objeto poesía visual.

Traigo a colación esta anécdota y el gesto duchampiano para ubicar la tradición de la poesía visual en una ceguera académica que conservó, por diferentes razones, a la poesía discursiva como su brillante máspreciado. La poesía visual en Argentina fue colocada en un «lugar maldito», porque predominó la «separación entre los signos lingüísticos y literarios y los visuales y plásticos» (Aguilar, 2006: 9)² y ocupó el espacio de lo lúdico «en una literatura nacional que por lo general estaba muy cargada de sentido y de intelecto, y estaba tan volcada a lo discursivo y a las ideas» (9).

Un efecto de ese lugar invisibilizado, más no invisible, mucho menos inexistente, le cupo a la poesía visual: es este el *punto ciego* que presentamos en una Antología compilada por Fabio Doctorovich, Carlos Estévez y el entrañable Jorge Perednik.

Un *punto ciego* (utilizando la metáfora propuesta por Perednik proveniente de los aportes de 1668 de Edme Mariotte; filósofo y matemático francés) que exhibe la construcción social de la mirada, que es la muestra palmaria de que nuestros ojos perciben una realidad bastante sesgada y que mirar no es lo mismo que ver o, en palabras de John Berger, los modos de ver se actualizan, se activan y recontextualizan dinámicamente.

* 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. 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. 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.

Una antología que establece un recorte diacrónico desde las cuevas de las manos datadas del 7000 aC en la Patagonia argentina a la poesía digital o las apropiaciones postautónomas en el arte actual. Su existencia es un modo de dar a ver, de reconducir la mirada hacia esas prácticas marginales a fin de pensar una historia de la poesía argentina marginal o en los márgenes, ya que la crítica de arte (fundamentalmente la literaria) y las instituciones culturales relegaron, por ejemplo al invencionismo y a los experimentos poéticos derivados de la poesía visual, priorizando la poesía analítico–discursiva. Perednik avizó lúcidamente esta vinculación que se integra en esta compilación.

En los años ochenta e inicios de los noventa, paralelamente a la reivindicación del aspecto discursivo de la poesía, se publicaron los números sobre poesía visual (Perednik, 1993)³ y poesía concreta brasileña (Perednik, 1981), la reinscripción de Edgardo Antonio Vigo como poeta visual en *Paralengua, la Othra Poesía*⁴ y el homenaje a Oliverio Gironde (Perednik, 1984) en la revista *Xul. Signo viejo y signo nuevo* (1980–1997), dirigida por Jorge Santiago Perednik. Esta difusión fue central para visibilizar estas prácticas que no formaban parte del *establishment*.

Pienso cuánto hemos avanzado hoy, *al punto*, (visible), que estos temas hayan suscitado el interés de organismos que subsidian investigaciones y que la producción de poesía visual pueda ser incorporada en las universidades como lo fue la poesía concreta brasileña en el caso de Brasil. Pienso que, en la formación docente, la poesía visual aparece como una herramienta potente y vigo(rosa) de trabajo interdisciplinario; por ejemplo, en un género como el libro–álbum o en una propuesta de taller que vincule las artes visuales y la literatura.

248 249

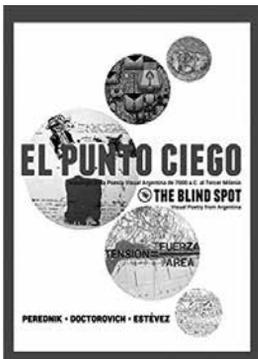


Figura 1. Tapa del libro



Figura 2. Portada de The Blind Man (1917), N. 2 Mayo, New York.



Figura 3. El urinario Fountain de Marcel Duchamp en 1917. Fotografía de Alfred Stieglitz.

Vigo(rosa)⁵

Recorrer las páginas a color de esta antología me conecta, especialmente, con mis recorridos. En 2011 cuando iniciaba mi tesis de doctorado sobre poesía visual, no alcancé a entrevistar a Perednik. Ahora tengo la posibilidad de volver sobre sus selecciones, volver sobre los lúcidos y pioneros abordajes que articulaban el invencionismo argentino con la poesía visual de Edgardo Vigo (reconfirmando mi hipótesis) y que ubicaban a Vigo como la referencia ineludible: conocida inter-

nacionalmente por su labor de archivista apasionado y sus intercambios, aunque desconocida en el propio país.

Asimismo, esta antología completa una de las pretensiones de la *Expo Novísima Poesía/69*, organizada por Romero Brest y Vigo en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires: dar a conocer aquello que, incluso, para Romero Brest era una tarea audaz y sin precedentes «qué es ahora la poesía». Romero Brest se interrogaba por el sentido actual de la poesía, una pregunta por la especificidad de lo literario que, aunque pareciera *demodé*, resulta sumamente actual.

El qué es ahora la poesía, si seguimos a Gyndenfeldt (2008)⁶, lo cambiamos por *cuándo hay poesía*. El pasaje del poema suspendido dentro o fuera del museo (experiencias de la *Expo Novísima*), las palabras combinándose con fórmulas matemáticas (los *poemas matemáticos* de Vigo), la ilegibilidad (en Mirtha Dermisache, en León Ferrari), la expulsión de la palabra o su integración en la imagen (Alberto Greco), la inclusión del objeto, la transfiguración de los soportes, la bienvenida a la participación son algunos de los aportes de esta antología para comprender el arte actual.

Esta antología implica un recorte, que es también un volver a ver, un saber recontextualizado que ubica a Vigo y a *Diagonal Cero* en un punto álgido. Vigo, desde ese *punto ciego* (un vacío negro, lo ilimitado, lo sublime), nos convoca a la vigo(ros)idad rosa/roja. Un tinte de color para pintar imaginariamente los ojos de los *blind man*.

Notas

¹ Texto leído en la presentación del libro, realizada en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires el 11 de noviembre de 2016.

² Aguilar, Gonzalo (2006): «El laberinto sin secreto». *Poesía visual argentina*. Ed. Fernando G. Delgado y Juan C. Romero. Buenos Aires: Vórtice. pp. 9–11.

³ Este número incluyó el siguiente índice: Poesía visual del siglo XVIII – Vigo – Paralengua – Duchamp – El Oulipo – Queneau – Perec – Roubaud – 12 visuales argentinos: Ayrau, Castro, Cignoni, Doctorovich, Escobar, Estévez, Gal, García, Lépole, Perednik, Rösleer, Sheines. El consejo editor estuvo a cargo de Roberto Cignoni y Jorge Perednik, la ilustración de tapa a cargo del Equipo Xul y, como editor, Perednik.

⁴ Grupo argentino conformado en 1989 por Roberto Castro, Roberto Cignoni, Fabio Doctorovich y Carlos Estévez. Éste último afirmó que «la ampliación del concepto de lo poético, la redefinición de su especificidad, la corporeidad poética, la disolución de los límites entre la poesía y las restantes disciplinas artísticas, son algunas de las cuestiones que se derivan de las premisas. En síntesis, *Paralengua* posee un carácter tentacular y proteico al cual no debe retaceársele lo desprejuiciado, lo festivo, lo intelectual, lo sensitivo y, primordialmente, la pasión con que se apropia de todas las dimensiones de la palabra».

⁵ Retomo esta expresión y el juego de palabras de Jorge Perednik, en alusión a Vigo.

⁶ Gyndenfeldt, Oscar: «¿Cuándo hay arte?» en Oliveras, Elena (ed.): *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo xx*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

Ocho,
la letra estudiante
(un espacio joven)

Edgardo Pesante: re–construcciones del intelectual santafesino

Carla Perna*

Ivana Galetti**

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

252 253

La presente investigación se desarrolla en el marco del proyecto CAI+D (en curso) «Tradiciones selectivas: trazo(a)s presentes y emergentes de la migración italiana y francófona de la ciudad de Santa Fe» (FHUC–UNL) y tiene por objeto un primer acercamiento a la figura del escritor santafesino Edgardo Pesante como «intelectual», atendiendo a la complejidad que dicho concepto condensa. Para ello se trabajará sobre tres aristas: sus facetas como escritor, gestor de políticas de promoción cultural (específicamente literarias) y crítico. Esta aproximación, si bien se aclara primitiva, resulta de interés para pensar no sólo los lindes o puntos de contacto con otros agentes culturales de la provincia de Santa Fe, sino también la importancia que su figura de intelectual constituye para la región.

