

El hilo de la fábula

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

Veinte

2020, Santa Fe, República Argentina

ISSN 1667-7900



Universidad Nacional del Litoral

Rector

Enrique Mammarella

Directora

Ediciones UNL

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, entrevistas y reseñas, relacionados con intereses comparatistas: teorías, crítica de literatura argentina y literaturas extranjeras, lenguas, multiculturalidad, inter/transdiscursividad, género, migraciones, recepción y traducción. Cuenta con un Consejo Editorial Interdisciplinario, un Comité Honorario y un Comité Científico integrado por prestigiosos especialistas argentinos y extranjeros.

Todos los artículos son evaluados según el principio de referato de doble ciego por árbitros externos. Se exceptúan los incluidos en los dossier monográficos, en «Escenas de la vida académica» y «Convivio» y los de personalidades destacadas a invitación del Consejo Editorial, las que son supervisadas también por especialistas de ambos comités.

El Hilo de la fábula integra el Directorio y Catálogo 2.0 de Latindex, Latin Rev, Redib, MLA-Modern Language Association, Emerging Source Citation Index (WoS), Qualis y en el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas por el CONICET en Nivel 1 desde 2013. Ha sido rankeada en el n° 600 a nivel mundial según REDIB 2018 de revistas científicas iberoamericanas <https://redib.org/recursos/Ranking/Revistas>, 3° de cuatro rankeadas en la Argentina y 3° de tres en la UNL.

El hilo de la fábula, the annual journal of the Centre for Comparative Studies of the Universidad Nacional del Litoral, publishes original and previously unpublished works, interviews and reviews related to comparative interests: theories, criticism of Argentine literature and foreign literatures, languages, multiculturalism, inter/transdiscursivity, gender, migrations, reception and translation. It has an Interdisciplinary Editorial Board, an Honorary Committee and a Scientific Committee made up of prestigious Argentine and foreign specialists.

All articles are evaluated according to the principle of double-blind review by external referees. Exceptions are those included in the monographic dossiers, in «Escenas de la vida académica» and «Convivio» and those of prominent personalities at the invitation of the Editorial Board, which are also supervised by specialists from both committees. *El hilo de la fábula* is included in the Directory and Catalogue 2.0 of Latindex, Latin Rev, Redib, MLA-Modern Language Association, Emerging Source Citation Index (WoS), Qualis and the Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas by CONICET at Level 1 since 2013. N° 600 worldwide according to Ranking REDIB 2018 of Latin Americans scientific journals (<https://redib.org/recursos/Ranking/Revistas>)

Dirección para enviar colaboraciones:

revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Consulta virtual:

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

Coordinadora editorial María Alejandra Sadrán

Diseño interior y tapa **Tentitas**



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

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)

Daniel Balderston (University of Pittsburgh, EEUU)

Ana María Barrenechea (Universidad de Buenos Aires, Argentina) †

Federica Bertagna (Università di Verona, Italia)

Jean Bessière (Université de la Sorbonne, Francia)

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

Jean–Pierre Castellani (Université de Tours, Francia – Université Pascal Paoli, Córcega)

Aníbal Cetrangolo (Università Ca'Foscari Venezia – Istituto per lo Studio della

Musica Latinoamericana, Italia)

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

Eduardo F. Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília, Brasil)

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

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Roberto Fernández Retamar (Universidad de La Habana, Cuba) †

Tania Franco Carvalhal (Universidade Federal de Río Grande do Sul, Brasil) †

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

Armando Gnisci (Università della Sapienza di Roma, Italia) †

Vicente González Martín (Universidad de Salamanca, España)

Elvio Guagnini (Università di Trieste, Italia)

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

María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Argentina)

David Lagmanovich (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) †

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

María Rosa Lojo (Universidad del Salvador, Argentina)

Ilaria Magnani (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, Italia)

Daniel Henry Pageaux (Sorbonne Université, Francia)

Jorge Panesi (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Michel Riaudel (CRIMIC, Sorbonne Université, Francia)

Graciela N. Ricci (Università degli Studi di Macerata, Italia)

Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Alessandro Scarsella (Università Ca'Foscari Venezia, Italia)

Franca Sinopoli («La Sapienza» Università di Roma, Italia)

Mónica Szurmuk (Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina)

Comité Científico

Pampa Arán (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

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

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

Lisa Bradford (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Fernanda Bravo Herrera (Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina)

Lila Bujaldón de Esteves (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Assumpta Camps (Universidad de Barcelona, España)
Antonella Cancellier (Università di Padova, Italia)
Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Daniel Capano (Universidad del Salvador, Argentina)
Silvia Cattoni (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Santiago Cortés Hernández (Universidad Nacional de México, México)
Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Miguel Dalmaroni (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Françoise Dubor (Université de Poitiers, Francia)
Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Blanca Escudero de Arancibia (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina) †
Jorge Fondebrider (Club de Traductores Literarios de Buenos Aires, Argentina)
Gloria Galli de Ortega (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina) †
Axel Gasquet (Université Clermont Auvergne, Francia)
Berenice Araceli Granados Vázquez (Universidad Nacional de México, México)
Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España)
Jimena Néspolo (Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina)
Zulma Palermo (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
Patricia Peterlé (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
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)

Secretario de redacción

Miguel Ángel Gavilán (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral –
Asociación Santafesina de Escritores, Argentina)

Correctora

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

Colaboradores lingüísticos y traductores

Inglés: Ricardo Ramírez (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral/Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina); Micaela Granado (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina) // **Francés:** Silvia Zenarruza de Clément (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral/ Instituto «Almirante Brown», Argentina); Viviana Basano (Instituto «Almirante Brown», Argentina/CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral) // **Portugués:** Celina Lagrutta (Traductora free lance, San Pablo, Brasil) // **Italiano:** María Luisa Ferraris (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral/Asociación de Mujeres Piamontesas de la República Argentina, Argentina); Marco Franzoso (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina) // **Alemán:** Hugo Echagüe (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Índice

Prólogo

- Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral): Veinte años por el hilo de la fábula _____ 9
- Susana Romano Sued (Universidad de Córdoba, Argentina): Soneto «Homenaje al número veinte de El hilo de la Fábula» _____ 11

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

- Daniel Balderston (University of Pittsburgh): Genética textual a partir de fragmentos: una página y media del manuscrito de «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» y otros enigmas _____ 15
- Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires): Teatro Comparado, intertextualidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales _____ 29
- Cristina Elgue–Martini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina): Algunas aproximaciones temáticas a la literatura comparada: el impacto de la filosofía y las ciencias sociales _____ 45
- Franca Sinopoli («La Sapienza» Università di Roma): Reflexiones sobre la dimensión transnacional de la literatura contemporánea en Italia y en Europa. Traducción del italiano: Valeria Ansó – Marco Franzoso (Universidad Nacional del Litoral) _____ 57

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

- Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina): La metafísica inmortalista _____ 71
- Vicente González Martín (Universidad de Salamanca): Tipos y lugares de la enfermedad en la obra de Giuseppe Bonaviri _____ 83
- Ilaria Magnani (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale): Emigrar a Europa y escribir ficción: los casos de Amara Lackhous y Gunter Silva Passuni _____ 99
- Graciela N. Ricci (Università di Macerata): Cruzar las fronteras: el sujeto itinerante y las migraciones objetivas y subjetivas _____ 113

Tres, testimonios tangibles (un lugar para el convivio)

- Armando Gnisci (Università La Sapienza di Roma): Migración y transculturación en Europa en el siglo XXI. Traducción del italiano: María Luisa Ferraris (Universidad Nacional del Litoral) _____ 137
- María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges): El Golem _____ 145
- Ricardo Piglia (Universidad de Buenos Aires): Diálogo convivial con *El lugar de Saer* _____ 151

Cuatro, saberes migrantes

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

- Gustavo Bombini (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de San Martín): Diálogos y transversalidades en la enseñanza literaria _____ 163
- Jan–Pierre Castellani (Université de Tours – Université Pascal Paoli): Idiomas cruzados _____ 177

Cinco, múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

- Francoise Dubor (Université de Poitiers): No se ve nada... Traducción del francés: Silvia Zenarruza de Clément (Universidad Nacional del Litoral) _____ 195
- Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España): La transposición de códigos cinematográficos al cuento: un ejemplo de Ignacio Aldecoa _____ 213
- Juan José Martínez Olguín (Universidad Nacional de San Martín – Universidad de Buenos Aires – CONICET): Política y escritura. Más allá de la política de la literatura de Jacques Rancière _____ 229

Seis, después de Babel

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

- Lisa Rose Bradford (Universidad Nacional de Mar del Plata): Viajes de la música a través de la traducción _____ 245
- Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina): Páscoa de neve de Enrico Testa _____ 255
- Irlanda Villegas (Universidad Veracruzana): La geometría del acto traductivo _____ 271

Siete, escenas de la vida académica

(un lugar para el encuentro con nuestros invitados)

- Santiago Cortés Hernández (Universidad Autónoma de México): Bajar del cerro: el paisaje, los héroes culturales y la música en las narrativas fundacionales de dos comunidades del lago de Pátzcuaro _____ 283

Ocho, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

- Rocío Saucedo Dimas (Universidad Nacional Autónoma de México): Traduciendo nos entendemos. Reseña de *La traducción lingüística y cultural en los procesos educativos: hacia un vocabulario interdisciplinar* de Irlanda Villegas et al. _____ 301
- Mariana Patricia Busso (Universidad Nacional de Rosario – CONICET): Desde los ojos de las audiencias: la televisión italiana y la política transnacional. Reseña de *Televisión y participación política transnacional. Las audiencias de televisión italiana en Buenos Aires* de María Soledad Balsas _____ 303
- Silvia N. Barei (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina): Ceremonias de la letra. Reseña de *Dilemas de la Traducción Políticas. Poéticas. Críticas* de Susana Romano Sued _____ 305

El hilo de la fábula

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

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

67

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

Cnossos, 1984.

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

A Dina San Emeterio, in memoriam.

Prólogo.

Veinte años por el hilo de la fábula

Adriana Cristina Crolla*

Universidad Nacional del Litoral

El 2020 nos ha enfrentado al tsunami de la pandemia del Coronavirus y todo lo sólido que nos servía de anclaje y confort, se nos ha disuelto. No solo en el aire, como bien constató Karl Marx en el traspaso de la modernidad decimonónica a las experiencias disolutorias del siglo XX, sino hacia una modernidad líquida sin fronteras y con turbulentas y profundas contracorrientes. Porque si el aire en suspensión todavía servía de mullido sostén para pensarnos a fines del siglo XX, aun cuando sus hilachas o sus «babas del diablo» (Cortázar dixit) entretejían una danza desconfigurada y asfixiante, el siglo XXI nos lanzó abruptamente a la experiencia de la modernidad «líquida». La que según el sociólogo Bauman (2003)¹ es el resultado de un cambio de paradigmas y de pasaje de la modernidad sólida (estable, repetitiva) a la líquida (flexible, voluble), que empezó a gestarse luego del terremoto de 1755 de Lisboa y del incendio posterior que terminó por arrasarlo poco que quedaba de la ciudad.

89

Para Bauman esta tragedia natural fue una catástrofe enorme, no solo material sino también intelectual porque la gente, que había sido educada para pensar que Dios, creador de la naturaleza, había planeado leyes incommovibles y creíbles, se da cuenta de que esta es ciega, indiferente y hostil a los humanos. Y que era necesario que el hombre, con el auxilio de la razón, tomara las riendas de la administración del mundo. Así Rousseau y Voltaire vieron que el antiguo régimen ya no funcionaba y decidieron que había que fundirlo y rehacerlo de nuevo en el molde de la racionalidad. Para eso apostaron a la idea de una modernidad sólida, pensada en términos de resistencia para sustituir lo oxidado. La modernidad de las grandes fábricas, los sólidos empleos para muchos, en enormes edificios—fortalezas erigidos para resistir más tiempo que las catedrales góticas.

* *Cavaliere della Repubblica Italiana, Ordine della Stella d'Italia. Magister en Docencia Universitaria. Profesora de Letras y de Italiano (FHUC, UNL – UADER). Directora del Centro de Estudios Comparados. Creadora y directora de El hilo de la fábula y del Portal Virtual de la Memoria Gringa http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/index_e.html. Directora del Programa de Estudios sobre Migraciones «Lina y Charles Beck Bernard». Especialista en italianística y francesística, inmigración y estudios comparados.*

Pero el siglo XX, con sus levedades y ramalazos de disolución, nos fue preparando para un presente en que dichas fortalezas se caen como panales de papel por fuerzas inesperadas e incontrolables (las torres gemelas de Manhattan implotadas desde el corazón mismo de ese caparazón de acero que, según los diseñadores, prometía estabilidad perenne a su colosal altura). O la implosión y jaque mate a la razón humana y a las quimeras de la modernidad a que dio lugar el tajeado vientre del Titanic en aquella aciaga noche de 1912, cuando un simple iceberg —predecible aunque tozudamente negado por la prepotencia titanística— canceló para siempre la utopía de la eterna flotabilidad. O a lo que es igual: al hombre alcanzando la divinidad.

Estamos sufriendo las consecuencias de una modernidad líquida, una sociedad líquida y un amor líquido donde todas las realidades (trabajo, redes de contención, matrimonio, regulaciones económicas, geopolítica, relaciones, marcos y fronteras) se han desvanecido. Lindes lábiles que dan paso a un mundo más precario, provisional, ansioso de novedades y, con frecuencia, agotador. Y ante lo que estamos sufriendo, soberanamente aterrador.

Pues bien, sin el auxilio de la razón ni las seguridades en las leves configuraciones entretejidas en el siglo anterior, es nuestro deber hoy, hallar el modo —o la nave— que nos permita flotar y encontrar algún anclaje posible en esta realidad cambiante, inestable, flexible, disolutoria, que, como el agua en el vaso, al menor movimiento cambia de forma y de sentido. Se trata de proponer para este mundo casi irreconocible y en disgregación, un grano de hospitalidad y de referencia. Si nada podemos cambiar, debemos oponer entonces la libertad a la impotencia, la acción a la anomia, el aprendizaje a la nada, la traza a la disgregación.

Un modo de parapetarnos y de demostrar el auxilio que nos brindan determinados anclajes intelectuales e interpretativos, como es el caso de los estudios comparados, es celebrar una trama ejecutada a la luz de un hilo que sin interrupciones ni altibajos fue tejiendo la fábula de esta revista.

Este número constituye la culminación de un ciclo que comenzara en 1999 en el seno del Centro de Estudios Comparados y que quedó patentizado en 20 números impresos gracias al apoyo económico de la Facultad de Humanidades y Ciencias y al apoyo editorial del Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral. Este vigésimo número, ya se nos comunicó, será el último de la serie impresa. Luego, a la luz de las nuevas tecnologías comunicativas, la revista garantiza su permanencia a través de la virtualidad. Perdiendo la belleza y simbolismo de su diseño gráfico pero ganando, seguramente, en expansión difusional.

Agradecemos a los más de 60 especialistas de primer nivel que a lo largo de estas dos décadas fueron aceptando con gran generosidad integrar el Comité Honorario y el Científico. Sus ámbitos académicos de pertenencia corresponden a 35 universidades diferentes del país y del exterior, cuatro centros e institutos de estudios —entre ellos el CONICET— y a la Fundación Internacional Borges.

Las páginas de la revista dan cuenta del aporte de 317 autores de 242 trabajos, 11 dossier con 54 colaboraciones y 77 glosas (reseñas). La revista integra hoy el catálogo de las redes más importantes de indexación de revistas científicas en Latinoamérica y ha sido evaluada por dos veces consecutivas con el Nivel 1 por el CONICET. Desde el ranking 2018 de la REDIB (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico) ocupa el puesto 600 en el mundo, es la tercera de las únicas cuatro rankeadas en Argentina e integra la terna que la Redib reconoce de las revistas de humanidades editadas por la UNL (<https://redib.org/recursos/Ranking/Revistas>).

Es mucha la satisfacción por el recorrido y los logros alcanzados y la riqueza de lecturas sobre los estudios comparados que brinda la revista. También el agradecimiento a los veinte especialistas que aceptaron acompañarnos en este número aniversario, y a María Kodama al permitir «apropiarnos» de un título para nombrar la revista y acompañarnos junto al Borges comparatista *avant la lettre* que gustamos celebrar.

Finalmente, agradecemos a la investigadora y poeta Susana Romano Sued, quien nos acompaña con sus sabios consejos y entusiasta apoyo desde los momentos inaugurales del Centro de Estudios Comparados en 1995. Su obsequio es este especial soneto:

Homenaje al número veinte de El hilo de la Fábula
por Susana Romano Sued

10 11

Cuando el tiempo es otro, como ahora
y es el mismo tal vez en la memoria
paso Revista al Hilo de la historia
con pasión de cotejos sin demora

Impulsos de migrancias, de saberes,
que entre las tantas otras son Morada:
la escena heteroglósica cuidada
brinda espacios retoños, como Ceres

Digitales algoritmos vencedores
la inversa de Gutenberg alientan
desde el Hilo corpóreo de la imprenta

Al laberinto de pantallas los lectores
despedida y convite a los autores:
¡Virtual la bienvenida, siempre atenta!

Notas

¹ Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica

Crolla, Adriana Cristina

«Prólogo. *Veinte años por el hilo de la fábula*». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 9–11.

Uno,
pasión intacta
(un lugar para la teoría)

Genética textual a partir de fragmentos: una página y media del manuscrito de «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» y otros enigmas

Daniel Balderston*
University of Pittsburgh

14 15

Resumen

El cuento de Borges «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» fue publicado en *Sur* en 1951 y luego incluido en la segunda edición de *El Aleph* en 1952. El sobrino de Borges, Miguel de Torre Borges, publicó el fragmento final de ese manuscrito en su libro de fotografías y manuscritos de su tío. Ese fragmento se estudia aquí en detalle, utilizando las herramientas de la crítica genética, en la línea de *How Borges Wrote* (2018).

Palabras claves

· Borges · Manuscritos · Crítica genética · Sur · El Aleph

Abstract

The Borges's story «Ibn-Hakam al-Bokhari, Murdered in His Labyrinth» was first published in magazine *Sur* in 1951 and included in the second edition of *El Aleph* in 1952. Borges's nephew Miguel de Torre Borges published the final page and a half of the manuscript of the story in his book of family photographs and manuscripts. That fragment is studied here in depth using the techniques of genetic criticism, along the lines explored in *How Borges Wrote* (2018).

Keywords

· Borges · Manuscripts · Genetic Criticism · Sur · *El Aleph*

* Ph.D. en Literatura Comparada, Princeton, 1981. Actualmente es el Andrew W. Mellon Professor of Modern Languages en la Universidad de Pittsburgh. Dirige el Borges Center y la revista Variaciones Borges. Sus libros más recientes son *How Borges Wrote* (2018), de próxima aparición en español en Ediciones Ampersand, y *Los caminos del afecto* (2015). *Eduvim* publicará pronto *Leído primero y escrito después, sobre Roa Bastos, Piglia y Saer*.

En varias ocasiones Borges reescribe de las *Mil y una noches* de Burton la «historia de los dos que soñaron»: un cuento en que alguien sueña con un tesoro enterrado bajo un puente en un pueblo lejano, viaja hasta el puente, se encuentra con alguien que le pregunta qué está buscando bajo el puente, y cuando se lo explica dice que no hay que preocuparse por los sueños porque si él lo hubiera hecho hubiera ido al fondo de un jardín en un pueblo lejano donde hubiera encontrado un tesoro; el primero regresa a su casa y desentierra el tesoro en su propio jardín. (Hay versiones en otras culturas; Martin Buber recoge una versión judía en sus *Cuentos jasídicos*.) Me siento un poco así, después de haber trabajado doce años para encontrar y cotejar manuscritos de Borges, e incluso después de haber estudiado un pequeño detalle del que voy a comentar hoy —la anotación marginal sobre estudios de Dante— en *How Borges Wrote* (y en algunos ensayos que lo antecedieron). En el libro no trabajé la página y media del manuscrito de «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» que se reproducen en las dos ediciones del libro de Miguel de Torre Borges, *Borges, manuscritos y fotografías* (1987) y *Borges, fotos y manuscritos* (2005), supongo que porque era solo un fragmento, porque ya tenía acceso a muchos otros materiales, porque quería cotejar más de una versión de un texto, porque era de acceso fácil, qué sé yo, pero el hecho es que no lo trabajé. Lo hago ahora como muestra de lo que dejé de lado, como dejé de lado muchísimos otros manuscritos de Borges que se pueden estudiar de modo riguroso con las herramientas de la crítica genética.

Vale la pena aclarar que no sé dónde está el manuscrito en cuestión, y que por ende no he visto las páginas iniciales. El fragmento que publicó de Torre comienza: «— No —dijo Unwin con seriedad», es decir, al final de la página 604 de las *Obras completas* de 1974: la página y media que publicó de Torre corresponde a lo que está desde el final de esa página 605 y parte de la página 606, es decir que faltarían más o menos las primeras siete páginas del manuscrito. Un misterio más, entonces, es por qué Borges enumera estas dos páginas «17» y «18», ya que no pueden haber existido quince páginas anteriores a estas dos. Si alguien sabe dónde están podríamos resolver ese pequeño enigma. Pero hay suficiente material en esa página y media para ocuparnos hoy.

El cuento, como ustedes recordarán, es un relato policial clásico: Dunraven el poeta y Unwin el matemático llegan al lugar de los hechos, en un acantilado cerca de un pueblo de Cornwall, años después de un triple asesinato. Dunraven cuenta la historia, dando por supuesto que ya se sabe la solución; Unwin lo escucha atentamente, le hace unas preguntas, y al final propone otra solución. Es decir, corresponde al modelo del *armchair detective* representado por el Auguste Dupin de Poe y el Sherlock Holmes de Conan Doyle (entre muchos otros ejemplos), y sigue muy de cerca las pautas de ese tipo de cuento policial analítico, más cerca (de hecho) que los otros cuentos policiales de Borges («Hombre de la esquina rosada», «Emma Zunz», «La muerte y la brújula», «El jardín de senderos que se bifurcan», «El muerto», para dar algunos ejemplos, en todos los cuales Borges

invierte el paradigma clásico al narrar el crimen y no la investigación). En este caso, además, hay referencias explícitas a esa tradición: Unwin le dice a su amigo, «No multipliques los misterios [...]. Estos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill. O complejos —replicó Dunraven—. Recuerda el universo» (600). Lo irónico aquí es que Unwin tiene razón con respecto a la estructura del cuento policial clásico (y propondrá una solución convincente acorde con esa tradición) pero Dunraven tiene cierta razón con respecto a los misterios del mundo: los dos amigos están en Cornwall en «la última tarde del verano de 1914 [y estaban] hartos de un mundo sin la dignidad del peligro» (1974:600); el archiduque Francisco Fernando de Austria será asesinado una semana después, un hecho que provocará el comienzo de la Gran Guerra. Borges, como siempre, está atento a los detalles micro y marco: nada dice sobre el destino de los amigos, pero queda a cargo del lector imaginarlos poco después en los campos de batalla del norte de Francia o en Bélgica. Y las consecuencias del asesinato hecho por Gavriilo Princip siguen siendo misteriosas, como atestiguan miles de páginas de los historiadores.

16 17

El fragmento del manuscrito publicado por el sobrino comienza con una discusión del laberinto de Creta y del «hombre con cabeza de toro» que está en su centro. El narrador aclara:

Dunraven, versado en obras policiales, {no podía ignorar que la solución siempre es inferior al enigma. + pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio.} El misterio participa de lo sobrenatural y aún de lo divino; la solución, del juego de manos. Dijo, para aplazar lo inevitable:

— Cabeza de toro tiene en medallas y esculturas el minotauro. Dante lo imaginó con cuerpo de toro y cabeza de hombre. Scartazzini 93, Grabher I, 188, Flamini 172.

— También esa versión me conviene— Unwin asintió. —Lo que importa es la ominosa ^{intima} + secreta + honda correspondencia de la casa misteriosa con el habitante monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto.

Hay dos cuestiones en juego en este fragmento: una reflexión teórica sobre el género policial, ya que la propuesta de Dunraven es «inferior al misterio» por depender «del juego de manos» (una magia barata). El otro asunto es si el Minotauro evocado por Unwin como «hombre con cabeza de toro» no es más bien lo contrario, como alega Dunraven: «Cabeza de toro tiene en medallas y esculturas el minotauro. Dante lo imaginó con cuerpo de toro y cabeza de hombre». La referencia es al canto duodécimo del *Inferno* donde la manera de correr del Minotauro indica que para Dante tiene cuerpo de toro y cabeza de hombre. La referencia marginal aquí —«Scartazzini 93, Grabher I, 188, Flamini 172»— se refiere a ediciones comentadas de la *Divina Commedia*. Grabher dice: «Dante, interpretando liberamente el *semibovemque virum, semivirumque bovem* de Ovidio [...] rappresenta il mostro col corpo di toro e la testa d'uomo, mentre in medaglie e sculture antiche appare como un uomo dalla testa di toro» (*Dartmouth Dante Project*). Scartazzini y Vandelli dicen: «Dante si figura il Minotauro come toro con testa d'uomo, interpretando liberamente il *semibovemque virum, semivirumque bovem* di Ovidio: le medaglie e le sculture antiche ci danno invece un uomo con testa di toro» (*Dartmouth Dante Project*)¹. En ese momento Borges estaba estudiando de cerca el poema de Dante para la introducción a la edición de los Clásicos Jackson y una serie de

artículos en *La Nación* (reunidos muchos años después como los *Nueve ensayos dantescos*), y sabemos que su biblioteca contenía múltiples ediciones de Dante y de sus comentaristas (otro ejemplo de la misma época está al comienzo del cuento «La espera» de 1950, donde se refiere a la edición comentada de Andreoli); no sorprende, por ende, que se refiera con mucha exactitud en la nota marginal del manuscrito a las discusiones en torno al Minotauro en los comentaristas de Dante. Otro detalle interesante: el manuscrito muestra que Borges estaba pensando en «ominosa correspondencia» o «íntima» o «secret» u «honda» entre la casa misteriosa y su «habitante monstruoso»; en la versión publicada no se decide por ninguno de esos cuatro adjetivos, sino que prefiere una repetición de lo «monstruoso»: «lo que importa es la correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso» (1974:605). Como he comentado en otra parte, Borges rechaza en la práctica la preferencia por la no repetición de palabras que regía en la época (piensen en la frase larga de «El Aleph»). Y la repetición de «monstruosa/monstruoso» aparece en boca de Dunraven, un poeta enfático si los hay.

El fragmento siguiente está a cargo mayormente de Unwin:

Nadie dirá lo de una amenaza proferida ^{escuchada + percibida + escuchada} en un sueño. {Sugerida + Evocada} la imagen del minotauro (imagen ^{evocación fatal} casi inevitable en un caso en que hay un laberinto) el problema, virtualmente, estaba resuelto. Sin embargo, confieso que no entendí que esa antigua imagen era la clave y así fué necesario que tu relato me suministrara {otro símbolo, el de la araña. + un símbolo más preciso: la telaraña.}

— ¿La telaraña?— repitió, perplejo, Dunraven.

— Sí. Nada me asombraría que la telaraña (la forma universal de la telaraña, la telaraña de Platón) hubiera sugerido al asesino (porque hay un asesino) su crimen. Recordarás que el Bojarí, en una tumba, soñó con una red de serpientes y que al despertar comprendió ^{descubrió} que una telaraña le había {hecho soñar aquel sueño. + sugerido aquel sueño.}

Las alternativas giran en torno, casi todas, a verbos: «escuchar» o «percibir» (escogerá «percibir»), «sugerir» o «evocar» (escogerá «evocar»), «comprender» o «descubrir» (escogerá «descubrir»): Borges quiere que Unwin haga hincapié en acciones mentales (percibir, evocar, descubrir), y que esas acciones tengan que ver con el problema intelectual de la relación entre particulares y generales (por eso la evocación de Platón). Recordemos que Unwin acaba de proponer un estudio del teorema perdido de Fermat, y por ende está seriamente interesado en los misterios de las series matemáticas; la solución final que propondrá al enigma de los tres cuerpos —el león, el esclavo y el rey o su primo— depende de la posibilidad de abstraerse de los particulares para subrayar la estructura matemática de serie.

El párrafo largo donde Unwin propone su versión continúa:

Volvamos a esa noche en que el Bojarí soñó con una red. El rey vencido y el visir y el esclavo huyen por el desierto con un tesoro. Se refugian en {la tumba de un santo. + una tumba.} Duerme el visir, de quien sabemos que es un cobarde; ^{no duerme el rey, se desvela el rey,} de quien sabemos q. es un valiente. El rey, para no compartir el tesoro con el visir, lo mata de {una puñalada en el sueño, + una cuchillada; noches después, su sombra lo ^{su forma lo} amenaza en un sueño. ^{su sombra lo amenaza en un sueño, noches después.} } Todo esto es increíble; yo entiendo que {las cosas + los hechos} ocurrieron de otra manera.

Aquí las posibilidades divergen de nuevo: propone «la tumba de un santo» pero se queda con simplemente «una tumba» (por la ubicación de la acción en el norte de África el lector tal vez imagine una típica tumba de santo musulmana). En vez de «se desvela el rey» prefiere «no duerme el rey», una descripción más neutra. Pero el momento en que más pululan las posibilidades tiene que ver con la amenaza que representa la sombra de la víctima en las noches siguientes: «su sombra lo amenaza en un sueño» y «su forma lo amenaza en un sueño» se descartan para la versión definitiva, «su sombra lo amenaza en un sueño, noches después» (la primera de las posibilidades se rescata, pero posterga «noches después» hasta el final de la oración). Caracteriza la intrusión de lo fantástico como algo «increíble» pero después, racionalista como es, dice que «las cosas» o «los hechos» (Borges preferirá después «hechos») ocurrieron de otro modo, no fantástico.

Continúa su razonamiento:

18 19

Dormió esa noche el rey, el valiente, y veló Zaid, el cobarde. Dormir es distraerse del universo y la distracción es difícil {cuando sabemos que un ejército nos persigue. + para quien sabe que lo persiguen con espadas desnudas.} Zaid, codicioso, ^{ávido,} se inclinó sobre el sueño de su señor. ^{de su rey.} Pensó en matarlo (quizá jugó con el puñal), pero no se atrevió. Llamó al esclavo, ocultaron parte del tesoro en la tumba y huyeron a ^{tumba, huyeron a} Suakin y luego a ^a Inglaterra. {En {Pentreath erigió el laberinto, no para esconderse del Bojarí sino para atraerlo. + Inglaterra levantó el laberinto, el laberinto carmesí construido por un moro que andaba con un león y un esclavo, no para esconderse del Bojarí, sino para...} + No para esconderse de Abenjacán ocultarse del Bojarí sino para atraerlo y matarlo, construyó a la vista del mar el alto laberinto de color rojo. ^{muros rojos.}} Sabía que las naves llevarían a los puertos de Nubia la fama del hombre bermejo, del esclavo y del león, y que, tarde o temprano, {Abenjacán vendría a buscarlo en su laberinto. + el Bojarí lo vendría a buscar en su laberinto.}

Aquí se presentan alternativas radicalmente diferentes entre sí: «cuando sabemos que un ejército nos persigue» y «para quien sabe que lo persiguen con espadas desnudas» (la lectura definitiva será la segunda). También baraja dos posibilidades para la planificación del crimen: «esconderse del Bojarí» vs. «esconderse de Abenjacán», y «ocultarse» como alternativa a «esconderse»; la versión definitiva dirá «no para ocultarse del Bojarí», que no es ninguna de las alternativas aquí. Las otras alternativas son menores: «codicioso» vs. «ávido», «de su señor» vs. «de su rey», «el alto laberinto de color rojo» vs. «el alto laberinto de muros rojos», y algunos cambios menores de orden de palabras. Siguen los preparativos del crimen:

Sabía que las naves llevarían a los puertos de Nubia la fama del hombre bermejo, del esclavo y del león, y que, tarde o temprano, {Abenjacán vendría a buscarlo en su laberinto. + el Bojarí lo vendría a buscar en su laberinto.} ^(En el último... trampa.) En el último corredor {lo esperaba la trampa sobre la curva de la escalera. + de la red lo esperaba la trampa.} {Sabía, quizá, que el Bojarí no tomaría la menor precaución porque lo despreciaba infinitamente. + El Bojarí lo despreciaba infinitamente; no se rebajaría a tomar la menor precaución.} . . {³El día codiciado llegó + ¹Las vueltas de los años trajeron el día codiciado + ²Los años trajeron, al fin, el día codiciado}; Abenjacán desembarcó en Inglaterra, caminó hasta la puerta del laberinto, barajó los ciegos corredores y ya había pisado, tal vez, los primeros peldaños {de la escalera cuando Zaid lo mató, quizá de un balazo, desde la trampa. + cuando su visir lo mató, no sé si de un balazo, desde la trampa.}

Aquí la proliferación de posibilidades es más radical. Baraja muchas posibilidades a la vez: «Abenjacán vendría a buscarlo en su laberinto» o «el Bojarí lo vendría a buscar en su laberinto», «En el último corredor lo esperaba la trampa sobre la curva de la escalera» o «En el último corredor de la red lo esperaba la trampa» (las segundas opciones son las definitivas). Más importante aún, en la frase siguiente las alternativas giran en torno al conocimiento del primo de la psicología del rey: «Sabía, quizá, que el Bojarí no tomaría la menor precaución porque lo despreciaba infinitamente» vs. «El Bojarí lo despreciaba infinitamente; no se rebajaría a tomar la menor precaución». Luego, tres opciones para la llegada de Abenjacán: «El día codiciado llegó», «Las vueltas de los años trajeron el día codiciado», y «Los años trajeron, al fin, el día codiciado»; de esas tres, escoge la primera, la más simple. Y termina este pedazo con dos alternativas, en la segunda de las cuales se hace presente Unwin como narrador: «cuando Zaid lo mató, quizá de un balazo, desde la trampa» vs. «cuando su visir lo mató, no sé si de un balazo, desde la trampa»; la versión definitiva insistirá en la incertidumbre de Unwin, que elabora su versión de forma hipotética. (Habrán notado que también en este largo párrafo Borges vacila varias veces entre poner los nombres de los personajes —Abenjacán, Zaid— o referirse a ellos por sus títulos —rey o señor, visir.)

El párrafo concluye así:

El esclavo mataría el león y otro balazo mataría al esclavo. Luego Zaid deshizo las tres caras con una piedra. Tuvo que obrar así; un solo muerto con la cara deshecha hubiera sugerido inmediatamente un problema de identidad, pero {el león, el esclavo y + la fiera, el negro y} el rey formaban una serie y, dados los dos términos iniciales, {todos aceptarían ^{todos postularían} + nadie dudaría del} el último. No es raro que lo dominara el temor cuando habló con Allaby; acababa de {²ejecutar + ¹ cumplir} la horrible faena y se disponía a huir de Inglaterra para recuperar el tesoro.

Aquí se unen el matemático Unwin y el estudiante de matemáticas Borges (que emplea muchas marcas de puntuación que tienen que ver con la lógica formal, como también lo hace en el manuscrito de «Viejo hábito argentino» o «Nuestro pobre individualismo»). Importa la precisión aquí: es «el león, el esclavo y el rey» o «la fiera, el negro y el rey» los que «formaban una serie y, dados los dos términos iniciales», dice, «todos aceptarían» o «todos postularían» o «nadie dudaría»; se queda con el verbo «postular» (que tiene más afinidades a la prueba matemática, pero que también recuerda su importante ensayo de 1931 «La postulación de la realidad»). Y propone dos posibilidades para resumir la acción: «ejecutar» o «cumplir» la horrible faena (se queda con «ejecutar», que tiene más que ver con el acto de asesinar y de mutilar los cuerpos).

Después viene una breve pausa, mientras Dunraven reflexiona sobre la hipótesis de su amigo: «Un silencio perplejo, o meditativo, siguió ^{pensativo, o incrédulo, siguió} a las palabras de Unwin. Dunraven pidió otra jarra de cerveza antes de opinar». De las dos alternativas posibles, «perplejo, o meditativo» o «pensativo, o incrédulo» se queda con la segunda: para retratar a Dunraven importa más lo «incrédulo» (que tiene que ver con su fe en una versión más poética) que lo «meditativo»; de todos modos Dunraven medita mientras Unwin piensa o razona.

Lo que sigue es la reflexión de Dunraven sobre la hipótesis:

—Acepto— dijo — que mi Abenjacán era {Zaid, que {la presunta víctima era el verdadero culpable. + el matador era el muerto y el muerto el matador.} + Zaid.} Tales metamorfosis, me dirás, con artificios del género, son verdaderas convenciones cuya observación exige el lector. Lo que me resisto a admitir es {tu conjetura de que una parte del tesoro quedó enterrada en Africa. + la conjetura de que una porción del tesoro quedara en el Sudán.} Recuerda que Zaid huía del rey y de los enemigos del rey; {no tenía tiempo que perder en esas maniobras. + más fácil es imaginarlo ^{robándolo todo} huyendo con todo el tesoro que demorándose a enterrar una parte.}

De nuevo se insiste en la idea de que Dunraven está «versado en obras policia-les», ya que aquí habla de las reglas del género (tan importantes para que el lector entre en el juego), reglas que Borges había discutido en 1936 en «Los laberintos policiales y Chesterton», y que seguiría discutiendo en muchas reseñas de novelas policiales en *El Hogar* (desde 1936 hasta 1939). Algunas alternativas aquí son menores —«el matador» vs. «Zaid» (de nuevo, rol vs. nombre), «quedó enterrada en África» vs. «quedara en el Sudán»— pero la última es significativa: «no tenía tiempo que perder en esas maniobras» versus «más fácil es imaginarlo huyendo con todo [o «robándolo todo»] el tesoro que demorándose a enterrar una parte»: de nuevo a Dunraven le interesa «imaginar», construir una intriga, más que el proceso de razonamiento de su amigo. Ese párrafo sigue con Dunraven:

20 21

No sé con precisión lo que costará construir un laberinto, {Ignoro el costo de un laberinto, pero sospecho que los albañiles de Pentreath dieron cuenta de los segués del desierto. + A diferencia del oro rojo de los Nibelungos, q. era infinito, ^{Carlyle, III, 125.} los segués del desierto habrán tenido fin algún día, habrían consumido ^{habían agotado} un caudal que, a diferencia del oro rojo de los Nibelungos, no era infinito.} Tendríamos así a Abenjacán atravesando el mar para reclamar un tesoro {que no existía.} dilapidado.}

Aquí Dunraven, que aspira a una poesía épica, piensa en el *Nibelungenlied*, en el famoso episodio del tesoro que no acaba. La referencia marginal de Borges remite a una página precisa del estudio de Thomas Carlyle:

They had brought out the Treasure from the cave where it usually lay; but how to part it was the difficulty; for, not to speak of gold, there were as many jewels 'as twelve wagons in four days and nights, each going three journeys, could carry away/' nay, 'however much you took from it, there was no diminution' (Carlyle, 1907:125).

En la discusión del tesoro enterrado en el Sudán hay diferencias notables entre esta versión y la publicada: en vez de la discusión intrincada sobre el costo de un laberinto y de la disminución de los «segués» del desierto, escribe después (en otra parte) una frase más sencilla: «Quizá no se encontraron monedas porque no quedaban monedas; los albañiles habrían agotado un caudal que, a diferencia del oro rojo de los Nibelungos, no era infinito» (1974:606). Piensa aclarar, pero después omite, la idea de que es un tesoro «que no existía».

Y aquí llegamos al trozo más interesante de este fragmento de manuscrito. Borges primero escribe, y luego tacha, la frase: «Y Zaid —dijo Unwin— fingiendo ser Abenjacán y convirtiéndolo al fin en Abenjacán, es decir, en un pordiosero». Esa versión bastante sencilla se tacha para reemplazarlo con el grandioso párrafo penúltimo del cuento:

—Dilapidado, no— dijo Unwin —. Invertido en armar en tierra de infieles una gran trampa circular de ladrillo destinada a apresarlos y a aniquilarlos. Zaid, si tu conjetura ^{es [veraz + correcta]} no se equivoca, procedió a impulsos del temor y del odio y no de la codicia; urgido por el odio y por el temor y no por la codicia. Robó el tesoro y luego comprendió que el tesoro no era lo esencial para él. {La muerte de Abenjacán era lo esencial. + Lo esencial era que Abenjacán pereciera.} Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y al fin se convirtió en Abenjacán finalmente fué Abenjacán, es decir un viejo mendigo.

Aquí se nota la proliferación de posibilidades que se ve en los manuscritos de Borges en sus mejores y más intensos momentos (la proliferación de seres en «El jardín de senderos que se bifurcan», las cosas vistas en el Aleph, la definición del «hecho estético» en «La muralla y los libros», para solo dar tres ejemplos): al descartar la idea de una simple sustitución de un personaje por otro, hay una serie de alternativas notables sobre las emociones que inspiran a Zaid (temor, odio, codicia), que se atribuyen a Dunraven («si tu conjetura es veraz» o «correcta»), para dar con otra solución, más radical. «{La muerte de Abenjacán era lo esencial. + Lo esencial era que Abenjacán pereciera.} Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y al fin se convirtió en Abenjacán finalmente fué Abenjacán, es decir un viejo mendigo». Esto se va a resumir en dos frases lapidarias en la versión final: «Lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente *fue Abenjacán*» (606).

El «es decir un viejo mendigo» se omite del discurso de Unwin para atribuírsele en seguida a Dunraven: «—Sí— completó Dunraven—. ^{Sí— confirmó} Fué un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día». Es decir, la definición de Zaid como un «mendigo» (en el discurso tachado de Unwin) o como «vagabundo» (en la versión final, ahora atribuido a Dunraven), al cambiar de la voz del matemático a la del poeta, busca un efecto patético (de nuevo acorde con las aspiraciones poéticas de uno de los amigos). Unwin ya dijo lo esencial en el párrafo anterior, y Borges subraya sus palabras finales, «fué Abenjacán», para no dejar dudas acerca de sus ideas radicales sobre el motivo del doble. Así, asimila en un ser los dos personajes antagónicos, el rey y su visir y primo, el valiente y el cobarde, como había hecho en otros cuentos sobre dobles (pensemos en «Los teólogos», en «Historia del guerrero y de la cautiva», en «Tema del traidor y del héroe»). A la vez, hay una delicada asimilación de los dos amigos en Cornwall, «hartos de una vida sin la dignidad del peligro» (1974:600): la oposición que estructura el cuento es menos absoluta de lo que parece si la idea sobre la reducción de Zaid en «mendigo» o «vagabundo» se puede atribuir inicialmente a Unwin y después a Dunraven. Esa identificación parcial entre los dos obliga a mirar lo que viene justo antes del fragmento que tenemos de este manuscrito. Dunraven había recitado un par de versos de su autoría sobre el asunto («*Faceless the sultry and overpowering lion, / Faceless the stricken slave, faceless the King*» [1974:604]). Dunraven responde:

Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio. La sabia reflexión que ahora te someto me fue deparada antenoche [sic] mientras oíamos llover sobre el

laberinto y esperábamos que el sueño nos visitara; amonestado y mejorado por ella, opté por olvidar tus absurdidades y pensar en algo sensato. (Borges, 1974:604)

A ese ataque (tildar las aspiraciones poéticas de «absurdidades») responde Dunraven, molesto: «En la teoría de los conjuntos, digamos, o en una cuarta dimensión del espacio» (1974:604). Es decir, la parte que nos falta sería otra asimilación de los dos amigos en uno: Dunraven es el que nombra la teoría de los conjuntos, tratando de burlarse del amigo pero convirtiéndose en él (como le pasará a Zaid en la versión hipotética de Unwin). Los dos se necesitan para narrar la historia, como en el cuento policial clásico, pero Borges da una vuelta de tuerca al proponer que son dos caras de la misma moneda. Como dijo Sylvia Molloy en *Las letras de Borges*, la ficción de Borges

22 23

aprovecha esa coyuntura convencional y se detiene en ella para socavar la elemental organización a base de contrastes. Los textos narrativos de Borges, como pocos, fragmentan los elementos que los compondrían según una mímica dual; y también, como pocos, se permiten atribuir a esos fragmentos —personajes añicados, actos retaceados, textos aislados— la ilusión de un diálogo que por un momento parece atenerse a solo dos dialogantes pero que es, profundamente, un diálogo múltiple. (Borges, 1974:84)

Esa discusión del tratamiento del doble en Borges en el libro de Molloy lo continúe yo en un capítulo de *El precursor velado* (1985/2019); en todo caso los modos en que Borges se sirve de los dobles son tan radicales como sus juegos con el género policial, buscando siempre finales abiertos, no cerrados.

El final del manuscrito contiene las últimas palabras de Dunraven sobre el caso (el poeta tiene la última palabra) y una anotación de Borges sobre el lugar y fecha de su composición: «Mar del Plata, 1948», tachado, y luego «Adrogué, 1949».

—Sí— completó Dunraven—. ^{Sí— confirmó} Fué un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día.

Mar del Plata, 1948:

Adrogué, 1949.

Como Borges a veces veraneaba en Villa Silvina en Mar del Plata, y 1948 es una época intensa de trabajo en colaboración con Bioy Casares sobre la ficción policial, imagino que comenzó allá, para terminar el relato un verano después en la casa que había comprado su madre en Adrogué en 1944 (y que vendería en 1952). Es un cuento sobre el verano de 1914 (un momento cargado de significación histórica) escrito en los veranos de 1948 y 1949 (también momentos de gran tensión política para Borges, y en la víspera de su gran carrera de conferencista (y luego docente). Si se examina el sitio web que hizo Mariela Blanco con un equipo en la Universidad Nacional de Mar del Plata se nota una serie de conferencias y clases sobre la ficción policial que comienzan en 1949 y se extienden hasta la ceguera, para retomarse años después en varias de las célebres series de conferencias recogidas en libro.

La frase final de Dunraven ofrece solo un resumen, un poco más enfático, de la versión propuesta por Unwin, pero recalca el dramatismo de la muerte: «antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día». El relato termina, entonces, con una prolepsis al momento de la muer-

te de Zaid, y ese desplazamiento temporal puede sugerirle al lector la necesidad de pensar en los momentos de las muertes de Dunraven y Unwin, tal vez en las trincheras del Somme en 1916 (tema, como ya sabemos, de «El jardín de senderos que se bifurcan», otro texto clave en la serie de ficciones policiales de Borges).

Por ser apenas un fragmento del manuscrito, hay aspectos que no puedo comentar aún: en qué momento se incorporó el epígrafe del *Alcorán*, las fuentes consultadas para la información sobre el teorema perdido de Fermat, la probable búsqueda de los apellidos y las biografías de los dos amigos, las fuentes consultadas sobre el Sudán y la costa del noreste de África. Ya que hay una triple ficha bibliográfica sobre los estudiosos de Dante me parece harto probable que este manuscrito —como otros de la época, como «La secta del Fénix» y «El hombre en el umbral»— tuviera ese aparato crítico en las páginas anteriores. También me imagino que hubo alguna consulta de la *Encyclopaedia Britannica* y otras fuentes caras a Borges para información sobre esa zona de Cornwall, ya que Pentreath está cerca de minas importantes de cobre y latón; la única mención de Pentreath en la enciclopedia más consultada por Borges está en un artículo sobre los celtas en el que hay una mención de Dolly Pentreath de Mousehole, muerta en el siglo XVIII, la última hablante documentada del idioma celta de Cornwall. De hecho, parte de la zona de Pentreath es ahora un sitio de Patrimonio Mundial de la UNESCO por las minas de los siglos XVIII y XIX (y por restos arqueológicos mucho más antiguos), y se puede ver en la red fotos de grandes ruinas industriales relacionadas a esas minas, algunas de las cuales —como el laberinto del cuento— se ubican cerca de acantilados altos sobre el mar. También valdría la pena saber cuáles otras posibilidades barajó Borges para la escueta referencia al «problema del cuarto cerrado» además de los textos mencionados, «The Murder in the Rue Morgue» de Poe (1841) y *The Big Bow Mystery* de Israel Zangwill (1892): ¿habrá recordado su polémica con Roger Caillois, quien defendía el origen francés de la ficción policial? ¿Habrán anotado los títulos de *A Passage in the Secret History of an Irish Countess* de Sheridan Le Fanu (1838) o *Le Mystère de la Chambre Jaune* de Gaston Leroux (1907)? ¿O textos posteriores a la acción del relato como las novelas de John Dickson Carr (alias Carter Dickson), algunas de las cuales entraron en la serie del *Séptimo Círculo* que editaba con Bioy Casares para Emecé? Y sin duda tenía a mano uno de sus libros de cabecera, la historia de la Gran Guerra de Basil Henry Liddell Hart, *The Real War* (1930), después revisado y ampliado como *A History of the World War (1914–1918)*. Es decir, hay mucho que se podría aprender de las páginas que faltan, pero aun así vale la pena trabajar con el fragmento que publicó Miguel de Torre Borges.