Palabras clave

· Edgardo Pesante · intelectual · agente cultural

* *Estudiante del profesorado y la licenciatura en Letras. Integrante del Centro de Estudios Comparados y del CAID «Tradiciones selectivas: trazo(a)s presentes y emergentes de la migración italiana y francófona de la ciudad de Santa Fe». Desde el 2013 se desempeña como colaboradora en el área de edición y archivo de datos en el Portal de la Memoria Gringa. Desde el 2014 al 2017 se desempeñó como Ayudante Alumna de la cátedra de Literatura Francesa e Italiana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de UNL.*

** *Profesora de Letras (FHUC – UNL). Cursante de la Licenciatura de Letras. Realizó adscripción en investigación en Semiótica General (año 2012) y en docencia en Literaturas Francesa e Italiana (año 2014). Desde el año 2013 integra el Centro de Estudios Comparados. Es responsable de trabajos de edición y transcripción y coordina la página web y actividad «Miradas Cruzadas. Experiencias de intercambios académicos». Becaria BAPI 2017 para el Programa de Estudios Sobre Migraciones. Integra el CAI+D «Tradiciones selectivas: trazo(a)s presentes y emergentes de la migración italiana y francófona en la ciudad de Santa Fe» bajo la dirección de Adriana Crolla.*

Abstract

This research is developed within the CAI+D¹ project (in progress) «Selective traditions: trace(s) present and emergent of Italian and french migration of the city of Santa Fe» (FHUC–UNL) and has the object of a first approach to the figure of the writer from Santa Fe Edgardo Pesante as «intellectual», taking into account the complexity that this concept condenses. Departing from this aim, three aspects will be analyzed: his dimensions as a writer, manager of cultural promotion policies (specifically with regional and young literature) and reviews. This approach (although it is clarified primitive), tries to focus to think not only the boundaries or points of contact with other cultural agents of the province of Santa Fe, but it also indicates the importances of Pesante through the region intellectual field.

Key words

· Edgardo Pesante · intellectual · cultural agent

Un punto de partida

Durante el proceso de búsqueda de producción crítica en torno a Pesante, se detectaron investigaciones que configuran aportes a una disposición primitiva del autor respecto a su condición de escritor y crítico o lo que en términos de Chávez y Cóceres se denomina «cuadro de situación» en torno al «sistema literario santafesino» (en Chávez y Cóceres, 2015:80). Tomando las apreciaciones que de aquí se desprenden, creemos fundamental identificar su rol al interior del campo intelectual santafesino para luego hacer aportes sobre la configuración de una «geo-estética» (Crolla, 2015), recuperando del olvido algunas de las múltiples entradas y aportes de Pesante al campo cultural.

Nos centraremos especialmente en las apreciaciones vinculadas al recorrido investigativo del comparatismo en línea con el CAI+D del que formamos parte, priorizando en aquellas acciones «repensar (...) la memoria y sus inscripciones discursivas en el complejo literario santafesino como un espacio de construcción presente y de la identidad local» (Crolla, Zenarruza, 2015:15–16).

Huellas del intelectual en los circuitos culturales santafesinos

En el marco del festejo de las Bodas de Oro de ASDE (Asociación Santafesina de Escritores) El Litoral publica en sección «Nosotros» (a cincuenta años del nacimiento de la ya mencionada organización) un artículo denominado «Cumple años la casa de los escritores», en el cual se identifican ciertos conceptos sobre los que nos detendremos para pensar las re-construcciones, en particular, de Edgardo Pesante como intelectual santafesino.

Como puntapié para ese desarrollo, el artículo proporciona datos precisos que ciñen las acciones del ya mencionado autor dentro de un período que, al decir de Cañón (2003) corresponde a los '60: «Hace 50 años nació en Santa Fe una organización que marcaría huellas en la historia de las letras de la ciudad. La Asociación Santafesina de Escritores surgió el 19 de octubre de 1955» (Extraído de El Litoral, año 2005).

254 255

Suma a esta localización espacio temporal los deseos y fines que identifican a los participantes de la asociación, con una claridad que permite continuar la línea de supuestos a analizar «por voluntad de un grupo de intelectuales deseosos de formar —en tiempos tan conflictivos como aquellos—, una entidad que nucleee, promueva y divulgue la literatura de la zona litoral» (Extraído de El Litoral, año 2005).

Sobre esta última parte del artículo, se recupera especialmente la construcción de una literatura específica, que selecciona en particular las propuestas de la zona santafesina y se dedica a la transmisión, centralización y divulgación de la misma hace ya más de medio siglo. Un espacio de reflexión obliga a interrogarnos acerca de qué efectos promueve un intelectual al interior de un proyecto, aunque inicialmente de forma tangencial (como fue el caso en ASDE)², como así también las proyecciones futuras que se constituyen a partir de ese impacto, derivas y potencialidades de este y otros intelectuales con y en otros campos de acción.

Una investigación que resulta útil para contextualizar la aparición de espacios culturales a cargo del propio agente, es *El cuento literario en Santa Fe*, financiado por la Dirección General de Cultura, donde se hace manifiesta esa «eclosión cultural» posterior al derrocamiento de J.D. Perón del gobierno. Allí, es interesante la aclaración y el interés que se coloca en la zona literaria santafesina eclosionada al mencionar que «no está exenta Santa Fe. Muy por el contrario, se diría que la ciudad capital de la provincia vive un período de intensa actividad» (Pesante, 1969).

En el marco de esa intensidad declarada, identificando un momento histórico de porvenir cultural, clarifica las numerosas creaciones de asociaciones donde menciona la Asociación Santafesina de Escritores advirtiendo «que encaran todo tipo de actividades de orden cultural y artístico, necesarias muchas, aunque, como es natural, el proceso de inflación no deja de aparecer» (Ibíd.).

Interesa advertir algunas marcas federalistas con las que se declara el espíritu de la investigación, en tanto podrían ser un punto de anclaje a la hora de pensar en los intelectuales y las producciones de los mismos en ese contexto de acción, ya que al «delinear su centro sin tocar la dominante cultural del momento, sin cruzarse con ella, no implica negar la productividad que estos grupos generan en la historia literaria nacional» (Cañón, 2003: 110). La doctrina política es un punto sobre el cual se parte ya que instala condicionantes en torno al juego del centro por sobre la periferia y asimismo es indispensable para determinar (independientemente de las pujas geopolíticas) la productividad del Litoral argentino como espacio formador de huellas literarias.

De legados y palabras

Es entonces la Asociación Santafesina de Escritores (ASDE) uno de los focos de encuentros y prácticas escriturales entre intelectuales y germinador de autores consagrados, como Enrique Butti, Nora Didier, Miguel Ángel Gavilán, entre otros. Al decir de Nora, «él era el maestro, el que nos guiaba (...) uno de sus objetivos era darle lugar a todos los jóvenes que quisieran sumarse al hecho literario» (Didier, 2017)³. Dentro de ASDE, Pesante

se manifiesta a través de un accionar permanente en favor de las letras, mediante certámenes literarios conocidos en toda la región, ciclos de conferencias, talleres, antologías orales y escritas, y la participación de la entidad en las Ferias del Libro de Santa Fe y de Buenos Aires. (Extraído de El Litoral, 2005)

Las acciones tangenciales que complementan el proceso del Pesante Lector y productor de Literatura (haciendo referencia concreta a su labor en periodismo, docencia⁴, edición⁵ y gestión cultural durante sus períodos activos en la Asociación previamente mencionada) lo erigen como un caso complejo que debe extender su dominio a la noción de campo intelectual, entendido como ese «campo magnético» que «constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo» (Bourdieu, 2002:9).

Interesan los legados de este agente al campo, desde esta arista, inscriptos en una propuesta de lo que actualmente identificamos como mediación lectora y prácticas de escritura. Estos agentes, como es el caso de Pesante o Bonocuore, no se reconocen como tales sino que operan al interior de un sistema de fuerzas, que en este caso se intensifican incluso con legados y autores. La propuesta del taller construye vínculos entre personalidades de la ciudad y sus alrededores, pero además, deja bienes culturales que actualmente se conservan en la sede de la Asociación⁶.

En la edición del día jueves 15 de marzo de 2001, a efectos de conmemorar el vigésimo noveno aniversario de la creación del taller, el Profesor Miguel Ángel Zanelli hace mención explícita del ingreso de Edgardo Pesante a la propuesta, «en agosto de 1972», quien (aclara) «significó un gran aporte a la formación del taller» (2001).

Si bien esta nota cultural opera como invitación a la participación de la comunidad (no estrictamente académica o letrada), interesa hacer una especial detención en aquellas pistas del contexto de producción del intelectual en cuestión, y los efectos que su paso por determinadas instituciones convocaron (como así también, sus bienes culturales cedidos a asociaciones). Es de ese modo, la producción de Edgardo Pesante, concebida como parte de la maquinaria que funciona como «la palabra de aliento a la palabra» (Zanelli en El Litoral, 2001).

Otro ítem central en relación con ASDE radica en el rol del agente como secretario de redacción de «La Gaceta Literaria», publicación que se concreta en el año 1981 bajo la Dirección de Luis Di Filippo y «de secretario general» se designa a «Jorge Alberto Hernández (Beto Hernández) y de redacción a Edgardo Pesante» (Didier, 2017).

En este sentido, uno de los legados que entrega a la Profesora Nora Didier es precisamente ese cargo de Secretaria de redacción, que mantiene por años. Posteriormente, esta publicación de frecuencia mensual modifica su nombre a Revista Literaria (en el año 2009) y en ella se evidencian los cambios en los directivos y secretarios respectivos.

Actualmente, pueden consultarse los materiales accediendo a la Sede de la Asociación Santafesina de Escritores, pero además se observan influencias en otros espacios de circulación (como el reservorio de Catálogos colectivos de la Universidad de Buenos Aires).

Sea como fuere esta mutabilidad que ha experimentado el modo de nombrar el medio, la propuesta iniciada por el agente cultural aún no ha cesado de germinar, promoviendo en dicha materialidad una suerte de espacios para la presentación de voces vinculadas con la palabra.

La huella Pesante en *El Litoral*

A raíz del rastreo del material disponible en la *Hemeroteca Digital Fray Francisco de Paula Castañeda* (archivo de la provincia de Santa Fe), realizada como una primera instancia para el proyecto CAID ya mencionado, podemos establecer que entre los años 1960 y 1979 Edgardo Pesante no sólo publicó cuentos y relatos, veintidós en total, sino que además le dedicó espacio a la crítica literaria, publicando veintiún artículos referidos tanto a escritores de la «zona» (Mateo Booz, Carlos Eduardo Carranza, Lamothe) como a escritores nacionales (J.L. Borges) e internacionales (Buzzati, Hudson), refiriendo en ellos a temas de la literatura en general y del cuento en particular.

256 257

Algunos de los cuentos publicados en este periódico fueron reunidos en el libro *El día que no amaneció* editado por la editorial Colmegna en 1975. Allí aparecen recopilados «El gran archivista no tardará...»⁷, «El espejo», «Las inocentes palomas» y «El juicio final» junto a otros relatos que habían sido publicados en *La prensa*, revista *Ser* de Concepción del Uruguay y *La voz del interior* de Córdoba.

De lo publicado por estos años, en este trabajo nos vamos a centrar en tres artículos y un cuento que reflejan una lectura de lo «local» acompañada de la acción de rescate de ciertos escritores de la «zona» que intenta poner en valor, en este caso, la figura de Carlos Eduardo Carranza⁸, a quien dedica dos publicaciones a lo largo de su trabajo en el diario: «Un escritor olvidado» (1963) y «Para una revaloración de Carranza» (1975). El otro artículo, parte del corpus trabajado aquí es «Valoración del cuento» (1964) donde trata de definir este género en contraposición al relato y a la novela. Y, por último, «¡Adiós Colastiné!» publicado en diciembre de 1963.

Lecturas de «lo local»

La pregunta que abrimos aquí es de qué manera la figura de Edgardo Pesante contribuye a la configuración de una geo—estética en la región imaginaria de la Pampa Gringa. Para tratar de esclarecer o arrojar una respuesta tentativa indagaremos primero en una lectura que de nuestra localidad hace Pesante a través de una impronta crítico—literaria que intenta salvar del olvido a escritores de la «zona»⁹ que se leen por fuera del canon¹⁰ santafesino, revalorizando además el género cuento —mal considerado para su gusto como «el hermano menor de la novela» por aquella época.

Tanto en «Un escritor olvidado» como en «Para una revaloración de Carranza», Pensante liga la figura de Carlos Eduardo Carranza a la de Mateo Booz¹¹ poniendo de manifiesto, en primer lugar, su amistad y sus elecciones tanto literarias (en cuanto al regionalismo que ambos escritores practicaron), como profesionales (los dos fueron periodistas), pero salvando una diferencia radical: uno se afirma, con su vasta obra, en el canon literario de la época, y quien fuera el autor de *Abalorios*¹² cae estrepitosamente en el olvido. El «tono irónico pero no hiriente» de los cuentos que se reúnen en *Abalorios* son otra muestra de las características que unen a Carranza y Booz. Por otro lado, recuerda la sociedad literaria que ambos integran hasta 1923. En colaboración publican en folletín, en el diario *La Nación* de Buenos Aires, la novela *El salvador de la estirpe* y estrenan, en Santa Fe, la obra teatral *Don Osorio*.

Abalorios, según este autor, reúne cuentos que «intentan y logran en buena medida dar una visión de mundo provinciano —santafesino— que Carranza vivió.» (*El litoral*, 1975). «Faltaba una prueba» es uno de los veinte cuentos reunidos en *Abalorios* y en el cual Pesante se detiene por ser «un trabajo comprometido de Carranza», entre otros que tal vez resultan «anecdóticos» o poco serios y de los cuales un «crítico exigente podría considerar excesivamente ‘provincianos’» en un sentido peyorativo. «Faltaba una prueba», en cambio, es «la historia de la crisis moral de un periodista», acción que transcurre en «una Santa Fe un poco nebulosa»¹³ y en el último año de la primera guerra mundial (1918). A partir de este pequeño análisis o comentario, por un lado, Pesante abre camino e intenta poner en valor ciertos elementos de *Abalorios* para su reedición y un posterior estudio que ponga de manifiesto su característica de patrimonio cultural; y, por otro lado, «sólo quiere llamar la atención sobre un escritor que, si bien no realizó aportes notables a la literatura, no se merece el olvido a que parece condenado».

Para Pesante, el cuento literario santafesino comienza allí, con Carranza, Mateo Booz y Alcides Greca¹⁴, así lo expone en «Para una revaloración de Carranza», considerándolos precursores de las generaciones posteriores:

Carranza, con Alcides Greca («Cuentos del comité», 1931) y Mateo Booz («Santa Fe, mi país», 1934) son los fundadores del cuento literario en Santa Fe. Se inscriben en la corriente regionalista que nace del tradicionalismo de Joaquín V. González, se afianza en el costumbrismo crítico de Roberto J. Payró y alcanza su cumbre continental con Horacio Quiroga. Los cuentistas santafesinos anteriores a 1940 recogen esa herencia y le ponen un sello provincial digno. (Pesante, *El litoral*, 1975)

...una figura como la de Mateo Booz, esencialmente cuentista, que desde Santa Fe trasciende al plano nacional, gravita sobre su generación y las posteriores, no sólo en cuanto a seguidores en estilo y enfoque —lo que posiblemente sea relativo—, sino, sobre todo, en lo que se refiere al cultivo del género en sí, a la preferencia por el cuento como medio de expresión de los escritores santafesinos. (Pesante, *El cuento literario en Santa Fe*, 1969: 8)

Pesante define —y defiende— el sistema literario del cuento moderno¹⁵ santafesino proponiendo como origen *Santa Fe, mi país* (1934) de Mateo Booz y *Abalorios* (1935) de Carlos Eduardo Carranza, quienes reciben influencia tanto de Maupassant, Chejov, Kipling y Poe, como de Payró y Quiroga. Sitúa, además, en la figura Domingo G. Silva el antecedente más lejano del cuento santafesino.

El trabajo que Pesante comienza con los artículos publicados en el diario *El Litoral* son consecuentes con su propuesta y concluyen en una «monografía» titulada *El Cuento Literario en Santa Fe* publicada en 1969 por la Dirección General de Cultura de la Provincia, en la cual arriesga, más allá del detallado sistema literario que comprende desde los años '30 hasta el «Grupo Adverbio», *Trabajos I* y los cuentos reunidos en *13–19* en 1967, que «el cuento sería el género literario que mejor representa a Santa Fe» (Pesante, 1969:8).