Se podría argumentar, como propongo al final de *How Borges Wrote*, que la relación entre fragmentos y totalidades es de especial interés en el caso de Borges. No solo trabaja de modo imaginativo el problema de la infinitud, o de las infinitudes —piensen en «El Aleph», en «La biblioteca de Babel», en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», aún en «La casa de Asterión»— sino que su propia obra hace que el lector piense en unidades mucho más grandes o —a veces— infinitas. Ya en «El cielo azul es cielo y es azul» en 1922 escribe: «Todo está y nada es». Ya en «La postulación de la realidad» en 1931 habla de la necesidad que tiene el lector de «imaginar realidades más complejas que las declaradas». Ya en «La biblioteca total» en 1939 interroga la posibilidad de conjuntos grandes (aunque no infinitos) que incluyan todo el saber humano. Sus muchos textos individuales no forman

totalidades —sus libros son casi todos posteriores a las primeras publicaciones de los textos, y casi siempre menos coherentes de lo que parecen— sino que invitan al lector a que imagine totalidades apenas sugeridas en ellos. En el caso de este fragmento lo que tenemos nos pide que visualicemos lo que falta, y de evocar la imagen del escritor sentándose —primero en Mar del Plata, y un año después en Adrogué— a escribir un cuento que no publicará hasta 1951 y que entrará en *El Aleph* apenas en su segunda edición en 1952: un período inusualmente largo entre escritura y publicación en Borges, que solía despachar a periódicos o revistas sus escritos apenas los hubiera terminado. Estará cavilando, durante esos varios años, sobre cómo urdir una ficción policial que gire en torno a la identidad y la simulación sin que esa relación se resuelva del todo.

Robó el tesoro y luego comprendió que el tesoro no era lo esencial para él. {La muerte de Abenjacán era lo esencial. + Lo esencial era que Abenjacán pereciera.} Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y al fin se convirtió en Abenjacán finalmente fué Abenjacán, es decir un viejo mendigo

24 25

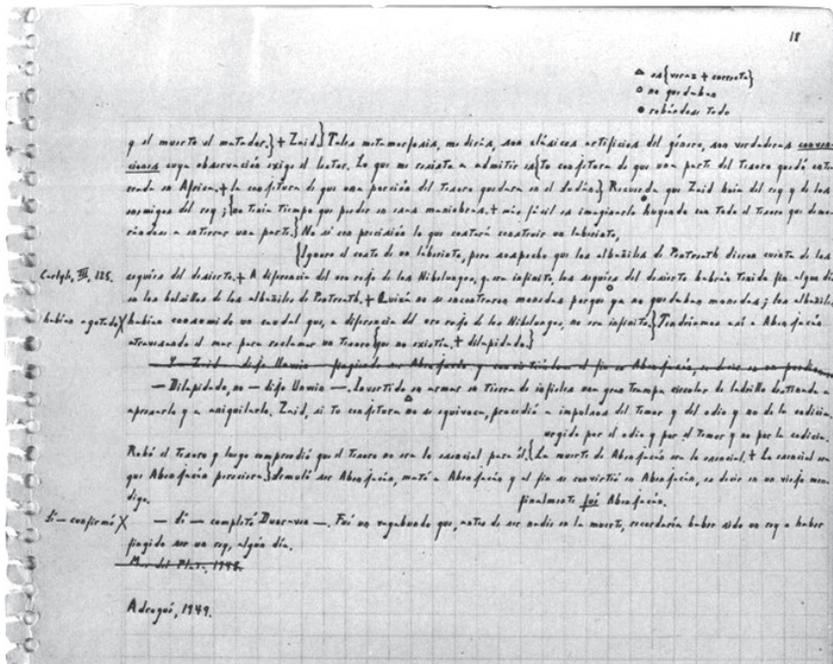
escribe en 1948 y 1949. «Lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente *fue Abenjacán*» (606) publica en 1951 y 1952. La reflexión sobre la identidad personal que había comenzado en 1922 en «La nadería de la personalidad» y que continuaría después en «Borges y yo» en 1957 y en «El otro» en 1974 se presenta con mucha intensidad en este relato, donde la ficción policial está al servicio de la reflexión filosófica e histórica.

Notas

¹ Cfr. también Singleton 1.186–87.

Referencias bibliográficas

- ALIGHIERI, D. (1980). *The Divine Comedy*. Trad. y comentario Charles S. Singleton. Princeton University Press.
- BALDERSTON, D. (1985). *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Editorial Sudamericana. (Segunda edición: Eduvim, 2019.)
- BALDERSTON, D. (2018). *How Borges Wrote*. University of Virginia Press.
- BORGES, J.L. (1974). *Obras completas*. Emecé.
- CARLYLE, T. (1907). *Critical and Miscellaneous Essays*. Chapman and Hall.
- GRABHER, C. (1934–36). *La Divina Commedia comentata da Carlo Grabber*. <https://dante.dartmouth.edu>
- MOLLOY, S. (1979). *Las letras de Borges*. Editorial Sudamericana.
- SCARTAZZINI, G.A., Y G. VANDELLI. (1929). *Divina Commedia*. <https://dante.dartmouth.edu>



26 27

Final de «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto». Adrogué, 1949.

Balderston, Daniel

«Genética textual a partir de fragmentos: una página y media del manuscrito de "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" y otros enigmas». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 15–27.

Fecha de recepción: 15 · 03 · 20

Fecha de aceptación: 19 · 05 · 20

Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales

Jorge Dubatti*

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El Teatro Comparado y los conceptos de territorialidad, interterritorialidad, intraterritorialidad y supraterritorialidad habilitan un nuevo diseño de la cartografía teatral, exigida hoy por la indispensable actualización de la Teatología. La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos. Se distinguen dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica y la corporal. La territorialidad comparatista es concebida como espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización (procesos de subjetivación), desterritorialización y la reterritorialización. Como ejemplo de complejidad intraterritorial se analizan las respuestas de los espectadores de Buenos Aires, en 2013, al concepto de «teatro comercial de arte».

28 29

Palabras clave

· Teatro Comparado · Territorialidad · Espacio · Subjetividad · Espectadores

* Jorge Dubatti es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras 1989. Profesor Titular Regular de Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo «Dr. Raúl H. Castagnino» en dicha casa de estudios. Fundador y director de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido con la apertura de 34 escuelas de espectadores en diversos países, la más reciente en Francia.

Abstract

The Comparative Theater and the concepts of territoriality, inter-territoriality, intra-territoriality and supra-territoriality enable a new design of the theatrical cartography, demanded today by the indispensable updating of the Theatrology. Territoriality considers theater in geographical-historical-cultural contexts of relationship and difference when they are contrasted with other contexts. There are two fundamental types of theatrical territoriality: a geographical territoriality and a corporal one. The comparative territoriality is conceived as a subjective space, a space constructed from processes of territorialization (processes of subjectivation), de-territorialization and re-territorialization. As an example of intraterritorial complexity, this article analyzes the responses of spectators in Buenos Aires, in 2013, to the concept of «commercial art theater».

Keywords

· Comparative Theater · Territoriality · Space · Subjectivity, Spectators

En una segunda etapa de redefinición teórica, iniciada en los albores del siglo XXI (Dubatti, 2011), el Teatro Comparado introdujo el concepto de territorialidad (y sus derivados: interterritorialidad, supraterritorialidad e intraterritorialidad; territorialización, desterritorialización y reterritorialización) para superar el marco de lo nacional (y sus derivados: internacional, supranacional, intranacional, etc.). Lo nacional puede ser pensado desde la territorialidad, pero no todas las territorialidades se relacionan con lo nacional. Así, el comparatismo teatral ganó una herramienta a favor de la intelección de la multiplicidad, como pide Claudio Guillén, en virtud de la «tarea diferencialista del amor que consiste en encontrar lo irrepetible» (1998:17). Territorialidad permite enmarcar zonas diversas, más amplias y/o más acotadas que lo nacional.

La territorialidad considera los acontecimientos teatrales en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos. Sigue válida la fórmula comparatista clásica X-Y. La territorialidad comparatista se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana (Hiernaux y Lindón, 2006). Territorialidad es espacio subjetivado, geografía en la que se configura una determinada subjetivación, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación. Reconoce complejidades intraterritoriales dentro de un mismo territorio (nunca monolítico u homogéneo). Geografía subjetivada, siempre en transformación, porque la territorialización incluye las tensiones de la desterritorialización y la reterritorialización. Ya Ricardo

Rojas, en 1907, en su notable *El país de la selva*, insta a escribir una «geografía espiritual de la República» (2004:138). Lo territorial nunca está aislado, salvo que lo clausuren e incomuniquen algunos «ismos»¹. Como afirmó Paul Vidal de La Blache para la Geografía Humana: «La Tierra es un todo cuyas partes están coordinadas (...), en el organismo terrestre no existe nada en forma aislada» (1922:3). Territorialidad implica siempre un espesor de planos conectados, un espesor de mapas de multiplicidad compleja: zona de atravesamientos inter/intra/supraterritoriales, en procesos de re/des/territorialización.

Destaca Robert T. Tally Jr. que en 1967 Michel Foucault anunciaba en «Des espaces autres» una «era del espacio»:

La gran obsesión del siglo XIX ha sido, como sabemos, la historia, con sus temas del desarrollo y la interrupción, de la crisis y el ciclo, de la acumulación del pasado, con su exceso de hombres muertos y el amenazante enfriamiento del mundo. [...] La época presente acaso sea por encima de todo la época del espacio. Estamos en una era de lo simultáneo: estamos en la era de la yuxtaposición, la era de lo cercano y lejano, del lado a lado, de lo disperso. Pienso que estamos en un momento en que nuestra experiencia del mundo es menos la de una vida extensa desarrollándose a lo largo del tiempo que la de una red que conecta puntos y entrecruza su propia madeja. (Foucault, 1986:22, citado por Tally, 2015:77, traducción de M. García)

30 31

Tally comenta que, de acuerdo con Foucault, «las relaciones espaciales no son meramente un decorado o telón de fondo de los acontecimientos, un contenedor vacío para ser llenado con acciones o movimientos, o algo para ser tratado como «lo muerto, lo fijo, lo no dialéctico, lo inmóvil» (Foucault: 1980:70). Concluye Tally refiriendo a Henri Lefebvre (*La producción del espacio*, 1991): «El espacio es tanto producto como producción: de hecho nos produce a nosotros» (2015:78).

A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden; a la interterritorialidad, aquellos que conectan dos o más territorialidades reconocibles; a la intraterritorialidad, la consideración de la multiplicidad de territorios dentro del mismo territorio.

El geógrafo finlandés Anssi Paasi, con amplia bibliografía sobre los problemas territoriales, afirma sobre la complejidad del concepto de territorio que, en un sentido geográfico, debe ser distinguido de otros usos «metafóricos» (2003:109). El comparatismo teatral sigue la noción geográfica y estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (geográfico–histórico–cultural–subjetiva): planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, sala o espacio teatral, la zona del acontecimiento teatral, etc., por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de dicha territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfico–histórico–culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas) y se diferencian especialmente de los mapas de los estados–nación. La territorialidad del teatro compone mapas específicos de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política, y dialogan con ellos por su diferencia. La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.

Según Alvaro Bello (*Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*), «el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una “producción” sobre este. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder» (2004:99). El Teatro Comparado piensa los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder en permanente mutación. Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo afirman que «hoy el espacio ya no puede ser asumido como una estructura fija e inamovible. Debe ser comprendido, más bien, como parte de un proceso dinámico y nunca acabado, que tiene que ver con múltiples lógicas regionales, nacionales, continentales y mundiales» (2015:15).

Un territorio es siempre un fenómeno complejo por su diversidad interna y por su dinamismo, su permanente transformación. Las identidades territoriales, a diferencia de cómo las piensan los estados-nación, y especialmente los «ismos» de los nacionalismos, nunca están cristalizadas ni responden a una esencia inmutable. Sin embargo, esto no significa que no podamos definir identidades en los territorios; podemos hacerlo siempre que se trate de identidades dinámicas, complejas, múltiples. En un examen del pensamiento de Rogerio Haesbaert (*O Mito da Desterritorialização. Do «fim dos territórios» à multiterritorialidade*, 2004), César A. Gómez y María Gisela Hadad afirman que «concibe al territorio como el resultado de un proceso de territorialización que implica un dominio (aspecto económico-político) y una apropiación (aspecto simbólico-cultural) de los espacios por los grupos humanos» (2007:6). Y agregan: «El territorio debe ser pensado como la manifestación objetivada de una determinada configuración social, no exenta de conflictos que involucran a una diversidad de actores que comparten el espacio» (2007:8). De allí que debemos reconocer complejidades intraterritoriales y mutaciones en lo geográfico-subjetivo. Incluso la globalización debe ser concebida como una manifestación territorial, geográfico-subjetiva. Para Boaventura De Sousa Santos, la globalización es siempre la globalización exitosa de un fenómeno local dado. En «Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución», De Sousa Santos afirma:

En otra palabras, no existe condición global alguna para la que no podamos hallar una raíz local, un fondo cultural específico (...) Y aquí mi definición de globalización: el proceso por el cual una condición o entidad local dada logra extender su alcance por todo el globo y, al hacerlo, desarrolla la capacidad de designar como local a alguna entidad o condición social rival. (De Sousa Santos, 2001)

En un sentido complementario, Rita Segato (2002) pone el acento en la globalización y sus procesos de desterritorialización, pero señala que al mismo tiempo genera, paradójicamente, homogenización y diversificación territorial.

Los procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización pueden observarse en múltiples fenómenos. Buenos Aires, en tanto campo teatral, compone un territorio de grandes transformaciones si se confrontan sus diferentes descripciones sincrónicas y se las proyecta en el eje diacrónico (Dubatti, 2012): hay diversos teatros porteños en la historia. Nuestro vínculo subjetivo con un espacio cambia históricamente: la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires no fue para nosotros el mismo territorio la primera vez que lo pisamos como alumnos ingresantes, o cuando empezamos a dar clases en ella muy

jóvenes, o tras 35 años de docencia; así también, la relación de los teatristas con una sala no es la misma, en términos de subjetivación territorial, cuando la abren o en los distintos momentos de configuración de una trayectoria.

Territorialización, desterritorialización y reterritorialización se perciben omnipresentes. Un actor formado en Buenos Aires por el método de las acciones físicas según Raúl Serrano viaja a Estados Unidos a estudiar con Lee Strasberg: allí su vínculo con Stanislavski se desterritorializa de las enseñanzas de Serrano y reterritorializa en la experiencia norteamericana, y al regresar a Buenos Aires empieza a concebir y trabajar un actor stanislavskiano diferente. Pensemos en los espectadores: imaginemos una escena del pasado, en 1896, en la que un espectador porteño aplaude el estreno de *Calandria*, del nativista Martiniano Leguizamón, derivación domesticada de la gauchesca teatral, y luego viaja a Francia para asistir en París al estreno de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry, génesis de la vanguardia. ¿Cómo repensaría ese espectador finisecular *Calandria* desde *Ubú Rey*, el teatro rioplatense desde el teatro francés, y el teatro en general entre esos extremos? En 2018 desde la crítica y la investigación visitamos el campo teatral de París y formulamos algunas observaciones territoriales sobre la escena francesa, que se descompusieron y reformularon cuando nos trasladamos a Lille (cerca de Bélgica) y tomamos contacto con un campo teatral muy diverso al parisino, para luego irnos a trabajar a La Rochelle (al Oeste, frente al mar). Territorializamos, desterritorializamos y reterritorializamos nuestra idea del teatro francés actual en un proceso permanente de transformación y dinamismo, que muta cada vez que realizamos un nuevo contacto directo, recibimos información o leemos nueva bibliografía al respecto. Nuestras representaciones territoriales se modifican. Lo mismo nos sucede cuando vamos recorriendo diferentes campos teatrales de la Argentina, en las provincias, con estructuras económico-políticas, historias y apropiaciones simbólico-culturales diferentes: nuestra idea de los «teatros argentinos» y sus interrelaciones va mutando constantemente a partir de los datos, las experiencias, las categorías teóricas que vamos poniendo en juego en la extensión del país. Cada territorio nos exige procesos de desterritorialización (respecto de nuestros saberes territoriales anteriores) y de reterritorialización (a partir de un trabajo de selección e integración).

En consecuencia, no hay que confundir territorialidad con establecerse en un lugar o sedentarismo. La itinerancia, el camino, también son territorio, como lo demuestra Haroldo Conti en su novela *Mascaró* y la presencia del Circo del Arca en su derrotero: «La vida es una entera travesía, se erraba desde el nacimiento» (1993:63). Oreste afirma que solo le interesa «andar de un lado a otro» y El Príncipe apunta al carácter único de cada experiencia de itinerancia: «Hay formas de hacerlo. Mascaró lo hace de una, tú de otra. Creo que lo importante es hacerlo con alegría» (1993:76). Viaje es territorialidad en todos sus ángulos cartográficos y dinámicos. La relevancia de la territorialidad se impone en el hacer teatral, desde una razón de la praxis, aunque se intente negarlo teóricamente desde una razón lógica (abstracta, geométrica, matemática) o desde una razón bibliográfica². Incluso nuestra forma de comprender los términos teóricos es territorial. El cuerpo en el espacio impone la experiencia de la territorialidad. La dramaturga-actriz Andrea Garrote, en su pieza *Pundonor*, imagina a una profesora de Historia de la Filosofía que intenta dar una clase sobre el pensamiento de Michel Foucault. La anécdota es, en un punto, un pretexto para hablar metateatralmente sobre uno de los fundamentos del teatro-matriz: el cuerpo. «Para escapar necesitamos el cuerpo. Porque si alguno de

ustedes fantasea con que el humano que sobreviva evolucionará hacia una mente sin cuerpo, en realidad fantasea con la muerte total del humano» (2019:32). La territorialidad del cuerpo es su materialidad espacial, inseparable de lo humano / lo teatral, como afirma la Filosofía del Teatro (Dubatti, 2016).

Filosóficamente sostenemos que el teatro no se puede desterritorializar. Si se lo desterritorializa, deja de ser acontecimiento teatral. Al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio³. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real, siempre ubicados en una encrucijada geográfico–histórico–cultural; el convivio, reunión de cuerpos presentes, en presencia física, porque acontece necesariamente en una intersección del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra están intrínsecamente asimilados: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial. En el teatro nos reunimos con el otro de cuerpo presente. El teatro es el otro humano, afirma la Filosofía del Teatro. Geografía subjetivada es la zona que se construye con el otro.

Cuando proponemos una definición pragmática del teatro en tanto acontecimiento, hablamos de una *zona de experiencia y subjetivación* que surge de la multiplicación de convivio + *poiesis* corporal + expectación en el acontecimiento. Esa zona siempre está ubicada en un espacio geográfico, allí donde acontece el acontecimiento. Debemos trasladarnos a ella (no podemos formar parte de la zona a distancia, en el mejor de los casos solo recibimos información, como cuando vemos en internet un videoteatro), nos exige un vínculo socioterritorial. En este sentido, Néstor García Canclini (1995:17–21) distingue las prácticas territorializadas, a las que se exigen relaciones socioespaciales (sociogeográficas), de las prácticas desterritorializadas, que se producen en el espacio virtual por vínculos sociocomunicacionales. Si queremos leer la edición de las obras completas de Sartre las podemos bajar de internet (porque la tecnología de la literatura admite la desterritorialización), pero si queremos experimentar el acontecimiento teatral de una puesta de *A puerta cerrada*, valga el caso, en Madrid, no queda otra opción que viajar a la capital española, o esperar que dicha puesta viaje a un lugar donde podamos vivirla en convivio territorial.

Hay sin duda una dimensión desterritorializada del acontecimiento teatral (el aspecto abstracto de la *poiesis*, metáfora, estructura imaginaria, espacio poético «infinito» de acuerdo con la directora Lía Jelín, 2018), pero, como afirma la Filosofía del Teatro, por las características del acontecimiento teatral, no puede sino encarnarse en la territorialización: en el teatro la *poiesis* es corporal, en consecuencia hay un espacio de liminalidad entre territorialidad y desterritorialización, pero esta última depende de la territorialidad del cuerpo en convivio para producirse. En el teatro no hay espacio poético sin cuerpo ni convivio. En el teatro hasta la desterritorialización está territorializada. La del teatro no es la desterritorialización sociocomunicacional del tecnovivio (transmisión de información por vía digital y máquinas al margen de la materialidad del cuerpo viviente, gracias a una tecnología que permite la sustracción del cuerpo presente), sino la territorialización subjetivo–socio–espacial del convivio. Los signos se pueden transmitir sociocomunicacionalmente, pero la materialidad del cuerpo no. En el teatro la desterritorialización es una práctica territorializada por el cuerpo y el convivio. No hay un teatro transterritorial, o extraterritorial, sino, en el mejor de los casos, componentes de desterritorialización poética territorializados por las prácticas corporales y espaciales del acontecimiento

convivial. De allí la diferencia entre esperar *poiesis* corporal humana, viviente, o *poiesis* artificial de los hologramas, proyecciones, robots. O la diferencia entre ver teatro y ver videoteatro⁴.

Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espacio–histórico–culturales, la encrucijada espacio-temporal, y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y se ha nutrido culturalmente. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica.

La migración de un agente (unidad corporal territorial) de un territorio a otro implica la conexión con nuevos sistemas complejos territoriales que refuncionalizan y resemantizan dicho agente al conectarlo con un sistema otro de relaciones. ¿Quiénes somos en el campo teatral de Buenos Aires y quiénes en el campo teatral de Barcelona? Somos diferentes porque los sistemas complejos territoriales son diferentes. En el documental *La maleta mexicana* (2011), de la directora Trisha Ziff, el escritor mexicano Juan Villoro rescata enfáticamente la relevancia territorial y expresa su oposición a la tendencia contemporánea de «despojar los hechos del contexto», rechaza que «se los sustrae a una especie de galaxia cosmopolita en la que no importan los lugares, las tramas, las narrativas que los explican». En el teatro sus palabras son especialmente acertadas.

Que la *zona de experiencia y subjetivación* del acontecimiento es territorial (encrucijada geográfico–histórico–cultural) queda claro cuando no podemos ingresar hasta ella (por ejemplo, porque no nos permiten la entrada a la sala, hemos llegado tarde y el espectáculo ya empezó) o cuando por alguna razón debemos retirarnos del convivio. Es común, cuando uno va con niños a una función teatral, que en medio del acontecimiento pidan ir al baño: uno debe levantarse con su nieto, salir de la sala, se pierde el contacto con la zona, y al regresar cuesta volver a vincularse. ¿De qué se ríen los espectadores, quién es ese nuevo personaje que ha ingresado, qué ha pasado durante el lapso en que debimos ausentarnos? La reconexión territorial con la zona de acontecimiento es progresiva. Por otra parte, la zona es intransferible: si llegamos tarde a una función y no pudimos acceder a la sala, esperaremos a nuestros amigos (que sí pudieron entrar) en un bar, averiguaremos el horario de finalización y los reencontraremos en la calle a la salida del teatro. Salen afectados por la zona en la que participaron. Pronto advertiremos que esa afectación no puede sernos transmitida ni legada. Experimentamos una extraña ajenidad, un sentimiento de exclusión, ¡de envidia porque ellos sí entraron!, percibimos la excepcionalidad existencial de quienes accedieron al acontecimiento. Solo nos queda resignarnos a recibir algo de información (balbuceante, incompleta, elíptica) sobre una zona que, además, ya no existe y es irrecuperable. Y asumir la promesa de una nueva oportunidad (en la que ya no experimentaremos lo que ellos experimentaron).

Nos interesa valorizar el término «zona» tal como es planteado por Juan José Saer en sus relatos del libro *En la zona* (1960) y *La mayor* (1976). Según la comparatista argentina Adriana Cristina Crolla, el uso que da Saer al término «posibilita un ejercicio crítico, acrobático, estético y comparado, localizado y al mismo tiempo expandible» (2012:94) para el estudio de las territorialidades, «más allá de cualquier frontera y delimitación ortodoxa» (102). Siguiendo al martiniqués Édouard Glissant y a la colombiana Amalia Boyer (2009), Crolla propone una Geoestética como paradigma ético–estético. Para pensar la Pampa Gringa (italiana) en la provincia

de Santa Fe (fenómeno intranacional, intraterritorial, dentro de la Argentina, y al mismo tiempo internacional, interterritorial) como «una gran zona cultural, geográfica y matricial foránea» (2012:102), Crolla reflexiona:

El espacio más que una realidad física tangible debe ser concebido como un conjunto de formas representativas de relaciones o como una estructura representada por formas sociales que se manifiestan por medio de procesos, funciones y apropiaciones. Un medio de acción y relación del hombre con lo real y con los otros con los que comparte una ubicación perimetrada por coordenadas geográficas, pero en la que se constituyen sistemas a partir de dimensiones culturales, económicas y sociales. (2012:91)

La construcción de esa zona depende de operaciones «implícitas, afectivas y connotativas, no del todo conscientes» (Mandoki, 2006:71), mundo experiencial, corporal, afectivo, en términos de Guattari y Rolnik, de subjetivación. La zona de experiencia que constituye el teatro es un *espacio de subjetivación*, o una «máquina de producción de subjetividad» (Guattari–Rolnik, 2006:37). Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos. Subjetividad es un concepto más abarcador que el de ideología (programa consciente), en tanto involucra o atraviesa todas las dimensiones de la vida humana (incluso las no concientizadas) porque opera como «la modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.» (Guattari–Rolnik, 2006:41).

La territorialidad, en tanto zona geográfico–histórico–cultural de subjetivación, se inscribe en todos los planos del acontecimiento teatral, no solo en el convivio con actores–técnicos–espectadores, sino también en todos los niveles de la poética del espectáculo (como estudiamos en *Terrenal*, de Mauricio Kartun, Dubatti, 2019b). Hay además plena conciencia del dramaturgo respecto de cómo opera esa territorialidad en los procesos de escritura (véase la entrevista incluida en Kartun, 2014:69–83). La percepción de la relevancia territorial de los componentes señalados se verticaliza cuando se advierte su reformulación en la puesta en escena / reescritura brasileña de *Terrenal*, presentada en San Pablo, Brasil, 2018–2019, con dirección de Marco Antonio Rodrigues y traducción de Cecilia Boal⁵.

En términos de teoría poética, la territorialidad se encarna en todos los niveles de la poética: en las estructuras, en el trabajo, en las concepciones y en la pragmática de relación con los espectadores. Incluso el borramiento de ciertas marcas culturales de territorialidad, paradójicamente, puede constituir otra forma de ratificación territorial (como ha propuesto Jorge Luis Borges en «El escritor argentino y la tradición», en *Discusión*, donde sostiene con Gibbon que no hay camellos en el *Alcorán*, «el libro Árabe por excelencia», 2007:320). «Nuestro patrimonio es el universo» (2007:324): Borges diseña una forma intraterritorial de diferenciarse de otras opciones del mismo contexto (por ejemplo: el nacionalismo, el realismo, la gauchesca, el casticismo).

Traspolando propuestas de Michel Collot (2015) para la literatura, se pueden distinguir en el Teatro Comparado tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: Geografía Teatral, Geocrítica y Geopoética. Collot propone

una mejor integración de la dimensión espacial en los estudios literarios [teatrales], en tres niveles distintos pero complementarios: el de una *geografía de la literatura [del teatro]*, que estudia el contexto espacial en el que se producen las obras, y que se sitúa en el plano geográfico, pero también histórico, social y cultural; el de una *geocrítica*, que estudia las representaciones del espacio en los textos mismos, y que se sitúa más bien en el plano del imaginario y de la temática; el de una *geopoética*, que estudia los vínculos entre el espacio y las formas y los géneros literarios, y que puede desembocar en una poética, una teoría de la creación literaria. (2015:62–63).

El comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio...), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial). No hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado o *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización. La supraterritorialidad debe ser conclusión del ejercicio de problematización de la territorialidad, no de su ignorancia. La territorialidad topográfica implica la localización de los fenómenos teatrales en sus respectivos contextos geográficos teatrales–culturales a partir de un corte histórico determinado (caso: la dramaturgia de Henrik Ibsen en Buenos Aires). La territorialidad diacrónica observa fenómenos de sucesión, estabilidad y cambio en el tiempo (relaciones y diferencias entre el Ibsen de Buenos Aires en 1900 y en 1910). La territorialidad sincrónica reconoce fenómenos de simultaneidad y coexistencia (Ibsen en Buenos Aires y en Córdoba). La supraterritorialidad señala aquellos fenómenos que superan las encrucijadas geográfico–histórico–culturales, por ejemplo, la construcción de las poéticas abstractas o poéticas teóricas (la presencia en la Argentina de una idea del drama moderno más allá de la lectura o la puesta en escena de Ibsen).

La territorialidad del comparatismo es una herramienta eficaz para el estudio de los campos teatrales. Por ejemplo, para el análisis del público. Un caso fascinante de multiplicidad intraterritorial es el de los espectadores de Buenos Aires, el de sus formas diversas de relacionarse con las dinámicas del campo e interpretar un espectáculo. Los espectadores han sido en la historiografía teatral casi una omisión (Dubatti, 2019c) y debemos detenernos en su complejidad. Basta determinar un eje de investigación para advertir la diversidad intraterritorial de sus posicionamientos. Tomemos el eje *teatro comercial de arte*. Llamamos así a un teatro de calidad, diverso en sus poéticas y dotado de importante presupuesto de producción, gestado con inversiones de empresarios (sin apoyo del Estado), en el que trabajan actores de relevante trayectoria y valiosos equipos creativos en todos los rubros: dirección, escenografía, música, iluminación, vestuario, etc. De acuerdo con el monto de la inversión realizada y con la voluntad comercial de recupero y multiplicación de dinero en la taquilla, el precio de las entradas es alto, mucho más del doble, el triple, el cuádruple o el quíntuple de lo que cuesta una entrada a los espectáculos producidos por el teatro oficial (Teatro Nacional Cervantes, Complejo Teatral de Buenos Aires y otros) o por los grupos independientes. Algunos casos destacables de este teatro de arte en los últimos años han sido *Filosofía de vida*, de Juan Villoro, con Alfredo Alcón y dirección de Javier Daulte, y *33 variaciones*, de Moisés Kaufman, con Marilú Marini y Lito Cruz, dirigido por Helena Trittek, en el Metropolitan 2; *Master Class*, de Terrence McNally, con Norma Aleandro, dirección de Agustín

Alezzo, en el Maipo; *La cabra*, de Edward Albee, con Julio Chávez en el Tabarís; *Amadeus*, de Peter Shaffer, con Oscar Martínez y Rodrigo de la Serna, dirigidos por Javier Daulte, en el Metropolitan 1; *La última sesión de Freud*, con Jorge Suárez y Luis Machín, dirección de Daniel Veronese, en el Multiteatro, entre muchos. Una vez que dejan de presentarse en Buenos Aires, estos exponentes de teatro comercial de calidad salen en gira y se siguen presentando en funciones repletas en salas de gran capacidad en las provincias. Hay que diferenciar estas expresiones de las de un teatro comercial de mero entretenimiento y baja calidad, con el que contrastan por la trascendencia de sus textos, sus puestas y actuaciones. Para muchos, la denominación *teatro comercial de arte* funciona como un «oxímoron», reunión de opuestos inconciliables. Según la tradición radicalizada del teatro independiente, fundada en 1930 y tan fuerte en Buenos Aires hasta hoy, si algo es comercial no puede ser de arte, y viceversa. Sin embargo, la realidad del campo teatral porteño demuestra lo contrario. ¿Hay un prejuicio contra el teatro comercial? Históricamente, la preocupación por producir un teatro comercial de arte nace ya en la Argentina en los años veinte y se consolida, en los treinta y cuarenta, con la obra de grandes compañías en las que participan Armando Discépolo, Luis Arata, Pepe Arias, Paulina Singerman, Mecha Ortiz, Lola Membrives, Gloria Ferrandiz, Samuel Eichelbaum, entre muchos otros. Buscan vivir profesionalmente haciendo obras de calidad artística. Así lo expresa Federico García Lorca en su visita a Buenos Aires: en sus palabras de homenaje a Lola Membrives en el Teatro Comedia (16 de marzo de 1934), el gran poeta español señala que el teatro

ha perdido su autoridad porque día tras día se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio. El teatro necesita dinero, y es justo y fundamental para su vida que sea motivo de lucro, pero hasta la mitad nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado (sic), sacrificio por un fin superior de emoción y cultura. (2008, VI:419)

Para García Lorca, el secreto es poner ingresos laborales y arte en equilibrio. Más allá de sus méritos, el teatro comercial de arte presenta, en rasgos generales, tres grandes problemas: ofrece tiempos acotados de producción, que muchas veces aceleran los procesos y limitan la necesaria investigación y búsqueda en los ensayos; casi no considera las obras de autores nacionales, y la mayoría de los textos son de autores extranjeros y responden a grandes estrenos en Nueva York, Londres o París o a dramaturgias de probada sucursalización; por último, excluye a aquellos espectadores que no pueden pagar las entradas, especialmente los estudiantes, los trabajadores más humildes, los jubilados.

¿Qué piensan los espectadores al respecto? Tomando la base de datos de una encuesta que realizamos en 2013⁶, en el mismo territorio del campo teatral porteño, la diversidad intraterritorial es inocultable. Baste, a manera de muestra, transcribir algunas declaraciones de los espectadores. Irene (escribana, 70 años) asegura: «Me maravillan los progresos que ha tenido este teatro. Lejos de los costos que esto significa, también se presentan alternativas de descuentos interesantes». Dora (psiquiatra y psicoanalista, 65) observa que en 2013 vio en el teatro comercial de arte obras que le interesaron y que, a pesar de los precios, «como somos amantes del teatro, concurrimos y a veces debemos privarnos de otras cosas». Graciela (empleada, 52) destaca a los actores «conocidos de la televisión» que impulsan a un público masivo a tomar contacto con grandes textos como *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller.

De esta manera, adolescentes y adultos se acercan al teatro por primera vez. No importa si van a buscar a los personajes que ven en televisión y se encuentran con otros muy alejados de esos. Lo que importa es lo que descubren: el teatro. Así acceden a valiosos textos.

Ángel (contador, 73) recuerda a Leónidas Barletta, fundador del teatro independiente, gran enemigo del teatro comercial:

Para Barletta estoy seguro que estas palabras, «teatro comercial de arte», serían un oxímoron, una paradójica reunión de opuestos. Y muy lejos no estaría dado que según la Real Academia Española *comercial* es lo perteneciente o relativo al comercio o a los comerciantes, y *arte* es la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. La contemporaneidad en que nos toca vivir está transformando la visión de muchas cosas y hasta podemos llegar a comprender que para tener acceso a las nuevas técnicas (sumado el afán de lucro) se deben entornar los párpados y dejar hacer. Pero en medio de estos dos conceptos está el espectador, ese que súbitamente despierta del sueño de Don Leónidas y la ensoñación de los nuevos efectos, sacudido por el precio de las entradas... Ahora me pregunto: ¿cómo congeniar estas dos verdades?

38 39

Silvia (docente jubilada, 63), que viene de la Patagonia y vive en Buenos Aires, rechaza esta forma de producción teatral:

Me sucede que, en general, siento que asisto a un espacio de televisión en vivo. Los mismos modos de actuación, temáticas poco interesantes. Algo pre-digerido, masticado para ser aceptado, no molestar y ser entendido sin un mínimo esfuerzo. El público me altera por su modo de estar presente en el hall del teatro y aun cuando transcurre la obra. En general es más ruidoso... Está ausente el silencio sagrado de comunión que sí siento en el independiente casi siempre. Ir a un teatro comercial es como ir a comer a McDonald's. Cuando voy al teatro independiente siento amor. Me produce ternura ver esa gente joven y no tanto jugándose el pellejo en propuestas que son atrevidas.

Tres visiones más. Patricia (empresaria, 54):

Veo un montón de obras, las de la calle Corrientes también, y por supuesto las que más me interesan y me aportan son las que no están ahí. Es verdad que hay cambios, pero sutiles, que todavía no pueden ni compararse al aporte del circuito independiente.

Elsa (empleada, 57) da su visión:

El teatro comercial incluye obras excelentemente actuadas, con temáticas muy variadas, buenas escenografías, etc., pero hay dos puntos con los cuales no estoy de acuerdo. La gran mayoría de obras son de autores extranjeros, sería ideal que se utilizaran obras de autores nacionales, que los tenemos y muy buenos. De esa forma, quizás, las temáticas serían más afines a nuestras vivencias y costumbres. Otro gran detalle es el costo de las entradas, son para una verdadera élite de espectadores, el común de la gente, que gusta del buen teatro, tiene dificultades para comprar localidades de esos valores, quizás tendrían que tener descuentos a jubilados y estudiantes con algún tipo de acreditación.

Finalmente, para cerrar este breve relevamiento, Antonio (empresario, 74):

El teatro comercial está pasando por una etapa muy rica. Para llegar a esta conclusión basta con observar las marquesinas de la calle Corrientes, la cantidad de público que asiste y el nivel artístico de las propuestas. No obstante advierto que existen factores que condicionan al espectáculo subordinándolo al *bordereau* (la recaudación) y ello produce cierto distanciamiento que afecta el convivio teatral. Tal vez mi opinión esté atravesada por prejuicios, pero en algunas ocasiones me he sentido tratado como un cliente al que se le quiso vender un producto. Esto no aparece en el teatro oficial ni en el teatro independiente y creo que el teatro comercial está en condiciones de alcanzar las mismas metas.

Con sus diferencias y matices, las opiniones de los espectadores son sin duda relevantes, ya que es la afluencia caudalosa de público la que sostiene este tipo de teatro. Esta multiplicidad intraterritorial no escapa a otros aspectos de la vida social y cultural en general. Las competencias y los comportamientos de los espectadores, vinculados a los territorios teatrales que frecuentan, ponen en primer plano la experiencia territorial. Esto se observa nítidamente en las Escuelas de Espectadores: si se confrontan las 34 escuelas abiertas hasta hoy (varias en la Argentina y en México, y al menos una en Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, Francia, Perú, Uruguay, Venezuela), son todas muy diferentes en sus dinámicas, composición y permanencia. Las características de los espectadores están ligadas al teatro que frecuentan en sus territorios. Resulta reveladora la tesis doctoral de Olivia Camboim Romano (2018), donde compara las escuelas de espectadores de Buenos Aires y Porto Alegre. De la misma manera, los testimonios de los distintos coordinadores de las escuelas, reunidos en los *dossiers* de la revista mexicana *Paso de Gato* (Dubatti, coord., 2017 y 2019d), ilustran esa diversidad. En la Argentina sobresale la experiencia de la Escuela de Espectadores en las cárceles de Devoto y Ezeiza, con un ejercicio territorial muy diverso al de las escuelas abiertas para todo público (como escribe Ana Groch en Dubatti, 2017:37–38). La «zona» que se construye en las escuelas de espectadores cambia intraterritorialmente según el campo teatral, la composición de coordinación y el alumnado (niños, adolescentes, adultos, presidiarios, público de festivales, enfermos en hospitales...), la pertenencia institucional (públicas o privadas), la especialización (artes escénicas, danza, artes en general), y por supuesto, la singularidad de cada alumno y cada coordinador. En términos de territorialidad corporal, cada espectador y cada coordinador traen consigo su territorialidad al convivio. Cambia el convivio y cambia la intraterritorialidad del acontecimiento. Esta es una de las razones por las que no hay una función teatral igual a otra, ni ninguna clase o sesión de escuela de espectadores igual a otra. En los fenómenos teatrales, en suma, el concepto de intraterritorialidad ilumina una multiplicidad que recién empezamos a problematizar y que también debemos reconocer en la historia del teatro.

Notas

¹ Hablamos de territorialidad y no de territorialismos: ni localismos cerrados, ni universalismos de entelequia. Comprendamos los «ismos» como usos políticos de la territorialidad para favorecer una determinada

visión ideológica o tendencia cultural, sin duda respetables, pero que instalan otras problemáticas. Como señala Ana María Barrenechea para pensar «lo peculiar y lo universal» en la obra del maestro dominicano Pedro Henríquez Ureña: «ni nacionalismos telúricos, ni ampulosidad hispanizante, ni cosmopolitismo frívolo» (1984: 21).

² Para una distinción entre razón de la praxis, razón lógica y razón bibliográfica, véase Dubatti, 2019a.

³ Oponemos a convivio la noción de tecnovivio, experiencia mediada por las tecnologías que permiten la sustracción de la presencia física del cuerpo del otro en la misma territorialidad y admiten relaciones remotas, a distancia, interterritoriales o desterritorializadas (el libro, el cine, la televisión, la radio, el teléfono, la web, las redes ópticas, la comunicación satelital, etc.). Véase Dubatti, 2014: 123–136. El convivio tiene un límite territorial concreto: una sala, una plaza, una cancha, una zona, y es por lo tanto necesariamente minoritario si se lo comparada con el tecnovivio, que puede llegar a millones y millones de personas (por ejemplo: en la ceremonia de los «Oscar», están en convivio quienes están presentes en la sala de la ceremonia, y en tecnovivio millones de televidentes que ven la ceremonia por televisión). Convivio y tecnovivio producen zonas de experiencia diversas, ni mejores ni peores: diferentes. Hay cruces, fusiones, puestas en suspenso de las diferencias, liminalidades: convivios atecnoviviados, convivios que incluyen tecnovivio, alternancias, etc. Por eso hablamos de teatro-matriz y teatro liminal (Dubatti, 2016), para teorizar esos cruces. El convivio teatral puede incluir lo tecnovivial, pero en el teatro lo tecnovivial no puede desplazar ni anular el convivio, sino integrarse a este.

⁴ La cuarentena obligatoria contra la pandemia del coronavirus en 2020 puso en primer plano la diferencia de estas experiencias: cierre de las salas teatrales y de todo espacio de reunión, y proliferación de videoteatros en la web.

⁵ Sugerimos al lector que confronte las fotografías de escena de ambos espectáculos, argentino y brasileño, disponibles en la web.

⁶ Disponible en nuestro archivo.

Referencias bibliográficas

- BARRENECHEA, A.M. (1984). Lo peculiar y lo universal en la América de Pedro Henríquez Ureña. *Sur* (355), 21–24.
- BELLO, Á. (2004). *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*. CEPAL.
- BORGES, J.L. (2007). El escritor argentino y la tradición. En *Discusión*. Emecé. O.C.T.I: 316–324.
- BOYER, A. (2009). Archipelia, lugar de la relación entre (Geo) estética y poética. *Nómadas* (31), 13–25.
- CAMBOIM ROMANO, O. (2018). *Escola de Espectadores de Buenos Aires: uma pesquisa participante sobre mediação teatral no cenário portenho* (tesis inédita de doctorado). Universidade Federal da Bahia, Brasil.

- COLLOT, M. (2015). En busca de una geografía literaria de los textos. En García, M., Punte, M.J. y Puppo, M.L. (Comps). *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 59–75. Trad. M.L. Puppo.
- CONTI, H. (1993). *Mascaró, el cazador americano*. Buenos Aires: Emecé.
- CROLLA, A.C. (2012). Literatura, territorialidad y matrices culturales. En Montezanti, M.A., y Matelo, G. (Coords.), *El resto es silencio. Ensayos sobre Literatura Comparada* (pp. 91–103). Biblos.
- DE SOUSA SANTOS, B. (2001). Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución. *Chiapas* (12).
- DUBATTI, J. (2011). Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina. *Boletín de Literatura Comparada* (XXXVI), 103–120.
- DUBATTI, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos–Fundación OSDE.
- DUBATTI, J. (2014). Convivio y tecnovivio: entre infancia y babelismo. En *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 123–136). Atuel.
- DUBATTI, J. (2016). *Teatro–matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel.
- DUBATTI, J. (Coord.) (2017). Dossier Escuelas de Espectadores. *Paso de Gato* (70), 19–60.
- DUBATTI, J. (2019a). Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias. En Casarín, M. (Coord.), *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma* (pp. 147–176). Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Avanzados.
- DUBATTI, J. (2019b). Teatro Comparado y territorialidad. Hacia una nueva cartografía de los teatros argentinos. En Cámpora, M. y Puppo, M.L. (Coords.) *Dinámicas del espacio. Reflexiones desde América Latina* (pp. 99–112). Educa.
- DUBATTI, J. (2019c). Espectadores: acción, liminalidad, historia. *Conjunto* (191), 11–21.
- DUBATTI, J. (Coord.) (2019d). Dossier Teoría, historia y gestión del espectador teatral. *Paso de Gato* (79), 19–58.
- FOUCAULT, M. (1980). Questions of Geography. En Gordon, C. (Ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. Pantheon.
- FOUCAULT, M. (1986). Of Other Space. *Diacritics* (16).
- GARCÍA, M., PUNTE, M.J., y PUPPO, M.L. (2015). Tres ejes para pensar las literaturas comparadas en el siglo XXI. En García, M., Punte, M.J., y Puppo, M.L. (eds.) *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (13–24). Miño y Dávila Editores.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1995). De las identidades en una época postnacionalista. *Cuadernos de Marcha* (101), 17–21.
- GARCÍA LORCA, F. (2008). En honor de Lola Membrives. En *Obra completa VI. Prosa, I*, edic. M. García–Posada. (pp. 416–420). Akal.
- GARROTE, A. (2019). *Pundonor*. Ediciones Hasta Trilce.
- GÓMEZ, C., y HADAD, M.G. (2007). Territorio e identidad. Reflexiones

- sobre la construcción de territorialidad en los movimientos sociales latinoamericanos. En *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani. <https://www.academica.org/000-024/152>
- GROCH, A. (2017). Semblanzas de apertura: sobre una experiencia de espectadores en ámbitos de encierro. *Paso de Gato* (70), 37–38.
- GUATTARI, F. Y ROLNIK, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón Ediciones.
- GUILLÉN, C. (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Tusquets.
- HAESBAERT, R. (2004). *O Mito da Desterritorialização. Do «fin dos territórios» à multiterritorialidade*. Bertrand.
- HIERNAUX, D. Y LINDÓN, A. (Dirs.) (2006). *Tratado de Geografía Humana*. Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana.
- KARTUN, M. (2014). *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Apéndice crítico por J. Dubatti. Atuel.
- LEFEBVRE, H. (1991). *The Production of Space*. Blackwell.
- MANDOKI, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos*. Siglo XXI Editores.
- PAASI, A. (2003). Territory. En Agnew, J., Mitchell, K. and Toal, G. (Eds.). *A Companion to Political Geography* (pp. 109–122). Blackwell Publishing, Blackwell Reference Online.
- ROJAS, R. (2004). *El país de la selva*. Taurus.
- SEGATO, R.L. (2002). Identidades políticas y alteridades históricas. *Nueva Sociedad* (178), 104–125.
- TALLY JR., R.T. (1996). Jameson's Project of Cognitive Mapping: A Critical Engagement. En Paulston, R. (Ed.) *Social Cartography: Mapping Ways of Seeing Social and Educational Change* (pp. 399–416). Garland.
- TALLY JR., R.T. (2015). Este espacio que nos carcome y nos desgarrá. Foucault, la cartografía y la geocrítica. En García, M., Punte, M.J., y Puppo, M.L. (Comps). *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas* [Trad. M. García] (pp. 77–93). Miño y Dávila Editores.
- VIDAL DE LA BLACHE, P. (1922). *Principes de Géographie Humaine*. Collin.