Acaso haya sido —y quizá lo sea todavía— el género literario más apto para reflejar al hombre y a la circunstancia de Santa Fe. Nuestro pasado, la historia lugareña, es de una riqueza poco común, por su variedad e importancia, como para que la novela haya podido abarcarlo. Es sabido que la diferencia entre cuento y novela no es cuestión de cantidad de páginas, sino que, contrariamente al cuento, la novela ofrece visiones panorámicas, totalizadoras, siendo que el cuento, en cambio, toma fragmentos, valorizándolos con la intensidad que exige su técnica en el tratamiento de los temas. (Ibíd.)

258 259

Éste es otro de los temas tratados en sus publicaciones¹⁶. Para poder exponer tal sistema literario, debe tomar una posición. La empresa que lleva adelante Pesante tiene que ver con su rol de agente cultural a través de una acción de rescate y puesta en valor. Elige, en primera instancia, el género del cual se va a ocupar tanto en sus trabajos de investigación como de vocación poética: el cuento por sobre la novela; y, en segunda instancia, aquellos narradores santafesinos que fuera del canon eligen también el cuento que para Pesante «refleja» el hombre y su circunstancia lugareña. El mismo Pesante, fuera de canon, también narra Santa Fe.

En «¡Adiós, Colastiné!» la ciudad es construida como un gran espacio que cruzando la laguna distancia a los amigos, en contraposición a Colastiné, donde hay encuentro y cercanía: «La ciudad lo atemorizaba, porque disgregaría a sus vecinos, modificando el paisaje cotidiano, vivo, hecho de encuentros, de saludos, de charlas y de juegos» (Pesante, *El Litoral*, 1963: 8). La inundación expulsa al Rubio y su familia desde las orillas a Santa Fe, los presiona al progreso. El ferrocarril se construye como metáfora de ese camino, que pasa por ese espacio de todos y de ninguno, que no acepta todavía alambrado ni mojones, que une y sigue siendo encuentro: el río, el Paraná; ese camino que atrás deja la niñez, la costa y el peligro por una ciudad con nuevo puerto. Al Rubio, lector y entusiasta de las historias gringas y criollas que le narraban los viejos sobre Garibaldi, los piratas del Mediterráneo y los naufragios, le atemorizaba la ciudad porque las aventuras prefiere vivirlas en la imaginación. Al llegar, lo antes percibido como distante entre faroles oscilantes recibe al Rubio y su familia en la muchedumbre y el abrazo de los conocidos. Las luces, la prisa del tren, que desde la costa salía a paso de hombre, las explosiones, las estrellas fugaces y las risas traen como metáfora del progreso el año nuevo de 1912. Colastiné pasa a ser un recuerdo, el Rubio quiere y sueña conocer el nuevo puerto de la ciudad «abierto a la esperanza».

Su impronta crítico literaria es una manera también de posicionarse como narrador dentro de su propio sistema. En *El Cuento Literario en Santa Fe*, luego de citar los distintos autores de las diferentes épocas que para él forman parte de este sistema, en primer lugar, retoma el trabajo *13–19*, donde es incluido como uno de los 13 autores que escriben las 19 narraciones que allí se publican. Y, por otro

lado, cita como uno de los más importantes medios de circulación de la época el periódico y la editorial de *El Litoral*, espacio en el cual publica tanto artículos de crítica como cuentos y relatos. Prepara, a través de su trabajo crítico, los cimientos que sostienen su trabajo de escritor alzando las banderas sobre un espacio de vacancia que pone en discusión.

El proyecto crítico de Pesante es una acción de disputa por el reconocimiento y la legitimidad dentro del campo literario. Pesante lucha desde fuera del canon por este capital simbólico a través de los medios de circulación e instituciones que pertenecen al campo de producción cultural: revistas, editoriales y diarios.

... cada campo social se puede describir como un sistema de posiciones, cada una de las cuales se define por sus relaciones con otras posiciones. Pensar en términos de campos, ha insistido Bourdieu, implica adoptar una forma de pensamiento relacional (...) que abandone la noción de «propiedad sustantiva» por la de «propiedad relacional». Un campo social es también un «sistema de relaciones de fuerza» y un «espacio de luchas». (Pastormerlo, s/f: 96)

El sistema que conforma constituye uniformidad en la red de relaciones de un universo diverso y heterogéneo. Este sistema de lectura progresiva y lineal del cuento moderno santafesino permite a Pesante posicionarse en este «espacio de luchas». Construir tal sistema, supone remontarse a un «origen», el del cuento moderno santafesino, con Mateo Booz y Carlos E. Carranza, proveyendo de un sistema de relaciones que se manifieste a través de los préstamos e influencias (Poe, Payró, Quiroga, etc.), y que circule por las instituciones ya pertenecientes al campo literario y cultural que lo abarca. Siguiendo a Pastormerlo, los escritores más allá de pertenecer a un determinado contexto social, habitan también «y ante todo un mundo social más reducido y específico integrado por otros escritores, críticos, editores e instituciones propias de esa zona social diferenciada y ya provista para entonces de un importante grado de autonomía» (Pastormerlo, s/f: 98).

En conclusión, a raíz del análisis de una selección del material archivado por la provincia en la hemeroteca digital de las publicaciones que haya hecho Edgardo Pesante para el diario *El Litoral*, uno de los más importantes medios de circulación de la época, vemos un especial interés del autor sobre el género cuento, recuperando aportes teóricos y críticos sobre el mismo, como así también una lectura y escritura intertextual que recupera influencias tanto locales como extranjeras, en particular italianas, a través de Buzzati y Pirandello¹⁷. Pesante lleva adelante una lectura de nuestra localidad a través de una impronta crítico-literaria que intentando salvar del olvido a escritores de la «zona» que se leen por fuera del canon, poniendo en valor además el género cuento.

Punteos finales

Si bien hemos reconocido varias aristas del caso Pesante, creemos que este proceso de re-lectura aún no está terminado. Resulta clave reconocer esta peculiar condición de agente cultural, ya que permite indagar en aquellos contactos que dicho intelectual —poco estudiado¹⁸— estableció con asociaciones y espacios de producción de contenidos culturales. Si bien

los archivos, textos editados, borradores y guiones radiales son útiles a la hora de actualizar el caso, las producciones e investigaciones mínimas disponibles durante el contexto de producción del agente resultaron de suma utilidad para la etapa de selección, como así también aquellas entrevistas con otros agentes cercanos que ofician al punto de «traductores» de la experiencia, de la maquinaria del recuerdo y los retazos de memoria. Todo ello opera aquí como antecedente para recopilar en detalle el accionar del intelectual escogido.

La praxis a la que convoca el Pesante docente y escritor como parte de un sistema literario de la periferia es posible imaginarla del mismo modo que su personaje en *Gauguin*, como un sujeto que «escribía de mañana, de tarde, de noche» (Pesante, s/f:9). Porque si algo es seguro son sus intereses sociales, apostando por una política de los bordes, valorando y enaltecendo a los escritores silenciados, a los jóvenes, a los periféricos. Comulgando junto a la comisión de la Asociación Santafesina de Escritores con un «espíritu de compromiso con los valores éticos y la gallardía.» (Extraído de El Litoral, 2005).

260 261

Es posible imaginar, también, esa praxis materializada con la palabra justa, disecionando las propuestas de los talleristas, otorgando «lugar a todos los jóvenes que quisieran sumarse al hecho literario» (Didier, 2017), vislumbrando las potencialidades de borradores que se han transformado en textos editados y publicado.

Esta instancia permite reconfirmar en Pesante el sentido de intelectual que configura Said, no ya un pacificador, no ya un fabricante de consenso, sino alguien que rechaza fórmulas sencillas, estereotipos, y lugares comunes. Es ese torrente de esfuerzos, de energías «racionales» y luchas lo que dota a Edgardo Pesante de vocaciones intelectuales de forma total (Said, 1996).

Notas

¹ Course of Action for Research and Development of UNL

² Si bien Edgardo Pesante no integra el acta fundacional de la Asociación en cuestión, materializada en la Biblioteca Cosmopolita, es sucesor de Leoncio Gianello en la presidencia. Datos como este fueron recolectados en una entrevista realizada a la ex presidenta de la ASDE, la Profesora y escritora Nora Didier.

³ La reconstrucción de su activismo cultural al interior de dicha institución se lleva a cabo en gran parte gracias a la entrevista realizada a Nora Didier, como así también a aquellas menciones en el periódico donde el mismo Edgardo Pesante llevó a cabo sus manifestaciones sobre los acercamientos de jóvenes a las propuestas de escritura que junto a Zanelli encarnaban en los encuentros del taller literario. La entrevista se realizó en el año 2017 a la escritora en el marco del proyecto de investigación, a fines de justificar la potencialidad del intelectual no únicamente en ámbitos universitarios e instituciones legitimadas a nivel nacional, sino también aquellas Asociaciones del interior.

⁴ Se hace referencia a los ingresos de Edgardo Pesante en la docencia en el artículo de El Litoral, al mencionar la creación del Taller Literario de ASDE en 1972 y, se reconoce que «posiblemente sea éste el más antiguo del interior del país» (2005). Si bien el taller comienza con la designación de Miguel A. Zanelli por parte de la comisión directiva para llevar adelante el trabajo de mediación y producción de textos literarios, cinco meses después se reconoce la incorporación de Pesante en este espacio. El epígrafe hace mención a las experiencias de trabajo con esta figura por parte de la Prof. Nora Didier, en una entrevista realizada por las autoras de este trabajo durante el año 2017.

⁵ Identificamos la potencialidad de *La Gaceta Literaria* como foco productor y transmisor (al menos, al interior de la zona santafesina) y el valor de Edgardo Pesante como integrante de la misma en sucesivas gestiones de comisión.

⁶ En la publicación conmemorativa de Diario El Litoral (año 2005) se hace mención al legado de Luis Di Filippo, «cuyo material —disponible para socios y la comunidad en general— procede de las bibliotecas privadas de Julio Caminos, Edgardo Pesante y del propio Di Filippo» (2005).

⁷ El paratexto título es modificado por «El gran archivero no tardará en llegar».

⁸ Carlos Eduardo Carranza fue un periodista y escritor nacido en Casilda en abril de 1881. Llega a Santa Fe en 1912 a trabajar en el diario *La Democracia*.

⁹ Entendemos el término «zona» desde los aportes de Crolla, quien recupera la noción saeriana «para indagar en nuestra territorialidad [...] pues nos habilita a un ejercicio crítico, estético y comparado sobre las fronteras lábiles y las condiciones geopolíticas que posibilitaron la emergencia de una cultura local en relación con matrices culturales aportadas por la inmigración italiana.» (2015:16)

¹⁰ Entendemos «canon» en el sentido que lo explica Malena Botto, como «una selección que no implica meramente una lista de textos

canónicos como resultado, sino un proceso por el cual otros escritos son apartados, si no se ajustan a los parámetros de selección, y este aspecto es crucial para la conservación y posterior “visibilidad” de los textos en una cultura» (s/f: 128)

¹¹ Mateo Booz, seudónimo de Miguel Ángel Correa, nace en Rosario en 1881 y se radica en Santa Fe en el año 1911. Se desempeñó en varios cargos públicos y ejerció el periodismo hasta el año 1920, año en que pasó a dedicarse de lleno a la escritura narrativa. Además de *Santa Fe, mi país* (1934), entre sus principales obras se encuentran: *La mariposa quemada*, *Tres lagunas*, *Aleluyas del Brigadier*, *Soldados y almaceneros*, *Aquella noche de Corpus*, *El tropel*, *La ciudad cambió de voz*, y *Gente del litoral*. La película argentina *Los inundados* (1962), de Fernando Birri, está basada en el cuento homónimo de este escritor. Muere el 16 de mayo de 1943.

262 263

¹² Único libro que alcanza a publicar Carlos Eduardo Carranza el mismo año de su muerte, 1935.

¹³ Pesante toma como hecho real de referencia de la construcción espacio-temporal el año 1915, año que en Santa Fe nevó, y de la cual el cuento se hace eco.

¹⁴ Alcides Greca nace en la localidad de San Javier, provincia de Santa Fe, en 1889. Fue escritor, abogado, periodista, jurista, profesor universitario y cineasta. Funda y dirige los periódicos *El Mocoví* (1909) y *La pura verdad* (1911) en la localidad de la que es oriundo, *El Paladín del Norte* (1913) y *La palabra*, antecedente del todavía hoy editado diario *El Litoral*, en la ciudad de Santa Fe. En 1909 publica su primer libro, *Palabras de Pelea*. En 1917 filma *El último malón*. Una de sus obras más importantes es *La pampa gringa*, novela que publica en 1936. Muere en Rosario el 16 de abril de 1956.

¹⁵ Edgardo Pesante entiende el cuento moderno desde E. A. Poe, como una narración breve y de acción conclusiva.

¹⁶ En «Valoración del cuento», Pesante define y rescata el género cuento a partir de las nociones de Pagés Larraya, Sakai Kazuya, Mastrángelo Carlos y Maugham William Somerset. Evoca a sí mismo a Horacio Quiroga, E.A. Poe, Guy de Maupassant, Anton Chejov, Dino Buzzati y Ray Bradbury.

¹⁷ El artículo publicado sobre Buzzati, «Buzzati y la juventud» (1968), se centra sobre uno de los capítulos («Patrocinador de jóvenes») de *En aquel preciso momento* de este autor y la dicotomía viejo/joven que se establece en el relato a través del humor. En lo que respecta a Pirandello, en junio de 1972 Pesante publica, en el diario *El Litoral*, «Elegía», relato inspirado en las «Elegías renanas» de Luigi Pirandello, influencia declarada ya desde el paratexto epígrafe citando un fragmento de la misma. La cita, forma del trabajo intertextual «pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos», en términos de Genette, generando a su vez una reescritura como trabajo de reinterpretación.

¹⁸ Que E. Pesante quede por fuera del canon oficial o tradicional, incluso del crítico, es también un motor que debería impulsar cuestionamientos en torno a la mirada del crítico literario o del mero investigador acerca de las prácticas naturalizadas de lectura.

Referencias bibliográficas

- ALTAMIRANO, C. Y SARLO, B. (2002). Intelectuales. En *Términos de la sociología de la cultura* (148 a 149). Buenos Aires: Paidós.
- BOTTO, M. (s/f). Canon. En Amicola, J. y De Diego J. L. (dir.) *Conceptos críticos de la teoría literaria del siglo XX* (126 a 140). Colección «Textos Básicos».
- BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, Colección Jungla Simbólica.
- CROLLA, A. (2015). Territorios de la italianidad como fatalidad: una mirada desde la «zona». En Crolla, A. (ed.) *Italia y Francia en Santa Fe: diversidades, legados y reconfiguraciones* (15 a 25). Santa Fe: Ediciones UNL.
- DIARIO *EL LITORAL* (22 de octubre de 2005). Cumple años la casa de los escritores. Recuperado online <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2005/10/22/nosotros/NOS-10.html>
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- GRAMSCI, A. (1967). La formación de los intelectuales. En *La formación de los intelectuales*. México: Grijalbo.
- HEMEROTECA DIGITAL *FRAY FRANCISCO DE PAULA CASTAÑEDA* www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/articulo/portada/
- PASTORMERLO, S. (s/f). Campo literario. En Amicola, J. y De Diego J.L. (dir.) *Conceptos críticos de la teoría literaria del siglo XX* (96 a 111). Colección Textos Básicos.
- PESANTE, E. (1969). *El Cuento Literario en Santa Fe*. Santa Fe: Dirección General de Cultura de la Provincia.
- (s/f). Gauguin. En *Concierto para la mano izquierda*. Santa Fe: Ed. Colmegna.
- SAID, E. (1996) *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Perna, Carla y Galetti, Ivana

«Edgardo Pesante: re-construcciones del intelectual santafesino». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 253–264.

Fecha de recepción: 01 · 03 · 18

Fecha de aceptación: 29 · 03 · 18

Herencia cultural italiana en la Pampa Gringa: el caso del escritor Gastón Gori

Samantha Nisi*

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

264 265

El fenómeno migratorio ha llevado a la Argentina en el transcurso de casi dos siglos —desde fines del siglo XIX y después de la Segunda Guerra Mundial— a 15 millones de italianos. Por lo tanto, la identidad argentina está marcada y constituida por la inmigración. Este estudio se realiza con el objetivo de sostener una mirada analítica sobre la literatura migratoria de la zona Pampa Gringa, rastreando las huellas de la cultura migrante italiana que aún hoy colorean el mestizo y variopinto panorama histórico-literario argentino. El autor en el cual se focaliza el presente artículo es Gastón Gori, nacido en Esperanza en 1915 y nieto de inmigrantes friulanos, conocido como primer escritor del fenómeno de la emigración en la Pampa Gringa. La relación entre Italia y Argentina también se traduce en vínculos literarios y académicos. La literatura, como espacio privilegiado de representación y de historia es uno de los canales gracias a los cuales podemos darnos cuenta de las diversas problemáticas que están relacionadas al movimiento migratorio, es decir a los orígenes y a la búsqueda de identidad de una colectividad.