Entrevista inédita

JELÍN, L. (2018) Entrevista en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires.

Vídeo

ZIFF, T. (2011). *La maleta mexicana*. Disponible en Youtube.

Dubatti, Jorge

«Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 29–43.

Fecha de recepción: 02 · 02 · 20

Fecha de aceptación: 30 · 04 · 20

Algunas aproximaciones temáticas a la literatura comparada: el impacto de la filosofía y las ciencias sociales

Cristina Elgue–Martini*

Universidad Nacional de Córdoba,
Argentina

Resumen

El artículo pasa revista a novelas estadounidenses del siglo XXI desde una aproximación filosófica, específicamente desde el concepto de giro lingüístico. Centrado en la temática de la justicia, e inspirado en las ideas desarrolladas por Jürgen Habermas (1929–) y Richard Rorty (1931–2007), parte de la hipótesis que el concepto de justicia resulta de una construcción dialógica que daría cuenta del pluralismo inherente a la interpretación del mundo. Complementa esta postura inicial con la noción de pluralismo agonístico de Chantal Mouffe (1943–).

44 45

Palabras clave:

· Narrativa estadounidense del siglo XXI · Filosofía · Justicia · Giro lingüístico · Pluralismo agonístico

Abstract

The article considers American works of fiction produced in the 21st Century from a philosophical approach, specifically around the concept of «linguistic turn». Centered on the problematic of justice, and inspired by the ideas developed by Jürgen Habermas (1929–) and Richard Rorty (1931–2007), its hypothesis centers on the idea that justice results from a dialogical construction that accounts for the pluralism inherent to the interpretation of the world. It complements this initial point of view by resorting to the notion of Chantal Mouffe's «agonistic pluralism».

Keywords

· 21st Century American fiction · Philosophy · Justice · Linguistic turn · Agonistic pluralism

* Cristina Elgue–Martini obtuvo su doctorado en la Universidad Laval de Canadá, donde también fue docente. Fue Profesora Titular Regular y Decana de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba. En la actualidad es Profesora Emérita de su universidad, Directora de la Revista de Culturas y Literaturas Comparadas de la Facultad de Lenguas y Presidenta de la Asociación Argentina de Estudios Americanos. Entre otras distinciones, le fueron otorgadas las Palmas Académicas por el Gobierno de Francia.

Introducción

Inspirada en un concepto de «aproximación temática» próximo del caracterizado por el comparatista italiano Remo Ceserani en su conferencia «Il ritorno della critica tematica: riflessioni generali ed personali» (VI Jornadas de la AALC, 2003), la presentación aspira a ilustrar las posibilidades de los estudios comparados realizados desde enfoques temáticos derivados de la filosofía y de las ciencias sociales. Comenzando con una referencia al giro lingüístico, pasaré luego revista al marco teórico específico y a los objetivos de dos proyectos —que dirigí en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba hace algunos años— que tuvieron como temática la construcción dialógica de la Justicia en el discurso social (se incluye aquí a la literatura) y las artes plásticas¹. Cronológicamente, los proyectos cubrieron desde la Modernidad al siglo XXI y estuvieron referidos tanto a contextos europeos como americanos muy amplios. Mi propósito en este artículo es revisar un corpus representativo de la narrativa estadounidense del nuevo milenio para inferir los alcances actuales de la teoría aplicada en los proyectos de referencia².

La teoría

Desde una perspectiva filosófica y epistemológica que acuerda que el lenguaje no es un medio transparente para representar la realidad, sino que la realidad se construye narrativamente, el proyecto sostiene que la «justicia» es una construcción dialógica que da cuenta del pluralismo inherente a la interpretación del mundo. La justicia —como norma— es el resultado de procesos de negociación y consenso en contextos interculturales, procesos que no solo expresan las diferencias de etnia, género, clase, edad, sino que generan ricos intercambios y productivas contaminaciones. El artículo aspira a analizar, en suma, según ya expresé, el potencial democrático de las prácticas discursivas en los campos del discurso literario estadounidense en el siglo XXI.

Específicamente, la investigación está enmarcada en posturas teóricas derivadas del «giro lingüístico». Esta expresión ha sido utilizada por Jürgen Habermas, Richard Rorty y Francois Lyotard, para mencionar los nombres más representativos, y, según Dardo Scavino (12), habría sido acuñada por el filósofo alemán Gustav Bergman. El acento en el «giro lingüístico» aspira a enfatizar precisamente el papel central que adquirió el lenguaje en el estudio de la filosofía y la epistemología cuando, a partir de la segunda mitad del siglo XX, dejó de ser considerado como medio transparente para representar una realidad con existencia propia y pasó a ser concebido como fundante de esa realidad —posición reflejada asimismo por Jerome Bruner desde una aproximación psicocultural a la educación en su teoría a propósito de la «construcción narrativa de la realidad».

Desde la postura de Rorty el debate realismo/antirrealismo habría sido superado porque estaríamos encaminándonos hacia una concepción del pensamiento y del lenguaje que acepta considerar que estos no contienen representaciones de la realidad; en perspectiva en parte coincidente —pero con ecos esencialistas— de Jürgen Habermas, se trataría de un realismo sin representación —realismo epistemológico— que conlleva un constructivismo moral: «Las afirmaciones morales, que nos dicen las cosas que es justo hacer, no deben asimilarse a las afirmaciones descriptivas, que nos dicen cómo se articulan las cosas. La razón práctica es una facultad para la cognición moral sin representación» (Habermas, 2004, 84–85). Este posicionamiento conduce a la problemática central de mi presentación —la justicia— a la que me aproximo entonces desde las teorías de Habermas y Rorty.

Admitiendo que no se han cumplido todas las promesas de igualdad y libertad del proyecto de la Modernidad y de la Ilustración, Habermas propone terminar con el paradigma de la conciencia y hacer depender la razón de la intersubjetividad: el paradigma kantiano de la subjetividad queda pues sustituido por el de la comunicación. En su ética del discurso, Habermas busca establecer una fundamentación intersubjetiva y racional de las normas a través del descubrimiento de los presupuestos pragmáticos del lenguaje. Dice Habermas al respecto, resaltando el contexto cultural de tal emprendimiento: «Tan pronto como percibimos la historia y la cultura como fuentes de una abrumadora variedad de formas simbólicas, y de la singularidad de las identidades individuales y colectivas, también nos damos cuenta del reto que supone, en consecuencia, el pluralismo epistémico» (2004, 22).

El pluralismo cultural significa entonces también que el mundo es percibido e interpretado globalmente de formas distintas desde la perspectiva de individuos distintos y grupos distintos. Existe una especie de pluralismo interpretativo que afecta la visión de mundo y la comprensión de uno mismo, y esta multiplicidad de perspectivas interpretativas requiere la elaboración dialógica de las verdades prácticas (por ejemplo, el concepto de justicia).

El discurso práctico hace necesaria una toma de perspectiva mutua, un descentramiento progresivo de la comprensión ego y etnocentrista de uno mismo y del mundo, proceso basado en la razón. Desde esta perspectiva surgen las dos condiciones pragmáticas del discurso ético de Habermas: «Todo participante individual es libre» (2004, 31), pero la autoridad epistémica debe ser ejercida «de acuerdo con la búsqueda de un acuerdo razonado, de modo que solo se seleccionen soluciones que sean racionalmente aceptables para todos los implicados y afectados» (2004, 31).

También para Rorty el consenso es indispensable, pero para lograrlo no le asigna a la razón el papel fundamental que le otorga Habermas. Para Rorty la democracia es una forma entre otras y no tiene que ver con la racionalidad sino con creencias compartidas. Hay por lo tanto que pensar en estrategias para convencer a la gente de la necesidad de lograr una comunidad más inclusiva. Hay que crear un *ethos* democrático. Lo que importa es el funcionamiento democrático, las condiciones de existencia del sujeto liberal democrático. Debemos pensar en término de prácticas; crear un «nosotros» es indispensable para Rorty. Es en este contexto que ubico el concepto de justicia, como una posibilidad a partir del *ethos* democrático³. Como puede percibirse, a pesar de sus diferencias teóricas, ambos autores son relevantes en este estudio porque ven a la justicia como resultado de la actividad discursiva intercultural.

Hipótesis y objetivos

En ese artículo parto entonces de la hipótesis que las prácticas discursivas y artísticas de las sociedades contemporáneas poseen un rico potencial para crear el ethos democrático. Como objetivo general me propongo analizar algunas novelas estadounidenses escritas por mujeres y aplaudidas por la crítica en el nuevo milenio, cuyas historias se ubican también en el nuevo milenio. En el análisis se considerarán las estrategias utilizadas con vistas a construir el ethos democrático, o la ausencia de ellas, lo que implicaría —desde mi hipótesis de trabajo— un indicador de debilidad democrática tal como el concepto es entendido en mi introducción teórica. Como objetivos específicos aspiro a evaluar el papel que juega la denuncia, pero también el diálogo y el consenso entre los diferentes grupos culturales en la construcción de la justicia en el corpus analizado y determinar asimismo la importancia de las contaminaciones mutuas y de la hibridación en las prácticas discursivas para inferir por último la forma en la que tales prácticas contribuyen a la creación del ethos democrático.

El corpus literario

El análisis estará centrado en la novela *A Gate at the Stairs* (2009) de Lorrie Moore⁴ y pasará revista a tres novelas ganadoras del Pulitzer Prize en el siglo XXI, cuyas historias se desarrollan en el siglo XXI.

***A Gate at the Stairs* (2009) de Lorrie Moore**

La estadounidense Lorrie Moore⁵ ancla su novela *A Gate at the Stairs* (2009) en contexto estadounidense, específicamente en el Midwest en el año siguiente al ataque a las Torres Gemelas. A través del relato en primera persona de la protagonista, Tassie Keltjin, hija de un productor rural, que a los veinte años se traslada a la ciudad para cursar su primer año universitario, la escritora denuncia dramáticamente el impacto de la guerra contra el terrorismo adoptada por los Estados Unidos después del 11 de septiembre, como así también una problemática de larga data en esa sociedad, como es la de las menores oportunidades educativas de los grupos minoritarios, en este caso los hijos de matrimonios inter-raciales.

Mientras estudia, Tassie acepta un trabajo como niñera en el hogar de una sofisticada pareja que adopta una «*mixed girl*» —producto de la unión de progenitores blanco y americano africano. La novela es un *bildungsroman*: en el lapso de un año, Tassie se enamora de un compañero universitario procedente del Islam, que en un principio se hace pasar por brasileño, y que ha dejado Nueva York después del 11

de septiembre buscando refugio en el Midwest, de donde finalmente debe huir porque es buscado como presunto enemigo de los Estados Unidos. Tassie se entera también de un hecho dramático en la vida del matrimonio para el que trabaja, que determina que la justicia les retire la tenencia de la niña con la que ella ha tejido estrechos lazos afectivos. Pero la experiencia más atroz que debe enfrentar el personaje es la muerte de Robert, su único hermano. Al terminar el secundario, por falta de oportunidades de trabajo en el pueblo e impedido de ingresar a la universidad por un supuesto bajo rendimiento en la escuela secundaria, Robert decide entrar al ejército y muere casi inmediatamente. En efecto, después de solo ocho semanas de entrenamiento los voluntarios son enviados a Afganistán y el joven muere apenas tres semanas después como resultado de la explosión de una mina.

Además de denunciar el impacto negativo de la política exterior estadounidense en su propia población —resultado de la negación del pluralismo interpretativo a favor de la toma de decisiones por los grupos de poder— la novela, como anticipé, dedica páginas de gran energía lingüística a poner en evidencia las carencias de la democracia estadounidense en lo que hace a la igualdad de oportunidades educativas. Sara, la elegante y progresista chef, dueña del mejor restaurante de la ciudad de Troy, decide organizar todos los miércoles a la noche una reunión de padres de niños bi-raciales para discutir los problemas que deben enfrentar dentro de una sociedad con fuertes prejuicios étnicos. En una oportunidad, uno de los padres presentes critica el sistema educativo y puntualiza que la única escuela que no rechaza a los niños de color es un colegio con solo el 20 % de niños blancos.

48 49

«Eso es empoderamiento!» —exclama irónicamente, y agrega que si se los manda a una escuela blanca, todos los niños de color son relegados a cursos técnicos: van al subsuelo con maestras vocacionales. Han desertado en los años iniciales, mientras los padres blancos continúan reuniendo fondos para sus hijos dotados y privilegiados. «¡Quieren dinero para instrumentos de cuerda! ¡Lo reclaman! ¡Obtienen violines, mientras nosotros obtenemos violencia!»⁶ (189).

Además las comisiones de educación esconden las cifras reales. Los números muestran solo las deserciones correspondientes a los cursos superiores. «Los números son un cuento de hadas contado por un hada mala» (189). En la última reunión de los miércoles, una madre pone en evidencia que este tipo de política educativa y comportamiento social no propicia la integración, ya que los niños bi-raciales tienden a agruparse y están surgiendo como un grupo con entidad propia (236), a lo que otro padre presente replica expresando que los niños quieren ser llamados «*mixed*» y no «*biracial*». Se destaca asimismo que dentro del subgrupo de niños bi-raciales, los de madre negra gozan de más prestigio que aquellos que tienen una madre blanca y hasta han formado su propio subgrupo.

A Gate at the Stairs, entre otros contenidos, plantea el fracaso del interculturalismo en el contexto del Midwest estadounidense que construye la novela. La elaboración dialógica de las verdades prácticas, específicamente en este caso el concepto de justicia aplicado a la educación, no responde a la perspectiva plural requerida por Habermas; no se ha podido crear un «nosotros», no se ha construido el consenso necesario al ethos democrático que reclama Rorty.

Ganadoras del Pulitzer Prize⁷

Paso ahora a considerar tres novelas que obtuvieron el *Pulitzer Prize* en el nuevo milenio y que desarrollan problemáticas de este nuevo período histórico. Las novelas son *Olive Kitteridge* (2008) de Elizabeth Strout, *A Visit from the Goon Squad* (2010) de Jennifer Egan y *The Goldfinch* (2013) de Donna Tartt. Mi objetivo es, nuevamente, evaluar si las mismas plantean esa toma de perspectiva mutua, ese descentramiento progresivo de la comprensión ego y etnocentrista de uno mismo y del mundo necesarios para la construcción del ethos democrático conforme a las teorías que inspiran este artículo.

***Olive Kitteridge* de Elizabeth Strout (2008)**

Olive Kitteridge consta de 13 partes, en realidad en los «Contenidos» no están indicadas ni como partes, ni como capítulos, sino con los títulos y las páginas correspondientes. Las trece historias tienen como escenario al pueblo imaginario de Crosby en el Maine. El espacio, junto al personaje anunciado en el título de la novela, es lo que da unidad a la obra, que describe con significativos detalles la vida de los habitantes de Crosby. Solo una de las historias ocurre en Nueva York, cuando Olive va a visitar a su hijo y viaja por primera vez sola en avión. Sin embargo, en algunas de las historias Olive es apenas un personaje secundario, por ejemplo, en la primera, centrada en Henry, el esposo farmacéutico de Olive y en su empleada Denise. El tiempo pasa, el hijo del matrimonio —al que nunca se le da voz— se casa y se va al Oeste, luego se divorcia, y con una nueva pareja y una buena situación económica, se establece en Nueva York. Henry sufre un accidente cerebrovascular, pierde autonomía y conciencia, y debe ser internado en una institución. Olive, muchas veces muy dura con él en el pasado, lo visita y alimenta personalmente todos los días. Hacia el final del libro, Olive conoce a un viudo, por el que siente inclusive atracción sexual, una dimensión que había negado a su marido durante muchos años. El libro termina desde la perspectiva de Olive. Cito el final:

Y entonces, si ese hombre ahora a su lado no era el hombre que ella hubiera elegido antes, ¿qué importaba? Seguramente él tampoco la hubiera elegido a ella. Pero allí estaban, y Olive imaginó dos rebanadas de queso suizo firmemente unidas: tales agujeros traían a esta unión —las partes que la vida te sacó.

Sus ojos estaban cerrados, y a través de todo su ser cansado corrieron olas de gratitud —y amargura. Imaginó la habitación llena de sol, la pared soleada, el arrayán afuera. La sacudió, el mundo. No quería dejarlo todavía. (270)

Olive adquiere pues humanidad y sensibilidad al final de la novela, que, como su título lo indica, está centrada en su protagonista.

Desde la hipótesis de este artículo, *Olive Kitteridge* negaría la posibilidad de una construcción dialógica de la justicia. En la novela no hay atisbos de un descentramiento progresivo de la comprensión ego y etnocentrista de uno mismo y del mundo, ni siquiera a escala de la sociedad estadounidense. El «nosotros» que construye la novela está limitado a los habitantes de la pequeña ciudad de Crosby, que constituye un ámbito cerrado que repele incluso a quienes proceden de otras partes del país —tal el caso de la primera esposa del hijo de Olive.

***A Visit from the Goon Squad* de Jennifer Egan (2010)**

50 51

Consideremos ahora el libro de Jennifer Egan. También *A Visit from the Goon Squad*, traducido como *El tiempo es un canalla*, es una colección de trece relatos. Los capítulos fueron publicados de manera independiente en diversas revistas, en *Harper's* y en el *Newyorker*, principalmente, y cuando se le pregunta a Egan acerca de la estructura de su libro responde que no es ni una colección de cuentos ni una novela. En una entrevista con Salon.com, Egan dijo que prefiere considerar a este libro como algo diferente.

A propósito del título, «goon squad» significa «escuadrón de matones». En la novela el matón violento es el tiempo: *El tiempo es un canalla*. En una de las historias Bosco, uno de los personajes, verbaliza el concepto refiriéndose a la manera en que el tiempo y el destino atacan cruelmente a la mayoría de los personajes del libro llevándose para siempre su juventud, su inocencia y su éxito (109). Muchos de estos personajes trabajan en la industria de la música rock. El rock y su obsesión por la juventud es sin duda el mundo apropiado para desarrollar el tema central del libro, expresado en su título.

La obra, según declaró la autora, fue inspirada en *En busca del tiempo perdido*, de Proust y en la serie *Los Sopranos* de HBO. Y como también insiste: «Para ser vanguardista, a veces también hay que mirar hacia el pasado. Los grandes maestros de la literatura se atrevieron a hacer cosas que hemos olvidado y por eso ciertos riesgos narrativos hoy resultan revolucionarios, aunque no sean nuevos en absoluto» (Entrevista de Celis).

Al igual que la anterior novela que comenté, *El tiempo es un canalla* es una novela sobre relaciones familiares, de amistad y de trabajo, pero en este caso el espacio es la ciudad de Nueva York post Torres Gemelas. Por otra parte, Egan introduce impactantes cambios en el género: además de su experimentación con el tiempo, quizás lo que más ha llamado la atención de los críticos es que el penúltimo capítulo está presentado en forma de powerpoint. En el mismo «una niña de 12 años habla de la importancia de las pausas musicales en los temas de música rock» (Celis), a propósito de lo cual comenta Egan:

Me parecen interesantísimas. Crees que una canción ha terminado y de repente sigue y tienes esa sensación de alivio, pero poco después la canción termina. Me parece una metáfora muy interesante sobre el paso del tiempo porque hay muchos momentos de pausa en nuestra vida, pero después, la vida continúa. Explicarlo en Powerpoint, una herramienta que yo jamás había utilizado antes, me permitió explorar esa idea de forma mucho más gráfica. (Entrevista de Celis).

Además el recurso le sirve a la autora para proyectar la historia más allá del 2020. Como dice Egan:

La novela para mí es algo abierto y muy experimental en su esencia. Basta con fijarse en los grandes genios de la literatura: el *Quijote* de Cervantes, flexible y totalmente abierto, o los libros de Laurence Stern. Los escritores tenemos libertad para explorar todos los territorios y si a eso le añades lo que traen las nuevas tecnologías las puertas son infinitas. (Entrevista de Celis)

Sasha —a quien considero como personaje principal— después de una vida intensa que la lleva de Nueva York a Asia y a Nápoles, y de vuelta a Nueva York donde vive como estudiante primero —testigo de los dramáticos efectos de los excesos de la droga en un compañero— y luego como secretaria ejecutiva de un productor musical, Bennie Salazar, termina habitando en un lugar inusual —la soledad del desierto— con una familia tradicional: un esposo médico y dos hijos, y ella como madre y ama de casa dedicada al arte ecológico: una especie de sueño americano recuperado en la soledad del desierto. La novela logra comunicar que tanto entre los miembros de la familia de Sasha como entre los estudiantes y los músicos y cada una de las relaciones sociales que tejen los diferentes personajes, se construye una discreta justicia dialógica, una aceptación del otro diferente, que no resiste, sin embargo, presiones sociales tales como la droga, y la violencia del tiempo y la muerte, y que está siempre dispuesta a recomodamientos en pos de la supervivencia individual.

***The Goldfinch* de Donna Tart (2013)**

Si *A Message from the Goon Squad* es una enfática expresión del nuevo milenio en técnicas y temáticas, *The Goldfinch*, ambientado en gran parte en la Nueva York post Torres Gemelas, se inscribe en lo que ha dado en llamarse neovictorianismo. En el comienzo de la novela encontramos a Theo Decker, quien lleva más de una semana encerrado en un hotel de Ámsterdam, sin una clara idea de lo que le está ocurriendo. Todo había comenzado alrededor de diez años antes, cuando tenía trece años, vivía en Nueva York y en una explosión en el *Metropolitan Museum* muere su madre. Es el momento más significativo de la vida de Theo. Pierde a su madre adorada, muerte de la que se siente culpable ya que habían pasado por el museo camino a la escuela de Theo, a la que la madre había sido citada por el mal comportamiento del protagonista. En el museo, antes de la explosión, Theo conoce a una jovencita que lo marcará intensamente y con la que mantendrá una

estrecha relación durante gran parte de su vida, y en el caos que sigue al atentado roba *El Jilguero* de Carel Fabritus que siempre guardará consigo —o al menos eso creará. La novela es en extremo dickensiana: es larga, hay robos, huérfanos abandonados deambulando en la ciudad laberíntica, la trama se ramifica en increíbles episodios, muchos detectivescos, a la manera del *noir* estadounidense, y hay momentos en los que Theo presiente que su destino es la cárcel o la muerte en manos de traficantes de toda índole. Las peripecias llevan al protagonista de Nueva York a Las Vegas, donde tiene una estrecha relación con Boris, un adolescente solo, lo mismo que Theo, y aunque el final puede considerarse un final feliz a la manera de las novelas del siglo XIX —*El Jilguero* es restituido, junto con otras obras de arte que habían sido robadas y por las que los museos ofrecían recompensas—, a diferencia de los héroes de Dickens, el protagonista de Tarrt nunca logra imprimirle un rumbo a su vida y en las últimas páginas de la novela lo vemos deambular por Nueva York, como deambuló en Las Vegas cuando era apenas un muchacho: al finalizar la novela el lector experimenta que, si bien el peligro está ausente, Theo simplemente se mueve en Nueva York, acepta opciones, sin ningún tipo de compromiso vital. Dije que la novela era dickensiana, y por si tuviéramos dudas, la adolescente que Theo conoce en el *Met* se llama Pippa, nombre que nos conduce a Pip, el protagonista de *Great Expectations*.

Lo mismo que en la anterior novela, en *The Goldfinch* los procesos de consenso alcanzan solo a grupos muy pequeños: grupos familiares, como el que Theo Decker construye con su madre, o de profunda amistad, en el caso de sus relaciones con James «Hobie» Hobart, dueño de una casa de antigüedades, a quien conoce a raíz del accidente, y con Pippa, quien estaba también en el *Met* cuando ocurrió el ataque. Hasta puede incluirse su amistad con Boris, en Las Vegas, a pesar de la traición de este último. Si bien es cierto que al final de la novela las obras de artes robadas son restituidas gracias al trabajo de las redes internacionales del poder policial, este es solo un episodio necesario para el desenlace de la historia.

A manera de conclusión

El análisis del corpus parecería mostrar que los conceptos construidos por Habermas y Rorty en el siglo XX y principios del XXI, ya no aplican a la nueva época que inauguró la caída de las *Torres Gemelas*. Los procesos de negociación y consenso en contextos interculturales, procesos que tendrían por objetivo compatibilizar las diferencias de etnia, género, clase, edad, no se dan en las novelas del corpus. Por eso he pensado que una teoría más compatible con los contenidos de las novelas que he comentado sería la que Chantal Mouffe desarrolla en *On the Political*. En esta publicación la autora propone el

concepto de «pluralismo agonístico» que introduce la categoría de adversario a partir del reconocimiento del conflicto, por oposición al antagonismo edificado sobre el concepto de enemigo. Rompiendo con la representación simbólica de la sociedad como un cuerpo orgánico, una sociedad democrática reconoce el pluralismo de los valores y al hacerlo, reconoce y legitima el conflicto. Una democracia pluralista exige cierto volumen de consenso en el que se requiere lealtad con valores que constituyen sus principios ético políticos, no obstante, tales principios pueden existir por medio de interpretaciones diferentes en conflicto, por lo que está obligado a ser un consenso conflictivo. Rorty postulaba, según expresé en la parte teórica de este artículo, que era necesario pensar en estrategias para convencer a la gente de la necesidad de lograr una comunidad más inclusiva. Había que crear un ethos democrático, ya que para él lo que importaba era el funcionamiento democrático, las condiciones de existencia del sujeto liberal democrático. Se debía entonces pensar en términos de prácticas para crear un «nosotros», indispensable en la teoría rortiana. Mouffe, en cambio, privilegia un consenso conflictivo, mucho más adecuado para aplicar a las novelas de mi corpus. Desde su perspectiva, el ideal de una democracia pluralista no puede ser alcanzar un consenso racional en la esfera pública. Debemos aceptar que cada consenso existe como resultado temporario de una hegemonía provisoria como estabilización del poder y que siempre acarrea alguna forma de exclusión.

Notas

¹ 2012–2013: *La Justicia en la cultura y la cultura de la justicia II: Hacia nuevas ideologías y sistemas de producción; hacia nuevos contratos sociales y nuevas epistemologías. Estudio de casos en el discurso social y en las artes contemporáneas*. Aval Resolución Rectoral UNC N° 2093/12. Resolución SECyT N° 162/12.

2010–2011: *La Justicia en la cultura y la cultura de la justicia. Estudio de casos en el discurso social y en las artes contemporáneas*. Aval Resolución Rectoral UNC N° 2472/2010. Resolución SECyT N° 214/2010.

² En aquella ocasión, centré mi investigación en la cultura canadiense y como resultado de esos estudios publiqué un artículo en la *Revista Argentina de Estudios Canadienses* N° 5, 2011. La Revista es la *Publicación Anual de la Asociación Argentina de Estudios Canadienses*. El artículo se titula «Justice and Multi/inter —culturalism in Canada today. Case analysis in the Fields of Social Discourse and the Arts» (pp. 61–83). El análisis estuvo enfocado en el Informe Bouchard Taylor on *Accommodation Practices*

Related to Cultural Differences en la provincia de Québec—2007, en la ficción especulativa de Margaret Atwood, en la recepción en Québec del libro *Beatrice and Virgil* de Yann Martel, 2010 (novela escrita en inglés) y en la obra de teatro *Incendies* de Wajdi Mouawad, publicada en 2009. En lo que respecta a las Artes plásticas, se analizaron las obras del *Sobey Prize/Prix Sobey 2010* de Canadá expuestas ese año en el *Musée d'art contemporain de Montréal*. La fotografía de los ganadores que aparece en el anuncio de la exposición constituye un ejemplo de integración multicultural, ya que los artistas —Brendan Lee Satish Tang, Daniel Barrow, Brendan Fernandes, Patrick Bernatchez, Emily Vey Duke y Cooper Battersby— poseen etnias y procedencias muy variadas. La conclusión de mi investigación, expuesta en el artículo de referencia, fue favorable a la hipótesis de Rorty sobre la construcción dialógica de la justicia.

54 55

³ Es interesante señalar que si bien las posturas de Habermas y de Rorty se oponen en el sentido de que para el primero la democracia surge en un momento del desarrollo de la razón y formas universalistas de ley y moralidad —que constituyen el marco teórico indispensable para su desarrollo—, mientras que para el segundo, en cambio, se trata solo de creencias compartidas, Rorty ha propuesto a menudo su pragmatismo como una tentativa dirigida a completar el proyecto humanista del Renacimiento y de la Ilustración, ya que el Iluminismo despejó el camino tanto para el naturalismo (en el sentido de que la diferencia entre el hombre y el animal es la capacidad de usar el lenguaje por parte de este último) como para el romanticismo (en el sentido de la capacidad de usar el lenguaje creativamente de modos originales).

⁴ *A Gate at the Stairs* fue finalista del PEN/Faulkner Award, del Orange Prize y reconocida como uno de los mejores libros del año por los principales periódicos estadounidenses.

⁵ Autora de tres colecciones de cuentos y de dos novelas previas, Lorrie Moore ha recibido distinciones de la *American Academy of Arts and Letters*, como así también, entre otros, el *Irish Times International Prize for Fiction* y el *PEN/Malamud Award*.

⁶ Todas las traducciones son propias.

⁷ Estas novelas —junto a otras ganadoras del Pulitzer Prize en el nuevo milenio— fueron analizadas en la Conferencia plenaria inaugural: «Narrativa femenina estadounidense del nuevo milenio». *50° Jornadas de la Asociación Argentina de Estudios Americanos: La cultura y la literatura estadounidense en el cambio de milenio*. Asociación Argentina de Estudios Americanos y Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Mar del Plata, 15 al 17 de noviembre de 2018). La disertación estuvo centrada en las estrategias de escritura del nuevo milenio desde la hipótesis que las estrategias posmodernas habían dado paso a estrategias realistas afines al modernismo objetivista y aun al realismo decimonónico. La conferencia generó una publicación: «Narrativa Femenina Estadounidense del Nuevo Milenio». *Ágora*. Revista de la Universidad Nacional de La Rioja. Vol. 4, N°9 (2019), pp. 148–156. <https://revisataelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar/article/view/522/464>

Referencias bibliográficas

- BRUNER, J. (1997). *The Culture of Education*. Harvard University Press.
- CELIS, B. (2011, 30 de diciembre). Mi novela es como un disco de los años setenta. Entrevista a Jennifer Egan. *El País*. https://elpais.com/diario/2011/12/31/babelia/1325293938_850215.html
- CESERANI, R. (2005). Il ritorno della critica tematica: riflessioni generali ed esperienze personali. En Elgue de Martini, C. et al. (Comp.) *Espacio, memoria e identidad. Configuraciones en Literatura Comparada* (pp. 21–37). Tomo I. Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura Comparada y Universidad Nacional de Córdoba, Vol. I.
- DICKENS, C. (1860). *Great Expectations*. Chapman & Hall.
- EGAN, J. (2010). *A Visit from the Goon Squad*. Knopf.
- HABERMAS, J. (2004). *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*. Paidós.
- MOUFFE, C. (2005). *On the Political*. Routledge.
- MOORE, L. (2009). *A Gate at the Stairs*. Vintage Books.
- RORTY, R. (1967). *The linguistic turn. Recent essays in philosophical method*. The University of Chicago Press.
- SCAVINO, D (2000). *La Filosofía actual. Pensar sin certezas*. Paidós.
- STROUT, E. (2008). *Olive Kitteridge*. Scribner.
- TARTT, D. (2013). *The Goldfinch*. Back Bay Books.

Elgue–Martini, Cristina

«Algunas aproximaciones temáticas a la literatura comparada: el impacto de la filosofía y las ciencias sociales». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 45–56.

Fecha de recepción: 12 · 12 · 19

Fecha de aceptación: 07 · 03 · 20

Reflexiones sobre la dimensión transnacional de la literatura contemporánea en Italia y en Europa

Franca Sinopoli*

«La Sapienza» Università di Roma

Traducción del italiano:

Valeria Ansó – Marco Franzoso**

Universidad Nacional del Litoral

56 57

Resumen

El objetivo de este artículo es reflejar la dimensión transnacional de muchos autores contemporáneos en Italia y dentro del marco del contexto europeo. El transnacionalismo asigna un rol fundamental a la construcción de una imaginación transfronteriza o híbrida, en diferentes niveles culturales y comunicacionales, por ejemplo alentando la atención a aquellas producciones en campos literarios, cinematográfico, artísticos que serían impensables si confiamos en el concepto tradicional de espacio donde la geografía física, cultural, política y social coinciden perfectamente. El paradigma del transnacionalismo también echa luz a las producciones de autores literarios contemporáneos que tienen *backgrounds* multiculturales y multilingüísticos, viven y operan en un contexto nacional específico o, en diferentes períodos, se mueven de una nación a otra, o incluso siguen trayectorias intercontinentales.

Palabras clave

· Transnacionalismo · Literatura contemporánea · Italia · Europa · Translingüismo

* Franca Sinopoli es Profesora Asociada de Crítica Literaria y Literaturas Comparadas en los cursos de estudio trienales y magistrales de Letras de «La Sapienza» Università di Roma. Sus campos de investigación son: la metodología del estudio comparado de la literatura, la historiografía y la crítica literaria europea de base comparatista del siglo XVIII hasta hoy, las formas de transnacionalismo literario en la modernidad (estudios sobre traducción, diáspora, translingüismo literario). Es titular de un proyecto de investigación de Ateneo (2019–2022) sobre «Narrating the trauma in european literatures and cultures from the second half of the 19th century to the "late modernity": a comparative approach to memory and post-memory narratives in Italy and Europe». Sitio web institucional: <https://www.lettere.uniroma1.it/users/franca-sinopoli>

** Valeria Ansó es Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral y la Università Ca'Foscari de Venecia. Es Doctoranda en Humanidades con orientación en Letras en UNL. Es profesora en diversas cátedras de literaturas europeas traducidas en UNL y la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Marco Franzoso es graduado en «Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali» por la Università Ca'Foscari de Venecia y es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Doctorando en Humanidades con orientación en Letras en UNL y profesor de la cátedra de Italiano de la misma institución.

Abstract

This article aims to reflect on the transnational dimension of many contemporary authors in Italy and within the framework of the European context. Transnationalism assigns a pivotal role to the construction of a cross-border or hybrid imagination, on different cultural and communicational levels, for example by encouraging the attention to those productions in the literary, cinematic, and artistic field which would be unthinkable if we relied on the traditional concept of space where physical, cultural, political and social geography are perfectly matched. The paradigm of transnationalism also sheds light on the productions of contemporary literary authors who have multicultural and multilingual backgrounds, live and operate in a specific national context or in different periods, move from one nation to another, or even follow intercontinental trajectories.

Keywords

· Transnationalism · Contemporary literature · Italy · Europe · Translingualism

Como fue observado por la crítica académica *oltreoceanica*, que especialmente en los EEUU elaboró hace tiempo una profunda reflexión sobre los límites de la idea de literatura nacional, el cambio de Italia de tierra de emigración —como fue hasta la segunda posguerra— a tierra de inmigración —en la que se convirtió en los últimos treinta años— determinó una recuperación de territorios de la escritura literaria que tradicionalmente se encontraban al margen del concepto de «literatura» y que por ende fueron dejados de lado de los estudios e investigaciones universitarias. Me refiero en particular no solo a los intereses crecientes en Italia por el área de los llamados «Italian American Studies» (IAS)¹, nacidos en las universidades norteamericanas y luego recientemente legitimados también por nosotros a nivel académico por los estudios de la americanística y la italianística², sino a la posibilidad de dar espacio en nuestra propia italianística a un concepto transnacional de literatura. Este llega, por un lado, a producir un interés hacia obras literarias originadas en el siglo XX por los procesos migratorios desde/hacia Italia y por otro a derivar una puesta en crisis del paradigma de oposición y dualidad centro-periferia o canon-frontera, especialmente para lo relativo al siglo XX, paradigma de lectura tan penetrante en los estudios literarios como para ser sobreentendido³.

Es evidente la problemática que este cambio de perspectiva comporta y no menos importante la cuestión de cómo individuar el significado que reviste para la cultura italiana del siglo XX un patrimonio literario expresado en italiano o en otras lenguas por sujetos emigrados de Italia y que sin embargo ha dicho y dice todavía mucho sobre la idea de *italianidad* de proveniencia. También, por otra parte, la cuestión de cómo hacer ingresar al canon literario contemporáneo obras de autores de origen extranjero presentes en Italia pero que usan el italiano como lengua de elección. Tales escrituras no encuentran necesariamente fácil ubicación en «el canon» en tanto, con su pasado lingüístico y cultural diferente, agrietan cualquier acepción radicada y uniforme de «lo canónico» vigente en el ámbito nacional⁴.

Un signo ulterior del cambio en la percepción de este tipo de estudios es la reciente revitalización de congresos dedicados, en Italia⁵ y en el extranjero⁶, a la recodificación de las mismas categorías utilizadas para afrontar la vasta fenomenología literaria y cultural en general relacionada con la emigración y/o inmigración italiana. Conceptos como *movilidad*, *diáspora*, *migración*, *transnacionalismo* se revelan útiles para releer en el plano de la producción cultural no solos las viejas y nuevas experiencias migratorias, sino también para reconfigurar el corpus literario resultante en términos de pertenencias múltiples a diferentes contextos lingüístico-culturales. Se superan así las clasificaciones historiográficas que se remontan más o menos explícitamente al paradigma centro- periferia, basado en aquella que la historiadora italoamericana Donna R. Gabaccia circunscribe como expresión de una tiranía de lo nacional⁷. En tal contexto resulta particularmente iluminante, en el campo sociológico global (*global sociology*), que

58 59

los migrantes transnacionales sean portadores de *divided loyalties*, dobles ciudadanía o nacionalidades que ahora una mitad de los estados del mundo de alguna manera admite y reconoce, y como ellos ejercitan un *soft power* de hibridación a través de la constitución de estilos de vida e instituciones locales que toman ya sea de la sociedad originaria como de la nueva patria⁸.

Quisiera tocar un aspecto de la cuestión general apenas delineada con la intención no de agotarla sino de ofrecerla a las reflexiones de la comunidad de estudiosos interesados en el uso del concepto de *transnacionalismo* en los estudios literarios sobre Italia.

Algunas intervenciones teóricas elaboradas en los últimos años en el campo del comparatismo literario europeo orientado al estudio del transnacionalismo cultural y literario⁹ propusieron interesantes reflexiones sobre políticas de inclusión y exclusión. Estas políticas están activas en la construcción y en la transmisión de un canon literario (ya sea a nivel nacional como continental europeo), proporcionando en particular disparadores interesantes para razonar en torno a los significados del término «transnacional» y del de «canon» a propósito de las producciones literarias contemporáneas de parte de autores y autoras que tengan un *background* multicultural y plurilingüe —aun viviendo y operando en uno de los contextos nacionales europeos o también en más de uno, en el tiempo, en tanto reubicados en una a otra nación de Europa.

En el campo sociológico, Steven Vertovec en la introducción a su volumen de 2009 *Transnationalism*, después de haber descrito constantes y variantes del *migrant transnationalism* y después de haber afrontado las principales objeciones críticas al uso del concepto mismo de transnacionalismo, sugiere la necesidad de tomar en consideración los espacios de la actividad humana aún inexplorados desde una

perspectiva transnacional. Existen diversos niveles de actividad transnacional que exigen ser individuados y analizados. La perspectiva esencialmente sociológica de Vertovec no comprende fenómenos culturales de tipo estético, como la literatura, aunque tal apertura induce a interrogarse sobre los efectos del transnacionalismo de los migrantes en este ámbito específico. Pero primero es útil recapitular algunos elementos típicos del transnacionalismo de los migrantes contemporáneos según Vertovec, gracias a los cuales estos se diferencian de las formas precedentes de transnacionalismo. Cuatro en particular me parecen útiles para la comprensión de las consecuencias del fenómeno sobre el plano cultural: a) efectos de la velocidad de las tecnologías de la comunicación sobre la calidad de las relaciones del migrante no solo con el propio contexto de origen sino en general con el mundo; b) el contexto de proveniencia es, a su vez, influenciado por los eventos y los valores que viven y expresan sus connacionales en el extranjero, o sea que habría una suerte de circularidad o cuanto menos una interacción entre aquellos que migraron y aquellos que permanecieron en el lugar de origen; c) la propuesta de introducir la doble ciudadanía para aquellos que deseen naturalizarse en el país de acogida; d) el *coming out* de la propia identidad transnacional gracias a más de veinte años de políticas antirracistas y de batallas por los derechos civiles que tuvieron lugar en muchos países occidentales (Vertovec, 2009:14–16).

La superación del sentido de no–pertenencia del sujeto transnacional es posible, entonces, por la difusión de una mentalidad dispuesta a concebir la existencia de subjetividades humanas manifiestamente no radicadas o ya no radicadas en una sola lengua, cultura, *milieu* nacional, etc. Una de las consecuencias positivas de este cambio de mentalidad sería por ejemplo la gran oportunidad de ver de otra manera que ese sentido de no–pertenencia expresado por los sujetos transnacionales no tiene una consistencia de tipo esencialista o natural, sino que es el fruto de un artificio prospectivo que atribuye valor de verdad únicamente al paradigma monocultural y monolingüístico sobre el que se funda el concepto moderno dieciochesco de nación. Algunos recientes volúmenes aparecidos en el ámbito comparatista, entre los cuales los citados previamente, publicados respectivamente por Theo D’haen y Mads Rosenthal Thomsen, nos permite reubicar el discurso de Vertovec en el plano de los estudios literarios y profundizar el significado del uso de la categoría de «transnacionalismo» en la reflexión crítica sobre la literatura contemporánea, y en particular sobre la europea. Solo un análisis de las múltiples acepciones y modalidades de uso de tal categoría en el discurso crítico contemporáneo podrá conducir luego, en un segundo momento, al tentativo de dar una representación general y verosímil de la transnacionalidad europea en la literatura a partir de la segunda mitad del siglo XX. Ambos estudios, después de haber recorrido la historia semántica de la «literatura mundial», los diversos paradigmas de la categoría de mundialidad literaria y sus relaciones con el estudio del canon de la literatura en ámbito comparatista, recontextualizan cada uno a su modo tal categoría de «literatura mundial» en la contemporaneidad. En particular, ambos volúmenes asignan una cierta importancia a la literatura producida en las lenguas europeas de autores de nacionalidad y cultura no europeas, pero lo hacen siguiendo dos pistas diferentes: D’haen lo hace introduciendo la cuestión del «poscolonial» y de las «alofonías» (francofonía, *in primis*) como producto de occidente (D’haen, 2012)¹⁰ y por tanto no realmente representativas ni de los autores migrantes ni de las poblaciones africanas y asiáticas, en su mayoría no diaspóricas; mientras Rosenthal Thomsen se concentra directamente

en la «*migrant literature*» circunscribiéndola como expresión actual de la literatura transnacional. A propósito de la publicación del manifiesto *Pour une littérature-monde en français* en *Le Monde* (16 de marzo de 2007) por parte de 44 autores de la llamada francofonía, D'haen recuerda justamente que en ámbito comparatista en 2006 Amily Apter ya había identificado una posibilidad de desvinculación de la francofonía al enlace colonial con Francia a través del enfoque de la dimensión transnacional de la lengua francesa en las llamadas «linguistic contact zones all over the world in which French [...] is one of many languages in play» (Apter, 2006: 55). Se trata, prácticamente, de considerar nuevas posibilidades de significado del término *transnacional*, más allá del vínculo entre excolonias y naciones europeas.

Del mismo modo, la búsqueda de «nuevos cánones» —como recientemente se propone en Italia en el área de los estudios de anglicística¹¹, pero cuyos resultados en el plano crítico y teórico general pueden ser útilmente importados a otros contextos disciplinares— es sumamente relevante para rediseñar un cuadro de representaciones más articulado de la contemporaneidad literaria en Europa, y por lo tanto también en Italia. Esto evitaría reducir la literatura transnacional a un subsistema de la literatura nacional y viceversa, tomando en consideración la posibilidad de prefigurar mediante un acercamiento comparatista una idea de literatura nacional atravesada también por una dimensión transnacional que se concretiza en los productos literarios derivados de las numerosas historias de despatrios y diásporas desde/hacia Italia (Martelli, 2009: 725-764).

Además del cuadro de referencias críticas y teóricas recién mencionadas, quisiera mencionar brevemente un proyecto de investigación sobre la dimensión transnacional de la literatura europea contemporánea, iniciado hace algunos años, junto a los colegas Fridrun Rinner (Université de Provence), Helga Mitterbauer (Université Libre de Bruxelles), Myriam Geiser (Université Stendhal – Grenoble), Jeanne Glesener (Université du Luxembourg) y Sandra Vlasta (Österreichische Akademie der Wissenschaften)¹². Se trata de un proyecto de investigación plurianual y realizado con base internacional con el patrocinio de la International Comparative Literature Association/ Association Internationale de Littérature Comparée, cuyos resultados se publicarán en un volumen que se encuentra en preparación por la editorial Benjamins. Nuestra investigación titulada «Transculture: Migration and Literature in contemporary Europe», que tiene una perspectiva europea dirigida a la producción literaria transnacional de la segunda mitad del siglo XX, ha tenido no obstante que considerar el aspecto determinante constituido por las diversas políticas culturales nacionales, que parecen un factor del cual no se puede prescindir en tanto es útil para explicar la heterogeneidad en la recepción de estos autores en su ubicación respecto a la cuestión del canon literario contemporáneo. Todo ello a la luz de cambios sociales y culturales ocurridos en Europa como resultado de diversas corrientes migratorias que cruzaron el continente en los últimos decenios del siglo XX, y que continúan impactando. El concepto de «transnacionalidad» y la renegociación de «nuevos cánones» en la literatura contemporánea parecen ser los dos lugares del discurso crítico en los cuales mayormente confluyen las reflexiones sobre las diversas experiencias literarias a las cuales nuestra investigación se refiere. Ambos son fuertemente deudores del contexto político-cultural o más bien condicionados por la fuerza —a veces emancipadora o viceversa— de su acción homologadora, que acepta con mucha dificultad, y de acuerdo con algunos compromisos, la inclusión de autores transnacionales en el modelo de canon nacional prevalente.

La transnacionalidad literaria es, de hecho, un campo complejo de relaciones que no es posible limitar a la condición postcolonial, o al menos a su acepción nacionalista y monolingüista que privilegia, de hecho, la relación bilateral entre algunas naciones europeas y sus excolonias. Esto es evidente si hablamos de transnacionalismo a escala europea, en modo particular en el caso de Italia, donde el mayor número de escritores y escritoras de origen extranjero que utilizan el italiano como lengua de expresión literaria provienen de países que no tienen ninguna relación directa con el pasado colonial de nuestra nación. Uno de los nudos críticos a tomar en cuenta es, por lo tanto, la amplia cuestión terminológica mediante la cual es posible discutir las varias modalidades de nombrar tal literatura a partir de diversos conceptos provenientes de las áreas de la alofonía, no exclusivamente y en sentido estrecho definible como postcolonial —a menos que con tal término no entendamos referirnos a una época y a una cultural global, en cuyo ámbito se comparten los efectos a escala mundial de diversos colonialismos históricos. Junto a la presencia de una verdadera pluralidad de nomenclaturas (por ejemplo, haciendo referencia al léxico internacional presente en este ámbito de estudios, el uso y la difusión de términos como *ibridity*, *métissage*, *creolisation*, *nomadism*, *migration*, *diaspora*, *cosmopolitanism*, *exile*, *displacement*, *mobility*, *interculturalism*, *transculturalism*, *globalism*, etc.) deben ser consideradas las estrategias textuales y las tendencias temáticas, el plurilingüismo, el translingüismo, la autotraducción, las modalidades de recepción y de ubicación de estos textos respecto al canon literario tradicional, el rol de los escritores transnacionales en la cultura contemporánea (por ejemplo, su participación más o menos activa en las políticas culturales del país en el que residen), las traducciones de sus obras en el extranjero, el impacto de estas traducciones en diversos contextos nacionales y en relación a sus cánones institucionalizados, para retomar un disparador interesante ofrecido por la contribución de Siri Nergaard al volumen ya mencionado *Altri canoni, altri libri* (2011), y así sucesivamente.

Para entrar más en detalle en la cuestión de la «política cultural», esta se podría también parafrasear a través de la pregunta sobre cuáles son las formas de acceso del escritor transnacional al campo literario de la «nación» tal como es delimitado por las instituciones vigentes en un determinado país. En tal caso, una primera diferencia debe ser hecha entre naciones como Italia o Alemania que presentan, limitándonos a las primeras generaciones, una producción diversificada desde el punto de vista del *background* cultural y lingüístico de los autores, y países como Inglaterra, España o Francia. En estos últimos donde es mayor el porcentaje de autores llamados «postcoloniales» y entonces no deben operar un *code-switching* una vez que se proponen profesionalmente como autores de la nación de llegada, dado que comparten ya la lengua. Resulta, por ejemplo, que al autor *translingüe*¹³ se concede menor libertad en el perfil de la creatividad lingüística por parte de los reguladores del campo literario (desde el *copy right* a la cooperación en la escritura) con respecto al postcolonial, del que —especialmente si es de segunda generación— se podría esperar operatividad interlingüística entre la lengua colonial y otras lenguas presentes en su bagaje cultural familiar. Pero también en este caso es difícil generalizar, teniendo en cuenta el hecho de que, en el caso de Italia, la permanencia de la lengua colonial en los territorios ocupados principalmente en África oriental fue discontinua, no sistemática e intrusiva desde el punto de vista de la penetración intergeneracional, a causa de la breve duración no tanto del colonialismo italiano en sí —como tanto nos enseñaron los historiadores de los

años 70 del siglo pasado en adelante—, sino de la institución del imperio colonial en cuanto tal, con la mala y discriminadora política lingüístico-cultural adoptada en las colonias. Basta pensar, como prueba de lo dicho, en la actual exigüidad del corpus estrictamente *postcolonial* de autores que escriben en italiano, esto es de sujetos cuyo origen familiar interesa a las ex colonias italianas (autores y autoras de primera y segunda generación). Para delinear un campo de indagación lo suficientemente consistente y dominable como «postcolonial» fue necesario importar del interior de tal perspectiva autores italianos que trataron narrativamente el periodo colonial por experiencia directa¹⁴ (Flaiano, Tobino) o indirecta (Pascoli, D'Annunzio, Maria Luisa Astaldi) o reconstruida a posteriori (Longo, Lucarlli, Domenichelli) o autores de origen italiano que nacieron y vivieron en las ex colonias (Erminia dell'Oro), junto a escritores de origen eritreo, somalí y etíope de primera o segunda generación¹⁵.

62 63

Todo esto para ejemplificar la dificultad de generalizar cuando nos movemos en una perspectiva europea y se busca diferenciar el nivel de libertad en el plano de la creatividad lingüística y literaria que se reconoce a los autores transnacionales de los respectivos campos literarios nacionales en los que ellos operan, desde el momento en que etiquetas como «literatura de migración» y «literatura postcolonial» no cubren exactamente el mismo género de autores cuando se pasa de un contexto nacional a otro. Una política cultural determina también el peso específico que el autor transnacional puede adquirir en la «representación» de la literatura nacional vehiculada por las instituciones educativas y los medios de comunicación de masa (TV e internet). En este caso, sea en lo que respecta a la repercusión en el plano colectivo de los contenidos massmediáticos creados con objetivos educativos, como en lo concerniente al espacio tradicionalmente dedicado en los diarios y la TV al mercado editorial relativo a tal tipología de autores. Numerosos disparadores en esa dirección se pueden encontrar en el documento sobre la política cultural europea dedicado a «Cultura e settore audiovisivo. Celebrare la diversità culturale dell'Europa» publicado por la Comisión Europea en junio de 2013, entre cuyas prioridades se lee la promoción de la diversidad cultural y el diálogo intercultural, con la institución ya desde el 2009 de un premio europeo específicamente dedicado a la literatura, en el que participan los autores de los países que participan del programa cultural de la UE «Europa creativa» (adhieren también algunos países extra-UE). El premio de la Unión Europea para la literatura, gestionado por un consorcio formado por las asociaciones europeas de escritores, librerías y editores, está de hecho dirigido actualmente a 44 países de toda Europa, entre los cuales se encuentran los 28 países miembros. Cada año los jurados nacionales de un tercio de los países proclaman los vencedores, de modo que todos los países sean representados en el arco de un trienio. Esta oportunidad, por ejemplo, podría ser tomada para superar, especialmente en el caso de Italia, la tradición de los premios-*ghetto* dedicados a autores de origen no italiano y similares, iniciada en los años noventa, introyectando el principio de la representatividad a nivel europeo de nuestros autores translingües en cuanto autores italianos. Desde el momento en que el premio está dedicado a «to promote cross-border mobility of those working in the cultural sector; to encourage the transnational circulation of cultural and artistic output; and to foster intercultural dialogue»¹⁶ esto podría ser llevado adelante a través de un jurado nacional sensible a los cambios y a las diferentes articulaciones del actual panorama literario y cultural italiano, en tanto los can-

didatos al premio europeo serían propuestos por jurados individuales nacionales. Es interesante también la comparación entre las candidaturas propuestas por los diversos jurados nacionales competidores del premio europeo, que revelan diversas políticas culturales y diversas variaciones de la relación entre poder editorial y cultura, a propósito de las cuales cada uno puede hacerse una idea consultando el dossier del premio disponible online en lengua inglesa y francesa.

Otro aspecto a considerar en lo que respecta a la política cultural está claramente relacionado con por la recepción académica de la literatura transnacional, que en su escala europea muestra un notable desarrollo en los últimos decenios con un consecuente incremento a nivel de estudios y bibliografía específica¹⁷. También este aspecto es examinado por el ya mencionado proyecto «Transculture», que está trabajando sobre las formas de internacionalización del campo literario y de su reorganización a la luz de la superación del modelo cultural «centro-periferia» y, en consecuencia, del pasaje de modelos de lectura crítica marginadores (como el de dominante sociológica) a modelos de recepción más complejos en cuya comprensión sociopolítica y culturalista se cruzan formas de análisis dirigidas a la dimensión específicamente literaria y estética de los textos. En esta dirección, un giro muy interesante es aquel representado por el estudio de los pasajes de modelos de crítica académica de un contexto a otro de Europa, sobre todo entre países contiguos lingüísticamente (como Alemania y Austria, Francia y Bélgica), o culturalmente (como Italia y Francia). En ellos la nación que tiene una recepción más reciente de tal fenómeno literario se apoya en un primer momento en los modelos de análisis crítico y de definición teórica elaborados en un contexto lingüístico y culturalmente próximo, con todos los problemas de malentendido y de condicionamiento ideológico que esta mutación de paradigmas teórico-crítico puede comportar. En síntesis, el cuadro europeo es necesario para estudiar el nexo entre literaturas transnacionales y políticas culturales, así como en el plano de la rediscusión de la idea de «canon» se trabajó mucho en los últimos años y en diversos campos disciplinares para reorientar tal cuestión en sentido histórico, cultural y diferencial. No menos importante es la gran contribución de los estudios sobre la traducción para la puesta en evidencia del condicionamiento de los cánones nacionales, y de las políticas culturales a ellos subyacentes, operantes en casos específicos en contra o viceversa a favor de la recepción de las literatura extranjeras y de un pasaje transnacional y translingüístico del patrimonio literario de las mismas naciones europeas.

Notas

¹ Cfr. Pietralunga, M. (2010). «Italian American Studies in Italy». Véase también: Krase, J. (ed.) (2011) *The Status of Interpretation in Italian American Studies*. New York, Forum Italicum Publishing.

² Válidas y pioneras excepciones las constituyen en Italia, por ejemplo, en el ámbito de la italianística, los estudios sobre literatura italoamericana de Francisco Durante, Emilio Franzina, Margarita Ganeri, Martino Marazzi, Sebastiano Martelli, Caterina Romeo. Para estudios análogos sobre la

literatura de la migración italiana en otros contextos culturales (desde el resto del continente americano a Australia, África, Asia y Europa) se debe partir del también pionero volumen colectivo dirigido por Jean-Jacques Marchand (1991) *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*.

³ El adjetivo «transnacional» es utilizado en el volumen *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers and Pluriculturalism in Italy Today*, ed. por Russo Bullaro, G. y Benelli, E. (2014). Véanse también mis trabajos de 2012 y 2014.

⁴ El estudio de la literatura llamada «de migración» en Italia presenta en el estado actual una bibliografía sólida y articulada en ensayos y monografías. Me limito a mencionar aquí solo las principales monografías académicas a esta dedicadas, partiendo de las más recientes: Lecomte (2018), Negro (2015), Moll (2015), Burns (2013), Mengozzi (2013), Lori (2013), Fracassa (2012), Morace (2012), Kiemle (2011), Comberiati (2010), Mauceri e Negro (2009), Parati (2005), Ponzanesi (2004), Gnisci (2003).

⁵ No por último quisiera citar el congreso *Emigrazione italiana: percorsi interpretativi tra diaspora, transnazionalismo e generazioni* realizado en Turín en 2004 y cuyos resultados fueron recogidos en el volumen a cargo de Maddalena Tirabassi (2005) *Itinera. Paradigmi delle migrazioni italiane*. Por lo referido a la producción derivada de la inmigración en Italia, véanse las actas de un congreso realizado en Boloña, *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di Fulvio Pezzarossa e Ilaria Rossini (2011).

⁶ Véanse por ejemplo los congresos neoyorquinos *Migrating in and out of Italy* (John D. Calandra Italian American Institute, New York, 25th–26th February 2011) y *Lingue migranti: the Global Languages of Italy and the Diaspora* (John D. Calandra Italian American Institute, New York, 26th–27th April 2013). Pero como ejemplo de la compleja dimensión de la migración y de sus numerosas narraciones se puede citar el volumen misceláneo *Borderlines. Migrazioni e identità nel Novecento*, a cargo de Jennifer Burns e Loredana Polezzi (2003), al cual le sigue idealmente *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cargo de Franca Sinopoli e Silvia Tatti, (2005), ambos frutos de dos congresos.

⁷ Véase Gabaccia, Donna R., «Diaspore, discipline e migrazioni di massa dall'Italia» en *Itinera* (Tirabassi, 2005) y su libro *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo* (2003).

⁸ Cfr. Tirabassi, Maddalena (2005) y de la misma autora con Patrizia Audenino (2008).

⁹ Me refiero particularmente a Rosendhal Thomsen, Mads, *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures* (London, Continuum, 2008) y D'haen, Theo, *The Routledge Concise History of World Literature* (London and New York, Routledge, 2012)

¹⁰ «Postcolonialism can be seen as a projection of, rather than resistance to, Western thought» (D'haen, 2012:151)

¹¹ Me refiero al volumen *Altri canoni / canoni altri* (2011) a cargo de Ornella de Zordo y Fiorenzo Fantaccini, que contiene intervenciones pro-

venientes de diversas áreas disciplinares. En el ámbito del comparatismo véase el artículo de Mario Domenichelli (2007) « *Il canone occidentale anglo-americano e le letterature comparate* ».

¹² Remito al sitio web oficial de la investigación: <https://www.uantwerpen.be/en/projects/chlel/about-chlel/members-and-project-directors/>. La bibliografía internacional sobre este campo de estudios es muy vasta, para una selección de la misma remito a mi reciente contribución: Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea, en *La Modernità letteraria*, vol. 8, 2015, pp. 53–63. A la «transculturalidad» literaria italiana está dedicado, en cambio, el volumen de Martha Kleinhans e Richard Schwaderer (Hrsg.) (2013), *Transkulturelle italoophone Literatur/Letteratura italoфона transculturale*.

¹³ Para una definición del escritor *translingües* véase Kellman (2007).

¹⁴ Cfr. Fracassa (2012) y Derobertis, Roberto (2010).

¹⁵ Para un análisis monográfico sistemático de los autores y autoras postcoloniales cuya cultura se origina en parte en los países del Cuerno de África remito al reciente volumen de Maria Grazia Nero (2015), *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, en particular a los capítulos 2–5 y a la rica bibliografía final. La estudiosa vuelve sobre la fundamental voluntad de renovar la memoria de lo omitido de la experiencia colonial italiana y en la elección motivada y meditada de escribir en la lengua de los ex colonizadores los factores determinantes que distinguen la escritura postcolonial de la literatura de la migración producida en Italia. Para un tratamiento colectivo de la postcolonialidad italiana se remite en Italia a Lombardi–Diop y Romeo (2014). Otros estudios en parte o totalmente dedicados a la literatura, sobre todo a la narrativa, postcolonial en Italia son de Benvenuti (2012), Comberiatì (2012), Lori (2013). Sobre el postcolonial italiano léase también el fascículo doble de *Narrativa*, núm. 33/34, 2011/12, a cargo de Silvia Contarini, Giuliana Pias, Lucia Quaquarelli. Un perfil de la literatura postcolonial italiana es el del estudioso italo-somalí Ali Mumin Ahad, «Corno d’Africa. L’ex–impero italiano» en Gnisci (2006). Así como para la literatura de la migración, la bibliografía relacionada a la literatura postcolonial italiana, publicada en Italia y en el extranjero, aun siendo reciente está en constante crecimiento, principalmente gracias a dos factores de novedad: la ampliación de perspectivas y la innovación metodológica de los estudios sobre la literatura italiana contemporánea, y no menos importante la comparación con situaciones análogas a nivel europeo, que estimularon también en Italia la producción de trabajos sólidos sobre el tema, fruto de investigaciones profundizadas y bien documentadas a nivel internacional.

¹⁶ Véase <http://www.euprizeliterature.eu/what-eupl>

¹⁷ Se puede partir, por ejemplo, del volumen *Migrant Cartographies: New Cultural and New Literary Spaces in Postcolonial Europe*, editado por Sandra Ponzanesi y Daniela Merolla (2005) y llegar al reciente *Contemporary Developments in Emergent Literatures and the New Europe*, editado por César Domínguez y Manus O’Dwyer (2014).

Referencias bibliográficas

- AHAD, A.M. (2006). Corno d'Africa. L'ex-impero italiano. En Gnisci (ed.), *Nuovo Planetario Italiano* (pp. 241–293). Edizioni Città Aperta.
- APTER, E. (2006). «Je ne crois pas beaucoup à la littérature comparée». *Universal Poetics and Postcolonial Comparatism*. En Saussy, H. (ed) *Comparative Literature in an Age of Globalization*. The Johns Hopkins University Press.
- BENVENUTI, G. (2012). *Romanzo neostorico italiano*. Carocci.
- BURNS, J. (2013). *Migrant Imaginaries Figures in Italian Migration Literature*. Peter Lang.
- BURNS, J. Y POLEZZI, L. (2003). *Borderlines. Migrazioni e identità nel Novecento*. Cosmo Iannone.
- COMBERIATI, D. (2010). *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989–2007)*. Peter Lang.
- COMBERIATI, D. (2012). *Ecrire hors du centre: exemples d'écrivains italophones: la littérature italienne contemporaine entre migration et post-colonialité*. Editions Universitaires Européennes.
- DE ZORDO, O. Y FANTACCINI, F. (2011). *Altri canoni / canoni altri*. University Press
- DEROBERTIS, R. (dir.) (2010). *Fuori centro. Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Aracne.
- D'HAEN, T. (2012). *The Routledge Concise History of World Literature*. Routledge.
- DOMENICHELLI, M. (2007). *Il canone occidentale anglo-americano e le letterature comparate*. En Balestra, G. e Mochi, G., *Ripensare il canone. La letteratura inglese e angloamericana* (pp. 185–196). Artemide
- DOMINGUEZ, C. Y O'DWYER, M. (ed.) (2014). *Contemporary Developments in Emergent Literatures and the New Europe*. USC Editora clave.
- FRACASSA, U. (2012). *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*. Perrone.
- GABACCIA, D. (2003). *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo*. Einaudi.
- GNISCI, A. (2003). *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*. Meltemi.
- KELLMAN, S. (2007). *Scrivere tra le lingue*. Edizione Città aperta.
- KIEMLE, C. (2011). *Ways out of Babel: Linguistic and Cultural Diversity in Contemporary Literature in Italy Exploring Multilingualism in the Works of Immigrated Writers*. Trier.
- KLEINHANS, M. Y SCHWADERER, R. (Ed.) (2013). *Transkulturelle italoophone Literatur/Letteratura italoфона transculturale*. Königshausen & Neumann.
- KRASE, J. (ed.) (2011). *The Status of Interpretation in Italian American Studies*. Forum Italicum Publishing.
- LECOMTE, M. (2018). *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960–2016)*. Franco Cesati Editore.
- LOMBARDI-DIOP, C. Y ROMEO, C. (Dir.) (2014). *L'Italia postcoloniale*. Le Monnier.
- LORI, L. (2013) *Inchiostro d'Africa. La letteratura postcoloniale somala tra diaspora e identità*. Ombre corte.
- MARCHAND, J.J. (1991). *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*. Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli

- MARTELLI, S. (2009). Letteratura delle migrazioni. En *Storia d'Italia. Annali*, vol. 24: *Migrazioni*. Einaudi.
- MAUCERI, C. Y NEGRO, G. (2009). *Nuovo immaginario italiano*. Sinnos.
- MENGOZZI, C. (2013). *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*. Carocci.
- MOLL, N. (2015). *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*. Pàtron.
- MORACE, R. (2012). *Letteratura-mondo italiana*. ETS.
- NERO, M.G. (2015). *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*. Franco Cesati Editore.
- PARATI, G. (2005). *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*. University of Toronto Press.
- PEZZAROSSA, F. Y ROSSINI, R. (dir.) (2011). *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*. Clueb.
- PIETRALUNGA, M. (2010). Italian American Studies in Italy. En Giunta, E. y Zamboni McCormick, K. (eds.) *Teaching Italian American Literature, Film and Popular Culture* (pp. 70–78). The Modern Language Association of America.
- PONZANESI, S. (2004). *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-italian Diaspora*. State University of New York.
- PONZANESI, S. Y MEROLLA, D. (ed.) (2005). *Migrant Cartographies: New Cultural and New Literary Spaces in Postcolonial Europe*. Lexington Books.
- ROSENTHAL THOMSEN, M. (2008). *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. Continuum.
- RUSSO BULLARO, G. Y BENELLI, E. (Ed.) (2014). *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers and Pluriculturalism in Italy Today*. Troubador
- SINOPOLI, F. Y TATTI, S. (dir.) (2005). *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*. Cosmo Iannone Editore.
- SINOPOLI, F. (2012). Verso un concetto transnazionale delle scritture letterarie italiane. En Beniscelli, A., Marini, Q., Surdich, L. (Comp.). *La letteratura degli italiani. Rotte, confini, passaggi* (pp. 247–264). Città del Silenzio Edizioni.
- SINOPOLI, F. (2013). *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*. Novalogos
- SINOPOLI, F. (2014). *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*. Bulzoni.
- TIRABASSI, M. (Comp.) (2005). *Itinera. Paradigmi delle migrazioni italiane*. Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli
- TIRABASSI, M. Y AUDENINO, P. (2008). *Migrazioni italiane: dall'ancien régime a oggi*. B. Mondadori.
- VERTOVEC, S. (2009). *Transnationalism*. Routledge.

Sinopoli, Franca

«Reflexiones sobre la dimensión transnacional de la literatura contemporánea en Italia y en Europa». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 57–68.

Fecha de recepción: 25 · 01 · 20

Fecha de aceptación: 01 · 04 · 20

Dos,

paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

La metafísica inmortalista

Raúl Antelo*

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumen

Propongo leer dos textos del escritor español Ramón Gómez de la Serna (1888–1963). En el primero, el fetiche (Pompeya) incrementa su efecto milagroso por el hecho de que pocos de los que creen en él lo han llegado a ver. El segundo, sobre un aura liberada, muestra que solo se llega a la vida por medio de la sobrevivencia como entrelazamiento de vida y muerte, es decir, la autoinmunidad de la mortalidad.

70 71

Palabras clave

· Destrucción · Huellas · Inmortalidad

Abstract

I propose to read two texts by Spanish writer Ramón Gómez de la Serna (1888–1963). In the first one, the fetish (Pompei) is a lot more miraculous as only a few of those who believe in it have seen. The other one, on a free aura, shows that life can only be given through the movement of survival as an intertwinement of life and death, i.e., an autoimmunity of mortality.

Keywords

· Destruction · Traces · Immortality

* Raúl Antelo ha enseñado en la Universidade Federal de Santa Catarina y en las de Duke, Texas, Maryland y Leiden, entre otras. Presidió la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) y fue distinguido con la Beca Guggenheim y el doctorado Honoris Causa por la Universidad de Cuyo. Es autor, entre otros, de *María con Marcel. Duchamp en los trópicos* y *Archifilologías latinoamericanas: lecturas tras el agotamiento*.

*Vou lhe contar um segredo: a vida é mortal.
Vou ter que interromper tudo para te dizer o seguinte:
a morte é o impossível e o intangível.*
CLARICE LISPECTOR, *Água viva* (1973)

Nuestra marcha sin querellas

La historia colonial (*Kolonialgeschichte*) de Europa, escribía Walter Benjamin en 1929, al reseñar el libro de Marc Brion sobre el padre Las Casas, comienza con el monstruoso proceso de la Conquista, que convierte al Nuevo Mundo en una inmensa sala de tortura (*Folterkammer*). En esa imagen fuerte y premonitoria¹, se detectan entonces los principales elementos de una teoría de la memoria en nuestro autor. En efecto, la memoria (*Gedächtnis*) no es, para Benjamin, un instrumento para recuperar informaciones pretéritas, sino una experiencia de rescate de lo vivido en cuanto imagen. Lo dejará más claro en un pequeño texto de 1932:

La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio². Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo no debe temer volver siempre a la misma situación, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra. Porque las «situaciones» son nada más que capas que solo después de una investigación minuciosa dan a luz lo que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista. Sin lugar a dudas es útil usar planos en las excavaciones. Pero también es indispensable la palada cautelosa, a tientas, en la tierra oscura. Quien solo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador se apoderó de ellos. Épico y rapsódico, en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá, por lo tanto, proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar ante todo qué capas hubo que atravesar para llegar a aquella de la que provienen los hallazgos. (Benjamin, 1992b:118–119)

El centro, por tanto, es el recuerdo (*Erinnerung*) entendido como interiorización de esa experiencia de choque, que es siempre fragmentaria (meros «torsos³ en la galería del coleccionista»). Sabido es que Benjamin eligió cuatro centros urbanos, París, Berlín, Moscú y Nápoles⁴, como campos específicos de experimentación teórica. En su visita a esta última ciudad, en 1925, destaca el pasaje en que se evoca

a Pompeya (a partir de un fragmento, justamente) porque la ciudad obliterada surge con y a través del lenguaje:

Uno de los viejos guía y acerca su linterna a un fragmento de frescos pertenecientes a los albores del cristianismo. Entonces hace sonar la palabra «Pompeya», centenaria y mágica. Todo lo que el extraño anhela, admira y paga, es «Pompeya». «Pompeya» vuelve irresistible la imitación de yeso de los restos del templo, la cadena de masa de lava y la persona piojosa del guía. Lo que incrementa el efecto milagroso de este fetiche es el hecho que la mayoría de los que creen en él, no lo han visto nunca. Es comprensible que se le construya un nuevo santuario flamante y costoso a la milagrosa Virgen que reina allí. Es en esta obra y no en la de los Vettii donde vive Pompeya para los napolitanos⁵. (Benjamin, 1992a:15)

El fragmento (de imagen y de lenguaje: el texto) impone así una teoría circular del tiempo, semejante a la que, simultáneamente, exponía Ramón Gómez de la Serna (1999:768): «en el alba más antigua está el alba más moderna. En Pompeya pensaba yo: “En el alba, Pompeya es la Pompeya de su tiempo”, y aquí pienso que esta es también el alba primitiva de Pompeya o de la desconocida capital de la Atlántida». Pompeya es entonces un conjunto de mesetas mnemónicas que solo después de una investigación minuciosa nos revela las auténticas imágenes dialécticas arrancadas de todo contexto anterior.

72 73

Pero, ¿por qué la irrupción de lo ya pasado ocurre en ese momento? Hacia 1928, un conjunto de acciones estéticas nos indican un claro cambio de paradigma historiográfico. Se retrae el positivismo y la evolución y se afirma en cambio una nítida concepción circular del tiempo. Federico García Lorca pronuncia en 1927 su célebre conferencia «La imagen poética de Don Luis de Góngora», en sintonía con el proyecto de edición de las obras del poeta, en su cuarto centenario, a cargo de Dámaso Alonso y José María de Cossío. Ese mismo año, en el marco de las conmemoraciones, Ortega y Gasset adhiere con el ensayo «Góngora (1627–1927)», luego incluido en *El espíritu de la letra y*, al año siguiente, Eugenio d’Ors propone *Las ideas y las formas*, pero son asimismo de 1927 los ensayos *Southern Baroque Art*, de Sacheverell Sitwell, y «Apologie de l’art baroque», de Jean Cassou. De 1927 es *La Torre*, de Hugo von Hofmannsthal, versión de *La vida es sueño*, reseñada por Benjamin como postrera manifestación del *Trauerspiel*. De ese mismo año también son las *Cuestiones gongorinas* de Alfonso Reyes y el número especial de *Martín Fierro* dedicado a Góngora, con intervenciones de Jorge Luis Borges y Pedro Henríquez Ureña, entre otros; poco posterior, la revista *Libra* (1929), dirigida por Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal, donde Reyes releva la suerte de Góngora en América. Finalmente, es de 1928, quizás el texto más relevante de todos, secuestrado hasta edición posterior, años 60 y 70, *Origen del drama barroco alemán*, de Walter Benjamin (Díaz, 2015; 2016:113–126). Y si Góngora marcaba la división de aguas en la poética, Goya haría lo suyo en la plástica. Ya en 1927, Ramón Gómez de la Serna se había empeñado en la rehabilitación de Goya, cuya «lección de contraste», es decir, de montaje heteróclito de tiempos y espacios constituye la base del humorismo español, que extrae su chispa «de un modo catastrófico, desesperado, barroco y con escasas palabras de agonía», en que el objetivo del artista «es volver de la nada y volverse a ir a la nada» (Gómez de la Serna, 1927:1). Poco después, ya publicado su libro sobre Goya (Gómez de la Serna, 1928), Ramón se dedicaría incluso a rescatar a otro olvidado, Sócrates, a

partir de un libro de Arturo Cancela (Gómez de la Serna, 1929b). Es en esa lógica de las recuperaciones y restauraciones del pasado que podemos leer el siguiente texto de Gómez de la Serna:

Sobre la actual Pompeya hay una luz cenital que no hubo sobre la otra y que nos hace ver mejor la evocación del otro tiempo.

Lo que ha pasado en todos los edificios y en todos los templos es que la luz les ha penetrado por completo y ha iluminado sus memorias.

Bajo tanta luz caída desde lo alto y penetrando por donde antes hubo techos, se trasparece lo que cada cosa fue en el pasado y se encuentra el recuerdo formado y formalizado de cada edificio.

Lo que radica a Pompeya en su recinto actual como en el del pasado, es una luminosidad particular, como al trasluz de otro cerebro y otra idealidad.

Próximos a parajes de igual luz, o mejor dicho que debieran tener la misma luz, la de Pompeya tenía personalidad propia y era filtrada como por otros velos.

El sentido de la atmósfera pompeyana es el de un cerebro superpuesto a nuestro cerebro, un cerebro sombrilla que nos cubriese como medusa viva y transparente.

Bajo esa especie de pantalla vital de sustancia gris de otro tiempo que se superpone a nuestra cabeza vamos entreviendo todo reconstruido y como en día de mercado, hace siglos.

Algún candidato con la toga cándida pasa acompañado de los lictores que parecían defender su sombra inocente.

En las tapias aún se leen las invocaciones electorales:

«Los que deis el voto a Barca, seréis protegidos por la Diosa Venus».

Y como encumbramiento de los candidatos se leen adjetivaciones que llenan de rubor las paredes:

«Verecundum adulescentum» (Joven lleno de modestia).

La parte de piel blanca y satinada, el estuque de la coquetería, más las diademas de la arquitectura, es lo que falta a esta especie de pueblo a medio desmoronar y atacado por la viruela del tiempo que es la Pompeya actual.

Ese segundo cerebro que envuelve nuestro cerebro de este tiempo va haciéndonos ver el revestimiento plástico que falta a las cosas, la parte de senos blandos que raspó la áspera caricia de los años.

Lo que está intacto, las aras, las columnas que aún se están desperezando de lo mucho que han dormido enterradas en cenizas, los bustos envueltos por el traje ceñido del pedestal con silueta humana y alta base, todo eso que está intacto suelta humillo de evocación que acaba de plasmar todas las figuras y recubrir las aristas y suponer las guirnaldas de flores en que era rica Pompeya, pues en vez de velas se ofrendaba a los dioses y a las diosas flores entretejidas, trenzas de rosas, largos rosarios de claveles.

Las escaleras también se ofrecen a la planta ascendiente de la imaginación, remontándonos hasta los templos desaparecidos.

Yo he subido esas escaleras que ya parecen no ir a ningún sitio sino a la vana plataforma de las ruinas y al subir a su meta he sentido el palio de otro tiempo y el hermético sigilo de los templos, sobre todo el de Isis en el que aún hay como la sombra de una sacerdotisa que nos contiene con un gesto de su mano, como con un tope insobrepasable para toda alma galante, gesto que fue el que me detuvo siempre y no me dejó husmear en los rincones del sagrado templo, en esos ángulos de alcobas virginales que se atisban desde los atrios.

Lo que una ciudad tiene de invento engañoso encubrimiento de unas enhiestas pilastras, está desengañado y manifiesto en la Pompeya descaperuzada. Se ve la merienda de ideas, emociones, oraciones y consternaciones que es una ciudad, merienda de ideas sobre el inmenso estadium del campo, magismo e iluminismo de cámaras oscuras, de trincheras cerradas, de garitas lóbregas, somero artificio de biombos. ¡Tienen tantos miedos las multitudes!

Lo que de afeite y retoque compone el asombro bello de una ciudad de templos e instituciones, ha sido descubierto como por un vitriolo eficaz, en esta ciudad cuya gracia se despertó repulida y readorada en mañanas espléndidas. Es interesante meditar en cómo vivió lo que ya no vive, para darnos cuenta de cómo dejará de vivir lo que actualmente vive. No se trata de adolorer el corazón, sino de confortarlo con la suave sonrisa de comprender las trasmutaciones y que no sobregrabe nuestra alma la superposición de lo edificado, la fantasmona realidad de lo encumbrado con paciente mezquindad. (Gómez de la Serna, 1929a)

El simple hecho de Ramón abordar, en 1929, en plena crisis del capital, la cuestión del eterno retorno en una crónica, objeto no solo desechable, sino de hecho desechado por la historiografía posterior, nos plantea de lleno aquello que Benjamin observa en un fragmento del *Libro de los Pasajes*:

74 75

La idea del eterno retorno hace del mismo acontecer histórico un artículo producido en masa. Pero esta concepción, bien que desde otro punto de vista podría decirse — desde su reverso—, muestra la huella de las circunstancias económicas a las que debe su repentina actualidad. Surgió en el momento en que, a consecuencia de una serie acelerada de crisis, disminuyó mucho la seguridad de las condiciones de vida. La idea del *eterno retorno* resultaba brillante debido a que ya no se podía contar incondicionalmente con un retomo de las condiciones a corto plazo, tal como hacía posible la eternidad. Las constelaciones cotidianas empezaron, muy lentamente, a serlo menos. Su retorno fue algo cada vez más raro y con ello pudo surgir la vaga sensación de que habría que contentarse con constelaciones cósmicas. En suma, la costumbre se las arregló para renunciar a algunos de sus derechos. Nietzsche dice «amo las costumbres efímeras», y ya Baudelaire había sido capaz durante toda su vida de adquirir costumbres fijas. Las costumbres son el armazón de la experiencia, las vivencias la destruyen. [J 62 a, 2]. (Benjamin, 2005:348)

Más aún, la cuestión del tiempo recurrente puede ser interpretada, pasiva, adaptativamente, como un *perpetuum mobile*, o al contrario, de manera activa, como rebelión contra la costumbre. El recuerdo verdadero, decía Benjamin, es épico y rapsódico. Vladimir Jankélévitch añadía además que el principio rapsódico se opone al principio sinfónico de la música de conservatorio, que responde al absolutismo legislador de la forma-sonata, mientras que el principio rapsódico de composición muestra que el lugar de un acontecimiento, en el mapa y en la duración, nunca es una mera contingencia subalterna, sino un medio de proporcionar simultáneamente una imagen de quien recuerda y de las capas que tuvimos que remover para alcanzar aquella de la que provienen los hallazgos. La rapsodia además libera, según Jankélévitch, fuerzas dionisiacas e insurreccionales que él identifica con Eugenio D'Ors, con el eterno barroquismo de la conciencia, es decir, con el abandono del tema por la espontaneidad pura del canto, de la voz⁶. El tema es una forma mélica, una elipsis, mientras que la voz rapsódica popular es una iteración sonora que no esconde su insistencia sin descomposición y se realiza según un orden acumulativo y torrencial, el del brío. Espontaneidad y facundia feliz, no otras serían sus premisas (Jankélévitch, 1939, 1955, 1989).

Pero, justamente, en su locuacidad, la idea del eterno retorno acaba derribando al historicismo del siglo XIX, en la medida en que cualquier valor es indicativo de algo que ya ocurrió en la noche inmemorial, motivo por el cual la tradición se vuelve mera fantasmagoría. Podríamos entonces leer su crónica pompeyana

como una «pantalla vital», una prótesis proyectiva, simultáneamente estética y anestésica, por lo tanto, como una mortificación, un súbito relampagueo entre muerte e imagen, una suerte de posmuerte, es decir, de destello fulgurante de lo que caduca, como Barthes o Derrida analizarían mucho después.

El texto de Ramón diseña así una escena heliotrópica, con «una luz cenital que no hubo sobre la otra y que nos hace ver mejor la evocación del otro tiempo». Esa luz penetra los edificios y hasta «ha iluminado sus memorias». Ante tamaña fulguración, «se trasparece lo que cada cosa fue en el pasado y se encuentra el recuerdo formado y formalizado de cada edificio», atravesado por «una luminosidad particular, como al trasluz de otro cerebro y otra idealidad»⁷. Tal luz cenital exhibe entonces, descarnadamente, «un cerebro superpuesto a nuestro cerebro, un cerebro sombrilla que nos cubriese como medusa viva y transparente», expresión que súbitamente arma toda una constelación en que reconocemos objetos discursivos e icónicos tan dispares como «Aspecta Medusa» (1867) de Dante Gabriel Rossetti, «La cabeza de Medusa» (1922) de Sigmund Freud, y varios textos de Nietzsche, tales como *El nacimiento de la tragedia* (1870–71), donde Medusa señalaría el eterno conflicto entre lo apolíneo y lo dionisiaco, la alusión al eterno retorno en el final del cuarto libro de *La gaya ciencia* (1882) o la idea expuesta en los fragmentos póstumos (1822–1888) en el sentido de ver al propio pensamiento como cabeza de Medusa, una agonía congelada que todo petrifica. Pero hay más. El «cerebro sombrilla» nos remite directamente a la «bandeja de oro para las Salomé ultraístas» y a la «sombrija de seda de equilibrista japonesa», esas que «bajo tu influencia concebimos/ y fornicamos los poetas salvajes», como declara Isaac del Vando–Villar (1924) en un poema dedicado precisamente a Ramón Gómez de la Serna. «La sombrilla blanca», por lo demás, es el título de uno de los *sketches* de *Los muertos, las muertas*, en que el solterón solo abdica de su ser celibato a causa de esa sombrilla etérea.

Llegamos así a la escena heliotrópica pompeyana por medio de una escalera, la del lenguaje equívoco, que no se decide entre con-temporizar y con-templar, «escaleras que ya parecen no ir a ningún sitio sino a la vana plataforma de las ruinas y al subir a su meta he sentido el palio de otro tiempo y el hermético sigilo de los templos», en una clara cita («Temple du Temps») de *El cementerio marino* de Valéry. Esas escaleras trazan un recorrido curvo y espiralado, como el emblema patafísico del Padre Ubu en el *Ubu Roi* (1896) de Jarry o el vorticismo de Ezra Pound, que lo llevan a concluir a Ramón que «es interesante meditar en cómo vivió lo que ya no vive, para darnos cuenta de cómo dejará de vivir lo que actualmente vive». En suma, en su crónica de 1929 Gómez de la Serna se detiene a las puertas de la posmuerte, como acatando la premisa benjaminiana formulada en *Sobre el programa de la filosofía futura*, «vivir quiere decir dejar trazos» (Benjamin, 1986:133).

Cómo entendemos a la muerte en Buenos Aires

Años más tarde, en plena segunda guerra, Macedonio Fernández le solicita a algunos escritores su visión acerca de la muerte, que por entonces todo lo tiñe, para publicar en su revista, *Papeles de Buenos Aires*. Un texto editorial, que no cabe duda de que sea del mismo Macedonio, aclara el contexto:

De una humanidad todo lucha quisiéramos impulsar hacia una desvalorización de todos los motivos de lucha, gestionar un entusiasmo. Y para salir de luchas, nos parece que hay tres caminos: la metafísica inmortalista como religiosidad; el contacto y residencia preferente en medio de la naturaleza; o bien un gigantesco programa de Abundancia; excitar hacia una locura de producción, y locura de odio a todas las formas de la improducción y del engaño y destrucción. Hasta ahora solo hemos iniciado —en CÓMO ENTENDEMOS A LA MUERTE EN BUENOS AIRES— la metafísica inmortalista, mediante el intento de que cada uno conjeture y cuente su día —o días— primero en el más allá, o sea en el no—aquí, no la agonía sino la posmuerte. Graziella Peyrou meditó ya «He aquí un primer día de muerto» y ahora Ramón Gómez de la Serna acude con su ardoroso socorro a nuestra invitación. (Anónimo, 1943:5)

Macedonio quería abandonar el agonismo dialéctico («una humanidad todo lucha») para, nietzscheanamente, buscar una transvaloración de los valores, un proyecto acefálico en que solo se pudiera considerar feliz, tal como proponía Bataille, aquel que experimentase el vértigo hasta el estremecimiento cabal, sin poder medir su caída, aunque recobrando, de pronto, su propia agonía como un goce capaz de transfigurar a todos los demás («una desvalorización de todos los motivos de lucha», dice Macedonio) y que generase entusiasmo, aquello que Bergamín, en *Fronteras infernales de la poesía*, describía como calle de dos manos, un ensimismamiento y un enfurecimiento paralelos, es decir, un entusiasmo, endiosamiento o deificación humana por lo absoluto, para lo cual es necesario, paralelamente, ensimismarse y enfurecerse: entrar y salir de uno mismo, que otra no es la característica del testimonio, dar cuenta de un proceso de desubjetivación. Macedonio ya no busca el ingenuo foquismo anarquista («el contacto y residencia preferente en medio de la naturaleza») y desdeña la salida capitalista («un gigantesco programa de Abundancia; excitar hacia una locura de producción, y locura de odio a todas las formas de la improducción y del engaño y destrucción»). No la agonía, que es trágica y dialéctica, sino la posmuerte, acefálica e iterativa.

La *posmuerte* se capta en imágenes porque la sobrevivencia anacroniza la historia: recordemos a Benjamin en su búsqueda de «las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía». Como sabemos, en 1911, Julius von Schlosser propone el concepto de *survival*, en el campo de la antropología, como sobrevivencia de antiguas formas en prácticas asociadas a la cera, como la técnica escultórica egipcia de la cera perdida, concepto del que sacará provecho otro antropólogo británico, Edward B. Tylor. Pero si Tylor difícilmente excedía los marcos positivistas de la *Primitive Culture*, Aby Warburg, a partir de su estudio sobre el ritual de la serpiente, donde quería enlazar Atenas y Oraibi, encontraría un nuevo nexo entre tiempo y cultura, la *vida póstuma* o *Nachleben*, de tal modo que su *Kulturwissenschaft* es una suerte de traducción de la *science of culture* de Tylor, que acaba oponiendo la acronía etnológica a la simple y determinista evolución histórica. Progreso y decadencia, por el contrario, deberían ser puestos en tensión, de ahí en más, por un conjunto de teóricos tales como el propio Warburg, con su proyecto *Mnemosyne* (1924–9); Benjamin, con su idea de las imágenes dialécticas y del mismo *Libro de los Pasajes* (1927–1940), concebido como montaje literario, e incluso Ernst Bloch, quien ve al montaje, en *Herencia de esta época* (1935), como procedimiento de interrupción del flujo temporal.

Adoptando la posmuerte, Macedonio muestra no ser Juan B. Ambrosetti (1917),

ni recluir la sobrevivencia en el estrecho margen de una superstición⁸. En efecto, la posmuerte, al oscilar entre fantasma y síntoma, nos propone un saber de la huella porque «la memoria es el medio de lo vivido». El vestigio exhibe, en primer lugar, una realidad negativa, un desecho, algo inactual o inusitado, pero también, y en consecuencia, un valor enmascarado, oculto, algo que pese a todo persiste y da testimonio. La posmuerte designa en pocas palabras una experiencia no solo de fractura, sino asimismo de espectralidad.

Al conocer la propuesta de Ramón Gómez de la Serna para la posmuerte, Macedonio inmediatamente la evaluó precisa, «sorprendente de hipótesis, conjeturas» (Fernández, 1976:63), por lo que no dudó en publicarla. La transcribo:

La primer [sic] sensación de muerto no se parecerá ni a los sueños, ni a las pesadillas, ni a los celos. Otra lámina sensible a otras sensibilizaciones. Nuestra percepción sin ni siquiera una memoria irónica y pequeñita de lo que sucedió.

Nada de aniquilamiento. Y si pudiéramos volver a sonreír dedicaríamos la última sonrisa a los que se quedaron y que aún temen la anonadación.

Tras esta introducción, Ramón aborda en lleno el problema de la *aureola* (sabemos que un poema como «Perte d'auréole», de Baudelaire, se lee con provecho a partir del concepto de *aura* que Leon Daudet propone y Benjamin rescata), concepto ese que cabría equiparar al de *autenticidad*, con que Luis Juan Guerrero traducía el aura benjaminiana, aunque no deje de tener vínculos también con otro concepto, el de *redención* (*Erlösung*) que, viniendo de Benjamin, ha encontrado nuevos desdoblamientos, más recientemente, en la obra de Giorgio Agamben. En una mezcla de voluntad de poder y eterno retorno, nos dice en efecto Ramón:

La aureola que todos tenemos y que es la que comunica su esencia espiritual a la corteza cerebral se desprenderá libre y buscará nuevos horizontes, otro espacio que el que vemos.

No será primer día de muertos ese de la liberación, sino primer día de siempre.

Esa aureola o halo al que yo llamo en mi original concepción de la muerte: «disco acusativo», será lo que revele hasta el último de los secretos pensamientos y todo lo sucedido más todo lo subconsciente.

Un oprobio que se achacaba a Dios creyendo que Él llevaba nota de nuestras mezquindades, queda invalidado con esta idea del disco total de nuestra vida que se conocerá al tacto de la divina inteligencia. (Tampoco vaya a creer nadie que se necesitará gramola y agujas nuevas). Revelada la grandeza o pequeñez de nuestra alma —nada de menudos pecados— caeremos, o ascenderemos y todo sucederá en menos del tiempo que lleva el salir por el balcón.

La muerte no es ya un doble antropomórfico, sino una dilución en lo absoluto en que nos salvamos del último engaño.

Es *otra cosa*, un espectáculo diferente, algo mucho mejor que el mejor amigo, olvido y libertad y el desprecio supremo de no saber lo que sucede. ¡Qué pequeños los objetos y los libros!

Como prólogo de la variedad inacabable los libros estuvieron bien, fueron consuelo ciego y entretenimiento que nos entretuvo con fervor y que sirvió de merecimiento para que se nos concediese la amenidad ilimitada.

De esa afinidad con la gran inteligencia no gozarán los espíritus traidores o que se hayan degradado. Como habrán perdido su calidad caerán apagados en la nada.

Extrañeza y benevolencia serán las dos emociones del espíritu bueno al sentirse descerebrado, ya onda y no receptor.

Nada de monigotadas porque el monigote se quedó yerto.

¿Y la Amada abandonada?

Si respeta el vacío de la ausencia —molde perfecto de uno mismo— se unirá otra vez a uno —ráfaga espiritual junto a ráfaga espiritual— y si no nos seremos incontrables —y como el vacío de mi ausencia habrá arruinado su vida— será de las aureolas caídas en la nada.

Tranquilos pues si habéis practicado con cierta persistencia el bien y no habéis rebajado vuestra aureola con ambiciones excesivas y tenaces.

Ni trajeados, ni parecidos, sino solo melenas de aureola, clima primaveral y cinematógrafo de toda la creación y con espacio inmenso y cuyas películas se verán superpatinando.

Lo importante es que no hayamos malogrado nuestra esencia, que hayamos sido inteligentes, perseverantes y buenos, pues automáticamente se verifica la absorción con la identidad celestial. «Amaste mi creación, la copiaste, buscaste en tu Subconsciente mis medusas misteriosas, las asterias inquietantes. Puedes pasar».

Esa será la supuesta absolución del más allá, la acogida sencilla de las aureolas o halos pervivientes y libertados. (Gómez de la Serna, 1943:5)

78 79

En la crónica de 1929, Ramón nos decía que el segundo cerebro que envuelve al cerebro de nuestro tiempo va haciéndonos ver el revestimiento plástico que falta a las cosas, es decir, las cosas no se captan por lo mimético o pictórico, sino por aquello que von Hildebrand o Carl Einstein llamarían *das Plastische*, lo escultórico. De allí provendría una carga emocional, un *pathos*, que le atribuye al arte de vanguardia otra síntesis de sentido y forma, es decir que, a través de la voluntad de absoluto, se capta una inconfundible angustia de lo moderno. Por ello ahora, en plena guerra, Ramón reitera que la aureola que todos tenemos es la que comunica su esencia espiritual a la corteza cerebral y es la que, al fin de los tiempos, se desprenderá libre y buscará otros horizontes, como pantalla proyectiva de otros trazos de luz, «cinematógrafo de toda la creación en sorprendente sección continua, en cines sin obscuridad y con espacio inmenso y cuyas películas se verán superpatinando».