Palabras clave

· Gastón Gori · Pampa Gringa · literatura de inmigración

* Posee la *Laurea in Lettere* (13/11/2014) y la *Laurea Magistrale in Italianistica, Culture Letterarie Europee, Scienze Linguistiche* (16/03/2017) por la *Universidad Alma Mater Studiorum de Boloña, Italia*. Actualmente se dedica a investigar la «*Literatura de inmigración Italiana en la Pampa Gringa*» en el marco de una beca otorgada por la *Dirección Nacional de Cooperación Internacional del Ministerio de Educación Argentino*. Colabora periódicamente en diversas actividades relacionadas a la traducción y a la enseñanza del idioma italiano tanto en universidades e instituciones argentinas como italianas. Es estudiante del *Doctorado en Humanidades con Orientación en Letras de la UNL*.

Abstract

The migratory phenomenon has led to Argentina over the course of almost two centuries —between the end of the nineteenth century and after the Second World War— 15 million of italians. Therefore, the Argentine identity is marked and constituted by immigration. This study is carried out with the aim of taking and maintaining an analytical look on the migratory literature of the Pampa Gringa area, looking for the traces of the migratory and Italian culture, that still color the mongrel and varied historical-literary panorama of Argentina. The author in which the present article is focused on is Gastón Gori, born in Esperanza in 1915, grandson of Friulian immigrants, known as the first writer of the phenomenon of immigration in the Pampa Gringa. The relationship between Italy and Argentina can also be translated into literary and academic links. Literature, as a privileged space for representation and history, is one of the channels through which we can become aware of the many different problems that are related to the migratory movement and of the origins and the identity's searching of a community.

Key words

· Gastón Gori · Pampa Gringa · inmigration literature

Herencia cultural en la Pampa Gringa a través la obra de Gori

La organización nacional de la República Argentina comenzó en 1852 con la derrota de Juan Manuel de Rosas en la batalla de Caseros, y se consolidó con la Constitución de 1853 y las *Bases* de Juan Bautista Alberdi. Alberdi sostenía la teoría de la «indispensable inmigración» para que América

hoy desierta, llegue a ser un mundo opulento en poco tiempo, pues la reproducción de sus habitantes por sí sola es un medio lentísimo, pues sin grandes poblaciones no hay desarrollo de cultura, no hay progreso considerable; todo es mezquino y pequeño. No tendremos orden ni educación popular sino por el influjo de masas introducidas con hábitos arraigados de ese orden y buena educación¹ (Haro, 2002: 15).

Momento en el que se ofrecieron importantes oportunidades para los inmigrantes que, para «habitar el suelo argentino», llegaban abarrotando la última clase de los barcos (Regazzoni, 2004: 37–42). Flavio Fiorani argumenta que este

masivo desarrollo migratorio y económico europeo reconfigura el perfil de la sociedad argentina entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, hasta tal punto que entra en el léxico común la definición de «sociedad aluvional», sociedad que toma forma por sucesivos sedimentos, en el que los extranjeros están en todas partes (ciudades y campo) (Regazzoni, 2007: 23)².

La presencia del inmigrante italiano es visible desde los orígenes de la narrativa, el teatro y el tango argentinos, es decir, aquellas manifestaciones culturales que insertan al país en la modernidad. En la escena literaria argentina el inmigrante italiano comienza a tomar forma en uno de los personajes estereotipados del teatro porteño donde «il senso della nazionalità si costruisce, dunque, in opposizione allo straniero, mediante il racconto della vigliaccheria, della disonestà, della cattiveria che lo caratterizzano e, in seguito, mediante l'uso di una lingua castigliana deformata e storpiata»³ (Regazzoni, 2007: 106). El inmigrante italiano representa en la literatura y en el ensayismo aproximadamente hasta 1930, la novedad humana y social que la nueva situación ha generado; hasta el momento en que se convierte en una parte integral del tejido social, identificado en rasgos y comportamientos. Por lo tanto, Argentina puede considerarse una segunda patria para los italianos.

266 267

Hubo numerosas familias de orígenes humildes que llegaron a la zona de Pampa Gringa. Se les concedieron una o dos parcelas de tierra —suficientes para su subsistencia— y debieron adquirir rápidamente la experiencia necesaria e indispensable para trabajar la tierra a gran escala. Mientras tanto, los recién llegados hubieran podido familiarizarse con el país, buscar un trabajo y luego un salario y aprender los hábitos del lugar, acostumbrarse al clima y aprender el idioma. No se construyeron lugares donde los migrantes pudieran alojarse, ni pozos ni conductos para animales. No se tomaron medidas para garantizar el orden público o incluso para la enseñanza del trabajo, no había hospitales. Se actuó como si los colonos ya fueran hombres bien establecidos, con experiencia en el campo y capaces de organizarse y dirigirse.

Por esta razón, durante muchos años los inmigrantes se vieron obligados a luchar y convivir con la miseria. Si la colonia de Esperanza, la primera colonia de la provincia de Santa Fe, ha podido recuperarse de la pobreza y crecer con equilibrio, ciertamente el mérito no era de las autoridades locales (Perkins, 1864: 18). Pero San Carlos, fundada dos años después, es modelo de otro tipo de experiencia exitosa y de rápida inserción, por los miles de migrantes que se radicaron en estas tierras, en particular los italianos del norte.

Fue en el curso de este fenómeno de colonización y población de la tierra latina por europeos que se difundió el término «gringo», usado en América para designar a un extranjero que habla otro idioma y que al mismo tiempo está en contacto con la población local. El término, de hecho, se atribuyó al inmigrante de origen europeo, primero, y luego al italiano por extensión. Aunque hubo una difusión generalizada en todas las provincias de Argentina del proceso de inmigración, el área de la Pampa experimentó un fenómeno particular de colonización a partir de 1856 con la fundación de la primera colonia agrícola, Esperanza (Crolla, 2015a, 2015b).

Los italianos constituyeron una fuerza aluvional con una determinación decisiva de identidad que, en interacción con la etnia criolla y aborígen, dio vida a una experiencia sin precedentes de fusión y de sincretismo cultural. El inmigrante llegó acompañado de políticas de distribución de tierras provinciales que propiciaron la fundación de colonias agrícolas. El primer autor de la Pampa que analiza dichos procesos, comprometiéndose con el estudio y la difusión de la historia Argentina

de los siglos XIX y XX, en particular de la provincia de Santa Fe, fue Gastón Gori. El mismo se presenta en el paisaje intelectual de Santa Fe como una figura extraordinaria, entre otras cosas porque fue el primero en estudiar de manera sistemática el fenómeno migratorio, basándose en la consulta de las fuentes originales de la colonización local. De esta manera, comenzó a generar interés por una parte de la historia que hasta entonces no había tenido voz. En 1964 Gastón Gori comenzó a recorrer la zona en la que se había asentado La Forestal⁴, ya con el propósito de escribir sobre esta empresa que reinaba en el norte de la provincia, diseminando pobreza y miseria, ocultada por un silencio de ignorancia. Gori era totalmente consciente de cómo el capitalismo europeo violó su tierra nativa (Gori, 1991: 52). Los ideales de compromiso social y comunitario siempre lo llamaron a contar la historia de sus predecesores, para recuperar y reconstruir las piezas que conformaban la cultura y los orígenes de su tierra.

Los documentos oficiales que se encuentran actualmente expuestos y localizables en el Hotel de Inmigrantes, hoy Museo de Inmigrantes en Buenos Aires presentan como una «historia feliz» y de ventajas recíprocas (aquellas de Europa y de América Latina) el fenómeno de la inmigración.

Gori describe, en cambio, analíticamente una generación de inmigrantes que llegó a la zona de Pampa totalmente indigente, y además ya endeudada por el viaje transatlántico y por aquél hacia el interior del país, que les había sido pagado por los grandes empresarios, mientras que a en el Museo de Inmigrantes, surge que el transporte naval, la vivienda e incluso los pasajes al interior del país eran gratuitos y no se menciona el endeudamiento. Gori mostró las dificultades que vivieron estos inmigrantes europeos que trabajaron extensamente en una tierra para ellos desconocida, sin tener, en muchos casos, experiencia en el campo agrícola; un tercio de la cosecha también debía destinarse al propietario de la tierra, que ni siquiera había sido «entregada», como se enunciaba erróneamente en los documentos históricos, sino que debía comprarse pagando la deuda en tres o cinco años.