La vida en ese círculo encantado de eterno retorno nos garantizará sin embargo una existencia que no abandona lo aurático. En *El rastro* (1914), Ramón le negaba a los objetos de feria el aura del anticuario porque tales objetos carecían del orgullo hipócrita de las cosas internadas de las tiendas de antigüedades; tampoco las consideraba cosas de museo, padeciendo largo infierno al tiempo que se vuelven socarronas, opresivas y autoritarias. Ni siquiera se las podía ver como ruinas históricas trascendentales, porque en las ruinas queda siempre algo que pervierte, un resto de supersticioso pasado. Eran tan solo cosas pegadas, decía, montajes de tiempos discontinuos, inculcados a sus añicos, pedazos de trascendencia incalculable ante los que se adquiere la seguridad de que, entre tantas piedritas minúsculas, está la gran piedra filosofal (Gómez de la Serna, 1931:23–26). En «La aureola libertada», en cambio, Ramón se decanta por las «medusas misteriosas» para alcanzar «las aureolas o halos pervivientes» (*Fortleben*), concepto que marca la traductibilidad entre textos y experiencias. Hay aquí una cierta superposición entre trazo y aureola. Benjamin, sin embargo, era muy preciso en la diferencia entre rastro y aura.

Huella y aura. La huella (*Spur*) es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros [M 16 a, 4]. (Benjamin, 2005:450)⁹

En otras palabras, en la crónica de 1929 Pompeya aparece en *close*, por más distante que pueda estar lo que la sepultó. En la intervención de 1943, en cambio, emerge un distanciamiento, por más inminente que esté todo lo que lo provoca. En la crónica, Ramón se apodera de la cosa; en la reflexión sobre la aureola es ella la que lo toma y devora. Ejercicio de ateísmo radical, a la manera en que Martin Hüglund lee la desconstrucción y la espectrología, más que de mesianismo ana-teológico o ateológico, de estirpe bataillano–derrideana, como pensaba Werner Hamacher, Ramón nos propone en suma la «absolución del más allá», como rescate de la huella originaria que nos probaría que no hay vida sin posmuerte, o sea, de que solo disponemos de rastros eliminables y destruibles para un impredecible tiempo por venir, solo pensable a partir de una memoria colectiva, expropiada y desnacionalizada, que tratase de amenizar la dura constatación de que lo que sobrevive en un archivo lo hace solo por casualidad. Lo propio de la historia es la destrucción y el aniquilamiento indiferenciado de ciudades, bibliotecas o vidas.

«Libre de la memoria y de la esperanza,/ ilimitado, abstracto, casi futuro,/ el muerto no es un muerto: es la muerte» (Borges, 1974:33). Poco antes de la crónica heliotrópica de Pompeya, Borges lee a Eduardo Wilde, que es como leer al mismo Macedonio (el padre), un tabú:

Eduardo Wilde, tan abundoso de inteligencias, careció (o fingió carecer) de una inteligencia fundamental: la de barruntar que la posmuerte es vida y que ni está empedrada de calaveras ni se mide con féretros. Creyó ingenuamente que nosotros éramos capaces de inventar la Nada absoluta, de un momento a otro ¡nosotros tan incasables en vivir, que hasta nuestro sueño más descansado fabrica ensueños! Wilde prefirió negar la otra vida y experimentó sin duda tamaño chasco cuando lo trasmundearon de golpe. No le tengamos lástima: la lástima es siempre una descortesía y la negación o dubitación de la inmortalidad es siempre la mayor descortesía que podemos hacerle a los muertos. Más bien, envidiémosle las aventuras lindísimas que estará corriendo Wilde en el otro mundo. (Borges, 1928:161)

Notas

¹ Anticipada, incluso, en otra reseña, la de una obra del peruano Ventura García Calderón (1925), donde Benjamin enaltece las frases extremas, acompañadas del grito de los indios y narradas en la lengua extremadamente sobria del autor, él mismo indio.

² *Medium* es aquí traducido como medio pero quizás fuera más exacto verterlo como experiencia, como pura idea que suministra una imagen de memoria involuntaria, al modo proustiano, o como ambiente («la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades») y así deslindar el término *medio* de un enfoque instrumental que no es el de Benjamin.

³ En su ensayo de aprensión háptico–óptica, no menos que revolucionaria, del arte moderno, Carl Einstein juzgaba su *Negerplastik* (1915) una obra frustrante, un mero *torso*. Pero Luis Juan Guerrero, lector de Benjamin, expone en «Torso de la vida estética actual» (1949) una exaltación del fragmento argumentando que en una época de integridad no existe el torso o fragmento como fenómeno estético, porque cualquier aspecto

aislado apunta simbólicamente hacia el complejo total. De esa manera «el arte hace visible el sentido último de las cosas, aún a través de sus pedazos rotos. En cambio, en una época de desintegración, esos trozos mutilados penetran en la experiencia estética por obra de la arbitrariedad del artista. Son “pre-textos” para exponer los méritos de un texto artístico. Pero también, en una dimensión oculta, son “símbolos” de un mundo de sentimientos privados, es decir, de fragmentos sueltos de una coexistencia en disolución». (Guerrero, 1950:1472)

⁴ Kohan (2004); Simay (2005); Gagnebin (1993); Weigel (1999).

⁵ La casa de los Vettii es un *domus* del cuarto estilo pompeyano que conserva inalterados sus frescos.

⁶ La voz es el lugar de articulación entre el viviente y el lenguaje, es decir, donde se ejerce la *Stimmung*, el llamado que ejerce con pasión la *invocación* del lenguaje, como situación de este en una voz y del llamado inmemorial que la vocación histórica dirige al hombre. Solo el hombre posee y obedece a la *Stimmung*.

⁷ Sobre el particular ver Cadava (2016).

⁸ Con el concepto de *superstición* pretendía circunscribir Ambrosetti la psicología etnográfica o simplemente psicoetnografía, como la llama su autor, la historia de las religiones y la lógica social de los «pueblos primitivos» del Alto Paraná, una zona que mucho le interesó a Macedonio, porque allí quiso crear hacia 1897 una colonia anarquista con Arturo Muscari y Julio Molina y Vedia que, aunque fracasada, sobrevive en un proyecto de este último, «La Nueva Argentina» (1929–31).

⁹ Para la conexión entre aura y arte, ver Hansen (2008:336-375); Krauss (1999:289–305); Costello (2005:164–184); *Didi-Huberman* (2009); Agamben (2009); Boucheron (2019).

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2009). *Signatura rerum. Sobre el método*. Adriana Hidalgo.
- AMBROSETTI, J.B. (1917). *Supersticiones y leyendas*. La Cultura Argentina.
- ANÓNIMO (1943). *Papeles de Buenos Aires* (2).
- BENJAMIN, W. (1986). *Sobre el programa de la filosofía futura* [Traducción al español R. Vernango]. Planeta.
- BENJAMIN, W. (1992a). *Cuadros de un pensamiento*. [Traducción al español S. Mayo y A. Mancini]. Imago Mundi.
- BENJAMIN, W. (1992b). Desenterrar y recordar. En *Cuadros de un pensamiento*. [Traducción al español S. Mayo y A. Mancini] (pp. 118–119). Imago Mundi. [Hay otra traducción: (2010) «Excavar y recordar» en *Imágenes que piensan. Obras*, libro IV, vol. 1 (p. 350). Abada.]
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Tiedemann, R. (Ed.) [Traducción al español Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero]. Akal.
- BORGES, J.L. (1928). Eduardo Wilde. En *El idioma de los argentinos* (p. 161). Gleizer.
- BORGES, J.L. (1974). Remordimiento por cualquier muerte. En *Obra Completa* (p. 33). Emecé.

- BOUCHERON, P. (2019). *La Trace et l'aura. Vies posthumes d'Ambroise de Milan*. Seuil.
- CADAVA, E. (2016). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. [Traducción al español P. Cortés Rocca]. Palinodia.
- COSTELLO, D. (2005). Aura, face, photography. Re-reading Benjamin Today. En Benjamin, A. (Ed.) *Walter Benjamin and Art* (pp. 164–184). Continuum.
- DÍAZ, V. (2015). Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX. (tesis inédita de doctorado). Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- DÍAZ, V. (2016). Walter Benjamin, la actualidad de la arqueología filosófica y el futuro de la filología. *Filología* (48), 113–126.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- FERNÁNDEZ, M. (1976). *Epistolario*. Corregidor.
- GAGNEBIN, J.M. (1993). *Walter Benjamin. Os cacos da história*. Brasiliense.
- GARCIA CALDERON, V. (1925). *La vengeance du Condor*. Sans-Pareil.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1927). El primer humorista español. *La gaceta literaria*, 1(13), 1.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1928). *Goya*. La Nave.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1929a). Luces de Pompeya. *Plus Ultra*, 14(157).
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1929b). Reminiscencias de Sócrates (sobre Palabras socráticas a los estudiantes). *Plus Ultra*, 15(155).
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931). *El rastro*. 2ª ed. [s.n.].
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1943). La aureola libertada. *Papeles de Buenos Aires* (2), 5.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1999). *Obras completas*, volumen 5. Galaxia Gutenberg.
- GUERRERO, L.J. (1950). Torsos de la vida estética actual. En *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* (tomo III), 1472 organizado por Universidad Nacional de Cuyo.
- HANSEN, M.B. (2008). Benjamin's Aura. *Critical Inquiry*, 34(2), 336–375.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1939). *Maurice Ravel*. Rieder.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1955). *La Rhapsodie. Verve et improvisation musicale*. Flammarion.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1989). *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*. Plon.
- KOHAN, M. (2004). *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*. Norma.
- KRAUSS, R. (1999). «Reinventing the Medium». *Critical Inquiry*, (25), 289–305.
- SIMAY, P. (2005). *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Ed. De l'Éclat.
- VANDO-VILLAR, I. (1924). Luna llena. En *La sombrilla japonesa*. Tableros, s.p.
- WEIGEL, S. (1999). *Cuerpo, Imagen y Espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Paidós.

Antelo, Raúl

«La metafísica inmortalista». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 71–82.

Fecha de recepción: 22 · 03 · 20

Fecha de aceptación: 30 · 04 · 20

Tipos y lugares de la enfermedad en la obra de Giuseppe Bonaviri

Vicente González Martín*

Universidad de Salamanca

Resumen

La temática de la enfermedad en la historia de la literatura en general e italiana en particular tiene una larga historia, porque está radicada en la parte más profunda del ser humano desde el nacimiento hasta la muerte y condiciona, en muchos casos el recorrido vital de un escritor. Es el caso de Giuseppe Bonaviri, nacido en Mineo en 1924 y muerto en Frosinone en el 2009. Escritor siciliano amante de su tierra, de su familia y de sus amigos, fue una persona de frágil constitución física. Quizá por esta razón y por su profesión de médico, la enfermedad acompaña siempre al escritor siciliano en su vida y en su literatura y su lenguaje poético se nutrirá abundantemente de los materiales que la enfermedad y la medicina le ofrecen.

82 83

Palabras clave

· Enfermedad · Medicina · Hospital · Curación · Muerte · Fármacos · Sicilia · Familia

Abstract

The theme of illness in the history of literature in general and in Italian literature, in particular, goes back a long time because it is rooted in the deepest part of the human existence from birth to death, and in many cases it conditions the life-course of a writer, as it happened with Giuseppe Bonaviri, who was born in Mineo in 1924 and died in Frosinone in 2009. He was a Sicilian writer who loved his country, his family and his friends and a person of fragile physical constitution. Perhaps for this reason, and because of his profession as a medical doctor, illness always accompanied him in life and in literature, and his poetic language was abundantly nourished by the materials that both illness and medicine offered him.

Keywords

Illness · Medicine · Hospital · Cure · Death · Drugs · Sicily · Family

* Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Salamanca (España), ha sido Vicerrector, Director del Departamento de Filología Moderna, actualmente Decano de la Facultad de Filología, Presidente de la Sociedad Española de Italianistas, Director de la Cátedra Sicilia, Director de RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas, miembro de numerosas agencias españolas e internacionales de evaluación, ha publicado numerosos libros y artículos, de los cuales unos sesenta están dedicados a la literatura comparada italo-española.

La temática de la enfermedad en la historia de la literatura en general e italiana en particular tiene ya un largo recorrido, porque la enfermedad se incardina en lo más profundo del ser humano desde que nace hasta su muerte y tiñe, en muchos casos, el trayecto vital de un escritor, como veremos en el caso de Giuseppe Bonaviri, nacido en Mineo, en 1924 y muerto en Frosinone en el 2009. Escritor siciliano por los cuatro costados, amante de su tierra, de su familia y de sus amigos, fue una persona de frágil constitución física pero fuerte en sus convicciones humanas y literarias. Contribuyó en mucho al florecimiento de la literatura italiana escrita en Sicilia con un gran número de obras de diversos géneros, proyectándose fuera de su país con una obra consistente de alta literatura.

En el caso de Giuseppe Bonaviri, la enfermedad acompaña al insigne escritor siciliano en un amplio sentido. Abraza por completo su personalidad humana, pues él mismo se consideraba un ser enfermizo al que acechaban las enfermedades como algo consustancial a su naturaleza. Quienes hemos gozado de su amistad conocíamos bien esa preocupación que su siempre solícita mujer Lina intentaba alejar de él o, al menos, mitigar, generalmente sin éxito.

Quizá por esa tensión emocional frente a la enfermedad, rayana en la hipocondría, Bonaviri decidiera hacerse médico, estudiando de 1943 a 1949 la carrera de Medicina en la Universidad de Catania, ejerciendo primero de médico militar (subteniente médico) en Novara, después en Casale Monferrato y luego ejerciendo esta profesión en el hospital de Frosinone desde 1958 hasta su jubilación. La muerte de su padre por un ictus cerebral en 1964 a raíz del excesivo trabajo y la tensión emocional que esta profesión suscitó en él, le produjo un estado de ánimo ansioso–depresivo que lo acompañaría siempre.

El lenguaje poético elaborado por Bonaviri se caracteriza por un plurilingüismo, o polilingüismo, como algunos lo han definido, que colorea muchas de sus obras y en el que participan términos de muy diversas procedencias: desde el siciliano al español, al francés, ruso, inglés, y también tomados de diversos sectores de la actividad humana.

De ahí que el estudio y ejercicio profesional de la medicina implique en Bonaviri no solo un conocimiento profundo de la materia, sino también del lenguaje que emplea, y que nuestro autor no dudará en aprovechar intensamente para la elaboración de sus obras, tiñendo su lenguaje poético de términos médicos, casi siempre precisos y de gran eficacia literaria. Él mismo así lo declara, en una entrevista que Roberta Tiberia le hace en febrero de 2005:

Ho fatto il medico per sei anni in Sicilia; e per sei anni nel vecchio e poi nel nuovo ospedale di Frosinone. Nel vecchio, ero in infermeria: si facevano tre giorni alla settimana di trenta ore di guardia; ho imparato lì a fare il raschiamento e l'assistenza ai ferri la notte. Questa esperienza mi ha fatto scendere nelle caverne del dolore umano, e mi ha permesso di venire a contatto con la conoscenza profonda del dolore vero e proprio, e non di quello che sta in superficie e che rimbalza subito nei problemi politici, sociologici, anche importanti; il vero dolore dell'uomo è quello biologico, della malattia, della morte. La mia esperienza ha allargato la mia visione e la mia possibilità di avere contatti più diretti e di penetrare meglio nelle pieghe più segrete dell'animo umano. Quindi in questo senso esiste un rapporto fra la pagina scritta

e la medicina. Entrambe comportano un'immersione nel mondo del dolore umano, filtrato e disperso in tutti i miei libri. (2005)¹

Bonaviri, como tantos otros médicos escritores en todas partes del mundo —es curioso señalar que en Italia existe la *Associazione Medici Scrittori Italiani* (AMSI)— están obligados en el ejercicio de su profesión a tratar a un gran número de personas enfermas, de diversa condición, edad y estado, y todos comparten el padecer una determinada enfermedad y el temor a la muerte. El médico ineludiblemente debe centrarse en el hombre, en su cuerpo y en su psiquis y lo hace en momentos de enorme tensión física y psíquica, en los que el paciente se siente muchas veces inerme y está dispuesto a dejar su cuerpo y su mente en manos del médico. De aquí la posibilidad que el médico tiene de conocer y diagnosticar los problemas del ser humano y ese diagnóstico puede dar lugar a la receta de un medicamento o una cura o un texto literario donde se plasme y se describa el dolor humano, tema decisivo en la creación literaria de todos los tiempos.

84 85

Con estos firmes avales, entre ellos el del propio Bonaviri, centraré principalmente en esta última vertiente el análisis en este estudio, que podría bien estructurarse temáticamente como sigue:

- 1) La enfermedad en general, cómo aparece en las obras, tipos y variedades de enfermedades, diagnósticos y curas, medicamentos, técnicas, etc.; en qué personajes aparece, cómo reaccionan ante ella, períodos en los que la presencia de la enfermedad es más o menos intensa.
- 2) Lugares en los que se desarrollan y curan las enfermedades.
- 3) Obras en las que las enfermedades y la presencia de la medicina son fundamentales.
- 4) Lenguaje médico que se incorpora a sus obras.

Cada uno de estos aspectos, estudiados exhaustivamente en las obras de Bonaviri, agotarían por sí solos el espacio disponible para el artículo. Así que ahora solamente analizaré algunos de ellos, los que considero más significativos.

Enfermedades

Son muchas las enfermedades reseñadas en las obras bonavirianas y no podemos ni siquiera mencionarlas ahora. Muchas son roturas de huesos o contracciones musculares producidas en el trabajo o por caídas en el caso de los viejos; cardiopatías, enfermedades de los ojos, flebitis, cáncer de estómago, trauma craneal, fiebre, fiebre de Malta, fibroma, tos convulsa, trombosis cerebral, asma cardíaca, pleuritis, ictus, hemorragia de la retina, conjuntivitis, morbo contagioso, melancolía, depresión, esquizofrenia, hipocondría y, para terminar, la que sufre un personaje en el relato «Il Vecchio» de *I cavalli lunari*: «encefalopatía multinfartuale arteriosclerótica» (Bonaviri, 2004:39).

El proceso del parto, aunque no sea una enfermedad se presenta en diversas ocasiones como el prototipo del dolor profundo: «fiero dolore», que debe sufrir Pina y las demás mujeres parturientas de sus novelas. Y es un dolor que debe sufrirse, porque ni

siquiera Jesús puede quitarlo y tampoco mitigarlo, compartido por todo el universo. Así nos dirá en *Gesù a Frosinone*, al abrir el abdomen de Pina en la sala quirúrgica: «Il sangue che ne venne fuori era il sangue di tutto il mondo»² (2004:197).

La omnipresencia de la enfermedad hace que incluso Bonaviri construya poesías con sus propias enfermedades. Un buen ejemplo de ello es el poema *L'emorragia retinica della luna*, donde nuestro autor recrea poéticamente la hemorragia de retina que tuvo el 9 de agosto de 1994 en el ojo derecho por trombosis parcial de la vena retiniana central, traspasando su propia enfermedad a la luna, que, impedida por la enfermedad, pierde su fuerza gravitacional:

Ora avvenne il 9 agosto 1994 che la luna
ebbe emorragia retinica all'occhio destro,
e lassù i lunari corsero alla finestra
verso la terra, e in ispavento a lungo sulle dune
nel mare crisium cantarono galli e grilli
ché la luna non riusciva ad attrarre la terra... (2004:65)³

Las enfermedades que se reseñan a lo largo de las obras de Bonaviri son, generalmente, las somáticas, las que conciernen a las diversas partes del cuerpo humano, como hemos ido señalando. Sin embargo, en algunas obras comparecen enfermedades mentales o disquisiciones concernientes al funcionamiento del cerebro, que, si bien no son en sí mismas enfermedades, comparten en su descripción un lenguaje igual o semejante.

Esta temática, por ejemplo, es la central en la novela *Il dormiveglia*, escrita entre 1986 y 1987, en la que los personajes, en su mayoría científicos, incluido el propio Bonaviri, presente, como casi siempre como voz narrante, discuten e intentan dilucidar el misterio de ese estado que es el duermevela, surgido antes del sueño y de un pensamiento no racional. Previamente analizan enfermedades psíquicas como la neurosis ansiosa, cuyos síntomas son, según los personajes, un malestar que se convierte en inquietud, la idea de que una fuerza psíquica externa se quiere introducir dentro, angustia, etc.

La obra termina con un Apéndice titulado «Osservazioni teoriche sul dormiveglia (scritte da Epaminonda, mentre, andando, per monti, acque abissi e lune, seguiva il filo del suo pensiero canterino)» (1988:233).

En este breve opúsculo Epaminonda reflexiona sobre los dos tipos de pensamientos presentes en el hombre: el racional y el nocturno y de la obsesión como base de fondo. Epaminonda, personaje de ficción a todos los efectos, utiliza un lenguaje científico verosímil para el argumento que defiende, pero en el que se integran también elementos ficticios bajo apariencia de científicidad. En definitiva, es lo que Bonaviri produce con este tipo de lenguaje en todas las situaciones en que lo utiliza.

Veamos cómo define el pensamiento nocturno, o de duermevela:

Questo secondo pensiero si manifesta e si attivizza, nella fase dormivegliante, o pre-onirica. Al di fuori è inconcepibile e inesistente. La scaturigine di fondo di questo pensiero notturno è, in gran parte, sensoriale. È sufficiente autocontrollarsi, prima di addormentarsi, per capirlo. Basta che, durante il pre-sonno, sottostiamo a stimoli cutanei, o viscerali in senso lato (pruriginini, somatostesie, algie, semplici psicostesie) perché, in un gioco di afferenze corticali e di efferenze encefalo —cutanee, o viscerali, si presenti questo pensiero⁴. (108)

Epaminonda concluirá aceptando que el pensamiento duermevelante se produce y posee una obsesión de fondo que se somatiza en enfermedad y que se concentra esencialmente y se visualiza en la piel:

In questo abbozzo interpretativo del dormiveglia mi rifaccio all'ipotesi somatico-viscerale, escludendovi beninteso i dinamismi del sogno. Considero, per esempio, il mantello cutaneo come una espansione all'in fuori della stessa massa encefalica. Il rivestimento cutaneo, vero guscio pericorporeo che ci ingloba, si può, quindi, ritenere un'appendice, espansa all'in fuori, del cervello, cioè un vero mantello mini-encefalico che possiede una proto funzione arcaica micro-pensante. D'altronde, non si dimentichi che la membrana cellulare ha una reattività nervosa primordiale. La cute potrebbe anche possedere una primigenia funzione memorizzatrice⁵. (212)

El perfecto acople entre narración y aprovechamiento de las enfermedades físicas y mentales se produce, tanto en lo que se refiere a los autores como al texto, en la obra que Giuseppe Bonaviri escribe junto a su hija Giuseppina Bonaviri, titulada *E il verde ramo oscillò. Fiabe di folli*.

86 87

Dos médicos, uno cardiólogo y la otra psiquiatra, se unen para convertir en literatura dos esferas constituyentes del ser humano que se confunden en un sanatorio donde los médicos intentan con los enfermos «autocurarli attraverso le fiabe che loro stessi, a ritmi distanziati, e su nostro invito, ci hanno narrato. Ossia potremmo parlare di una terapia fiabologica, o fiabaterapia» (Bonaviri, 1999:7). Allí psicólogos y psiquiatras intentan analizar y curar con las técnicas tradicionales a los esquizofrénicos hospitalizados y se dan cuenta de que poco o nada saben sobre los complejos problemas de la mente humana y que las soluciones biológicas por sí sola no sirven para curar las mentes enfermas.

Por lo que se refiere a los medicamentos, la problemática es muy variada pues el médico sabe qué medicina tiene que recetar para las diversas enfermedades pero choca muchas veces con la negativa del paciente, que siente aversión por lo que le han recetado por causas diversas y contra la administración, que se resiste a prescribir determinados medicamentos porque son caros. Reproduzco uno de los diálogos más significativos en este sentido del médico con el alcalde:

Per le millecento persone iscritte nell'elenco dei poveri, il medico condotto, che sostitui-vo frequentemente, poteva soltanto ricettare vecchi preparati galenici che rimontavano a cent'anni addietro

— Potete curare oggi un bambino affetto da bronco-polmonite con l'infuso di poligala?

— Gli infusi sono sempre buoni.

— E gli antibiotici non esistono? Se fosse un vostro fratello, cosa fareste?

— Dottore, se ci facciamo prendere la mano dalla pietà cristiana, è finita. Il comune va a rotoli. Non sapete quanti milioni di deficit abbiamo?

...Fate almeno che si possa prescrivere liberamente la penicillina. (2010:132-133)⁶

Lugares de la enfermedad

La comparencia física de la enfermedad en las obras de Bonaviri suele producirse fundamentalmente en dos espacios: los hospitales y las casas, ambos receptáculos de los enfermos y

representativos de formas distintas de entender la enfermedad. Por lo general, el ambiente y el tiempo en el que viven la mayoría de los personajes bonavirianos es de pobreza, cuando no de miseria, material y cultural y la lucha contra la enfermedad encuentra resistencia por parte de muchos enfermos, que se resisten a abandonar sus casas y consideran el hospital como signo de gravedad y quizá de no retorno, como veremos.

Los enfermos que pululan en las obras de Bonaviri tienen casi siempre la pretensión de curarse en sus propias casas, porque suelen considerar que una parte importante de su salud proviene de los efluvios benignos que la naturaleza les ha proporcionado siempre. Sus campos, sus casas, aunque sean pobres e incluso miserables, sus animales, son los que les dan seguridad, los que preservan su salud, alimentan sus cuerpos y, por tanto, crean, sus almas.

Por otra parte, cuando los personajes viven en ambientes campesinos, con arraigadas costumbres y supersticiones, desconfían del médico, de las curas y, sobre todo, de los medicamentos que este les prescribe. Bien porque prefieren la medicina tradicional, basada en tradiciones ancestrales y en la superstición con ribetes de magia, o bien porque no tienen dinero para pagar al médico y las medicinas y no esperan nada del estado, excepto el que le pidan más impuestos.

Para ver cómo se plasma esta situación en la literatura bonaviriana, señalaremos algunos pocos ejemplos.

En *Silvinia* (2007) se describe el proceso de enfermedad de la protagonista que da nombre a la novela. Se presenta acostada en el lecho de su casa, visitada por sus amigas y vecinas, en un ambiente semimágico, en el que los remedios médicos ancestrales sustituyen a los de la medicina clásica, por otra parte, casi inexistente en Idrisia.

Lo real y lo imaginario se confunden en un continuum de alucinaciones producidas por la morbosidad del ambiente y por las antiguas canciones de cuna que su madre, María Palermo, le canta continuamente porque cree que su curación depende de que duerma lo máximo posible: «Duerme, duerme, alma mía de mi corazón, sigue el camino que para ti ha trazado el Señor». (2007:116)

Muchos ejemplos de este tipo se encuentran en la novela *Lenorme tempo* (2010) escenificada en Mineo, prototipo de esa percepción de la enfermedad como algo ineludible, que el destino trae y que es difícil de eludir.

Los diversos casos que se relatan tienen en común que la llamada al médico suele ser de urgencia porque la enfermedad está ya muy avanzada y se itera la miseria del espacio de las casas y de las habitaciones donde se encuentran los enfermos, el sufrimiento estoico de la enfermedad y el rechazo a permanecer en la cama o ir al hospital, como hemos señalado, debido a que necesitan trabajar para comer. Al mismo tiempo que se manifiesta reticencia a comprar medicamentos, se destacan los esfuerzos del médico por curar a estos enfermos, a pesar de los pocos medios de los que dispone, así como el estoicismo de los familiares y vecinos cuando se produce un resultado fatal y el orgullo de los padres y familiares sin medios, que, sin embargo, juran pagar al médico como sea.

A modo de ejemplo, presentaremos dos casos referido uno a un niño, y, otro, a un viejo.

La historia del niño está datada en diciembre de 1949. El aviso urgente se lo da al médico un jorobado pariente del enfermo. Tras una carrera por las sinuosas

calles de Mineo, esquivando las preguntas de los que se va encontrando, llega a la casa del paciente y comienza la descripción física:

Lammalato era figlio d'un brocciaio che abitava in un vicolo pieno di sterco e di pozzanghere, minime o larghe, ai bordi delle case. Salii, preceduto dal gobbetto, per una corrosa scaletta di legno, e lassù trovai il padre ad aspettarmi con in mano un lume a petrolio. Tenendo questo con ambedue le mani, enormi di calli, mi accompagnò per due stanze dai muri nudi preso cui c'erano sistemati molti letti...Il ragazzo stava seduto sul letto, appoggiato a due cuscini alti, ripieni di paglia. (2010:22)⁷

Rodeado de parientes y vecinos el médico diagnostica una cardiopatía y pacientemente oye a la madre contar cómo había inentado curarlo con «uno 'stomacale'di erba del vento e aceto da mettere sullo stomaco».

Revelador es el caso del canónigo, nominado N., tío de Peppi T., quien lo va a buscar para que urgentemente vea a su tío. El canónigo vive en una casa cerrada, en la que «El aire encerrado hedía»; vomita continuamente y su aspecto preanuncia la muerte: «L'aria trágica che si respirava là dentro è quasi impossibile di descrivere. Il canonicò N. era magro, con le guance incavate e gli zigomi sporgenti: gli occhi erano acquosi e smorti, come quelli d'un animale colpito a morte»⁸ (2010:34).

Mientras el médico lo explora, el canónigo le da explicaciones sobre su situación. El diagnóstico es un cáncer de estómago que había estenotizado el píloro y, como es lógico, le recomienda que vaya a un hospital, pero el cura se aferra a su casa: «Sa, dottore, ho le mie abitudini e la mia casa è la mia casa. Lo sa bene lei, no?»⁹ (2010:36). Finalmente, pasado un tiempo, acepta ir a un hospital y quince días después del ingreso morirá.

Los hospitales, descritos en su aspecto físico y humano con precisión, muchas veces en su estructura física y con empatía en lo que se refiere a los componentes humanos, se caracterizan generalmente por estructuras envejecidas, falta de medios humanos, almacenamiento de enfermos y, a pesar de todo, estimados por la impropia labor que desarrollan sus trabajadores: médicos y resto de personal sanitario.

Los hospitales citados y descritos son el Fatebenefratelli, de Milán, los de Catania, Frosinone, un hospital y un asilo innominados de Nueva York y el hospital de pobres de Benarés, en la India.

En *La ragazza di Casalmoferrato* (2009) el hospital es el llamado Fatebenefratelli y se encuentra en Milán. Pino y Carla, personajes protagonistas van a él, concretamente a la planta de medicina interna, para visitar a Gianfranco, hermano de Pina que se encuentra hospitalizado. Siguiendo el iter acostumbrado en la descripción de estos lugares, el narrador nos sitúa espacialmente: «La sala era piccola con otto letti e da una finestra, dai vetri color latte, veniva un rumore lontano, indefinibile» (2009:170).

El paso siguiente es la presentación del componente humano del lugar, poniendo el foco en los demás enfermos y, sobre todo, en el médico, actor destacado y protagonista en el proceso de la enfermedad. Como en otras obras, se demuestra que en los hospitales se suele tratar a los pacientes y familiares con un cierto desdén, empleando con ellos un lenguaje frío, pero muy preciso y concreto:

Il dottore con uno sguardo distante: Ah, sì. È entrato da pochi giorni. Ha una pleurite essudativa. In appresso lo svuoteremo. Spero che il polmone sia indenne. Se è così, tutto guarirà in un

mese. In caso contrario potrebbe trattarsi d'una tubercolosi che potrebbe durare a lungo. Era molto sciupato il ragazzo quando è entrato¹⁰. (2009:171)

Esa imperturbabilidad contrasta de forma muy visiva, casi siempre, con la angustia y la gestualidad de los pacientes y familiares.

En la misma novela, la protagonista Carla tiene que ser también ingresada en un hospital innominado.

En la novela *Lenorme tempo* (2010) en la que nos detendremos más adelante, se menciona, sin describirlo, el hospital de Catania. En esta ocasión, lo que importa es el ambiente interior, presentado por uno de los pacientes: Massaro Orazio, enfermo con «le caviglie e l'addome gonfio per scompenso di cuore» y a quien pesa tanto el salir para ayudar en el trabajo a su familia, como la angustia que le produce la soledad en la que se encuentra en un mundo para él extraño y desconocido:

—Come mai avete lasciato l'ospedale? —gli chiesi dopo averlo visitato.

—Oh, dottore, voscenza sa che significa star chiuso notte e giorno in un palazzone dai grandi corridoi scuri? Nessuno vi sorride, nessuno vi guarda in faccia con compatimento, ed uno smania vedendo la grand'aria che c'è fuori e pensando alle nostre campagne¹¹. (2010:28)

Los hospitales de Frosinone comparecen en diversas obras. Así, en el hospital geriátrico de Frosinone se desarrolla la acción de la obra *Il giovin medico e don Chischiotte*, de la que hablaremos después. A otro hospital de la misma localidad llega Jesús con sus discípulos en «Gesù a Frosinone» (2008:193). Y, en *Il dormiveglia*, el personaje-narrador, que se encuentra en el lejano oriente, recuerda desde la lejanía espacial y temporal su trabajo como asistente médico en el hospital de Frosinone, el que, en los primeros años de 1960, era, nos dirá, «un vecchio caseggiato fuliginoso chiuso da un muro dove a malapena cresceva la parietaria», para pacientes muy enfermos y terminales, viejos y niños, mezclados con todo tipo de enfermos y en pésimas condiciones ambientales y de salubridad:

Nelle corsie c'erano cardiopatici, bronchitici, tifosi, o persone affette da emopatie o da epatiti virali. Comunemente, gli scolari ematici, gli spurghi, non potendosi sempre smaltire attraverso le usuali condutture, erano incanalati nel vicino fiume Cosa, che ha un regime torrentizio, ed ha le sponde piene di gomme inservibili, di sacchetti di plastica, di gatti morti, di topi¹². (1988:69)

Una pequeña mención dedica en la novela *Silvina*, para describir la estancia de Salvatore Casaccio (abuelo en la realidad de nuestro escritor) en un hospital de Nueva York, limitándose a situarlo con un breve apunte descriptivo: «Un vecchio caseggiato circondato da pini, adibito a ricovero di vecchi» (2007:165).

Con más precisión, en cambio, se describe el geriátrico en el que acaba el último tramo de su vida el viejo Casaccio, situado en una calle secundaria de la ciudad de Nueva York, desde la que se divisa Central Park — siempre los datos exactos de localización:

L'ospizio era una vecchia costruzione forse di fine Ottocento, adibita in passato a deposito di legna. Sul davanti aveva un giardinetto che contro i muri finiva a tre punte. Tuttora vi fiorivano stentatamente dei cespugli di rose sotto le quali se vedevano delle lucertole morte piene di petali¹³. (Ibíd.)

En el elenco de los hospitales bonavirianos ocupa un puesto importante en la estructura de la novela *È un rossegiar di peschi e d'albicocchi* (1986) el hospital de pobres de Benarés, en la India, calificado por el narrador de «nosocomio». Presenta un vistoso contraste entre la armonía de la construcción y la fealdad del contenido. El aspecto externo suscita sentimientos de equilibrio y belleza:

L'ospedale dei poveri, a Benares, si trova su una collina sotto la quale il tempio di Nakhan ha molte porte a foggia di rosa dei venti. Nei lunghi colonnati, fatti di pietra, si vede la dea Parvati che in pose diverse si unisci con i tori sacri... L'ospedale è costituito di tre padiglioni: quello per le donne, uno per gli uomini, e, infine, quello per i vecchi che arrivano con i volti affilati, e un involto di panini di riso¹⁴. (1986:29–30)

En el interior, jóvenes médicos inexpertos se sirven de manuales para intentar un diagnóstico correcto y la inmundicia y la estrechez de los espacios producen sensaciones de angustia:

Per ogni corsi c'è un solo bagno, i vasi con le urine vi vengono raccolti l'uno sull'altro per mancanza di spazio. In alcuni secchi si accumulano le placente delle partorienti da cui le mosche succhiano sangue. In un vecchio dipinto murale si legge: «Se la luna ti alluna la testa, prega Shiva. La nostra anima subisce corruzione eterna»¹⁵. (30)

La obra titulada *Il giovin medico e Don Chisciotte (Comediola in due atti senza epilogo)*. Inserta en el *Infinito lunare*, es un prototipo de representación de la enfermedad en estado puro y de la incapacidad, en muchas ocasiones, de reaccionar a tiempo.

La acción de esta «comediola» se desarrolla en un viejo hospital «cronicario per vecchi», situado en Frosinone, que, además de los espacios destartalados, en su mayor parte, dedicados a los viejos, cuenta con «Neri sotterranei» donde «vengono raccolti i corpicini dei feti abortiti». Todo es tétrico. Incluso el sonar de las campanas es «un suono malinconico» y la luna no brilla igual que en otros lugares.

En este trágico, enfermizo y deprimente ambiente, desarrolla su labor de médico el joven Michele Rizzo. Pese a sus convicciones antiabortistas, de forma sorprendente, va a realizarse como persona y como médico, desde el momento en que recalán en él, cansados y fatigados por su largo peregrinar, Don Quijote y Sancho Panza.

A través del diálogo que se entabla entre el joven médico y los dos ilustres personajes se van a ir señalando y juzgando, a veces, los diversos componentes de la trama que confluyen, esencialmente, en las temáticas de la enfermedad, el dolor que esta conlleva y la muerte como consecuencia ineludible. Y todo ello se presenta con un lenguaje en el que el léxico, especialmente los epítetos, sirven para denotar lo tétrico del lugar.

Ya desde el comienzo Don Quijote se sorprende por el aspecto del «negro caseggiato» y por encontrar en él a una persona tan joven, al que inmediatamente pregunta:

IL MEDICO (*dopo un po' risponde*) Mi chiamo Michele Rizzo. El caseggiato è un cronicario. Per recenti disposizioni inoltre vi vengono raccolti i bambini mai nati.

DON CHISCIOTTE (*che ha uno scudo color zafferano e una farfalla, per cravatta, color gelsomino*). Il tuo *trabajo*... lavoro mi dà una grande tristezza. In questo luogo c'è solo morte?... è mortura infinita. (*Piega il capo, affondando la lancia, dalla punta rossa, nel terreno*)

SANCIO Povero figlio mio! Altro *trabajo* non potevi trovare? Di dove sei?

IL MEDICO (*a se stesso*) Da dove spuntano questi? (*Poi*) Son della Sicilia¹⁶. (2008:98)

La primera reacción de Don Quijote es escapar de ese maléfico lugar, pero en su mente, siempre llena de fantasía, un pensamiento esquizofrénico lo lleva a identificar a Michele Rizzo con Miguel de Cervantes «incarcerato in quel ospedale».

A lo largo del diálogo, Don Quijote y Sancho se convierten en representantes de una civilización más libre en la que la enfermedad y el dolor constituyen algo natural y se enfrentan así a lo que representa el joven médico Michele Rizzo, como este mismo reconoce, en el hospital:

IL MEDICO (*ancor più preso da quell'apparizione, dopo un pensoso silenzio dice*) Sono un ragioniere della morte. Solo a qualche vecchio riesco a ridar la vita. Gli altri, mentre muoiono, mandano riverberi sanguigni per queste finestre. O mio grande Don Chisciotte, venendomi a trovare tu mi ricordi la mia infanzia, fatta di vento, di miseria, di fiabe, di cieli stellati¹⁷. (2008:100)

La continua identificación que Don Quijote hace de Miguel de Cervantes con Michele Rizzo, lo lleva poco a poco a ir asumiendo el papel que el caballero andante le adjudica. Frente a la aparente locura del discurso, interviene, como garante de la cordura y la razón, el enfermero Raniero Marcoccia, aunque sin éxito.

La enfermedad predominante en este hospital no será la decrepitud de la vejez o las consecuencias de los abortos, sino la esquizofrenia contagiosa de Don Quijote y la confusión de las mentes entre la realidad y la ficción. Bonaviri se muestra aquí buen conocedor de Don Quijote y buen discípulo de su paisano Luigi Pirandello.

Obras representativas de la enfermedad

Algunas de las obras de Bonaviri tienen como temática principal la enfermedad y todo lo que la rodea. No es el momento de analizarlas con detenimiento ahora, pero al menos quiero presentarlas.

La más importante, en cuanto a esta temática se refiere, es *Lenorme tempo*, escrita entre 1955 y 1961 y que, en realidad, es una especie de diario novelado. El protagonista es un joven médico narrante, alter ego de Bonaviri, quien desde el microcosmos de un pequeño pueblo, Mineo, contempla el fatigoso vivir de unas personas abocadas al duro trabajo y al dolor que las enfermedades le traen, casi sin posibilidad de curación. Porque la miseria, la forma de vida arcaica, la falta de cultura, obstaculizan continuamente los esfuerzos del médico, a pesar de que él es fruto de ese ambiente y, en principio, comparte la forma de ser y las costumbres de sus habitantes.

El propio Bonaviri describe la situación de partida de la obra en una entrevista para «Il Resto del Carlino», 14 diciembre 1976:

...quella fatta a Mineo, quando giovane venticinquenne vi arrivai come medico, ha una sua dimensione particolare. Mi calavo nel mio mondo nuovamente ma per altri canali di circolazione del dolore e della esperienza, raggiungevo insomma un tempo enorme dentro cui fermentavano esperienze millenarie di tragico sapore, di medicina alchemico-magica, di storie di pazienti l'uno all'altro legati, per funicoli ombelicali...Vi tornavo come medico, pronto a cogliere per coordinate razionali i segreti recessi del dolore contadino¹⁸. (Nigro en Bonaviri, 2010:12)

En este lugar olvidado de la Sicilia comienza a ver lisiados por las calles; muchos viejos enfermos, viejas costumbres sanadoras con componentes mágicas, que no curan sino entorpecen la curación e incluso matan. Debe contrarrestar estos hábitos y para ello, el joven médico no contradice los argumentos del paciente por disparatados que sean, sino que distrae su atención y los tranquiliza con los paisajes y los sonidos que llegan del pueblo o del campo. También debe enfrentarse con la realidad de la enfermedad, dándose cuenta inmediatamente de lo difícil que es transmitir lo aprendido en la Facultad de Medicina a enfrentarse solo con los enfermos: «Quale abisso fra i corsi universitari e la pratica minuta e grigia e incerta d'ogni giorno» (2010:43).

La presencia de las fiebres de Malta y su firme decisión de atajarlas, a través de la vacunación y de la higiene, le lleva a enfrentarse con las autoridades primero y luego con los campesinos que no quieren vacunar a sus hijos ni a sus cabras y mucho menos dejar de beber la leche de las cabras.

92 93

También la enfermedad se convierte en el núcleo central de la comedia *Il Giovine medico e Don Chisciotte*, del que ya hemos hablado y del relato titulado *Martedina*, incluido en *L'Infinito lunare*, en *I cavalli lunari* y parcialmente en *Il dottor Bilob*.

Y en *Martedina*, una parte importante se centra en curar la enfermedad: los médicos, especialmente el protagonista, las enfermeras/os, los diversos tipos de enfermedades, las técnicas médicas que se emplean, la praxis y la ética médica, etc.

Conclusiones

Del análisis de las obras de las obras se deduce una serie de conclusiones que avalan el enorme peso que tiene la enfermedad y todo lo relacionado con ella tanto en la personalidad como en la escritura de Giuseppe Bonaviri.

Es muy significativo el hecho de que la voz narrante sea muy a menudo un trasunto del propio autor, que nunca se esconde lo suficiente detrás del personaje como para pasar desapercibido. Aún más, hay un interés consciente en manifestarlo, como si el escritor siciliano quisiera así afianzar la veracidad de los hechos y la omnipresencia en ellos de la familia y de la Sicilia que abandonó.

Los personajes protagonistas sienten una angustia vital que les agobia y que se genera por el desarraigo de la tierra materna y por el oficio de médico. Y ni siquiera son capaces de calmarlos los personajes bondadosos y prácticos, generalmente mujeres que los acompañan, como Martedina o Carla. El mal se les revela continuamente en la enfermedad y en el miedo que genera en la sociedad, que no la asume e intenta esconderla como si fuera algo vergonzoso o maligno en hospitales, asilos u otras instituciones. La máxima que se repite es que ciertos lugares es mejor que no se vean y que los enfermos deben estar lejanos de los sanos.

Probablemente esta actitud renuente hacia la enfermedad se explique también por la costumbre ancestral de muchos pueblos mediterráneos de no comunicar a los demás sus enfermedades, porque ello supone una especie de tacha para la familia; no un castigo, sino una pena que la gente pobre debe pagar.

Siguiendo esa línea de pensamiento, entre el médico y el enfermo se establece una relación de desconfianza, porque aquél no confía en la medicina oficial ni en los lugares donde se practica. Por ello no es raro que la mayoría de los enfermos

pertenecientes a la clase trabajadora, sobre todo campesinos, piensen que el hospital no es un lugar a donde se va para curarse, sino para morir.

Especialmente trágica es la relación que se establece en este sentido entre el médico con los enfermos viejos, que prefieren curarse en sus casas con los remedios tradicionales o bien morir en ellas viendo sus campos; con los niños y parturientas que mueren fácilmente ante la resignación de los familiares que acuden al médico demasiado tarde, cuando ya no hay remedio, porque, en muchas ocasiones, han intentado curarlos con remedios inadecuados prescritos por curanderos o por matronas improvisadas e incompetentes del entorno.

Por su parte, los médicos que comparecen en las obras bonavirianas se dividen en dos categorías: los viejos, con muchos años de servicio, habituados a la enfermedad, sin empatía hacia los enfermos y preocupados solamente por conseguir el mejor beneficio económico y los jóvenes que comienzan la práctica de su carrera con ilusión, intentando cambiar la situación, luchando primero contra las administraciones y las autoridades locales que escatiman al máximo los recursos, incluso los medicamentos y las vacunas, y después contra los prejuicios de una sociedad de mentalidad arcaica, hecha a las supersticiones y a los remedios tradicionales, desconfiada y reticente a aceptar cualquier innovación, aunque en ello pueda irle la vida.

La alternativa a tanta miseria y humanidad doliente es para Bonaviri el recuerdo, los montes de Camuti, en Sicilia, la familia, su padre el sastre, el retorno a la infancia o la ensoñación de fabulosos viajes por tierras fantásticas donde solo vive el pensamiento y la enfermedad es únicamente un motivo de debate.

Notas

¹ «He ejercido de médico durante seis años en Sicilia y durante seis años en el viejo hospital de Frosinone y después en el nuevo. En el viejo, estaba en la enfermería: se trabajaba tres días a la semana de treinta horas de guardia; he aprendido allí a hacer raspados y la asistencia con los fórceps. Esta experiencia me ha hecho descender a las cavernas del dolor humano, y me ha permitido estar en contacto propiamente con el conocimiento profundo del dolor verdadero, y no con el que está en la superficie y que rebota enseguida hacia los problemas políticos, sociológicos, también importantes; el verdadero dolor del hombre es el biológico, de la enfermedad, de la muerte. Mi experiencia ha ensanchado mi visión y mi posibilidad de tener contactos más directos y penetrar mejor en los pliegues más secretos del alma humana. Así pues, en este sentido, existe una relación entre la página escrita y la medicina. Ambas comportan una inmersión en el mundo del dolor humano, filtrado y disperso en todos mis libros». (La traducción de las citas nos pertenece)

² «La sangre que le salió era la sangre de todo el mundo».

³ «Ahora llegó el 9 de agosto y la luna /tuvo una hemorragia retinoica en el ojo derecho,/y allí los lunarios corrieron a la ventana/hacia la tierra, y asustados sobre las dunas/ en el mar Crisium cantaron gallos y grillos/ porque la luna no conseguía atraer la tierra...»

⁴ «Este segundo pensamiento se manifiesta y se activa en la fase de duermevela o preonírica. Fuera de ella es inconcebible e inexistente. El origen de fondo de este pensamiento nocturno es, en gran parte, sensorial. Es suficiente autocontrolarse antes de dormirse, para comprenderlo. Basta que durante el pre-sueño, nos sometamos a estímulos cutáneos, o viscerales en un sentido lato (pruritos, somestésias, dolores, simples psicostésias) para que, en un juego de aferencias corticales y de aferencias encéfalo-cutáneas, o viscerales, se presente este pensamiento».