El gringo se volvió dueño de la tierra y también cambió el aspecto del paisaje, la etnografía y las relaciones sociales en el campo e incluso influyó en la política del país asumiendo roles importantes (Gori, 1947: 12). A fines del siglo XIX el censo documenta que en 1887 los italianos constituían el 70% de los inmigrantes presentes en Santa Fe: «El impacto generado por los inmigrantes no solo trastocó las bases económicas de la provincia, hasta que esto cambió radicalmente las estructuras sociales, demográficas y culturales. Este marco de transformaciones dio origen... a la Pampa» (Crolla, 2014a: 55). Este fue el proceso que se llevó a cabo en el área de la Pampa, donde se crearon zonas étnicas nacionales y culturales cada vez más conscientes de sí mismas, afirmándose entonces por su carácter distintivo y por la integridad hacia su cultura original y hacia la del lugar, creando una nueva que también es el resultado de estas dos.

Los inmigrantes de segunda y tercera generación son aquellos que internalizaron la conciencia y el orgullo de pertenecer a una nueva nación, ya dueños del lenguaje y de la dinámica social del territorio. La nostalgia de la vieja tierra no impidió la confianza y la dedicación total a la «nueva» nación, cada vez más arraigada en los corazones de los inmigrantes deseosos de mantener vivas sus tradiciones italianas por un lado, y por otro dispuestos a aceptar otros usos y costumbres que nacen y se consolidan en el encuentro con diferentes realidades (Serafin, 2011: 175).

Gori empieza a escribir ensayos con la intención de llegar a crear una novela

histórica sobre los inmigrantes, y alcanzó su objetivo con la obra *El desierto tiene dueño* y los cuentos incluidos en *El camino de las nutrias*. Es por eso que comienza a investigar, buscar en los archivos, estudiar; logra acceder a documentos antiguos y se da cuenta de que gran parte de las informaciones que circulaban, relacionadas especialmente con la venta de tierras, eran errores graves debidos a la ignorancia de las dinámicas organizativas coloniales. Para reajustar sus trabajos relacionados con la migración investigó fuentes directas, sobre todo de la fundación de Esperanza y San Carlos, a las que tuvo acceso sin problema porque se encontraban bajo la custodia de su suegro, Enrique Dener, quien le tradujo del alemán los documentos.

Gori quería comprender el motivo de la llegada de los inmigrantes, entender la situación de las familias, sus problemas, sus crisis internas, o sea todo cuanto era necesario para construir una novela. El problema más complejo para Gori fue estudiar los aspectos más íntimos y personales de la inmigración, que no tenían nada que ver con las fechas y los números que podían encontrarse en los archivos. Pero este tipo de información era difícil de conseguir, los elementos eran escasos: «este aspecto tuve que imaginármelo en gran parte solo. Pero encontré la documentación detallada para negar los criterios erróneos sobre la concesión de tierras a los inmigrantes» (Braun de Borgato, 1992: 74). Escribe el libro *Familias Colonizadoras de San Carlos* (1954) que fue esencial para aclarar una serie de situaciones de familias que llegaron en el área de las Pampas.

268 269

Gori comenzó a trabajar con la convicción de que estaba desempeñando un deber ciudadano, sacando a la luz situaciones confusas que afectaban la verdad de la historia. Sergio Bagú⁵ afirma que Gori es sin duda una de las principales autoridades con que cuenta la Argentina en la materia de la inmigración, «un pedazo de la historia que él estudia y recrea». El trabajo en el ensayismo de Gori surgió como consecuencia de la intención de escribir una novela que no mitificara la historia o los intereses fundamentales del hombre que trabajaba la tierra, que no lo traicionara con un panorama histórico lleno de oropeles y elogios; que no ocultara todo el sacrificio de las familias inmigrantes y todo lo que significó, en contra de la prosperidad de Argentina, la forma en que se otorgaba la tierra pública.

En 1956 publicó *La muerte de Antonini*, novela centrada en las memorias del narrador, Dalmacio, quien en el funeral de Antonini reprocha al difunto la avaricia, la mezquindad y las actitudes de doble cara que marcaron su vida. Antonini era hijo de inmigrantes italianos pobres, hombre de espíritu calculador e incapaz de sentimientos benévolos. Personaje —dice el mismo Gori— que no constituye un modelo de representación de la matriz cultural italiana.

El trabajo de Gori parte de un interés íntimamente ligado a la memoria individual, sin embargo, sin prescindir de aquella colectiva: el resultado es una interpenetración entre la «memoria autobiográfica» y la «memoria histórica» (Cattarulla, 2003: 72). El hecho de que Gori se identifique con la «población migrante» es una marca indeleble de la conciencia cultural del escritor. Su conocimiento indudable y las experiencias relacionadas con la migración en la provincia de Santa Fe se evidencian narrativamente en la novela *El desierto tiene dueño* (1958), en el que se reproducen vida y dimensión psicológica de los personajes reales de la historia de la colonia San Carlos, durante el período de su formación como una colonia de inmigrantes. Es ésta su deseada novela de la colonización donde cuenta la historia de una familia que viene de Suiza a Argentina para trabajar y convertirse en dueña de la tierra donde vive. Sus conocimientos sobre el fenómeno migra-

torio se muestran también en la colección de cuentos, *El Camino de las nutrias* (1949), que Eugenio Castelli define como «obra literaria maestra» de Gori, por su admirable predisposición a tal género. Se trata de una serie de historias breves ambientadas en la llanura y la costa santafesinas, donde se encuentran tipos humanos bastante estereotipados, cuya idiosincrasia Gori conoce profundamente. *El camino de las nutrias* se considera una de las obras más representativas, en la que el autor nos ofrece una visión crudamente realista y amarga de la colonización de la Pampa Gringa. Desmitificando la versión idealizada del proceso de migración y colonizador de la provincia, destacando los problemas, las dificultades, la lucha contra las adversidades, el odio y el resentimiento entre los vecinos, la miseria, la infelicidad, la envidia, Gori presenta una alternativa al discurso de la historia oficial. Es literatura, y por lo tanto es ficción que surge de la invención y de la creatividad del autor, pero quizás sea capaz de decir la verdad o al menos de dar versiones diferentes de la verdad.

A comienzos del siglo XIX, el imaginario social permitió que la novela histórica surgiera como género y tomara forma concreta de dos tendencias: el deseo de reconocerse en un proceso que no podía racionalizarse y la búsqueda de la identidad. En el caso de Gori podríamos pensar que la elección de este tipo de género está relacionada con estos mismos impulsos. Según la Enciclopedia Británica una obra se define trabajo histórico cuando

se ambienta en un período histórico y cuando quiere transmitir el espíritu, el comportamiento y las condiciones sociales a través de detalles realistas y con la adhesión (en muchos casos sólo aparente) a los hechos documentados. Puede contener personajes que realmente existieron, o una mezcla de personajes históricos e imaginarios⁶.

La primera generación de inmigrantes no pudo reflexionar sobre la emigración misma porque no tuvieron la oportunidad, los medios o la voz para hacerlo. Sus descendientes luego se preocuparon por sus orígenes, se preguntaron de dónde habían venido. La búsqueda de la identidad, individual y colectiva, está presente entre las razones que impulsan a Gori a entregarse al género de la novela histórica. El autor sintió como un deber social la necesidad de hablar sobre inmigrantes, colonos, es decir, aquellos que forman parte de su historia individual pero sobre todo de la historia del país que lograron cambiar, formando una nueva identidad que atravesó y unió lugares y tradiciones. Desde el comienzo de su carrera fue consciente de su papel como escritor y mediador de la historia de las personas, y por esto tomó su trabajo de creación literaria muy en serio, paralelo a aquél de la investigación. Sus personajes, aunque sean imaginarios, siempre llevan consigo algo real, concreto. Sus escritos actúan como una herramienta consciente para compartir una conciencia colectiva que marca la pertenencia a un grupo socio-cultural de referencia, aquél de los colonos inmigrantes de la Pampa Gringa, a través de las experiencias que unen a este grupo. Inevitablemente, la construcción de la identidad individual pasa por aquella de una identidad de origen colectiva, que mantiene sus peculiaridades incluso lejos del lugar de pertenencia y partida. En el caso de la generación que emigró desde Europa a Argentina, la escritura se convierte, para el emigrante y, en el caso de Gori, para el descendiente de un migrante que recoge el hilo de sus orígenes con claridad, en el instrumento para reforzar la continuidad de una identidad que, a través de la memoria, ha preservado

aquellos elementos que mantienen viva la conciencia de una cultura de origen. Gori vivió en primera persona las consecuencias de la emigración, distinguiendo las problemáticas, desde la ocupación hasta la cesión de la tierra y las relaciones entre los criollos, los indios y los gringos y enfrentó con su pluma, las cuestiones que afectaron a la condición del inmigrante.