⁵ «En este esbozo interpretativo del duermevela me atengo a la hipótesis somático-visceral, excluyendo, entiéndase bien, los dinamismos del sueño. Considero, por ejemplo, el manto cutáneo, verdadera cáscara pericorpórea que nos abraza, se puede, por tanto, considerar un apéndice, expandido hacia afuera, del cerebro; es decir, un verdadero manto mini-encefálico que posee una protofunción arcaica micro-pensante. Por otra parte, no hay que olvidar que la membrana celular tiene una reactividad nerviosa primordial. El cutis podrá poseer también una función primigenia memorizadora».

⁶ «De las mil trecientas personas inscritas en la lista de los pobres, el médico municipal, al que sustituía frecuentemente, podía solamente recetar viejos preparados galénicos que se remontaban a hace cien años. —Podéis curar hoy a un niño afectado de broncopulmonía con la infusión de polígala.

—Las infusiones son siempre buenas.

—¿Y los antibióticos no existen? ¿Si fuese un hermano suyo qué haría?

—Doctor, si nos dejamos pillar la mano por la piedad cristiana, se acabó. El ayuntamiento se echará a perder. ¿No sabe cuántos millones de déficit tenemos?... Permitid al menos que se pueda prescribir libremente la penicilina».

⁷ «El enfermo era hijo de un alfarero que vivía en un callejón estrecho lleno de estiércol y de charcos, pequeños o anchos, en los bordes de las casas. Subí, precedido por el jorobado, por una corroída escalerilla de madera, y allí encontré al padre esperándome teniendo en la mano una lámpara de petróleo. Agarrando esta con ambas manos, enormes por los callos, me acompañó a través de dos habitaciones de paredes desnudas donde estaban colocadas muchas camas... El muchacho estaba sentado en la cama, apoyado en dos cojines altos, rellenos de paja».

⁸ «El aire trágico que se respiraba allí dentro es casi imposible de describir. El canónigo N. era delgado, con las mejillas hundidas y los pómulos salientes: los ojos eran lacrimosos y apagados, como los de un animal golpeado por la muerte».

⁹ «Sabe, doctor, tengo mis costumbres y mi casa es mi casa. Lo sabe bien usted, no?»

¹⁰ «*El doctor con una mirada distante*: Ah, sí. Ha ingresado hace pocos días. Tiene una pleuresía húmeda. Enseguida lo vaciaremos. Espero que el pulmón esté indemne. Si es así, curará del todo en un mes. En caso contrario podría tratarse de una tuberculosis que podría durar mucho tiempo. El muchacho estaba muy estropeado cuando ha ingresado».

¹¹ «—¿Cómo es que habéis dejado el hospital? —le pregunté después de haberlo visitado.

—Oh, doctor, ¿vuecencia sabe lo que significa estar encerrado noche y día en un edificio con grandes pasillos oscuros? Nadie os sonríe, nadie os mira en la cara con compasión, y uno sueña viendo el mucho aire que hay fuera y pensando en nuestros campos».

¹² «En los corredores había cardíacos, bronquíticos, tíficos, o personas afectadas por hemopatías o por hepatitis viral. Normalmente los escolios hemáticos, las expectoraciones, no pudiéndose siempre desaguar por los conductos habituales, eran canalizados hacia las orillas del río vecino. Todo ello, teniendo un régimen torrencial, y teniendo las orillas llenas de ruedas inservibles, de bolsas de plástico, de gatos muertos, de ratas».

¹³ El asilo era una vieja construcción de finales del XIX, dedicada en el pasado a depósito de leña. En la parte de delante había un jardincillo que terminaba en tres puntas contra las paredes. Aún florecían allí matas de rosas, bajo las cuales se veían lagartijas muertas llenas de pétalos.

¹⁴ El hospital de los pobres, en Benarés, se encuentra sobre una colina bajo la cual el templo de Nakhana tiene muchas puertas en forma de rosa de los vientos. En las largas columnatas, hechas de piedra, se ve a la diosa Parvatí que en poses diversas se une con los toros sagrados... El hospital está constituido por tres pabellones: uno para las mujeres, uno para los hombres, y, finalmente, otro para los viejos que llegan con rostros delgados, y un envoltorio de panecillos de arroz.

¹⁵ «Por cada corredor hay un solo baño, los frascos con las orinas se ponen allí uno sobre el otro por falta de espacio. En algunos cubos se acumulan las placentas de las parturientas de los que chupan sangre las moscas. En una vieja pintura mural se lee: “Si la luna te aluna la cabeza, reza a Shiva. Nuestra alma sufre corrupción eterna”».

¹⁶ «EL MÉDICO (*después de un rato responde*) Me llamo Michele Rizzo. El edificio es un geriátrico. Por disposiciones recientes además se traen aquí a los niños no nacidos.

DON QUIJOTE (*que tiene un escudo azafranado y una mariposa por corbata, color jazmín*). Tu lavoro... trabajo me produce una gran tristeza. En este lugar hay solo muerte?... es mortandad infinita. (*Agacha la cabeza, clavando la lanza, con la punta rosa, en la tierra*).

SANCHO ¿Pobre hijo! ¿No podías haber encontrado otro trabajo? De dónde eres?

EL MÉDICO (*para sí*) ¿De dónde salen estos? (*Después*) Soy de Sicilia».

¹⁷ «EL MÉDICO (*todavía sorprendido por aquella aparición, después de un meditado silencio dice*) Soy un contable de la muerte. Solo consigo recuperar para la vida a algún viejo. Los otros, mientras mueren, mandan reverberaciones sanguinolentas por estas ventanas. Oh, mi gran Don Quijote, al encontrarme me recuerdas mi infancia, hecha de viento, de miseria, de fábulas, de cielos estrellados».

¹⁸ «... la realizada en Mineo, cuando era joven de veinticinco años llegué como médico, tiene una significación particular. Me metía en mi mundo nuevamente pero por otros canales de circulación del dolor y de la experiencia, llegaba, en definitiva, un tiempo enorme en el que fermentaban experiencias milenarias de sabor trágico, de medicina alquímico-mágica, de historia de pacientes ligados uno al otro, por cordones umbilicales...

Volví allí como médico, dispuesto a aprehender por coordinadas racionales las secretas resoluciones del dolor campesino».

Referencias bibliográficas

- BONAVIRI, G. (2010). *Lenorme tempo* (a cura di Silvano Nigro). Sellerio.
- BONAVIRI, G. (2009). *La ragazza di Casalmonferrato* (a cura di Enzo e Sarah Zappulla). La Cantinella.
- BONAVIRI, G. (2008). *L'Infinito lunare* (a cura di S. Zappulla Muscarà). Bompiani.
- BONAVIRI, G. (2007). *Silvinia* (a cura di Sarah Zappulla Muscarà). Bompiani.
- BONAVIRI, G. (2004). *I cavalli lunari*. Scheiwiller.
- BONAVIRI, G. (1988). *Il dormiveglia*. Mondadori.
- BONAVIRI, G. (1986). *È un rosseggiar di peschi e d'albicocchi*. Rizzoli.
- BONAVIRI G. Y BONAVIRI G. (1999). *E il verde ramo oscillò. Fiabe di folli*. Piero Manni.
- NIGRO S.S. (2010). Un enorme ventenio. Revista *Il Resto del Carlino*. 14 de diciembre 1976. Texto inserto en el prólogo de Nigro en G. Bonaviri (2010) *Lenorme tempo*.
- TIBERIA, R. (2005). *Alla ricerca di una poesia biológica*. <http://www.italialibri.net/interviste/0502-1.html>

96 97

González Martín, Vicente

«Tipos y lugares de la enfermedad en la obra de Giuseppe Bonaviri». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 83–97.

Fecha de recepción: 20 · 03 · 20

Fecha de aceptación: 15 · 05 · 20

Emigrar a Europa y escribir ficción. Los casos de Amara Lakhous y Gunter Silva Passuni

Ilaria Magnani*

Università degli Studi di Cassino
e del Lazio meridionale

Resumen

El trabajo se propone observar las obras de Amara Lakhous y Gunter Silva Passuni, intelectuales —argelino el primero y peruano el segundo— que comparten la decisión de vivir fuera de su propio país, habiendo elegido Europa, Italia y Gran Bretaña respectivamente. Su producción encara la experiencia del desarraigo y la condición del migrante volviéndola un espacio desde donde mirar a la nación de llegada, sus habitantes y capas sociales, haciendo hincapié en las múltiples contradicciones de este mundo. Una operación que subvierte —al menos simbólica, si no materialmente— la marginalidad del migrante y pone en entredicho la doble ausencia que el sociólogo franco–argelino indicó como dramática condición de todo trabajador migrante.

98 99

Palabras clave

· Literatura contemporánea · Narrativa latinoamericana · Narrativa italiana · Migraciones · Gunter Silva Passun · Amara Lakhous

* *Ilaria Magnani es doctora en Estudios Americanos por la Università di Roma Tre, profesora titular de Literatura hispano–americana en la Università di Cassino e del Lazio Meridionale. Se ocupa de literatura argentina contemporánea, emigración y aporte de la presencia italiana, con énfasis en temáticas de identidad, y memoria; se dedica además a estudios sobre representaciones literarias posdictatoriales e imaginario patagónico. Es autora de más de ochenta artículos en revistas especializadas o capítulos de libros de alcance nacional e internacional. Sus últimos libros son Antartide. La Storia e le storie (ed., 2017), Sulle orme del viandante (2018).*

Abstract

This work aims to observe the texts of Amara Lakhous and Gunter Silva Passuni, two intellectuals —Algerian the former and Peruvian the latter— who share the decision of living abroad, having chosen Europe as their final destination (Italy and Great Britain respectively). Their literary production addresses the experience of being uprooted and the condition of the migrant, making it a space from which to look upon the nation of arrival, its inhabitants and social strata, emphasizing the multiple contradictions of this world. This context subverts —at least symbolically if not materially— the marginality of the migrant and calls into question the double absence that the Franco–Algerian sociologist indicated as a dramatic condition of every migrant worker.

Keywords

Contemporary literature · Latin American narrative · Italian narrative · Migrations · Gunter Silva Passuni · Amara Lakhous

La migración es, hoy en día, un tema que convoca atención y preocupaciones, condición que le asegura una presencia constante en los medios de comunicación. Es importante señalar que para referirse a esos desplazamientos masivos resulta muy frecuentemente privilegiada la palabra «inmigración», es decir un término marcado, geográfica y políticamente orientado, ya que mira al fenómeno contemporáneo desde una ubicación europea (aunque también podría decirse estadounidense) y expresa —de manera explícita o latente— la sutil alusión a una amenaza procedente desde un indefinido afuera. Frente a esa sensación es inevitable considerar que las políticas nacionales implementadas manifiestan su inadecuación y la radical incompreensión del fenómeno. Justamente a partir de las distinciones terminológicas, cabe poner atención al agudo análisis propuesto por Umberto Eco, quien ya en 1997 —en una conferencia dictada en Valencia, con ocasión de un congreso sobre las perspectivas del Tercer Milenio —indicaba la necesidad de marcar la diferencia entre los conceptos que denominaba «inmigración» y «migración». El primero se caracteriza, en su visión, por la limitada relevancia estadística de los fenómenos y porque «possono essere controllati politicamente, limitati, incoraggiati, programmati o accettati» (Eco, 2019:22). El segundo concepto, en cambio, se refiere a un movimiento demográfico que tiene su rasgo fundamental en

la imposibilidad de someterlo a cualquier tipo de control o limitación ya que «le migrazioni (...) sono come i fenomeni naturali: avvengono e nessuno le può controllare». Causan el paulatino vaciamiento de un territorio y conllevan, a largo plazo, el cambio radical de la cultura del espacio meta (Eco, 2019:22). Son acontecimientos que se han repetido en múltiples ocasiones a lo largo de la historia y que están teniendo lugar en la actualidad, aunque hoy se intenta no ver su verdadera naturaleza ya que, como observaba Eco, «i fenomeni che l'Europa cerca ancora di affrontare come casi di immigrazione sono invece casi di migrazione» (Eco, 2019:26).

Por otra parte y para seguir observando las múltiples contradicciones que acompañan el tema, si pensamos en las oleadas de italianos que en los siglos XIX y XX dejaron el país, podemos apreciar el proceso de radical olvido o incluso de represión a que el fenómeno ha sido sometido por las estructuras socio-políticas nacionales, ya sea en el orden de lo material ya sea de lo simbólico, puesto que la intelectualidad italiana nunca produjo una importante literatura de la (e)migración. Al respecto es interesante recordar que en un artículo publicado en la revista *Pégaso* en septiembre de 1930, el escritor y ensayista Ugo Ojetti se interrogaba sobre la ausencia de una literatura que se centrara en la presencia italiana en el extranjero, una laguna particularmente sorprendente si se considera el alto número de italianos que vivían esta situación. Antonio Gramsci cita a Ojetti en sus *Quaderni del carcere* (*Cuadernos de la cárcel*) y, reflexionando sobre el tema e intentando contestar esa pregunta, hace hincapié en la falta de un real involucramiento de las capas más altas de la sociedad italiana, incluyendo a políticos e intelectuales, en la situación de los sectores populares, los mismos destinados a emigrar. Según el intelectual comunista sería esa postura estructural de la inteligencia nacional la que determina la emigración como fenómeno socio-demográfico y al mismo tiempo causa su borramiento del panorama literario¹. Gramsci llega más allá en su denuncia, declarando la ausencia de una verdadera literatura nacional —«la letteratura italiana non è nazionale nel senso che non è popolare»— diferentemente de las demás literaturas ya que en Italia, a su entender, «mancano i memorialisti e sono rari i biografi e gli autobiografi. Manca l'interesse per l'uomo vivente, per la vita vissuta» (Gramsci, 1996:120)².

Sin embargo, en un momento de evidente presión inmigratoria en un contexto como el italiano siempre interesado por el fenómeno opuesto y, contemporáneamente, a raíz de una novedosa y apreciable extensión alcanzada por el ámbito de acción e interés individual —la globalización o la condición «líquida» teorizada por Bauman—, los sectores intelectuales y la industria editorial italianas, desde la última década del siglo XX, empiezan a brindar una creciente atención al aporte de migrantes de distintas procedencias que deciden producir literatura en lengua italiana (Comberiati, 2010). Es un fenómeno relativamente nuevo, que no ha tenido el alcance conseguido en otras lenguas y naciones como Inglaterra, Francia o Alemania aun pudiendo valerse de herramientas, análisis y canales de difusión nuevos y activos³.

Cabe recordar que la producción de autores que escriben fuera de su territorio de origen tiene vasta tradición y amplia difusión en el mundo hispánico ya sea entre autores que se han trasladado al área hispano-hablante adquiriendo el idioma, ya sea en la tipología opuesta (Grillo, 2020). Sin embargo, la escritura fuera del mundo

originario y la referencia a dicha situación abre paso a una realidad multifacética y largamente debatida, a partir de la oportunidad de darle la preeminencia a la condición de escritor o a la de migrante (Marchand, 1991), hasta producir articuladas teorizaciones (Serafin, 2014). Por lo que se refiere al contexto italiano y al uso de su idioma, se encuentran nuevos e inesperados casos de autores que eligen esa lengua, como Jhumpa Lahiri. La conocida escritora anglo-bengalés cuenta con una larga permanencia en Italia, a la que hace referencia en sus obras, sin que por eso —a mi entender— la suya pueda configurarse una escritura sobre inmigración en el sentido usual del término. En la colección de cuentos *Unaccustomed Earth* (2008), por ejemplo, los personajes retratados durante sus experiencias romanas, aun siendo extranjeros, no se pueden identificar como inmigrados prototípicos. Son más bien viajeros: estudiosos, fotógrafos *free lance*, una humanidad peregrina y privilegiada. Otros casos de escritores que usan la lengua italiana son los de Ruska Jorjoliani, joven georgiana radicada en Sicilia, o Adrián Bravi, argentino trasladado a Macerata y escritor de reconocida trayectoria. En la producción narrativa de ambos autores hay que subrayar la ausencia del tema migratorio. Huelga decir que esta mención a algunos casos puntuales pretende solo aludir a las dimensiones de un fenómeno creciente del que no se puede brindar un elenco exhaustivo.

En el presente trabajo es mi intención acotar el discurso a las obras de dos autores cuyas características literarias —estéticas y de contenido— me propongo cotejar y analizar. Son escritores de distinta formación y tradición cultural, Gunter Silva Passuni⁴ y Amara Lakhous⁵. Ambos se han trasladado a Europa viviendo y produciendo ahí su literatura. El primero en Londres, procedente de Perú; el segundo en Italia (en Roma y Turín), tras haber dejado Argelia y para sucesivamente transferirse a Estados Unidos. Sorprende, en la producción de los dos autores, la preponderancia, casi la exclusividad, de la temática migratoria. A pesar de la reiteración del argumento y aunque esas obras muestren una evidente vinculación con los datos biográficos de los escritores, su narrativa no puede inscribirse en la pura elaboración autobiográfica, como suele acontecer con las obras primas de muchos escritores migrantes. El interés de su producción radica, a mi entender, en la capacidad de estos textos de subvertir la escritura tradicional sobre el tema ya que no se centran en la experiencia del migrante en la tierra de llegada y ofrecen, en cambio, un fresco de este mundo, propuesto a través de la mirada extranjera. El resultado es una visión sutilmente extrañada que le brinda nuevos matices y contenidos inesperados a un contexto supuestamente bien conocido por el lector.

La lengua

«La lingua è un modo di vedere e interpretare le cose. Modella persino il nostro comportamento. Dunque più che in un mondo si nasce e si vive in una lingua. È per questo che il cambio di lingua presuppone una rappresentazione diversa della realtà» afirma Adrián Bravi (2016:173), refiriéndose a la relación del individuo con la lengua usada, particularmente si esta es vehículo para la expresión literaria. Lo hace en un brillante ensayo donde articula reflexiones en las que, a partir de su experiencia personal, dialoga con situaciones y declaraciones de numerosos

escritores e intelectuales transitados por diferentes idiomas en momentos históricos distintos. Es conocido el convencimiento manifestado por varios exiliados —como es el caso del premio Nobel Iosif Brodskij— de poder encontrar su propia patria solo en la lengua madre. Una consideración que abre paso a otra reflexión de Bravi (2016:30): «Si vive dentro una lingua più che in uno spazio geografico», donde se aprecia la acción potentemente concreta del idioma que sabe moldear la realidad a través de su asimilación y representación del mundo, como un espacio que nos sabe albergar. Las potencialidades del idioma se vuelven tanto más incisivas si sirven para plasmar la narración de un desplazamiento y los cambios que conlleva. Por eso, antes de acercarse a la producción narrativa de los autores mencionados, cabe detener la atención en el código lingüístico usado y en la distinta actitud mantenida por los autores. Silva Passuni muestra una evidente continuidad con la cultura de procedencia aun después de su traslado a Inglaterra ya que sigue escribiendo en castellano, privilegia el círculo de la intelectualidad hispana en Londres y el debate cultural que allí se desarrolla:

102 103

Al tener una comunidad de escritores latinoamericanos tan reducida, todos nos llevamos bien, existe una suerte de confraternidad, pero eso no significa que no discutamos nuestras ideas, que no haya debate. Yo suelo tomarme unos rones con el escritor Carlos Fonseca al menos tres o cuatro veces por mes, en un bar cerca al campus de mi universidad. Desde ahí, muy ebrios, hemos intentado descifrar qué significa ser un escritor latinoamericano. No hemos llegado a ninguna conclusión, pero quizás sea el hecho de andar por el mundo, completamente exagerados, contestatarios y terriblemente melodramáticos. (Peters, 2015: en línea)

Lakhous, en cambio, opta por la lengua italiana. En esta y su cultura identifica las razones que le llevaron a elegir transferirse a la península, como declara en una conversación con Meredith K. Ray⁶:

These are some of my motives for the decision to go to Italy, to study Italian, to stay in Italy, to become in some sense a citizen of Italian language —a citizen of Italian culture. I am an Italian citizen, in the sense that since 2008 I have had an Italian passport. But what I like most is this linguistic and cultural citizenship that I really worked hard for.

In any case, after that, the decision to write in Italian came about. Because as a writer, I was born in Algeria, in Arabic. I wrote my first novel in Algeria in 1993: *Scontro di civiltà in un ascensore di Piazza San Vittorio*. I wrote it in Arabic, and then I re-wrote it in Italian. So little by little, this maturity, this intimacy with Italian, led me to start writing in Italian. And now, I find myself here in Paris, writing the first draft of my next novel, in Italian. (Ray, 2014: en línea)

Al describir su identidad cultural y formación, el escritor manifiesta una actitud que me animaría a definir de «desarraigo» idiomático. De hecho, Lakhous declara su pertenencia etno-cultural berbera —contexto que se caracterizaba por no tener un sistema escolar propio y ser fundamentalmente ágrafo—. Esa condición no permite al escritor sentirse realmente partícipe de la educación en lengua árabe que recibió, consecuencia de las políticas lingüísticas implementadas por Argelia

en los años de su educación, cuando el país magrebí decidió abandonar la anterior escolarización francófona, en razón de la cual muchos escritores del área vieron en Francia y su cultura una patria intelectual con la que identificarse. El peculiar recorrido de su formación marca la condición lingüístico-cultural de Lakhous, desvinculándolo de la unicidad y entregándolo a una curiosidad que lo instó a buscar otras metas fuera del ámbito originario.

Si la lengua, toda lengua nueva es «la prima dimora che trova lo straniero, una specie di arco da attraversare —traspasado el cual se ofrecen cultura e identidad nuevas— che non sottraggono nulla alla diversità o alterità di chi lo attraversa» (Bravi, 2016:41), la adquisición del nuevo idioma no se limita a un puro cambio idiomático. Al contrario, se vuelve una innovación constante ya que, nos recuerda el argentino al reflexionar sobre su experiencia:

Alla fine ci accorgiamo che quella casa (la nueva lengua) ci ha trasformato, così come noi, in un certo modo, abbiamo trasformato anche lei, perché l'italiano, nel quale mi trovo a misurare ogni parola, è una lingua flessibile che acconsente le variazioni e le contaminazioni che ogni volta le vengono suggerite (Bravi, 2016:42).

Lakhous coincide con lo afirmado por Bravi cuando reivindica para la lengua de su producción la ductilidad y la innovación de una creación marcada por contactos subterráneos:

I made the choice to work in two languages, Arabic and Italian, and I made it my goal to «Arabicize» the Italian, and to «Italianize» the Arabic. That is, to bring Arabic into Italian —and really, not just Arabic, because my origins are Berber, which has a very rich language, my mother-tongue— so I put some Italian into my language. And French too, really. And when I write in Arabic, I put in my new language, which is Italian —so I Arabicize Italian and Italianize Arabic. My Arabic style is very unusual— many critics and reviewers have noticed it. (Ray, 2014:en línea)

Interesante al respecto es el comentario de una joven estudiosa de literaturas comparadas, Ilana Antici (2014): «Nella sua lingua neutra, il confine tra italianità e *etrangeté* letteraria si fa fluido, trasporta il lettore nel piacere dell'ambiguità, della mescolanza». Consideración autorizada no solamente por la competencia profesional sino también por la condición de migrante de la estudiosa, por ser —como italiana que vive en Francia— ella misma impregnada de la ambigua presencia de italianidad y *etrangeté*. Por otra parte cabe subrayar que en la obra de Lakhous la «mescolanza» surge también, y de manera aún más interesante, de la capacidad de incorporar rasgos de diferentes dialectos itálicos (Gargiulo, 2015), una forma de dar espacio, en la intención del autor, a la multiculturalidad presente en Italia y de hacer hincapié en el tema de las migraciones del sur al norte del país y, en resumidas cuentas, en la dialéctica de la otredad presente en toda relación humana. La sensibilidad lingüística del autor (Groppaldi, 2012) lo lleva a crear páginas de un verdadero cocoliche donde, aunque con componentes distintos al original, se conserva el mecanismo creativo originario de esta interlengua rioplatense y su simbólica capacidad de inclusión. Quiero señalar, al respecto, un elocuente diálogo entre egipcios del que es irónica narradora una compatriota, a la que el autor confía su misma habilidad en el uso y percepción de los idiomas (Lakhous, 2010:81).

Aparentemente distante es el panorama lingüístico propuesto en la obra de Silva Passuni, ya que este no se aleja de su lengua madre. Sin embargo le proporciona nuevos matices a través de topónimos y referencias a espacios institucionales londinenses —«Nos dirigimos a Mare Street al Town Hall» (Silva Passuni, 2012:18)⁷— e incorporando palabras u oraciones en inglés que desempeñan papeles distintos en el texto. Frecuentemente son afirmaciones de algún personaje: «“*Quite windy*”» (21), «*Too bad*» (51), «“Madrid to London via Harwich in a tomato lorry”» (53), «“*Its not your business*”» (91); pero encontramos también un eslogan publicitario: «*find love with match.com*» (41) o la inscripción en una camiseta de dormir: «*IT’S HARD TO BE NOSTALGIC WHEN YOU CAN’T REMEMBER ANYTHING*» (129). Son expresiones en las que el uso del entrecomillado y, aún más, de la cursiva o la mayúscula marca de distinta forma el estatuto de otredad o pertenencia al texto. En otras ocasiones son locuciones que se «cuelan» en la narración para proporcionarle el justo matiz de su ubicación: «*Cleaner*» (52), «como un *crash test dummy*» (99), «*of course* » (115) y se integran al español sin ninguna marca distintiva. Si los casos indicados, muy explícitos, ponen de relieve el contexto anglófono en el que se desarrollan los acontecimientos, las partes que más elocuentemente hablan de la interacción lingüística surgen de la llamada interferencia del inglés en el idioma castellano: «un señor en sus sesenta» (16); «en una caridad» en el sentido de institución caritativa; «unas prácticas» refiriéndose a ejercicios, tareas para los estudiantes; «eventualmente» con el significado de finalmente; formas que, en la mejor tradición de los «falsos amigos» —reales o deliberados, como es mucho más probable— muestran la presencia subversiva y creativa de una lengua en la otra. La porosidad del idioma se abre igualmente a los modismos peninsulares —«—Vale—contestó Pilar» (23)— o a los mexicanos —*güey*— y argentinos —*che*— para connotar la pertenencia nacional de unos personajes.

104 105

Ambos autores demuestran ser deudores de los referentes del nuevo contexto y, a pesar del diferente posicionamiento frente a la lengua originaria, cabe apreciar que la porosidad presente en su prosa responde a la afirmación de Glissant según la cual el escritor contemporáneo «non è monolingue, anche se non conosce che una sola lingua, perché scrive in presenza di tutte le lingue del mondo» (Glissant, 1998:22). Una condición que está en la base de la cultura archipelágica que el pensador caribeño considera típica de la contemporaneidad y que, basándose en la experiencia del microcosmos del que procede, auspicia por su potencialidad abarcadora.

Las obras

Todas las novelas de Lakhous se inscriben en el género policial⁸, del que toman la estructura y los motivos característicos. Estos se vuelven rápidamente una estrategia, mejor dicho, una herramienta a la que el autor acude para pintar un fresco de la realidad observada y ahondar en algunas cuestiones particularmente sensibles. Las novelas se inspiran en situaciones contemporáneas surgidas del contacto entre núcleos étnicos y culturales distintos, incluso en hechos de actualidad puntuales como en el caso de *La zingarata della verginella di Via Ormea*. Diferentemente a la primera novela, las siguientes cuentan con

un investigador *sui generis*, el periodista Enzo Laganà —*Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* y *La zingarata della verginella di Via Ormea*— un arabista—traductor y espía neófito por patriotismo —*Divorzio all'islamica a viale Marconi*—, quien se vuelve el fulcro temático y estructural de la narración. Es justamente la ausencia de la figura central del investigador la que le brinda mayor interés a la primera novela, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. Disparador de la narración es el asesinato de Lorenzo Manfredini, inquilino de un edificio de Piazza Vittorio, en el homónimo, histórico barrio romano conocido por su carácter multiétnico. Lorenzo, apodado «el Gladiador» por ser el organizador de riñas a muerte entre perros y relativas apuestas clandestinas, es una presencia desagradable para todos los que viven en el edificio, que reúne a personas de distinta procedencia y actividad laboral (cuidadora peruana, portera napolitana, tendero bengalés, profesor milanés. etc.). Sin embargo, su inexplicable ausencia hace que las sospechas se centren en Amedeo, la persona más empática, disponible y querida del microcosmos presentado; personaje de hecho poco conocido del que solo tardíamente se descubre el inesperado origen magrebí. La condición de «extracomunitario» —según la acepción italiana, por momentos despectiva, del término— genera sorpresa y despierta dudas por la doble y no declarada identidad, abriendo paso a la hipótesis de un camuflaje predeterminado. Solo al final, la voz del último actor—testigo —el comisario de policía Mauro Bettarini— descubre al lector la inocencia de Amedeo-Ahmed, internado en un hospital donde yace inconsciente a raíz de un grave accidente del que fue víctima. La estructura narrativa propuesta por Lakhous dibuja un escenario al que sube una variada humanidad de migrantes, procedentes de países lejanos o ciudades italianas, dejadas en décadas pasadas por razones laborales, o personas del barrio que se consideran desplazadas por ellos. En resumidas cuentas, ocupa el escenario una muestra de la Italia contemporánea, exitosamente representada de forma efectiva y humorística por un nuevo italiano cuya mirada es posiblemente más aguda que la de los nativos, a los que el recurso del extrañamiento sabe revelar lo que se les escapa.

Aun poniéndose en la línea del policial, la narración se estructura como un contrapunteo de voces organizadas en un diálogo a distancia o, mejor dicho, remite a la acción teatral delimitando simbólicamente un espacio en el que los diferentes personajes, por turno, toman la palabra para narrar su verdad. La narración se ve dirigida a un destinatario interno no identificable en el texto —el público, si privilegiamos la idea de un escenario, o un juez si queremos pensar, con mayor dramatismo, en un juicio— al que cada voz narrante informa desde su peculiar punto de vista. La parcialidad de este se ve evidenciada por once «aullidos» — como son denominados esos capítulos intercalados— especie de diario—desahogo de Amedeo-Ahmed, fulcro de la historia y supuesto culpable del asesinato del

Gladiador, en los que el narrador retoma los mismos temas del «testimonio» que lo precede desde su propio enfoque. Los «aullidos» son el espacio de la reflexión sobre las cuestiones traídas a colación, en las que el autor le presta a su personaje y alter ego —Amedeo—Ahmed— una mirada concientizada y culta filtrada por las visiones —teóricas o literarias— de los múltiples intelectuales citados. El automático cotejo entre los enfoques, que la estructura narrativa fomenta, pone de relieve no únicamente las distintas miradas de los personajes, sino sobre todo las incomprensiones creadas por la distancia cultural en la que se fundan las diferentes interpretaciones. Elocuente al respecto es la atribución del nombre al protagonista, consecuencia de un malentendido: cuando Ahmed dice su nombre el hecho que hable un italiano perfecto, que no permite identificarlo como extranjero, lleva al interlocutor a entender «Amedeo» y, sucesivamente, a difundir el error. El nombre es entonces clara metonimia de la identidad y, como esta, sabe dejarse plasmar por los acontecimientos sin perder su auténtico origen.

106 107

El juego de ambivalencias derivadas de la doble lectura de todo acontecimiento narrado se propone hasta el final del texto llegando incluso a desarticular el género policial en su mismo sostén: la identificación certera del culpable. El último personaje en tomar la palabra, el policía, propone dos verdades. La primera se basa en los tópicos de la investigación y una versión vasta de la psicología criminal: la desaparición del sospechoso indica su culpabilidad; la segunda, fundada en la motivación de la ausencia de Amedeo causada por el accidente ocurrido afirma su inocencia y consagra la aceptación de la otredad descubierta en él.

El jocoso cotejo de visiones distintas, destinado a negar la existencia de una realidad unívoca y reafirmar la potencia ambigua de la interpretación, constituye una comedia de enredo que a menudo dialoga con la «Commedia all'italiana», cuya tradición fílmica Lakhous muestra apreciar y conocer profundamente hasta volverla referencia constante de la novela y herramienta interpretativa de la realidad presentada. Más allá del humorismo que la narración causa, pone de relieve el conflicto cultural, el desencuentro que guía la narración desde su título (Comberiat, 2012).

Son hitos de este desencuentro las diferentes tradiciones alimentarias que marcan la identidad y, a veces, causan incomprensión, la ininteligibilidad de los códigos, la conservación estéril de prejuicios absurdos. A pesar de la preponderancia del tema migratorio, la novela no retrata a los inmigrados sino a la Italia en la que estos intentan asentarse. Por eso no escatima críticas a comportamientos sociales típicamente contemporáneos, difundidos y objetables como la relación enfermiza con los animales domésticos, la tele-dependencia, el arraigarse de los preconceptos: la aparentemente frágil Elisabetta Fabiani, culpable del asesinato, es hiperprotectora y fanática defensora de los perros, particularmente de su Valentino, tratado como y mejor que algunos de los personajes retratados, apasionada de películas y series policiales, incapaz de observar la realidad sin acudir a los patrones irreales y obsesivos de las ficciones con las que se entretiene. Al hacer humorísticamente hincapié en algunas debilidades contemporáneas, la narración pone de relieve las lagunas de las que adolece la sociedad italiana como un mosaico del que la presencia migratoria no es más que un componente.

Los cuentos de Silva Passuni declaran desde el título su ubicación o, mejor dicho, su vínculo preponderante con la capital inglesa. *Crónicas de Londres* es un conjunto de once textos de los que solo los últimos dos, definidos explícitamente

crónicas por el autor, parecen enfatizar la inserción en el género. De los once textos solo tres tienen un narrador extradiegético mientras que en los demás casos la voz narrante es interna y autodiegética. Cuenta experiencias de permanencias londinenses o, por momentos, amplía el escenario excediendo las fronteras de la ciudad o de Inglaterra y eligiendo preferentemente París. Esa primera persona sin duda no nos autoriza a pensar los cuentos como otras tantas anécdotas de inspiración autobiográfica. Sin embargo en ellos el autor expresa una profunda empatía con los sujetos, los rasgos de esas personalidades y las vivencias narradas protegiendo al lector de la mirada alejada que puede brindar un narrador omnisciente. Nos muestran un mundo de inmigrados mayoritariamente latinoamericanos sin que falten en él voces españolas, polacas o africanas (Cairati, 2014a, 2014b). Pinta un universo multifacético que presenta casos siempre distintos de la migración a Europa escapándose a un paradigma preconstituido y estereotipado del inmigrado marginado o, es la otra cara de la misma medalla, persona aprovechada y poco confiable⁹. La categoría de los inmigrados incluye un vasto abanico de individuos, desde humildes trabajadores a profesionales afirmados. Encontramos indiferentemente a estudiantes, profesores universitarios y representantes de las clases más pudientes que se están formando en el extranjero:

El año acababa, pero también mi carrera universitaria.

Hacia tres años que la había empezado y en tan solo unas semanas me estaría graduando¹⁰ (44)

No quise decir mi apellido completo, Benavides de la Quintana, para que Miguel no me asociara con mi familia allá en Lima, o a algunos familiares vinculados al Gobierno. (16)

A finales de agosto, yo sabía que mis días se acababan, debía volver a Lima para trabajar en las empresas de mi familia, había terminado el MBA, y mi contrato de trabajo vencía. No había excusa para seguir quedándome.

Sabía que extrañaría Londres, dejaba grandes amigos y muchos recuerdos. (24)

Así como hallamos a trabajadores bien insertados en el mundo laboral, pobres individuos aprovechados por su familia, explotadores de sus propios compatriotas:

Yo me había convertido en el jefe de operador de circuito, era un trabajo aburrido, nada interesante, pero pagaba las cuentas, me daba estabilidad y me permitía ahorrar. Mi posición consistía en producir informes escritos de incidentes, también controlaba a los que monitorean las cámaras de seguridad. (35–36)

Esa misma noche recibí una llamada de Jairo, quien había sabido aprovecharse de inmigrantes ilegales en mi situación, de los sueldos bajos que ofrecía a personas que no estaban en condición de rechazarlo y de la necesidad de la gente rica de tener ventanas limpias. (52)

A los 87 años es difícil encontrar trabajo —dijo la abuela, secando las vajillas con un trapo descolorido. Los muchachos sospecharon que una tempestad de cambios estaba por venir. Lo advirtieron por el tono en su voz. Las palabras salieron solemnes desde su boca desdentada. Pavel y Patrick estaban parados frente a ella, como soldados que se resignan a cumplir cualquier orden suicida. Sebastián, el hermano menor, apoyaba su cuerpo contra una de las columnas de madera apollada, tenía la mirada gacha y había cruzado sus zapatos de goma.

—He pensado en enviar a uno de ustedes a Londres, en este país las cosas solo empeoran día a día —aseveró la abuela y apuntando un cuchillo al techo agregó—: Sebastián es el más brillante de los tres...

Patrick soltó una risita carrasposa como la de una hiena herida, fue una risa que sonó particularmente ofensiva. [...]—No es ninguna broma, Sebastián —afirmó la abuela duramente—. Una vez en Londres, nuestro futuro económico estará en tus manos. (97–98)

Los cuentos ofrecen muestras de las experiencias de extranjeros en Londres y, a través de su mirada, imágenes de una ciudad europea que alberga a inmigrantes entre sus habitantes y se ve plasmada por ellos. Los cuentos no son historias de migrantes sino historias de vida europea observadas a través de los lentes de una muy variada tipología de migrantes, parte, a su vez, de la ciudad al lado de los autóctonos.

Las ciudades europeas consideradas —Londres y París— están representadas poniendo atención a sus idiosincrasias, a las que el autor mira a partir de los estereotipos que las acompañan, es decir, a partir de ese saber superficial y compartido que un extranjero posee sobre un mundo ajeno.

108 109

Particularmente sugerente es el juego de reverberaciones entre Londres y París («París era una fiesta») a partir de una mirada americana que asume proximidades y lejanías sorprendiéndose de las distancias descubiertas en una Europa que, desde cerca, se presenta como un mosaico más que como un monolito.

Como en las novelas de Lakhous, los alimentos son marcas identitarias centrales que dan significado a los acontecimientos. Los sucesos narrados tienen una fácil datación a través de pequeñas referencias históricas y que, sin embargo, bien pueden pasar desapercibidas proporcionando a los cuentos un valor paradigmático. Los datos culturales, en cambio, definen los puntos de vista con que se mira el mundo. Aparecen, entre los tantos mencionados, escritores como Orwell y Vallejo, Hemingway y Proust. Los dos últimos, en particular, son el fulcro de las crónicas a partir de sus alusivos títulos: «París era una fiesta» y «En busca del tiempo escondido». En el primero, el paseo por París se ve marcado por lecturas, estereotipos, memorias culturales, cargando el peso de sus símbolos superados por la realidad, como el ya mítico mayo de 68.

En el segundo, el gordo cuy elegido, no como animal de compañía según la costumbre europea, sino como ingrediente fundamental del banquete con el que se quiere agasajar al festejado en ocasión de un cumpleaños, se llena de significados intensos e inesperados al ser comparado con la Madeleine de Proust: significantes cultos y elevados para expresar un mundo migratorio que se suele relacionar solo con situaciones triviales.

Es conocida e incuestionable la afirmación del sociólogo franco–argelino Abdelmalek Sayad, quien con sus estudios puso de relieve la doble ausencia a la que se ve sometida la vida social de los migrantes, simultáneamente borrados del mundo de partida y del de llegada, transformados en mano de obra desconocida y ninguneada en sus dos universos. Sin embargo, los textos considerados pueden leerse como un punto de inflexión del fenómeno, al menos teniendo en cuenta la cuestión desde lo simbólico. Se pueden interpretar como un primer momento de desarticulación de la doble ausencia, ya que por una vez es a través de la mirada del «ausente» que se habla del migrante, pero sobre todo del mundo en el que se ha insertado, asumiendo su punto de vista, autorizado por la narración y compartido por el lector. Porque por una vez los países europeos se conocen asumiendo la mirada del marginal y marginado quien tiene la fuerza, la ironía, la capacidad de hacer oír su voz hablando de su otro, el mundo de llegada.

Notas

¹ «In Italia è sempre esistita una notevole massa di pubblicazioni sull'emigrazione come fenomeno economico–sociale. Non vi corrisponde una letteratura artistica, ma ogni emigrante racchiude in sé un dramma, già prima di partire dall'Italia. Che i letterati non si occupino dell'emigrato all'estero dovrebbe far meno meraviglia del fatto che non si occupino di lui prima che emigri, delle condizioni che lo costringono ad emigrare, ecc.; che non si occupino cioè delle lacrime e del sangue che in Italia, prima che all'estero, ha voluto dire l'emigrazione in massa. D'altronde occorre dire che se è scarsa (e per lo più retorica) la letteratura sugli italiani all'estero, è scarsa anche la letteratura sui paesi stranieri. Perché fosse possibile, come scrive l'Ojetti, rappresentare il contrasto tra italiani immigrati e le popolazioni dei paesi d'immigrazione, occorrerebbe conoscere e questi paesi e... gli italiani» (Gramsci, 1996:164–165).

² Sobre la relación del campo intelectual italiano con la migración, particularmente en el ámbito literario contemporáneo y en relación con América Latina, véase Cattarulla (2009), Perassi (2012), Magnani (2014, 2018).

³ Solo para proporcionar unos ejemplos y lejos de poder brindar una visión exhaustiva, quisiera recordar las revistas *El Ghibli* y *Crocevia*, la base de datos Basili, la valiosa actividad académica de Armando Gnisci, la acción de editoriales dedicadas como Caravan, Sinnos, el concurso literario nacional Lingua Madre destinado a mujeres extranjeras en Italia.

⁴ Nacido en 1977 en Perú, estudió Ciencias Políticas y Jurídicas en la Universidad Santa María La Católica, obtuvo otra licenciatura en Artes & Humanidades y consiguió una maestría en Literatura y Creatividad Literaria en la Universidad de Westminster. Su producción cuenta con la colección de cuentos *Crónicas de Londres* (Lima, 2012) y la sucesiva novela *Pasos Pesados* (Londres, 2016).

⁵ Nacido en Argel en 1970, de 1995 a 2015 vivió en Italia y luego se trasladó a Nueva York. Es licenciado en filosofía por la Universidad de Argel y en antropología cultural por la Universidad de Roma «La Sapienza», donde también obtuvo un doctorado investigando sobre inmigrantes árabes musulmanes en Italia. Ha editado: *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2006), *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (2010), *Un pirata piccolo piccolo* (2011), *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* (2013), *La zingarata della verginella di Via Ormea* (2014) volviéndose una de las voces más originales del panorama literario italiano. En Italia, Lakhous fue galardonado en 2006 con los prestigiosos Premio Flaiano y Premio Racalmare – Leonardo Sciascia, mientras en Argelia obtuvo en 2008 el Prix des libraires. Un éxito acompañado por la traducción de sus novelas a varias lenguas y la versión filmica de la primera, llevada a la pantalla en mayo de 2010 bajo la dirección de Isotta Toso.

⁶ Reafirma la «italianidad» del autor, mejor dicho su inserción en la literatura italiana, el hecho de que Meredith K. Ray es Profesora Asociada de Italiano y Women's Studies en la University of Delaware y, como esta afirma al final de la entrevista, que la misma se haya desarrollado en italiano para ser luego traducida al inglés.

⁷ A continuación me limito a indicar las páginas de las citas, todas referidas a la edición consignada en bibliografía.

⁸ Fundamental, en el caso de la primera novela de Lakhous, es la referencia a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) de Carlo Emilio Gadda al que remite no solamente la elección de género sino también el gusto por la hibridación lingüística, la ubicación de los acontecimientos, la atención a la realidad urbana (Comberiat, 2012). Si la obra de Gadda funciona de hipotexto, en la novela de Lakhous (2006: 42–43) no falta una explícita mención a otro escritor italiano de policiales *sui generis* como Leonardo Sciascia y su *Il giorno della civetta* (1960).

⁹ Al hablar de su producción literaria en la ponencia «Apuntes y reflexiones sobre el migrante latinoamericano en la literatura» con ocasión del V Coloquio Internacional «Texturas – Experiencias, imaginarios y trayectorias entre Italia, Europa y América Latina» (Milán, 3–5 de julio de 2019), el autor subrayó la voluntad de retratar distintas tipologías de migrantes sin quedarse enredado en los estereotipos que suelen acompañar esa figura.

110 111

¹⁰ A continuación me limito nuevamente a indicar las páginas de las citas, todas referidas a la edición consignada en bibliografía.

Referencias bibliográficas

- ANTICI, I. (2014). Amara Lakhous, Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio. <https://altritaliani.net/article-amara-lakhous-scontro-di-civiltà/>
- BRAVI, A.N. (2016). *La gelosia delle lingua*. EUM edizioni Università di Macerata.
- CAIRATI, E. (2014a). La literatura peruana más allá de la frontera: la doble ausencia en los cuentos de Gunter Silva Passuni y Daniel Alarcón. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (43), 115–127. <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/47171>.
- CAIRATI, E. (2014c). Vino tinto en Mc Donalds: neorealismo urbano y migración en los cuentos de Gunter Silva Passuni. *Altre Modernità*, «Migrazione, diaspora, esilio in America Latina» (n.s.), 264–266. <http://dx.doi.org/10.13130/2035-7680/4147>.
- CATTARULLA, C. (2009). Migrazioni al Río de la Plata e critica letteraria in Italia. *Altre Modernità*, (2), 100–122. DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/285>.
- Eco, U. (2019). Le migrazioni del Terzo Millennio. En *Migrazioni e intolleranza* (pp. 13–27). La nave di Teseo.
- COMBERIATI, D. (2010). *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia 1989–2007*. Peter Lang. https://books.google.it/books?id=Jq_dW6vkc3cC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- COMBERIATI, D. (2012). «Lo scontro di civiltà visto dagli altri: lo sguardo di Lakhous sull'Italia contemporanea». En Maeder, C, Giudicetti, G.P. y Mélan, A. (Coords.) *Dalla tragedia al giallo. Comico fuori posto e comico volontario* (pp. 233–248). Peter Lang.
- GARGIULO, M. (2015). La funzione del dialetto nella narrativa di Amara Lakhous. En Marcato, G. (Coord.) *Il dialetto parlato, scritto, trasmesso* (pp. 117–124). CLEUP – Coop. Libreria Editrice Università di Padova.

- GRAMSCI, A. (1996). *Letteratura e vita nazionale* (ed. V. Gerratana). Editori Riuniti. <http://www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze/>.
- GLISSANT, É. (1998). *Poetica del diverso*. Meltemi.
- GRILLO, R.M. (2020). In viaggio verso l'altrove: percorsi, luoghi, conquiste dall'America Latina all'Italia. *Letterature d'America*, (178).
- GROPALDI, A. (2012). La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous. *Italiano LinguaDue* (nº 2), 35–59.
- LAKHOUS, A. (2006). *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*. Edizioni e/o.
- LAKHOUS, A. (2010). *Divorzio all'islamica a viale Marconi*. Edizioni e/o.
- LAKHOUS, A. (2011). *Un pirata piccolo piccolo*. Edizioni e/o.
- LAKHOUS, A. (2013). *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*. Edizioni e/o.
- LAKHOUS, A. (2014). *La zingarata della verginella di Via Ormea*. Edizioni e/o.
- MAGNANI, I. (2014). Migrazioni italiane e letteratura. Una prova di scrittura per l'infanzia. En Cannavacciuolo, M., Perassi, E., Regazzoni S. (Coords.). *Scritture migranti* (153–162). Edizioni Ca' Foscari. <http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/35/43/Diaspore/3>
- MAGNANI, I. (2018). Italia y Argentina. Novelas contemporáneas narran las migraciones decimonónicas. *Rassegna Iberistica*, (109), 49–59. <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/2018/109/>.
- MARCHAND, J.J. (1991). *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*. Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
- MARTELLI, S. (2001). Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana. En Bevilacqua, P., De Clementi, A. y Franzina, E. (Coords.) *Storia dell'emigrazione italiana, Vol. I, Partenze* (pp. 433–487). Donzelli.
- PERASSI, E. (2012). Scrittrici italiane ed emigrazione argentina. *Oltreoceano*, (6), 97–107.
- PETERS, T. (2015). Gunter Silva Passuni: «Mis padres literarios son la generación del 50, en especial Julio Ramón Ribeyro». *Ojo en tinta*. <http://www.ojoentinta.com/gunter-silva-passuni-mis-padres-literarios-son-la-generacion-del-50-en-especial-julio-ramon-ribeyro/>.
- RAY, M.K. (2014). Interview. *Full stop*. <http://www.amaralakhous.com/2014/10/20/interview-full-stop/>.
- SAYAD, A. (2002). *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Raffaello Cortina Editore.
- SERAFIN, S. (2014). Letteratura migrante. Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario. *Altre Modernità* «Migrazione, diaspora, esilio in America Latina», (n.s.), 1–17. DOI: <http://dx.doi.org/10.13130/2035-7680/4117>.
- SILVA PASSUNI, G. (2012.). *Crónicas de Londres*. Atalaya Editores.
- SILVA PASSUNI, G. (2016). *Pasos Pesados*. Universidad Cesar Vallejo.

Magnani, Ilaria

«Emigrar a Europa y escribir ficción. Los casos de Amara Lakhous y Gunter Silva Passuni». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 99–112.

Fecha de recepción: 15 · 04 · 20

Fecha de aceptación: 19 · 05 · 20

Cruzar las fronteras: el sujeto itinerante y las migraciones objetivas y subjetivas

Graciela N. Ricci*

Università di Macerata

Resumen

Este artículo presenta algunas reflexiones sobre la dinámica de confines: de las fronteras histórico-geográficas a las fronteras perceptivas. También observa los procesos centrífugos y centrípetos en la identidad del sujeto itinerante y la mirada del sujeto en las migraciones objetivas y subjetivas. Se plantea un ejemplo literario de búsqueda y de cambio en las fronteras perceptivas y trascendentes: el cuento «La rosa de Paracelso» de J.L. Borges

112 113

Palabras clave

· Identidad · Fronteras · Migraciones · Perspectivas · Trascendencia · Borges · Cábala

Abstract

This article offers some considerations about the dynamics of the borders, from the historical and geographical borders to the perceptive ones. Also, it looks into the centrifugal and centripetal processes that shape the identity of the migrating subject and their perspective in both objective and subjective migration processes. To illustrate these motions, this article offers a literary example of the processes of searching and change in perceptive and transcendent borders by tackling Borges' tale «La Rosa de Paracelso».

Keywords

· Identity · Frontiers · Migrations · Perspectives · Transcendence · Borges · Kabbalah

* *Catedrática de Literatura Española y Directora de grado, post-grado y SISS en Università de Macerata. Docente en la Universidad Católica y en Istituto Modelli di Comunicazione de Milán. Co-fundadora de Heteroglossia (1985). PH.D. en Psicología (Universidad Bruselas). Premios Fondo Nacional de las Artes (Bs. As. 1973) y Escritores de la Provincia (Santa Fe, 1977). Ha publicado numerosos volúmenes de ensayos de literatura y psicología en Italia, Argentina, España, Francia, Alemania y México.*

1. Fronteras centrípetas y centrífugas del sujeto itinerante. Algunas teorías

El título de este trabajo toca dos temáticas importantes conectadas al cruce de fronteras: las migraciones (geográficas, históricas, culturales, psicológicas, dimensionales...) y el concepto de identidad en el sujeto itinerante, que tiene que ver con las fronteras de adentro y las fronteras de afuera. Dice Bachtin en *Dostoevskij*:

L'essere dell'uomo è una comunicazione profonda. Essere significa comunicare. Essere significa essere per l'altro e, attraverso l'altro, per sé. L'uomo non possiede un territorio 'interno' sovrano. Egli è integralmente e sempre su una frontiera: guardando dentro di sé, guarda negli occhi altrui o attraverso gli occhi altrui. Non posso fare a meno dell'altro, non posso divenire me stesso senza l'altro.¹

En las palabras de Bachtin encontramos dos reflexiones importantes: la primera tiene que ver con la interrelación entre dos seres humanos (ser significa comunicar, ser para el otro). Podríamos hablar, en este caso, de una frontera hacia afuera, en contacto con la otredad. La segunda señala que el hombre está siempre situado en una frontera porque aún mirando hacia dentro, en realidad mira a través de ojos ajenos. Estas reflexiones especulares se vuelven más incisivas si están referidas a un sujeto itinerante multicultural y plurilingüe. En efecto, la patria interior de una persona plurilingüe es, más que un territorio definido, una zona de fronteras que define las entradas y salidas de las varias culturas que la atraviesan y las distintas tonalidades de la mirada del sujeto que la percibe. En este sentido, es importante conocer cuál es la opción que define la mirada, porque es la mirada del sujeto la que determina el concepto de identidad. Por ejemplo, cuando observamos el mar ¿vemos la masa líquida como una totalidad estable o vemos las olas que rompen en la orilla, una distinta de la otra? Del mismo modo, cuando hablamos de la identidad de una persona, podemos verla sea como un todo sistémico, como una estructura psíquica constante que permanece más allá de nuestro quehacer cotidiano y nos da la ilusión de ser un «yo» único (definición que reenvía a Aristóteles), sea como un fluir de elementos que cambian (cfr. la famosa frase de Heráclito); en este caso, el sujeto tiene que decidir dónde colocar los confines que lo identifican como algo único e individual. La identidad depende, entonces, de nuestro modo de mirar o de elegir la perspectiva con la cual mirarnos. En la segunda opción, es algo que se construye momento a momento pero que se define a través de un yo.

En el caso de una persona plurilingüe que ha cruzado el océano muy joven cambiando país y continente (y aquí me pongo como modelo paradigmático), que ha viajado por medio mundo primero como estudiante, con regreso, en ese entonces, a la patria de origen (Argentina), y luego ya recibida, ha frecuentado como docente universitario congresos y culturas plurilingües, para regresar ya no a su patria de nacimiento sino a su segunda patria, la de sus ancestros (Italia), la identidad se vuelve un concepto ambiguo e itinerante que cruza constantemente zonas de frontera transgresivas, y en cada una asimila e integra aspectos que enriquecen un fluir de procesos que se funden con sedimentaciones múltiples precedentes. En este tipo de sujeto se acentúa lo que Thomas Sebeok llama «identidad *in progress*», que se va construyendo mientras se nutre constantemente de negociaciones y apor-

tes fronterizos, en una búsqueda infinita autoalimentada por filtros neuronales, culturales y experienciales —lo que Sebeok denomina «esfera semiótica» (Sebeok 2001:33)— que conllevan convicciones, principios, valores, sentimientos, ideales, aspiraciones más o menos utópicas y construcciones simbólicas y metafóricas. La esfera semiótica iría más allá, según Sebeok, de los límites del cuerpo físico, por lo cual la identidad de cada uno se plasmaría en un constante proceso de metemiosis yo–otro, en el cual el yo se transformaría constantemente a través de actos comunicativos interpersonales y/o textos orales y escritos que influirían en las esferas semióticas de los respectivos interlocutores.

Puede ser interesante contraponer a la teoría de Sebeok la que considera que hay tres niveles en la formación de la identidad. Para esta teoría, la búsqueda de la identidad implica dos operaciones opuestas y, al mismo tiempo, conectadas: una de separación y otra de asimilación, que llevan a superponer tres niveles o estratos:

114 115

A. Il *flusso*. Esso si presenta come un mutamento continuo, oscuro e magmatico, radicalmente «distruttivo». Il secondo livello, intermedio (B), è quello delle *connessioni*, ed è caratterizzato da potenzialità ovvero da elementi alternativi. Da ultimo, il livello più alto (C), sovrapposto ai primi due, è quello delle *costruzioni* dell'identità. [...] Proprio in quanto costruzione, l'identità si presenta come una riduzione drastica rispetto alle possibilità di connessione (B) e come un irrigidimento massiccio rispetto all'inevitabilità del flusso (A) [...] «De–cidere» l'identità è un «re–cidere» le connessioni (B) che altrimenti la imbriglierebbero e la soffocherebbero. (Remotti 1996:9–10)²

Estas disquisiciones nos permiten deducir que la identidad es un concepto subjetivo y complejo que se modifica según la teoría que la sostiene y la/ las culturas de las cuales se nutre. Ello hace que se vuelvan pertinentes preguntas como: ¿quién soy yo desde una perspectiva lingüístico–cultural? ¿Cuál es la relación entre el yo lingüístico, la personalidad global y el nombre que la identifica? Si recordamos la definición que da Bachtin, podemos también preguntarnos: ¿quién es el yo que habla cuando se dirige a un interlocutor? ¿Este yo es el mismo en cualquier acto comunicativo o cambia según el tipo de lengua y de cultura utilizada? Preguntas que surgen a partir de una pregunta raíz: ¿qué significa ser igual a sí mismo? Si tenemos presente que cada lengua es un mundo, las arquitecturas plurilingüísticas de mi yo, que habla varios idiomas sin dificultad, debería poseer universos paralelos. Los componentes híbridos y cosmopolitas, que ocupan los confines de una identidad tejida a través de una pluralidad de lenguas, viajes, culturas y lecturas multilingües, son otredades, en parte conflictivas, que resuenan en el interior de las personas con un pie en dos o más países, como es mi caso y el de tantos exiliados (voluntarios o no), inmigrantes, diplomáticos o gente que ha tenido que residir durante años en varios países y continentes. Esta otredad interior, que se nutre de «disonancias cognitivas»³ pues funciona como elemento creativo pero también disonante, se vuelve un recurso importante para comprender y aceptar la otredad ajena, porque hace posible una relación inter/ intra–partes que permite iluminar o reflejar zonas semióticas subconscientes de cada interlocutor. Como diría Bachtin, el lenguaje presupone un interlocutor y el discurso del yo, desde esta perspectiva, no es nunca un discurso completamente suyo porque se amplifica reenviando al discurso ajeno, en una relación ininterrumpida entre el pensamiento y la interacción social.

El problema, ya a nivel general, es que hemos entrado demasiado rápidamente en un mundo cuya dinámica evoluciona con ritmo vertiginoso hacia una realidad

virtual que el cerebro todavía no logra entender completamente, le faltan las estrategias de respuesta adecuada. Las consecuencias parecen ser síntomas depresivos, déficit de atención y de memoria, y enfermedades del sistema inmunológico y/o neurológico por la imposibilidad de controlar la hiperactividad y el exceso de información de la tecnología actual. Eso significa que el yo se encuentra en un espacio mental novedoso pero que resulta en disonancia con un cerebro que reacciona según parámetros ya superados y, en algunos casos, arcaicos. Por eso, para la mayoría de los seres humanos, el nivel de ansiedad psíquica se ha incrementado en forma exasperante, y eso aumenta la confusión en las respuestas que uno puede darse a la pregunta ya formulada: ¿qué significa ser igual a sí mismo? Si pensamos en lo que está sucediendo, en estos momentos, a nivel planetario con la pandemia del coronavirus, a esta pregunta se puede sumar otra tal vez más angustiante: ¿en qué dirección estamos yendo como especie humana?

Algunas teorías concernientes a la identidad, elaboradas por la Universidad de Chicago (Inghilleri 1995:61–62), parecerían dar respuesta a la búsqueda de armonía de la cual el mundo, sobre todo la parte occidental, se está demostrando carente. La teoría, denominada del «fluir de la conciencia o experiencia optimal», ha sido elaborada a partir de reflexiones sobre el proceso de aprendizaje. La Universidad de Chicago ha llegado a la conclusión que la identidad crece en complejidad e integración con un tipo de experiencia subjetiva que asegure al ser humano mayor equilibrio y una dimensión de intensa participación con el universo. El *fluir* de la conciencia está considerada una experiencia emergente de tipo sistémico que produce un buen equilibrio psico-social (se asemeja, en parte, a ciertas modalidades de comportamiento pertenecientes a culturas amerindias, como la de los indios navajos). Es una experiencia que no está predeterminada por la información que ya posee el sujeto que la vivencia, y lo lleva a aceptar desafíos cada vez más complejos. El equilibrio se logra a partir de una interacción dinámica entre las pruebas y estímulos del contexto y las capacidades que el individuo ha desarrollado a través de las experiencias vividas, dosando en forma armónica la polaridad ansia-apatía en relación con la dialéctica «estímulos externos-recursos interiores» (Ricci 2012:161). Tomemos como ejemplo lo que está sucediendo actualmente a nivel mundial con la pandemia del coronavirus. Algunos han dicho que este fenómeno apocalíptico podría ser interpretado como una especie de prueba que el planeta envía a la especie humana por la destrucción y contaminación que ha provocado y que podría llevar al mundo a una posible sexta extinción de masa. Otros consideran que nosotros podríamos ser el virus y el Covid-19 la reacción inmunitaria del planeta contra la especie humana. Más allá de las teorías, lo que sucede es que, a través de la constante invasión de informaciones de la tecnología actual (TV, whatsapp, youtube y las social networks), la mente humana está siendo «colonizada» por el Covid-19 y es pertinente preguntarse cómo afrontará el ser humano el regreso a la normalidad, que no podrá ser igual a la que era antes. Es aquí donde la capacidad de resiliencia del ser humano se pondrá a prueba, y donde el estado de *flow* logrado a través de prácticas de *mindfulness* o afines será importante para aceptar nuevas formas ecológicas de vida que permitan crear un mundo mejor.

Los estudios de neurolingüística han dado un aporte a los de la Universidad de Chicago en lo que concierne el funcionamiento de nuestros sentidos, pues señalan que los mismos han sido programados para percibir un mundo asimétrico y necesitan de él para poder funcionar; resultados confirmados por las teorías de

M. Lotman sobre la relación de simetría/asimetría y enantiodromía del sistema consciente/inconsciente (Lotman 1980–84) y de I. Matté Blanco sobre la bi-lógica y el inconsciente como conjuntos infinitos (Matté Blanco 1975). Si se quitan las asimetrías, la neurología habla de un fenómeno llamado fusión bi-aural (Demartini 2002), semejante a una voz interior que se da en un estado de gran equilibrio. Lo mismo sucede con la fusión bi-visual y bi-cenestésica que producen un estado alterado de conciencia. Son estados que permiten una gran paz interior y una acrecida conciencia de vigilia y hacen sentir más en contacto con el universo como totalidad viviente. Dichos estados tienen muchos puntos de contacto con lo que enseñan las filosofías orientales y las filosofías herméticas occidentales, y es probable que practicar alguna técnica que permita superar el mundo asimétrico de los sentidos pueda dar más recursos al ser humano para mejorar la calidad de vida y superar las incógnitas del futuro (Ricci 2012:166).

116 117

2. El cruce de fronteras: un modelo histórico

Como sabemos, en América Latina, y sobre todo en Argentina, la dinámica interrelacional entre fronteras, migraciones (de ida y de vuelta) y plurilingüismo ha sido siempre muy intensa y ha influido en la configuración de los países y en la evolución de las distintas culturas, especialmente a partir del siglo XIX, después de la Independencia de las colonias de España. Las migraciones están también relacionadas con la experiencia de exiliado, más o menos voluntario según los casos, y las dos categorías se conectan con el concepto de identidad, pues se relacionan con fracturas existenciales y con dinámicas socio-psicológicas «fronterizas» como el yo/nosotros, el yo con/contra el Otro, la relación Europa/América y centro/periferia, la puja dialéctica entre la lengua madre y la segunda lengua. Voy a tomar como modelo histórico, en Argentina, un período de mucho movimiento en el fenómeno migratorio, que va desde la década de 1880 —con la subida al gobierno del General Roca, la jerarquización de Buenos Aires a Capital y el inicio del movimiento Modernista— a las postrimerías de la década del 30. Describiré, en forma sumaria por falta de espacio y de tiempo, los aspectos culturales principales que caracterizaron el territorio de «las orillas» bonaerenses de dicho período, porque, además, es allí y en esos años, especialmente en los años 20, cuando surge la figura de Borges de quien tomaré como ejemplo literario un texto que evidencia el cruce de fronteras dimensionales y perceptivas.

Como he comentado en un trabajo anterior⁴, el término «las orillas» —que se utilizó al principio para definir los márgenes del Río de la Plata y, a partir de esa época, para designar los barrios limítrofes de Buenos Aires— tuvo una gran expansión semántica y llegó a abarcar fronteras no solo geográficas y culturales sino también psicológicas y esotéricas, pues la visión hermética del mundo en esos años adquirió notable importancia en la poética modernista rioplatense:

Los escritores de esa época fueron protagonistas de un período de gran fervor social, intelectual y pasional, ya sea en la Argentina del primer 900 que en las décadas posteriores del 20 y del 30, y vivieron en los márgenes de un territorio en constante ebullición geográfica, social y anímica. Por tal motivo, tuvieron que luchar con fuerzas poderosas que provocaron crisis existenciales de gran calibre, y si muchos de ellos lograron reconstruir su identidad fragmentada a través de una escritura que puede considerarse en parte autobiográfica, otros sucumbieron a las fuerzas inconscientes y terminaron suicidándose. (Ricci 2016:58) (es el caso de Horacio Quiroga, de Alfonsina Storni, de Lugones, y también de Lisandro de la Torre en política).

El período modernista, que inicia en 1888 con la publicación en Chile de *Azul* de Rubén Darío, se distingue no solo por su intensa creatividad periodística y literaria, sino también por los movimientos migratorios que aumentarán la población en poco tiempo, lo mismo que la fusión de lenguas y culturas en las dos orillas de Buenos Aires y Montevideo. En Buenos Aires el movimiento será doble: centrífugo y centrípeto (Assunção, 1998:23–26), y provocará el crecimiento de la denominada Gran Aldea, hoy gigantesca megalópolis, debido no solo al deseo de las clases adineradas de ir a vivir en zonas residenciales para huir de la fiebre amarilla y de las masas de inmigrantes recién llegadas, sino también al enriquecimiento de la alta burguesía patricia por el desarrollo del comercio y del agro, el ingreso de capitales y la cantidad de mano de obra nueva, producto de la gran inmigración. Es el período que se conoce como «Siglo de Oro» porteño, remediando la denominación española, y se extiende hasta la década del 30, cuando se produce el primer golpe militar con Uriburu, se publican los primeros números de la revista *Sur* fundada por Victoria Ocampo (es de 1931 el primer número), y se entremezclan truhanes y malevos con personajes representativos de gran relieve (algunos suicidas); entre ellos

personajes de la pluma y de la espada que asumieron roles políticos además de literarios, como Mitre, Sarmiento, Roca y Alberdi, y escritores como Lugones, Quiroga, Borges, Storni, Martínez Estrada, que debieron luchar con demonios fronterizos de un inconsciente todavía no oficialmente reconocido. Esa ebullición de ideas y emociones desenfrenadas generó también una intensa creatividad artística y musical con, por ejemplo, Quinquela Martín, Xul Solar y Lino Spilimbergo en la pintura, y Carlos Gardel, Santos Discépolo y Osvaldo Fresedo —entre otros— en el tango. (Ricci, 2016:59)

Los escritores de esos años, movidos por inquietudes interiores, cruzaron más de una vez en nave la vasta frontera oceánica hacia Europa, en busca de una identidad individual y nacional satisfactoria; búsqueda que los llevó a organizar contactos, tertulias y experimentaciones literarias y herméticas en ambos lados del océano⁵. El modernismo se impregnó abundantemente de dichas doctrinas que influyeron, incluso, en sus innovaciones estéticas y exóticas⁶. Los desplazamientos centrífugos y centrípetos por mar y por tierra provocaron una serie de interacciones sociales que convirtieron a Buenos Aires en un crisol de transformaciones cuantitativas y cualitativas⁷. Los aportes del modernismo y la gran heterogeneidad étnica, con las contaminaciones lingüísticas del cocoliche y del lunfardo y los contrastes entre guapismos y vivezas criollas e italianas, modificaron en forma definitiva el tejido social, cultural y lingüístico del país y el estilo arquitectónico de la capital argentina. Modernismo y Modernidad estuvieron muy conectados en ese período, pues vida

y literatura se percibían casi como un bloque único, por lo que sería mejor hablar de época cultural más que de escuela literaria.

Podemos deducir, entonces, que en muchos escritores de ese período la dinámica del movimiento, entre viajes migratorios, lingüísticos, de exilio y de contactos más o menos extraños, tuvo que ver con el cruce de fronteras, acuáticas y territoriales: la doble frontera de la ciudad y de la pampa, y la doble frontera continental y europea, uruguaya y argentina, son el escenario agitado donde el Río de la Plata, como símbolo del fluir del tiempo, adquiere un rol basilar. El río era ya, desde la Antigüedad, una imagen metafórica conocida y utilizada y ocupó un lugar significativo en numerosas literaturas:

Lo encontramos en el *Rig Veda* y en los ríos alquímicos de la China milenaria, en las reflexiones de Heráclito, en las mitologías griegas y egipcias, con Poseidón (en su origen, dios de ríos y manantiales y luego dios del mar) y con Proteo (dios egipcio del agua de «formas inasibles», como diría Borges). (Ricci 2016:62).

118 119

El río fue un arquetipo poderoso desde tiempos inmemoriales pues, como bien dijo Jung: «Todo arquetipo... es una forma externa de religión [...], se identifica completamente con las representaciones externas, pero permanece inconsciente como factor anímico» (Jung, 1977:24). De allí que adquiera también connotaciones simbólicas y trascendentes y se lo encuentre en las principales mitologías como entrada o parte del mundo ultraterreno: el Tigris, en el imperio neoasirio (1100 A.C.), era la entrada al Hades; en la antigua Grecia el Aqueronte, junto con el Estigia, el Cocito, el Flegetonte y el Lete, eran considerados los cinco ríos del reino de los muertos; el lago de Averno (cerca de Pozzuoli, Italia) era una puerta al Hades y el antepasado de Eneas se dirige al lago para bajar a los infiernos... (Zimmermann, 2019:283). Pero más allá de todas las menciones mitológicas y literarias del término a lo largo del tiempo, en Latinoamérica —especialmente en Buenos Aires y en el litoral santafesino—, el río, con sus orillas, adquiere connotaciones particulares porque fue utilizado como imagen fundacional de la patria y, por lo tanto, en relación estrecha con la identidad (recordemos, en ese período, la famosa poesía de Borges: «Fundación mítica de Buenos Aires» que inicia con los conocidos versos: «¿Y fue por este río de sueñera y de barrio/ que las proas vinieron a fundarme la patria?»).

La patria, ayudada por las connotaciones simbólicas del río, se convierte en un crisol de miradas híbridas, de sensaciones y recuerdos nostálgicos, en un sincretismo de lenguas y culturas que componen un u-topos, un no-lugar donde los sueños recrean un territorio diferente que ya no será nunca más la patria de nacimiento, como dice Borges en estos versos:

En aquel Buenos Aires que me dejó, yo sería un extraño.
 Sé que los únicos paraísos no vedados al hombre son los paraísos perdidos.
 Alguien casi idéntico a mí, alguien que no habrá leído estas páginas,
 lamentará las torres de cemento y el talado obelisco. («Buenos Aires», en *La cifra*)

3. Borges y «las orillas»

Es en 1921 que Borges vuelve a Argentina desde Europa, entusiasmado por el Ultraísmo; luego de fundar con sus amigos *Prisma* y *Proa*, publica su primer libro: *Fervor de Buenos Aires* (1923), donde se encuentra, como señala Rodríguez Monegal, «la mejor poesía producida por el ultraísmo argentino» (1993:158). Borges inicia con ese libro, al que seguirán *Luna de enfrente* (1925) y *Cuadernos de San Martín* (1929), la búsqueda de una síntesis entre formas vanguardistas y contenidos nacionales. Según comenta Rodríguez Monegal, Borges en esa época estaba seriamente interesado en recuperar algunos elementos perdidos del pasado argentino. Es así que se pregunta: «¿Cuándo habrá un patriotismo criollo, que no sepa ni de Atahualpa, ni de don Diego de Mendoza, ni de Maurice Barrés?» (Borges 1925:207). En realidad, como dice María Esther Vázquez,

No era la ciudad entera la que lo conmocionaba. [...] Lo enamoraba la mitología sensual de las orillas, pobladas por las sombras de los cuchilleros muertos, el tango oído en los conventillos, los naipes mugrientos jugados en almacenes pintados de un rosa fuerte, el velorio humilde de alguien desconocido, el inconfundible olor del mate...Y Borges, deslumbrado, salió a descubrir la ciudad. (Vázquez, 1996:73).

Borges, en esos años, se hace amigo y queda impactado por Macedonio Fernández, de quien dice: «Felicidad aquella de saber que en una casa de Morón o del Once había un hombre mágico cuya sola existencia despreocupada era más importante que nuestras venturas o desventuras. Esto lo sentí yo, lo sentimos algunos, esto no puedo comunicarlo» (cit. por Galasso, 1998:54). En el mismo período, Raúl Scalabrini Ortiz, que trató mucho a Borges a través de Macedonio, dice de Borges:

Hombre pleno de antinomias es este Jorge Luis. Yo no sé cómo él sofoca o coordina los movimientos antagónicos de su espíritu: la minuciosa precisión de su razonamiento y la invariable candidez de su sensibilidad: su espíritu andariego y su avidez de erudición. Muchos paisajes ha visto sin que se adentraran en su pupila. [...] Pero es en la prosa donde Borges se agranda. Ha renovado la adjetivación trocando los epítetos ya desgastados por otros cuya novedad muestra más claramente su carácter metafísico. (Scalabrini Ortiz, en *El diario de Paraná*, 30/11/1926)

De estas citas quisiera rescatar dos cosas: la primera es la palabra «mágico» referida a Macedonio, porque creo que la figura de Paracelso podría haber surgido, además de la incursión de Borges en las lecturas de De Quincey y del mismo Paracelso, de su gran admiración por ese personaje casi mítico que fue Macedonio, quien al autodefinirse, interpretaba intuitivamente el sentir de Borges mismo⁸. La segunda cosa es el comentario que hace Scalabrini Ortiz de la prosa de Borges que, en ese período, comienza a perder sus connotaciones patrióticas para ir volcándose hacia lo fantástico–metafísico. Es verdad que la cuestión fundamental para el Borges de esa década entre el 20 y el 30, era dar una voz propia y nueva a esa patria que lo preocupaba, una voz nueva con un nuevo lenguaje⁹. Pero algo sucede a Borges hacia el final de esos años (1929/1932) que lo hace pasar de su horizonte nacionalista y

criollista a un internacionalismo universal. Como bien dice V. Teitelboim: «Todo indica que algo grave sucedió, modificando su visión [la de Borges] de la literatura y el curso de su existencia ¿Qué fue exactamente?» (Teitelboim 1996:51). En ese momento, Borges encuentra a Victoria Ocampo y la revista *Sur*. Sin embargo, su vida es muy solitaria, algunos consideran que hubo desilusiones amorosas (*ivi*), e incluso que en 1934 intentó suicidarse pero que no tuvo el coraje necesario. Según Vazquez, «la idea del suicidio lo persiguió por años» (1996:147). La cuestión es que Borges, después de ese período «patriótico», abandona todo interés por los libros que ha publicado entre 1923 y 1930, por lo cual en 1938, luego de la muerte de su padre y del accidente que lo tuvo entre la vida y la muerte¹⁰, y después de un largo silencio, se transforma en «el otro» Borges, y su literatura se convierte a la literatura fantástica y metafísica.

He comentado, si bien muy brevemente, el primer período del Borges escritor porque, en realidad, Borges transcurre sus últimos años por la senda ya elegida a mediados de los años treinta, como bien comenta Norberto Galasso (1998:173). Por lo tanto, creo que el cuento de 1977 que voy a analizar tiene sus raíces en aquellos años. Además, son en gran parte las lecturas que efectúa en la biblioteca de su padre en la casa de calle Serrano (Palermo), las que lo proveen de toda la literatura hermética que le permitirá, años después, en edad madura, escribir «La rosa de Paracelso», y mucho antes, su poema «El golem», sus ensayos cabalísticos, y las varias poesías a la arquetípica rosa de la Alquimia. Recordemos que Borges era un apasionado de Cábala y de Alquimia; ya en 1931 había publicado en *Disquisición* un capítulo del título: «Una vindicación de la Cábala» (1989:75–91), en la cual comentaba que no quería «vindicar la doctrina, sino los procedimientos hermenéuticos o creptográficos [sic] que a ella conducen» (1989:55); también había conocido personalmente a Gershom Scholem en sus viajes a Jerusalén, y leído muchos textos sobre esos temas, entre ellos los de R. Lulio, Meyrink, el mismo Scholem, y también Hohenheim, más conocido como Paracelso.

120 121

3.1. Borges y «La rosa de Paracelso»

La primera edición del cuento es de 1977, aunque algún crítico la hace datar de 1983¹¹ y, como el título lo indica, la trama toma como protagonista la figura del famoso médico suizo y alquimista Philippus Aureolus Theophrastus Bombast de Hohenheim (1493–1541), cuya visión filosófica de la vida modificará notablemente la medicina oficial occidental del Renacimiento. Paracelso adquiere los primeros rudimentos de medicina, cirugía y alquimia de su padre, también médico; pero luego de diplomarse en Viena y doctorarse en Ferrara, su vida se vuelve un constante vagabundear por Europa y Medio Oriente. En Basilea conoce a Erasmus y cura al humanista Frobenius, pero sus curaciones casi «mágicas» de enfermos terminales hacen que los médicos tradicionales lo acusen de charlatanería e impostura (episodio que Paracelso menciona vagamente en el cuento que nos ocupa). Fallece en 1541, en forma imprevisible (tal vez por una emboscada) en Salzburg.

Paracelso fue un gran creyente, aunque no del tipo tradicional: el concepto del *astrum in corpore* era su idea capital, y colocaba el fundamento de toda sabiduría y arte en la raíz divina que genera el mundo. Era llamado «el Lutero de la medicina» por sus fórmulas innovadoras (con técnicas alquímicas, anticipó la medicina homeopática). De él se dice, entre otras cosas, que logró transmutar el plomo en oro con procedimientos alquímicos. En su libro *Il fondamento della sapienza* (Torino: Il leone verde 1998) Paracelso afirma:

Noi, invero, siamo Dio, e dunque dobbiamo da soli sperimentare cio che è in noi: egli è di se stesso e non nostro; ci ha formato il corpo, dato la vita e insieme la sapienza, e da Lui provengono tutte le cose. (1998:24); [...] L'uomo non impara nulla, ma risveglia e richiama solo ciò che è sepolto in lui (31); Come sulla terra noi dobbiamo avere in Dio il nostro specchio [...] così nella sapienza dobbiamo manifestare Dio (35); Dio è potente e vuole manifestare la sua potenza nell'arte e nella sapienza sia agli uomini sia agli angeli. (41) Non dobbiamo seguire gli antichi, ma radicarci nella fede e porre e lasciar crescere il nostro seme sotto il sole (98).¹²

Las frases que he seleccionado del libro de Paracelso pueden servir como base para comprender mejor el cuento, que está conectado a un sujeto itinerante (el aspirante discípulo) en busca de su identidad; sujeto que se supone ha ya superado metas concretas (la profesión, la familia, el dinero, poder, éxitos), por lo cual pretende, en su encuentro con Paracelso, lograr una meta más sutil y ambiciosa: una transformación profunda que lo ponga en contacto con su verdadera Esencia. Es allí donde el cruce de fronteras toca una dimensión sagrada que podríamos definir como «esotérica» teniendo en cuenta la etimología de la palabra, del griego *esoterikós*: «interior»; término usado para indicar enseñanzas espirituales¹³ reservadas a un círculo restringido de discípulos.

En realidad, también en las grandes religiones monoteístas tradicionales, como en las del Oriente Extremo y Medio, existía —además de la sección institucional, exotérica— una sección esotérica conectada a ritos y saberes reservados. También en todas ellas, como en las grandes tradiciones sagradas del mundo, se describe el proceso de crecimiento espiritual y de búsqueda de la Esencia o Ser profundo con las mismas imágenes primordiales y/o arquetípicas, que mencionan un Estado de comunión con lo divino que trasciende la mente —y reenvían a las Ideas platónicas— al cual dan distintos nombres: Piedra filosofal, Elixir de vida, Diamante, Rosa, Niño de oro, etc. (Jung 1977). En «La rosa de Paracelso» Borges elige una de esas imágenes arquetípicas: la Rosa, símbolo del microcosmos (y de muchos de sus poemas); pero además, el cuento toca los temas principales de este trabajo: el problema de la identidad, ya mencionado, y los varios cruces de fronteras objetivos y subjetivos: yo/otros, percepción/ intuición, palabra/silencio, profano/sagrado. Si pensamos en la pasión de Borges por los espejos y por las disciplinas herméticas, se entenderán mejor las dos posibles interpretaciones que pueden darse al final paradójico del cuento. Como dice Ricardo Piglia en su ensayo «Tesis sobre el cuento»: «un cuento siempre cuenta dos historias» (Piglia 2001:105) y agrega:

Cada una de las historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas distintos de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias¹⁴.

3.2. Análisis del cuento

Resumo brevemente la trama del cuento de Borges: Paracelso recibe una noche la visita de un aspirante discípulo que había caminado tres días y tres noches para llegar a su casa pues su intención era estudiar con él el Arte, o sea, el camino alquímico que lleva a la Piedra filosofal. Para ello, le trae de regalo un talgo con monedas de oro para pagar sus enseñanzas, y una rosa encarnada para pedirle una demostración de sus capacidades mágicas. Pero Paracelso le responde: «El camino es la Piedra. El punto de partida es la Piedra. Si no entiendes estas palabras, no has empezado aún a entender. Cada paso que darás es la meta» (20). El joven lo mira con recelo e insiste en su pedido porque, antes de recorrer el sendero con el maestro, quisiera una prueba de sus capacidades. Y se justifica diciendo que todos afirman que Paracelso es capaz de quemar una rosa y hacerla renacer de las cenizas por obra de su Arte, y que él quisiera ser testigo de ese prodigio. Pero el maestro responde: «Eres muy crédulo [...] No he menester de la credulidad; exijo la fe». Y más adelante agrega:

122 123

Si yo lo hiciera, dirías que se trata de una apariencia impuesta por la magia de tus ojos. El prodigio no te daría la fe que buscas: deja, pues, la rosa. [...] Además, ¿quién eres tú para entrar en la casa de un maestro y exigirle un prodigio? ¿Qué has hecho para merecer semejante don? (23).

El joven insiste y le dice que creará en el testimonio de sus ojos; luego toma la rosa y la arroja a las llamas, esperando que el maestro confirme sus poderes de alquimista y la haga resurgir. Paracelso no acepta el desafío y responde con llaneza: «Todos los médicos y todos los boticarios de Basilea afirman que soy un embaucador. Quizá están en lo cierto. Ahí está la ceniza que fue la rosa y que no lo será» (24). Entonces el joven, sintiendo compasión por quien consideraba un charlatán o un mero visionario, le explica que le ha faltado la fe y que volverá cuando será más fuerte, bien sabiendo que no volverían a encontrarse. Y dado que dejarle las monedas de oro hubiera sido humillante, se las lleva con él. El cuento termina con estas palabras: «Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió» (24).

Tomemos nota de las circunstancias en que se desarrolla el encuentro: es al atardecer que llega el sujeto itinerante, luego de tres días y tres noches de caminata. Por lo tanto, está cansado y el cuento lo dice. La casa posee una planta baja y un sótano de dos habitaciones en el que hay una chimenea, «polvorientos alambiques y el atamor» (19) (como los laboratorios alquímicos «ora et labora», una parte para la plegaria y otra para el trabajo); en total, se repite el tres, número sagrado en las disciplinas herméticas. Al laboratorio subterráneo se accede trámite una escalera caracol (que recuerda la espiral logarítmica). Paracelso está soñoliento y «fatigado» (fatiga que se extiende al sillón de la frase final, en una feliz hipálage que Borges amaba mucho), y en su distracción se olvida de rezarle a su «indeterminado Dios, a cualquier Dios» para que le mande un discípulo.

Toda esta primera descripción introduce al lector a un clima onírico de claroscuros (ambientales y psíquicos) que oscila entre la vigilia y el sueño. En ese mo-

mento llega no un discípulo, como hubiera deseado el maestro, sino un aspirante a discípulo. Y comienza el diálogo entre los dos...

El cuento, como muchos otros cuentos de Borges, en su aparente simplicidad es muy complejo, y encierra toda una serie de referencias filosóficas y religiosas; por lo tanto, su interpretación no es unívoca y tiene que ver tanto con la identidad del maestro y del joven como con la frontera posible entre dos mundos, uno visible y otro invisible. Además, señala una dualidad especular implícita que se transforma en desdoblamiento: el maestro, a través del diálogo con el joven, oscila entre la posibilidad de ser un sabio o mago, como piensan sus admiradores, o un charlatán o visionario, como afirman sus detractores. También el final, muy sugestivo, deja al lector la posibilidad de dudar sobre los propósitos de Borges: la rosa que resurge ¿ha superado realmente la frontera entre los dos mundos, material/ inmaterial (o visible/ invisible, o también temporal/ eterno), o es un efecto perceptivo que Borges ofrece al lector para activar su discernimiento?

En realidad, el final (y más bien, todo el cuento) alude a uno de los instrumentos fundamentales de las disciplinas herméticas: el lenguaje simbólico. Y eso ya se puede deducir del epígrafe que Borges ha elegido para este relato: «De Quincey: Writings XIII, 345». Como él mismo confiesa en una entrevista con Antonio Carrizo, fue el episodio de Paracelso que se jactaba de poder resucitar una rosa de las cenizas, leído en uno de los catorce volúmenes de De Quincey, que le inspiró el cuento (Carrizo, 1982:59). A este episodio también se refieren los versos de *Fervor de Buenos Aires* en la edición tardía de 1969: «La rosa/ la inmarcesible rosa que no canto,/ la que es peso y fragancia,/ la del negro jardín en la alta noche,/ la de cualquier jardín y cualquier tarde,/ la rosa que resurge de la tenue/ ceniza por el arte de la alquimia». Borges admiraba mucho a De Quincey que, como él, era un «buscador» metafísico (como admiraba también a Coleridge y Poe, todos adictos al opio). En esa página 345, De Quincey menciona por segunda vez a Paracelso cuando comenta: «Insolent vaunt of Paracelsus, that he would restore the original rose or violet out of the ashes settling from its combustion —that is now rivaled in this modern achievement»¹⁵. De Quincey se refiere a la capacidad de la química de su tiempo de reconstruir la escritura borrada de los pergaminos sobreescritos. De aquí un primer paralelo entre la rosa y la escritura. Pero en realidad, todo el cuento tiene que ver con el poder creativo de la escritura según la tradición cabalística, la cual considera que «el idioma no es producto de conjeturas que animarían la búsqueda de secretos divinos, sino un producto divino que permite a los iniciados penetrar el mundo donde las conjeturas humanas se transforman en las certidumbres de la Deidad» (Sosnowski, 1976:23). De allí que, para la Cábala, descubrir los misterios de la escritura es posible solo a quien ha experimentado en primera persona la verdad mística encerrada en la alusión simbólica.

Borges hace suya (y generaliza a todos los textos) la idea que la lectura debe estimular en el lector una visión más profunda del universo, por lo cual, en este cuento hace que el aspirante discípulo no pueda superar la prueba hasta que no logre entender el lenguaje alusivo que le ofrece el maestro, y comprender, además, como enuncian las disciplinas herméticas, que la realidad es un sistema de símbolos que hay que saber descifrar pues las palabras no pueden transmitir la esencia inefable de las cosas. Borges hace decir a Paracelso en sus reflexiones:

Si arrojamos esta rosa a las brasas, creerías que ha sido consumida y que la ceniza es verdadera. Te digo que la rosa es eterna y que solo su apariencia puede cambiar. Me bastaría una palabra para que la vieras de nuevo. (22)

Y agrega más adelante: «Hablo del que usó la divinidad para crear los cielos y la tierra y el invisible Paraíso en que estamos, y que el pecado original nos oculta. Hablo de la Palabra que nos enseña la ciencia de la Cábala» (23). En estas frases se hace evidente que Borges alude a dos aspectos importantes de la Cábala: uno concerniente el lenguaje como fuente ontológica del universo; el otro, la escritura simbólica como alternativa al silencio del místico. La referencia al Paraíso invisible reenvía, según creo, a los cuatro niveles de interpretación de la Sagrada Escritura: Pesat, Deras, Remez, Sod, cuyas iniciales constituyen el P(a)R(e)D(e)S o Paradiso (Sosnowski, 1976:32–33). Por lo que concierne la escritura simbólica, Borges expresa el mismo concepto en forma explícita en una disertación del título *El libro* (1979):

124 125

En todo Oriente existe aún el concepto de que un libro no debe revelar las cosas; un libro debe, simplemente, ayudarnos a descubrirlas. A pesar de mi ignorancia del hebreo, he estudiado algo de la *Cábala* y he leído las variaciones inglesas y alemanas del *Zohar* y el *Sefer Yetzira*. Sé que esos libros no están escritos para ser entendidos, están hechos para ser interpretados, son acicates para que el lector siga el pensamiento. (O.C. 1989, IV:166)

También en una entrevista que le hace Jaime Alazraki, en su libro sobre la Cábala, Borges se refiere al lenguaje alusivo y confirma lo expresado indirectamente en el cuento:

En el lenguaje de los místicos, como en cualquier otro lenguaje, las palabras presuponen una experiencia compartida. Por ejemplo, si utilizo la palabra *rojo*, debo suponer que usted conoce ese color. Otras palabras, por otra parte, se refieren a experiencias íntimas que solo pueden ser sugeridas a través de metáforas (Alazraki, 1988:55, la traducción es mía).

Las palabras de Borges aclaran el motivo por el cual Paracelso se niega a hacer resurgir la rosa ante el joven: si el maestro le hubiera dado la prueba de su poder sobre la materia, la comunicación hubiera sido directa, como sucede con el lenguaje científico, y no indirecta como en el lenguaje hermético, y el aspirante discípulo hubiera dejado de esforzarse para intuir la esencia escondida de las cosas en los símbolos del universo. Pero al joven, impaciente y fatigado, le falta esa fe inquebrantable, exigida por el maestro, que puede darle acceso a la experiencia mística que solo puede ser percibida con los ojos del espíritu (por eso, no es un discípulo sino un aspirante a serlo, como Borges precisa). Este episodio recuerda otro del Evangelio de San Juan (20,19–31), en el cual el discípulo Tomás, llamado Dídimo, no cree hasta que no toca las heridas de Jesús, y este le dice: «Has creído porque me has visto [y tocado mis heridas]; beatos los que no han visto y han creído» (tenemos presente que el joven se llama Johannes: Borges no deja nada librado al azar).

Lo que entonces Borges transmite, a través de las peripecias del sujeto itinerante, es que —desde la perspectiva hermética— un aspirante discípulo no puede ser aceptado como discípulo hasta que no tenga la suficiente energía interior (hoy diríamos «resiliencia») para recuperar la fe en sí mismo y en el lenguaje alusivo sugerido por el maestro; además debe poder llegar a intuir que su incapacidad

de encontrar un sentido a las palabras del maestro, señala sus limitaciones para comprender las claves secretas que Dios ha colocado en el universo. Por eso Paracelso debe insistir en sus reflexiones: «Te digo que la rosa es eterna y que solo su apariencia puede cambiar. Me bastaría una palabra para que la vieras de nuevo» (Borges 1983:22). Aquí se reafirma el poder absoluto cabalístico de la Palabra sagrada que puede hacer revivir el golem y resurgir la rosa. Resulta comprensible, entonces, la actitud de Paracelso ante el joven: la Rosa esencial y arquetípica es siempre eterna, pero solo es visible a quien está despierto interiormente. El problema es que el lenguaje alusivo requiere, en primer lugar, una mente profunda, calma y descansada para poder descifrar con claridad los mensajes de la dimensión invisible. En el cuento, la fatiga es doble: el joven, que además de estar cansado, es superficial, no tiene la capacidad para intuir el mensaje del maestro, y este pareciera tener también en ese momento, poca energía pues le pide a «cualquier Dios» que le mande un discípulo y se olvida de rezar (al estar «distráido» le falta, además, la concentración suficiente para transmitir, al que todavía no es discípulo, las condiciones necesarias para poder hollar el sendero). Por lo tanto, el hilo invisible que conecta todo el relato resulta ser no solo el tema del confín —en modo especial el cruce o pasaje de la temporalidad a la eternidad, que ha sido siempre nuclear en las reflexiones de Borges— sino también el tema de la búsqueda y del poder generativo del lenguaje simbólico.

4. Conclusiones

Cierro este trabajo con algunas reflexiones que permiten conectar la primera parte con la segunda. Las neurociencias enseñan que nosotros percibimos la realidad a través de filtros neurológicos, culturales y experienciales que impiden a la mente percibir al mundo tal cual es. Dicha realidad es llamada, por algunos estudiosos, «de segundo grado» porque concierne no la realidad del mundo sino el significado que damos a dicha realidad. Por lo tanto, aun cuando somos conscientes que vivimos en un mundo ilusorio construido a través de imágenes, conceptos y modelos, es casi imposible romper la «esfera semiótica» que nos envuelve y distorsiona nuestra percepción. Esto porque olvidamos a menudo las etiquetas lingüísticas con las que aprendimos a nombrar las cosas, y consideramos los signos referenciales como si fueran reales. La experiencia del mundo, entonces, es reemplazada por una serie de inferencias conceptuales pseudo-objetivas que nos hace caer en la ilusión de no tener ilusiones (la misma que nos hace creer en una auto-identidad auténtica cuando, en su mayor parte, la identidad es —como bien ha dicho Borges— una imagen construida por la memoria). Se necesita una atención extrema e intensa de cada instante y un buen conocimiento de nuestras creencias y pre-conceptos conscientes y subconscientes para romper «la gran ilusión» de no tener ilusiones, y poder abrir brechas en la esfera semiótica (Cortázar las

llamaba «fisuras»). El problema es que estamos demasiado distraídos en nuestro vertiginoso quehacer cotidiano para ser conscientes de las percepciones ilusorias¹⁶, y basta poco para que los fragmentos de la personalidad tomen el control de nuestra totalidad psíquica. Deberíamos seguir el consejo del místico evangelista del siglo XVII que decía: «Quien camina a través del desierto, a lo largo de senderos desconocidos, no debe continuamente mirarse a los lados y buscar todos los senderos secundarios, si no quiere perderse» (la traducción es mía) (Ruhbach y Sudbrack, 2003:114).