Debido a su gran producción literaria, en este artículo elegimos mencionar solo algunas de las muchas obras que ejemplifican sobre la vida y el camino literario del escritor y que parecen entrelazarse constantemente y recíprocamente. El mismo Gori dijo, con respecto a su gran producción, «¿Sabes por qué escribí de esta manera? Porque soy descendiente de un abuelo italiano que trabajó, trabajó, trabajó y yo nací para trabajar. Para mí, escribir fue un trabajo agradable, pero fue un trabajo»⁷.

270 271

Notas

¹ Juan Bautista Alberdi en Ricardo Haro.

² Flavio Fiorani en Regazzoni (2007).

³ *El sentido de nacionalidad se construye, por lo tanto, en oposición al extranjero, a través de la historia de cobardía, deshonestidad, la perversidad que lo caracteriza y, más tarde, mediante el uso de una lengua castellana deformada y distorsionada.* (traducción de la autora)

⁴ La Forestal fue una empresa de capitales extranjeros que controlaba la mayor parte de la actividad política y económica del sector norteño argentino, especialmente en la provincia de Santa Fe, a fines del siglo XIX y principios del XX. Su nombre es tristemente recordado por haber significado la destrucción de una parte importante de los recursos naturales, la explotación de los trabajadores y los contactos oscuros con el poder de turno.

⁵ Sergio José Bagú Bejarano (Buenos Aires, 10 de enero de 1911 – México DF, 2 de diciembre de 2002). Periodista, abogado, historiador y sociólogo argentino. Ocupa un lugar destacado entre los pensadores latinoamericanos del siglo XX y en el marxismo latinoamericano.

⁶ Encyclopædia Britannica, *Historical Novel*, disponible en línea en la página Web <https://www.britannica.com/art/historical-novel>

⁷ Entrevista realizada por Adriana Crolla a Gastón Gori en marzo de 2000, disponible en línea en la página Web del Portal Gringo de la UNL.

Referencias bibliográficas

Ansó, V. (2016). *Recorridos migratorios: la Pampa Gringa, entre Italia y Santa Fe. La figura de Gastón Gori.* (Tesis inédita de Licenciatura en Letras UNL y Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee, Americane e Poscoloniali de la Università Ca'Foscari Venezia). Universidad Nacional del litoral, Argentina. Università Ca'Foscari Venezia.

- (2014). Huellas de la inmigración y la cultura italiana en Santa Fe: recorrido por autores locales. En Artucio, G. (compilador) *Adilli, escritura e imágenes*. Paraná, Entre Ríos: Editorial UADER.
- (2009). La cultura italiana en Santa Fe: recorrido de lecturas y construcción de identidades. En AA.VV, *Actas de Congreso Encuentro de mundos*. Pasajes Interculturales. Edición digital.
- BRAUN DE BORGATO, S. (1992). *Bajo la bignonia imagen y obra de Gastón Gori*. Santa Fe: Distribudora Litar S.A.
- BRAVO HERRERA, F. (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Teseco.
- BAGÚ, S. (1987). Descripción de portada del libro de Gori, Gastón, (1987). *El pan de los argentinos*. Santa Fe: Ediciones LUX.
- CASTELLI, E. (1998). *Un siglo de literatura santafesina*. Santa Fe: Ediciones Culturales Santafesinas.
- CASTELLI, E.; CERVERA, F.; GORI, G.; ISAÍAS, J.; VALLI, O. (1991). *Inmigración, identidad y cultura*. Santa Fe: Ediciones Culturales Santafesinas.
- CATTARULLA, C. (2003). *Di proprio pugno. Autobiografie di italiani migranti in Argentina e in Brasile*. Reggio Emilia: Edizioni Diabasis.
- CROLLA, A. (2015a). Literatura de la pampa gringa y del «rosafé candial de los triguales». En CECCHINI DE DALLO Y VÍTTORI, G. (dir. y comp.) *Santa Fe en la gestación y el desarrollo de la Argentina (231–234)*. Santa Fe: Espacio Santafesino Ediciones.
- (2015b). ¡Puro gringo! perfiles de la inmigración italiana en las colonias santafesinas. *Zibaldone. Estudios Italianos de La Torre del Virrey, III* (1). Recuperado onlind de <http://www.zibaldone.es/index.php/revista/ultimo-numero/24-zibaldone-n-5/137-revista-n-5>.
- (2014a). *Altrocché! Italia y Santa Fe en diálogo. Historia, ciencia, cultura y voces poéticas de la Pampa Gringa*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (2014b). *Italia y Francia en Santa Fe. Diversidades, legados y reconfiguraciones*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (2014c). *Memoria cultural y territorialidad*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (2013). *Leer y enseñar la italianidad. Sesenta años y una historia en la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- GALLO, E. (2004). *La Pampa Gringa. La colonización agrícola en Santa Fe (1870–1895)*. Buenos Aires: Edhasa.
- GNISCI, A. (cur.) (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HARO, R. (2004). *El pensamiento de Juan Bautista Alberdi en «Las Bases»*. Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba (República Argentina). Recuperado en línea de <http://www.acader.unc.edu.ar/file:///C:/Users/win7/Downloads/artelpensamientodealberdi.pdf>
- JITRIK, N. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- NISI, S. (2017). *Letteratura d'immigrazione italiana in Argentina. La Pampa Gringa di Gastón Gori*. (Tesis inédita) http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/pdf/letteratura_d_immigrazione_italia_in_argentina.pdf

- PERKINS, W. (1864). *Las Colonias de Santa Fe. Su origen, progreso y actual situación*. Rosario: El Ferro–Carril.
- REGAZZONI, S. (2004). *Presenza italiana nel teatro rioplatense del Juan Moreira. Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venecia: Università Ca' Foscari Venezia.
- (2007). *Riflessioni sulla presenza italiana nella letteratura argentina. Oltreoceano, I*.
- SERAFIN, S. (2011). *La literatura migrante en la formación de la conciencia nacional argentina. RiMe* (6).

Bibliografía específica de la obra de Gastón Gori

- GORI, G. (1947) *El indio, el criollo y el gringo*. Santa Fe: Departamento de Estudios Etnográficos.
- (1948). *Colonización, estudio histórico y social*. Santa Fe: Editorial Colmegna.
- (1949). *El camino de las nutrias*. Santa Fe: Editorial Colmegna.
- (1950). *Ha pasado la nostalgia*. Santa Fe: Editorial Colmegna.
- (1951). *Vagos y mal entretenidos*. Santa Fe: Editorial Colmegna.
- (1951). *La pampa sin gaucho*. Buenos Aires: Raigal.
- (1947–1952). *El camino de las nutrias. Otros Originales*. Santa Fe: Manuscrito original inédito.
- (1956). *La muerte de Antonini*. Santa Fe: Ediciones Sudamerica.
- (1958). *El desierto tiene dueño*. Buenos Aires: Doble P.
- (1958). *Diario del colonizador Enrique Vollenweider*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (1964). *Inmigración y colonización en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- (1964). *La Forestal, tragedia del quebracho colorado*. Buenos Aires: Platina.
- (1971). *Esperanza madre de colonias*. Santa Fe: Ediciones AMSAFE.
- (1973). *Familias fundadoras de la colonia Esperanza*. Esperanza: El colono.
- (1987). *El pan de los argentinos*. Santa Fe: Ediciones LUX.

272 273

Nisi, Samantha

«Herencia cultural italiana en la Pampa Gringa: el caso del escritor Gastón Gori». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (18), 265–273.

Fecha de recepción: 28 · 02 · 17

Fecha de aceptación: 18 · 04 · 17

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 y LatinRev e integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas del CONICET (Resolución número 1855/13). En 2016 ha sido 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://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/issue/archive>

274 275

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:

Bessièrè, 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>.

276 277

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, Oscar Vallejos, Ivana Chialva y Ana Copes
Comité editorial