Volviendo entonces al cuento de Borges, la perspectiva hermética obliga a pensar en profundidad y a vivenciar la realidad en primera persona, con lo cual el episodio de la rosa no puede haber sido una experiencia puramente perceptiva y engañadora; se coloca, en cambio, como un *fil rouge* que conecta no solo al lector con su propio camino, sino también al Borges escritor con el sujeto itinerante Borges, pues este tuvo en su vida varias experiencias místicas que se encuentran desparramadas en forma alusiva ya en los años 30, en «Dos esquinas. Sentirse en muerte» y más tarde en varios relatos como en sus dos más autobiográficos: «El congreso del mundo»¹⁷ y este que analizamos, en el que podemos hipotizar en Paracelso una proyección del mismo Borges y de su maestro Macedonio. Era inútil, entonces, revelar al aspirante discípulo algo que todavía no había experimentado y que ni siquiera lograba vislumbrar con su intuición o con la fe. La alusión simbólica, y el lenguaje como poder creativo, en este caso se funden en la capacidad interpretativa del lector. Como ya he dicho en trabajos anteriores: «entender la metáfora hermética de Borges implica la comprensión del lenguaje alusivo de la dimensión trascendente que requiere un acto de fe, y también la del secreto protegido por Borges durante años y encerrado en los entretelones de su narración» (Ricci 2015:154). Es evidente que Borges buscó, durante años, el sentido trascendente del universo a través de la literatura, pero no solo en ella. Su búsqueda «infatigable» de la palabra como Absoluto, que lo asimila al misticismo cabalístico, recuerda estos versos paradójicos de «El Hacedor» (*La cifra*): «Ecos, resaca, arena, liquen, sueños./ Otra cosa no soy que esas imágenes/ que baraja el azar y nombra el tedio./ Con ellas, aunque ciego y quebrantado/ he de labrar el verso incorruptible/ y (es mi deber) salvarme». En Borges revive en parte, en estos versos, el Paracelso del cuento: soñoliento, distraído y fatigado, casi encadenado a un Paraíso presente que él quisiera transmitir pero sin éxito pues no encuentra al discípulo (lector) que intuya la Palabra Perfecta detrás de las palabras; al discípulo que se dé cuenta de que el camino o proceso creativo, es decir, la conexión entre el sujeto y Dios a través del lenguaje analógico/alusivo, es más importante que la meta. Lo repite también en «El etnógrafo» de *Elogio de la sombra*: «El secreto [...] no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos» (TO, 1985:288). La meta como camino se entiende si consideramos que las palabras no sirven solo para comunicar, son también una fuente de energía; por eso, la unión que se produce al pronunciarlas constituye la búsqueda esencial del místico: no es casual que Paracelso en el cuento diga que el camino es la Piedra, y más adelante pronuncie la frase: «Sé que *hay* un Camino» (con la C mayúscula) (21).

La mente creativa de Borges ha renovado muchas veces, con textos complejos y meditados como «La escritura del Dios», «Las ruinas circulares», «El Aleph», «El

Zahir», «El Sur», y a través de símbolos como el espejo, el laberinto, la rosa, la biblioteca circular, una *circumambulatio* alquímica constante, que habla al lector en forma alusiva y magistral, a través de dualidades especulares y juegos polisemánticos. Considerando que, hacia el final de su vida, Borges confesó haber sido visitado por el Espíritu cuatro o cinco veces (Ricci, 2011:221), la negación de Paracelso lleva a hipotizar que Borges hace actuar a Paracelso según las huellas de los maestros espirituales de todos los tiempos; por eso su lenguaje no explícita, solo sugiere lo que él ha experimentado como vivencia propia¹⁸. Es lo que el maestro exige al joven: esa fe imprescindible para un lenguaje alusivo¹⁹ que gran parte del mundo (y de los lectores) ha perdido. Por lo tanto, las referencias al Paraíso del presente y a la Rosa eterna pueden leerse como un desafío para el lector «despierto» en grado de superar las fronteras de la palabra y aspirar a una posible experiencia interior a través del silencio de lo no-dicho en los símbolos y metáforas de la vasta obra de Borges, en la cual es probable que él nos haya dejado como meta la posibilidad de tocar algo tan inagotable y misterioso como la Rosa infinita que abunda en sus textos poéticos.

Notas

¹ «El ser del hombre es una comunicación profunda. Ser significa comunicar. Ser significa ser para el otro y, a través del otro, para sí mismo. El hombre no posee un territorio “interior” soberano. Está integralmente y siempre en una frontera: mirando dentro sí mismo, mira en los ojos del otro o a través de los ojos del otro. No puedo prescindir del otro, no puedo devenir yo mismo sin el otro» (la traducción es mía). Citado por P.L. Crovetto en la *Introducción* a Todorov (1992).

² «A El *Fluir*. Este se presenta como un cambio constante, oscuro y magmático, radicalmente “destrutivo”. El segundo nivel, intermedio (B), es el de las *conexiones*, y se caracteriza por potencialidades o elementos alternativos. Por último, el nivel más alto (C), superpuesto a los otros dos, es el de las *construcciones* de la identidad [...] Por ser construcción, la identidad se presenta como una reducción drástica respecto a las posibilidades de conexión (B) y como un entumecimiento compacto respecto a la inevitabilidad del fluir (A). “De-cidir” la identidad es un “re-cortar” las conexiones (B) que de otro modo la frenarían y la sofocarían.» (la traducción es mía)

³ El proceso de disonancias cognitivas es un ejemplo de invariante del funcionamiento psíquico, pues crea un movimiento de pensamiento o acción discordante que la mente tiende a eliminar mediante una acción más o menos creativa que le permita la resolución del conflicto. Este mecanismo se acentúa en el sujeto itinerante y hace que su identidad aumente progresivamente en complejidad, lo cual influirá a su vez en el ambiente, modificando los contextos que lo circundan.

⁴ «Confluencia de orillas, lenguas y migraciones acuáticas en la literatura rioplatense del primer novecientos». En K. Alfons Knauth et al, *Migrancy*

and *Multilingualism in World Literature*, Berlin: LIT Verlag 2016. Tomaré prestado algunos conceptos míos de este trabajo, relacionados con el tema que nos interesa. Para mayores detalles, consultar dicho trabajo.

⁵ Darío y Lugones frecuentaron en París círculos esotéricos guiados por Gérard Encausse, más conocido como Papus, fundador del *Ordre martiniste* y del movimiento *Rosacruz*; son conocidos, además, los intereses teosóficos de Lugones, que lo llevaron a escribir textos como *Las fuerzas extrañas*. (Allegra, 1982:143)

⁶ En Darío se ponen en evidencia en *Los raros* y en varios poemas de ese período, como «Lo fatal».

⁷ La ciudad llegó a triplicar la población en poco más de veinte años y pasó de los 450.000 habitantes en 1880 a casi 1.600.000 en 1914, de los cuales la mitad inmigrantes y la otra mitad descendiente, en un 60%, de inmigrantes. Una verdadera invasión extranjera proveniente de Italia y España en su mayor parte, y de pequeños grupos también de Francia, Alemania, Rusia, Polonia, Turquía y algunos países de Oriente, sin olvidar el numeroso componente africano de esclavos libertos que influyó notablemente en la música.

⁸ «Podría definirme como crítico-místico; ningún místico acreditó crítica; ningún metafísico, excepto Schopenhauer, poseyó la mística» («*No toda es vigilia la de los ojos abiertos*»). En *O.C.*1990:207). «El conocimiento de la *actitud* mística [...] es un “hecho” humano que ha importado mucho ciertamente, en excitar y quizá señalar un rumbo a mi obra propia» [...] «Por lo demás en general, no creo en *transmisiones* efectivas de doctrinas o verdades: lo único que la exposición puede es estimular...» (*ibid.*:212)

⁹ En *El idioma de los argentinos* comenta: «El deber de cada uno es dar con su voz. El de los escritores más que nadie, claro que sí... Quisiéramos un español dócil y venturoso que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios y con el poderío de nuestros veranos y nuestras lluvias y con nuestra pública fe. [...] La esperanza es amiga nuestra y esa plena entonación argentina del castellano es una de las confirmaciones de que nos habla». (Borges 1994:150)

¹⁰ Para mayor información sobre la vida de Borges y la influencia de sus diversas crisis y de las disciplinas herméticas en su literatura, remito a mi libro: G.N. Ricci, *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Buenos Aires: Dunker 2012.

¹¹ Shlomy Mualem (2007:152) coloca la primera edición en 1983: «La rosa de Paracelso se publicó en *La memoria de Shakespeare* en 1983». Sin embargo, su primera edición, publicada por Sedmay, con el título *La rosa de Paracelso y Tigres azules*, es de 1977. La edición que utilizo para este trabajo es de Ediciones Siruela, Madrid 1985 y lleva el título: *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos*.

¹² «Nosotros, en realidad, somos Dios, y por lo tanto tenemos que experimentar por nosotros mismos lo que está enterrado en nosotros: Él es de sí mismo y no nuestro; nos ha hecho el cuerpo, dado la vida junto con la sabiduría y de Él provienen todas las cosas» (1998:24); «El hombre no aprende nada, sino que despierta e invoca solo lo que ya está en él» (31);

«Así como en la tierra tenemos que tener en Dios nuestro espejo, [...] así en la Sabiduría tenemos que manifestar a Dios» (35); «Dios es poderoso y quiere manifestar su poder en el arte tanto a los hombres como a los ángeles» (41); «No debemos seguir a los antiguos, sino radicarnos en la fe y colocar y hacer crecer nuestra semilla bajo el sol». (98, la traducción es mía)

¹³ Entre las doctrinas esotéricas podemos mencionar la alquimia, la cábala, la gnosis, las religiones místicas; en cada una de ellas, el secreto puede ser entendido o como algo inaccesible en relación con los mecanismos del macrocosmos, o como pacto de silencio de los iniciados hacia los profanos.

¹⁴ La afirmación de Piglia hace venir a la memoria el artículo de Borges de 1932: «El arte narrativo y la magia», en el cual Borges habla de dos causalidades diferentes: «una natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única y posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica». Borges (1957), *Discusión*, Buenos Aires: Emecé 1989, p. 126.

¹⁵ «Insolente alarde de Paracelso, que hubiera querido resucitar de las cenizas la rosa o violeta original —que ahora resulta igualada en logros modernos» (la traducción es mía). Citado por Shlomy Mualem en «Borges y el lenguaje cabalístico: Ontología y simbolismo en *La Rosa de Paracelso*». En *Variaciones Borges* (2007:154).

¹⁶ La ciencia ha confirmado los descubrimientos descritos por Aldous Huxley en su libro *Las puertas de la percepción*. El autor explica que la función del cerebro es la de reducir la percepción para no ser apabullado por el exceso de estímulos (cosa que está sucediendo actualmente con el exceso de videos y mensajes con los que la técnica nos está inundando). Lo que hacía el LSD era suprimir los filtros e inhibiciones del cerebro y, con ello, ampliar la percepción de la realidad.

¹⁷ Cfr. G.N. Ricci, «El horizonte de la metáfora: ficción y metaficción en J.L. Borges». En S. Barei (compiladora), *La cultura y sus retóricas*, Universidad Nacional de Villa María 2017:131–157. Por falta de tiempo, no he podido explayarme en las características de la Cábala y de la Alquimia, por lo cual remito a mis trabajos de 2011, 2012, 2015 y 2017.

¹⁸ Recordemos que la primera de ellas la describió en «Sentirse en muerte» (*El idioma de los argentinos*): «Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica [...] Quede, pues, en anécdota emocional [...] el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara» (1994:125–126). Cfr. También «Boletín de una noche toda» en *Textos recuperados 1919–1929* (1997:185–186), que reenvía a la Nigredo alquímica, primera fase del *Opus*. Borges declaraba ser agnóstico ante el público, pero en realidad no lo era pues rezaba todas las noches, como aseguran algunos testigos cercanos (reenvío a mi libro del 2011: 209–233).

¹⁹ «Ahora he llegado a la conclusión (y esta conclusión puede parecer triste) que ya no creo en la expresión, solo creo en la alusión. Después de todo, ¿qué son las palabras? Las palabras son símbolos de una memoria compartida». (Borges 1984:33)

Referencias bibliográficas

Obras de Jorge Luis Borges consultadas

- BORGES, J.L. (1993). *El tamaño de mi esperanza*. Seix Barral (1923).
- BORGES, J.L. (1989). *Discusión*. Emecé (1957).
- BORGES, J.L. (1994). *El idioma de los argentinos*. Seix Barral (1928).
- BORGES, J.L. (1970). *El informe de Brodie*. Emecé.
- BORGES, J.L. (1985). *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos*. Siruela (1977).
- BORGES, J.L. (1985). *Tutte le Opere* (ed. bilingüe a cura di D. Porzio). Mondadori (1974).
- BORGES, J.L. (1997). *Siete Noches*. Emecé (1980).
- BORGES, J.L. (1998). *Biblioteca personal (prólogos)*. Alianza editorial (1988).
- BORGES, J.L. (1989). *Obras Completas*. Emecé, 4 vols.
- BORGES, J.L. (2001). *Textos recobrados 1919–1929*. Emecé.

130 131

Libros principales consultados sobre el tema

- ALAZRAKI, J. (1988). *Borges and the Kabbalah and Other Essays on his Fiction and Poetry*, Cambridge University Press.
- ALLEGRA G. (1982). *Il regno interiore. Premesse e sembianze del Modernismo in Spagna*. Jaka Book.
- ASSUNÇÃO, F. (1998). *El tango y sus circunstancias (1880–1920)*. El Ateneo.
- BALDERSTON, D. (ed.) (2007). *Variaciones Borges* n. 23. The University of Iowa.
- BAREI, S. (2017). *La cultura y sus retóricas. Miradas interdisciplinarias*. UNC y UNSM.
- CARRIZO, A. (1982). *Borges el memorioso*. Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ, M. (1990). *Obras completas*. Corregidor.
- GALASSO, N. (1998). *La búsqueda de la Identidad Nacional en Jorge Luis Borges y Raúl Scalabrini Ortiz*. Homo Sapiens.
- INGHILLERI, P. (1995). *Esperienza soggettiva, personalità, evoluzione culturale*. UTET.
- JUNG, C.G. (1977). *Psicología y alquimia*. Plaza & Janés.
- KNAUTH, K.A. Y PING-HUI LIAO (eds.) (2016). *Migrancy and Multilingualism World Literature*. LIT.
- PARACELSO (1998). *Il fondamento della sapienza*. Il leone verde.
- PIGLIA, R. (2001). *Formas breves*. Anagrama.
- REMOTTI, F. (2001). *Contro l'identità*. Laterza.
- RICCI, G.N. (2011). *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Dunker (2002).
- RICCI, G.N. (2012). *Il viaggio infinito. Tecniche e percorsi di trasformazione*. Bonanno ed.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1993). *Borges, una biografía literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- RUHBACH, G. Y J. SUDBRACK (Ed.) (2003). *Grandi mistici. Dal 300 al 1900*. Ed. Dehoniane.
- SCALABRINI ORTIZ, R. (1994). *Tierra sin nada, tierra de profetas*. Reconquista.
- SEBEOK, T. et al. (2001). *Semiotica dell'io*. Meltemi.

- SOSNOWSKI, S. (1976) *Borges y la Cábala*. Hispamérica.
TEITELBOIM, V. (1996). *Los dos Borges*. Sudamericana.
TODOROV, T. (1992). *La conquista dell'America*. Einaudi.
VÁZQUEZ, M.E. (1996). *Borges, esplendor y derrota*. Tusquets.
ZIMMERMANN, M. (2019). *I luoghi più strani del mondo antico*. Einaudi.

Ricci, Graciela N.

«Cruzar las fronteras: el sujeto itinerante y las migraciones objetivas y subjetivas». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 113–132.

Fecha de recepción: 06 · 01 · 20

Fecha de aceptación: 17 · 02 · 20

Tres,
testimonios tangibles
(un lugar para el convivio)

Convivio con Armando Gnisci. Migración y transculturación en Europa en el siglo XXI

El texto del Dr. Gnisci que incluimos en el presente número es un homenaje al insigne comparatista italiano e integrante desde el inicio de nuestro Comité Honorario, fallecido en Roma el 19 de junio de 2019. Fue publicado en italiano en el libro *Parallelismi linguistici, letterari e culturali – 55 anni di studi italiani* (a cura di Radica Nikodinovska, Facoltà di Filologia «Blaže Koneski», Università Ss. Cirillo e Metodio, Skopje, Macedonia del Norte, 2015, pp. 21–28).

134 135

Hemos solicitado permiso a la Dra. Nikodinovska y con su anuencia, lo incorporamos en versión traducida al español por nuestra colaboradora María Luisa Ferraris.

Nos hubiera gustado contar con un aporte actual enviado personalmente por el mismo Gnisci, pero su temprana partida lo impidió. Ofrecemos este trabajo que mantiene toda la actualidad del momento en que fue redactado y que insta a una reforma educativa a fin de alcanzar la necesaria coeducación transcultural entre los europeos e inmigrantes (lo que puede trasladarse para pensar los efectos de estos procesos a nivel mundial y local).

Establecemos de este modo un convivio celebratorio a su trayectoria y al enorme aporte realizado al comparatismo italiano y mundial.

Armando Gnisci nació en Martina Franca (Taranto) en 1946. Se desempeñó primero como docente en la Università IUAV de Venezia y luego, como profesor regular de Literatura Comparada en la Università «La Sapienza» de Roma desde 1983 al 2009, año en que se jubiló para dedicarse a la escritura. Publicó más de 40 libros y sus escritos han sido traducidos a 13 lenguas, entre ellas al árabe y al chino. En 2012 la Academia Europea de Londres lo nombró «*Ordinary Member*». Gnisci fue el primer estudioso en señalar la existencia naciente de una literatura italiana de la inmigración y de la mundialización (LIMM) con el libro *Il rovescio del gioco* (Carucci, 1992). Es autor además del *Manuale storico di letteratura comparata* (Meltemi, 1997), *Introduzione alla Letteratura comparata* (Bruno Mondadori, 1999), *Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura comparata* (Bulzoni, 2009) y de *La letteratura del mondo nel XXI secolo* (Bruno Mondadori, 2010).

En los últimos años orientó sus estudios a la problemática de la transculturación europea. Creó en 1997 un banco de datos de escritores migrantes en lengua italiana y de la literatura italiana de la migración mundial, BASILI (disponible en <http://basili-limm.el-ghibli.it/>).

Migración y transculturación en Europa en el siglo XXI

Armando Gnisci

Università La Sapienza di Roma

*Traducción del italiano: María Luisa Ferraris**

Universidad Nacional del Litoral

Los demógrafos contemporáneos han elaborado estadísticas que anuncian para fines del siglo XXI una mayoría de mestizos con respecto a los autóctonos en las poblaciones de las naciones de la Unión Europea. Al mismo tiempo, los intelectuales italianos manifiestan

136 137

la desorientación que nos ha invadido, a los europeos, frente a los cambios de escena que han transformado muchos aspectos de nuestra vida cotidiana en problemas de elevada y plural complejidad: la humanidad cambia de colores a nuestro alrededor, nos mezcla a los recién llegados que tienen aspecto, hábitos, comida y lenguas diversas. (Bosetti, 2014:7)

La situación actual de la Unión Europea y del «espíritu» europeo es una escena ciega y perpleja frente a la gran transformación antropológica e histórica de nuestro tiempo. ¿Qué hacer para que este siglo en el que todos vivimos, pueda convertirse verdaderamente en el tiempo del cambio gentil hacia la concordia del hombre? En el 2014, respondo: nada. Y sin embargo este es el desafío de la humanidad europea en nuestro tiempo y aquellos de nosotros que nos preocupamos del presente–futuro debemos pronunciar esta condición transformadora y animarla con una cosmovisión utópica: aquella que llamo la «Vía de la Transculturación y de la Gentileza» (Gnisci, 2013).

«Utopía» para nosotros significa proyectar un cambio mediante el deseo azaroso de un lugar mejor donde vivir todos juntos. Los lugares donde llevar el deseo y el proyecto de convivencia de millones de seres humanos en migración por todas las civilizaciones, son hoy Europa centro–occidental, la Unión Europea, los Estados Unidos con Canadá, los dos noroestes de la Tierra. Pero la llamada «integración» que los italianos ofrecemos a los inmigrantes es inhóspita, inadecuada y decadente,

* Profesora en Letras y Docente de Lengua Italiana. Ex catedrática en la Universidad Católica de Santa Fe y la Universidad Nacional del Litoral. Integra el Centro de Estudios Comparados, el Portal de la Memoria Gringa de la UNL y las Comisiones Directivas del Centro Piemontés de Santa Fe, de la Asociación Civil de Mujeres Piemontesas de la Argentina y de la Asociación Santafesina de Escritores. Diploma del Circolo dei Cavalieri de Argentina al Ciudadano Italoargentino distinguido (2016) y Premio Piemontés Nacional otorgado por FAPA (2017). Obras publicadas: El malón y otros relatos. Il malón ed altri brevi racconti, en edición bilingüe (Dunken, 2015) y Árbol de lluvia (Dunken, 2017).

o mejor, una palabra vacía y una escucha blindada que, en cambio, debería producir una relación mutua llena de fervor, no solo programando la justa integración de los migrantes a nuestra civilización, sino también aprendiendo a reunir nuestra integración a su proyecto de «esperanza». Una nueva y escandalosa condición humana para construir juntos un lugar y un modo mejor de vivir todos juntos: la mitad es la salud social y general compartida en la coevolución transcultural. La posibilidad de instaurar un proyecto recíproco y positivo que, sin embargo, hoy naufraga en las escolleras de nuestro desinterés sordo y egoísta y en la debilidad de los extranjeros, que no llegan con velas, caballos y cañones, como los conquistadores del siglo XVI al Nuevo Mundo. Los migrantes encuentran europeos «unidos» pero sin proyectos utópicos.

La transculturación no es una teoría ni una empresa científica ni una filosofía y menos una ideología, es más bien una cosmovisión poética, ética y política de la acción que nace y opera en la conciencia crítica de formar parte de un movimiento mundial transcultural. La transculturación es una acción que pronuncia, predica y experimenta una transformación antropológica activa y comunitaria a través de una acción justa para cambiar los perfiles de las civilizaciones y de las personas, de las migraciones planetarias, de las descolonizaciones, de las creolizaciones¹ y de la mundialización de las mentes y de las vidas en nuestro tiempo.

La concepción de una transculturación autocrítica de europeos y migrantes juntos me ha llevado a «pensar con el mundo» entero de la modernidad. Los grados de la cosmovisión son tres momentos cruciales interconectados en espiral: la «descolonización», por nosotros mismos, por nuestra identidad europea de colonizadores y civilizadores —como escribe Sartre introduciendo el libro de Frantz Fanon en 1961, *Los perjudicados de la tierra*—; la «creolización» de nuestras vidas y la «mundialización» de nuestras mentes y de nuestro mejor espíritu europeo, si aún existe. El todo compartido con los migrantes y sus proyectos, que nuestra nomenclatura dominante define «económicos». Pero estas tres formas críticas y vitales, poéticas y éticas, políticas y cooperantes de la transculturación, no pertenecen solo a los europeos sino a la modernidad global entera que ha visto a los europeos *descubrir* «todos los mundos al mundo» (Luiz de Camões) y todos los mundos agredidos y devastados por nuestro fervor feroz. Este es el nudo, antiguo y moderno al mismo tiempo, de la transculturación europea después de cinco siglos de colonialismo y de humillación de los pueblos que ahora vienen por nosotros sin venganza: albaneses y somalíes, rumanos y chinos.

La historia moderna fue inventada y utilizada por los europeos para agredir al mundo. Y es también la historia de la doble combinación de los fenómenos coloniales y explotadores de los europeos sobre los extraeuropeos en todo el mundo, en una *guerra mundial* jamás finalizada: por una parte, la descolonización—creolización—mundialización de las civilizaciones de todo el mundo *modernizado* por nosotros, conquistado y ordenado según los modelos de nuestra audaz civilización del siglo XVI. Y por otra, nuestra descolonización, a la que llegamos últimos, hoy, mientras el mundo se descoloniza de nosotros desde hace al menos dos siglos. Pero la corteza del colonizador que está en nosotros —que deberemos *iluminar*, dice Dante y *excoriar*, dice Sartre— nos envía signos y deberes de transculturación crítica. Porque estamos perdidos y ciegos, oscurecidos y opacos en el camino del siglo XXI.

Concebí la idea de la doble identidad de la transculturación moderna europea después de haber pensado que el mandato transcultural específico del tiempo en

el que vivimos es el de actuar éticamente sobre *nosotros mismos europeos*, entrando en el camino de las tres formas vitales unidas de la transculturación. Después de esta concepción, comprendí que las tres formas vitales, si bien no solo ellas, de la transculturación mundial de todas las civilizaciones modernas son *las mismas al revés* de aquellas provocadas por nosotros en la conquista y el dominio de las naciones indígenas del mundo, que activaron la resistencia y el dolor, primero, y la superación después. Especialmente en el Caribe y en América Latina. Estas grandes áreas creolizadas del mundo resultan hoy mucho más avanzadas en el camino que nos lleva juntos *en vistas* a una *civilización humana general de las diversidades en la concordia*. En el siglo XXI podemos comenzar a considerar esta «visión» como nuestra carga en común con todos los otros y *diferentes* de todos los otros no europeos, porque dimos a la modernidad un destino violento y todavía antiguo.

Podemos decir que todas las civilizaciones se descolonizan de nosotros desde hace muchísimos años [si no de nosotros, ¿de quién?] mientras los europeos occidentales debemos descolonizarnos de nosotros mismos, si no es ahora, ¿cuándo?

Afortunadamente hoy estamos juntos en la coevolución—transculturación con nuestros excolonizados. En efecto, hoy *sucede que no estamos más solos en casa. Estamos en una gran mutación transcultural y una nueva Europa está en camino, como sucedió al final del Imperio Romano*. La creolización, a su vez, toca todas las civilizaciones, excepto el mundo árabe y, de otro modo, Japón y China.

La mundialización es el camino común y general que va contra la globalización económica que representa hoy el mundo actual como *el paraíso* del capitalismo desenfrenado y *la pesadilla* para el 90% de los seres humanos que no forman parte de la globalización de los negocios, pero la padecen, sin poder entenderlo. La mundialización es el vuelco anticolonialista de la globalización. Ella nos educa, pero no en la escuela, a «pensar con el mundo».

Sostengo que la civilización mundial más avanzada en el camino de la transculturación es la del Caribe y Latinoamérica, unidas, *Nuestra América* de José Martí, y aquella transcultural de Fernando Ortiz, ambos cubanos. A los europeos nos parecen un montón de islas y de naciones o semi—continentes de derivación lingüística y cultural europea y de segunda clase o tercer mundo, subdesarrollados. Nuestra ignorancia nos lleva a ver a estas naciones así, mientras ellas se han transformado en la vanguardia justa de un presente y de un futuro post—europeo y neo—humanista. Esta civilización binaria (archipelágica y continental) ha ejecutado la liberación armada y la independencia de los europeos como descolonización cultural desde hace 200 años. Ella es mucho más profunda y civil que la «revolución» de los Estados Unidos —una historia de colonos que realizan negocios y agreden al mundo, habiendo aprendido mucho de los ingleses, como escribe Kipling en la Oda de *La carga del hombre blanco* en 1898.

Nuestra América —con el acento agudo post—español sobre la «é»— produce desde hace doscientos años una gran creolización a través de la fusión —si bien difícil— de tres civilizaciones: indígenas, europeas y africanas. *Nuestra América* es ultra—europea y su cosmovisión (otro calco formado del español) neo—humanista se basa en la defensa de la madre naturaleza y el rescate de los indígenas, en una nueva civilización archipelágica y continental que se apoya en la transculturación y el mejoramiento progresivo del perfil del ser humano completo. Es un proyecto utópico y transcultural en camino. El Caribe es un lugar creativo, poético y activo de la creolización, así como de la mundialización.

Cuando los europeos conquistamos el *Mundus Novus* estábamos, sin saberlo, dominados por la voluntad de poder en el encuentro con las otras partes separadas del género humano. Y *elegimos*, ya convencidos y plenos del principio de dominio, la violencia y la forma civil–(incivil) de nuestra superioridad autoproclamada, en lugar de fundar y proponer una civilización humana general de la diversidad en la concordia. Esta «elección extrema» de la Europa cristiana es precursora de la «Jihad» islámica moderna, hoy solo concebible y visible enteramente pero no definitivamente. Es justamente este el conocimiento tremendo y necesario del nuevo siglo. Nuestro «historicismo transcultural» puede hoy cargar sobre los hombros de Europa la plena responsabilidad de *toda* la modernidad. ¿Cómo piensa el historicismo del siglo XXI? No tenemos autoridad a quien dirigirnos para «ver y pensar» en profundidad, como hizo Montaigne, mostrando la duda de que el alcance del gran descubrimiento y del encuentro entre europeos y «caníbales» hubiese sido mejor si hubiese sucedido con Alejandro Magno y/o los romanos. En el siglo XXI Alejandro Magno y César Augusto forman parte de las historias superadas y ya muertas desde el siglo XIX. Nosotros pertenecemos, en cambio, a la entera catstrófica modernidad, que dura desde hace cinco siglos de agresión mundial infinita.

Nuestra cosmovisión se enriquece con la consideración radical de la concepción de la civilización europea que liga la modernidad con el nacimiento mismo de Europa en el siglo octavo de la Era Vulgar o de las Lenguas Romances. Así como a fines del Imperio Romano de Occidente los pueblos invasores del Norte y del Este de Eurasia fundaron Europa junto a los latinos y otros pueblos sometidos, hoy las personas y los pueblos de la Gran Migración del Sur y del Este del mundo llevan un nuevo pensamiento–acción a Europa. Los así llamados «bárbaros» actuaron con las guerras y las devastaciones y luego con la transculturación colonial, los segundos parecen actuar con la propuesta, aún no clara pero formidable, de una transculturación dictada por un proyecto utópico mutuo. Es desde allí, desde este nudo histórico en acción, que podemos comenzar a pensar, los europeos, una civilización transcultural compartida con quien viene a nuestro encuentro para vivir entre nosotros. Europa nace de la catástrofe de la estructura del Imperio Romano, cuando los latinos crearon una nueva civilización mestiza y «creola» con los invasores germánicos y godos, pero también con bereberes, árabes, turcos y asiáticos, etc. Los reinos romano–barbáricos formaron una nueva civilización de Europa y en 1492 «descubrieron» e invadieron el *Mundus Novus* (Amerigo Vespucci). Dijimos que esta apertura de la modernidad nos llevó con Nietzsche a reconocernos hacia fines del siglo XIX como los portadores de la «voluntad de poder», *suprema* y *universal*, pero hoy, como escribió Nietzsche hace más de un siglo, el europeo es el «Último Hombre», apático y nihilista.

¿Por qué la modernidad y el colonialismo signan el inicio del capitalismo y de la deshumanización global? Sostengo que los europeos atlánticos (Portugal, España, Francia, Holanda, Inglaterra y luego los suecos, rusos, daneses y alemanes y por fin nosotros italianos desde la segunda mitad del siglo XIX en África) invadieron el mundo entero *descubriendo que detentaban la superioridad trascendente sobre todas las civilizaciones descubiertas*. Esta superioridad en acto se transformó rápidamente en la *matriz de una guerra mundial continua*, que aún perdura.

La revolución histórica de lo *moderno* lleva etimológicamente su significado y su valor: la voz del latín tardío «modernus» viene del adverbio *modo* que significa «ahora», «mientras lo piensas y lo haces» y por ello «en el tiempo justo». Esto ha

comportado que los blancos occidentales, europeos y norteamericanos, se hayan sentido tan poderosos como para reconocer en sí mismos el poder hacer todo, sin límites, del mundo y de lo humano, desde Auschwitz e Hiroshima y Nagasaki, hasta los *gulag* soviéticos.

Los europeos exterminaron y alienaron las nuevas civilizaciones desconocidas de América —distinta será la historia de las grandes civilizaciones asiáticas: India, China, Japón— por cinco siglos todavía hoy actúan junto a los Estados Unidos. Nosotros hemos instaurado el Nuevo Mundo con los otros sometidos y Dios así lo ha querido. En el siglo XVI nace el *pensamiento crítico* y propiamente humanístico de la modernidad europea, con Montaigne, que en el «Prefacio al Lector» de sus *Ensayos*, afirma que si él hubiese vivido entre los pueblos del Nuevo Mundo se habría podido expresar plenamente sobre sí mismo y mostrarse verdaderamente al desnudo y por entero. Ellos eran más «naturales» que un hombre europeo culto que representase la condición y la vicisitud del sujeto humano: *un europeo era menos humano que los «salvajes»*.

140 141

Para definir Europa y su mandato civil respecto al mundo del siglo XXI, comienzo y coloco en el centro la historia del colonialismo europeo, la maravilla extrema y profunda de la modernidad. Ella muestra el carácter prevalente y crucial de la civilización mundial moderna asumido por las naciones atlánticas europeas en la colonización del mundo, desde el *Mundus Novus* hasta Australia. El núcleo del encuentro como guerra con el hombre de nuestro colonialismo, lleva en sí la aventura del capitalismo naciente y el camino abierto al principio de superioridad racial y de la *carga del hombre blanco* (Kipling); de civilizar a los medio-bárbaros-diablos (*demi-evil*, Shakespeare, *La Tempestad*, 1611, y *half-evil*, Kipling, Oda *La carga del hombre blanco*, 1898) y que encontrará su nombre en la «voluntad de poder» de Nietzsche y la definición en *El Capital* de Marx. De manera particular en el capítulo sobre la «acumulación originaria del capital», Libro I, VII, cap. 24:

El descubrimiento del oro y la plata en América, el exterminio y la reducción a la esclavitud de la población aborígen, sepultada en las minas, la conquista y el saqueo de las Indias Orientales, la transformación de África en una reserva de caza de pieles negras, son los signos que distinguen la aurora de la era de la producción capitalista. Estos procedimientos idílicos son *momentos fundamentales de la acumulación original*. Pisándole los talones viene la guerra comercial de las naciones europeas, con el orbe terráqueo como teatro. La *guerra comercial* se abre con la separación de los Países Bajos de España, asume proporciones gigantescas en la guerra antijacobina de Inglaterra y continúa todavía en las guerras del opio contra China, etc. Este es «el sistema colonial», «la violencia más brutal» del hombre sobre el hombre ejercida por la «civilización occidental» sobre el mundo entero (Marx, 1974:813 y ss.).

El poeta y primer Presidente de Angola, Antonio Agostinho Neto, evidencia el impacto de la civilización occidental sobre las africanas en un poema breve y sorprendente:

Chapas clavadas sobre vigas
plantadas en la tierra
hacen la casa
los trapos completan
el último paisaje

el sol penetra las fisuras
despierta su habitante
después doce horas de trabajo
de esclavo.
Romper piedras
cargar piedras
romper piedras
cargar piedras
con sol
bajo la lluvia
romper piedras
cargar piedras
La vejez arriba prestamente
una estera en las noches oscuras
le basta para morir consciente
y de hambre.²

En la Europa de hoy la visión antigua y moderna es puesta en crisis por una invasión humana proveniente de todos los ángulos del mundo, no bárbara ni militar ni mercantil: la Gran Migración. ¿Qué llevan consigo los migrantes económicos en Europa? La carga del migrante es *la esperanza* de vivir mejor llevando lo mejor de su vitalidad a nuestro mundo viejo y lleno de gente, para insertarse —en lugar de «integrarse»— en la civilización moderna europea de manera creativa, con un *proyecto de vida mejor* que *nos alcanza también*. Esta oferta altruista nos obliga a encontrarnos y cooperar en una *partnership* del convivir y co-evolucionar descolonizándonos, creolizándonos y mundializándonos, juntos.

Este es el *proyecto utópico* de los migrantes al que respondemos con sordera, tolerancia, caridad, asistencia e «integración». Esta es *la utopía de la civilización humana general de la diversidad* en concordia.

Para caminar pensando con el mundo del siglo XXI y para aprender a legar algo al mundo después de haberlo devastado por cinco siglos, Europa debe avanzar con el proyecto civil de la transculturación. Que no sea nuestra «civilización moderna». El fruto será la posible Concordia del siglo XXI. Creo que la cosmovisión que trata la relación entre transculturación y migración en el siglo XXI, poniendo en juego el nudo del colonialismo moderno y el feroz pero formidable origen de Europa, nos permite distinguir y comprender más a fondo los fenómenos sociales importantes de nuestro nuevo siglo.

Propongo como ejemplo perturbador la nueva emigración juvenil europea. Es la que podemos definir «el rechazo de vivir en Europa» por parte de creolos, hijos de padres emigrados en Europa viniendo de la gran área mundial de naciones árabes y musulmanas, pero también de jóvenes europeos convertidos al Islam. Estas personas eligen la fuga de Europa para enrolarse en el anticolonialismo combatiente y terrorista de las zonas medio-orientales de Eurasia donde el fundamentalismo islámico armado destruye ciudades y civilizaciones, mata musulmanes, europeos y norteamericanos. El fundamentalismo islámico y la rebelión anti-occidental de jóvenes migrantes de Occidente a Medio Oriente nos advierte que ellos eligen como cosmovisión la memoria de las humillaciones de cinco siglos de colonialismo occidental y del dominio euro-americano y la venganza. La fuga clandestina desde

Europa de los «anti-creolos» de origen árabe para transformarse en justicieros y salvadores de las patrias islámicas, es un enrolamiento en las filas del terror, no loco, sino heredero del odio anticolonial irrevocable. Pero, además de liberar las tierras del Islam de los occidentales y de transformar la humillación secular hacia ellos, nos combaten y aterrorizan, en Oriente y en nuestra casa, en Europa, los Estados Unidos y África. Estos jóvenes se vuelcan a la *Jihad* coránica, entendida como batalla armada y última contra el enemigo de siempre, Occidente, que todavía es colonialista.

Creo, finalmente que la coeducación transcultural entre europeos y migrantes, como sucedió cuando Europa fue creada por los bárbaros con los latinos mediterráneos, debería inspirar a los políticos y a los intelectuales europeos para re-pensar y re-formar los contenidos de las *curricula* humanistas y civiles de la escuela pública y de las universidades. El nuevo método y la nueva civilización creolizada deben tender a estudiar y a «pensar con el mundo», como dice Édouard Glissant, partiendo de la modernidad europea para pasar a lo antiguo y al futuro que se va formando en nuestro siglo que avanza.

142 143

Imagino y espero que desde hoy en Europa los migrantes sean considerados como nuestros mejores amigos.

Notas

¹ En el seno de las teorizaciones de Edouard Glissant (novelista, poeta y ensayista francés nacido en la Martinica) *créolization* enuncia el proceso de formación de las sociedades *créoles*, producto del contacto de varias culturas o al menos de varios elementos de culturas distintas, con la resultante de un nuevo dato, totalmente imprevisible, en relación a la suma o a la simple síntesis de esos elementos. Así concebida, la *créolisation* designa todo lo «imprevisible» nacido de esta elaboración de entidades culturales inéditas a partir de aportes diversos y se diferencia del mestizaje por sus condiciones de desarrollo y expansión. En los estudios post-coloniales y de literatura comparada de las últimas décadas ha ido un concepto fuertemente asociado a los parámetros de aislamiento y migraciones. *Créole*: Persona de ascendencia europea, en particular francesa, nacida en una de las antiguas colonias centroamericanas, en particular las Antillas. Las lenguas *créoles* son las que provienen del contacto con las lenguas de la colonización, las indígenas y las importadas de África.

² Neto (2001:50–51). El título del breve poema de Neto es «Civilización Occidental».

Referencias bibliográficas

- BOSETTI, G. (2014). *Prefazione*. En AA.VV., *Omnia mutantur. La scoperta filosofica del pluralismo culturale*. Marsilio.
- GNISCI, A. (2013). *Via della Transculturazione e della Gentilezza*. Ensemble.
- MARX, K. Y ENGELS, F. (1974). *Opere complete*. Editori riuniti.
- NETO, A.A. (2001). *Speranza sacra* [traducción italiana Pedro Francisco Miguel]. Il Lavoro.

Gnisci, Armando

«Migración y transculturación en Europa en el siglo XXI». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 137–144.

El Golem

María Kodama*

Fundación Internacional Jorge Luis Borges

El Golem es la novela más conocida de Meyrimk, el escritor vienés que vivió muchos años en Praga, la ciudad donde situó su novela fantástica publicada en 1915. ¿Cuándo la habrá leído Borges? No encontré la fecha. Quizás antes de irse a Ginebra, en 1914. Antes ya había aprendido el alemán.

144 145

En el breve prefacio que hizo muchos años después sólo para este libro, que integra la *Biblioteca Personal* de la Colección Hispamérica dice de Meyrimk: «Antes de ser un buen terrorista de la literatura fantástica, Meyrimk fue buen poeta satírico» (1985). Juicio en que se nota algo de humor que podría darse entre los dos escritores, como un juego travieso del que es cómplice y participante, también, el lector,

Al leer *El Golem* de Meyrimk comprendemos la fascinación que sintió Borges, no sólo como lectura, sino por la influencia que ejerció en él. Esto no puede asombrar porque toda la duda metafísica está demostrada en esa obra.

La novela comienza como un sueño. Hasta el final no se sabe cuál es la realidad y cuál es la fantasía. El narrador siente la fascinación de su cuerpo, su yo se disuelve, se aleja, ya no está.

Al despertar se encuentra en una miserable casa del *ghetto*, confusamente le llegan recuerdos del sueño, quizás recuerdos de algo leído. Van apareciendo diversos personajes: un cambalachero, Haron Wassertrum con su hija Rosina, dos gemelos abandonados a los que ella cuida y que mendigan para ellos, un marionetista, Zwakh. Al narrador, un restaurador de antigüedades, lo llaman maestro Pernath. El narrador no sabe si ese nombre es el suyo, se mezcla la realidad y el sueño. Cree que hace tiempo se puso confundido otro sombrero y que ese sombrero tenía una cinta en el interior que decía «Athanasius Pernath».

Luego un hombre lo sigue por la escalera, y lleva un libro titulado *Ibbur, la saturación del alma*, cuando lo lee siente que «todo lo que me había dicho la voz lo había llevado toda mi vida dentro de mí, solo que había estado oculto y olvidado y se había mantenido escondido en mis pensamientos hasta hoy». Ya solo en su cuarto ve que su cara no era la suya y se dice a sí mismo: «Soy yo. Yo, yo, Athanasius Pernath». Hay aquí un sentimiento análogo al de Borges cuando Borges considera

* María Kodama nació en Buenos Aires. Es escritora, traductora y se recibió en la Facultad de Filosofía y Letras de Profesora en Literatura. Preside la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, que creó en 1988. Su aporte a la difusión del universo borgeano ha sido reconocido con innumerables distinciones.

la interacción entre el lector y la obra que tendrá cambios sucesivos según se lea en distintos momentos de su vida y por supuesto, se multiplicarán estos cambios con la interrelación de cada lector con la obra, a través de los siglos.

La idea del desconocido que entrega algo que puede cambiar el destino del que lo recibe está presente en «El Zahir» o en «La memoria de Shakespeare». Así como otro de los temas recurrentes es el tema del doble, por otra parte tan presente en la literatura universal desde el mito de Narciso, pasando por autores como Stevenson o Wilde y culminando con Borges.

Luego, se reúnen con Pernath el marionetista Zwakh, el músico Josua Prokob y el pintor Vrieslander que está tallando una cabeza en madera. Introducen a Pernath en un mundo de magia y alegría, de música y de antiguas leyendas. Hablan del Golem. Según el marionetista, cada treinta y tres años aparece en el ghetto un hombre por las calles que, de repente, se hace invisible. Hace años se lo vio partir de una casa antiquísima cerca de la sinagoga, en un trayecto circular, que lo devuelve a ella. Ese edificio de la Antigua Escuela tiene una habitación sin ningún acceso, con una ventana con rejas. Alguien bajó atado a una cuerda para ver su interior, se rompió la cuerda y murió en su caída.

Piensa el marionetista que quizás surge en el barrio judío esa aparición, en cada generación, de modo que, como en un espejismo, ven los rasgos de un ser característico: tal vez vive aquí desde hace siglos y ansía corporizarse. Tal vez no lo percibimos y está siempre en nosotros.

El escultor termina de tallar la cabeza. El narrador reconoce la cara del que le llevó a restaurar el libro *Ibbur*. Luego ve que se había convertido en él mismo. El marionetista grita que era el Golem, Vrieslander el escultor niega el parecido y tira la cabeza a la calle. El narrador pierde el sentido. Al reaccionar lo invitan a divertirse en el Salón Loitschek. La música, los cuentos, las parejas bailando, el horror de lo inesperado, todo se mezcla en su cabeza.

Ya en su casa despierta de su desmayo, lo cuida el archivero Hillel quien, a través del tiempo, lo introduce en el mundo espiritual, le explica que, aunque lo ha olvidado, él ha elegido el camino de la vida dentro del tiempo, no la muerte y le asegura que con el conocimiento le llegará también el recuerdo. (Quizás haya aquí una finísima sátira al psicoanálisis de Freud, otro austríaco).

Por ese camino, le aguardarán al narrador terribles experiencias y el deslumbramiento de encuentros inesperados. Vuelve a ver a Angelina, a quien ayudó cuando niña y que le ruega que la auxilie ahora. También se preocupa por Miriam, la hija del archivero. Ella ha rogado por un milagro que alivie la pobreza en que viven su padre y ella. Pernath le hace llegar el dinero de modo tal que parezca un milagro. Enamorado de Angelina, piensa que Miriam, hija del maestro espiritual, es la mujer ideal. La muchacha le confiesa uno de sus sueños, es el de dos seres que se funden el uno en el otro como un solo ser, quizás como el «hermafrodita» del antiguo culto de Osiris. Lo masculino y lo femenino en la figura humana del semidiós.

Pernath correrá una serie de peligros, de los que no sale indemne y, pese a su total inocencia, terminará pasando años en la cárcel, siempre confiando en que el camino de la verdad y de la justicia procurará su libertad. Lo logra al fin, gracias a la amistad y al destino.

Ya libre, piensa que en las antiguas calles del barrio judío encontrará a sus amigos, pero cuando llega al *ghetto*, han desaparecido los lugares tan andados, han levantado el pavimento por todas partes para instalar las redes de sanidad en todo el barrio.

Tampoco halla a ninguno de aquellos amigos que lo acompañaron. Solo encuentra en un café a Jaromin, el mellizo sordomudo que acompañaba a Rosina. Trata de pedirle noticias de todos, pero sólo le contesta con señas que Pernath no puede entender.

Había alquilado dos buhardillas en la calle de la Vieja Escuela, la casa era la misma donde, según la leyenda, había desaparecido el Golem.

Era nochebuena, tenía un pequeño abeto, también había prendido velas. Solo lo acompañaban sus recuerdos. De repente, se halló entre las llamas de la habitación incendiada. Logró atarse una soga y salir por la ventana. En su descenso, al pasar por la ventana enrejada vio a través de los cristales a Hillel y a Miriam, gritó, quiso detenerse, soltó la soga y cayó como una figura de una carta del taroth «con la cabeza hacia abajo y las piernas cruzadas, entre el cielo y la tierra».

Está en su hotel, se levanta, trata de recordar, solo ha dormido una hora, soñó, pero no puede haber sido un sueño. No se llama Pernath. Allí está colgado el sombrero que hoy tomó al confundirse, sentado en un banco, durante la misa mayor, en la Catedral de Hadschrim. En el forro de la seda hay un nombre: Athanasius Pernath. Sale, ordena un coche que lo lleva al barrio judío. A la taberna Zum Loistschek. Lleva el sombrero envuelto, casi nuevo y quebradizo como si fuera antiquísimo.

Vivió la existencia de Pernath en un sueño, pero ¿por qué no sabe lo que vio él a través de la ventana cuando gritó ¡Hillel!?

Comprende ahora, en ese momento se separó él del narrador, de su doble. Debe encontrar a ese Pernath.

El café Loistschek no es ya el mismo, pero en algo se parece al del sueño. Dice ser escritor y quiere que le hablen del antiguo barrio judío. Juega al billar con un apuntador al que recuerda como un hombre con fortuna. Ahora, sin rastros de ella, juega por dinero. El narrador le pregunta por Pernath, el apuntador le mira fijamente y le pregunta si es un pariente. Niega esto. Lo único que el apuntador cree recordar es que Pernath se casó con una bella judía morena. ¡Miriam!, se dice el narrador, que tanto la ha buscado. Un barquero dice conocer dónde vive Pernath y será el que lo lleve en su barca hasta la casa de Miriam. En el trayecto hasta el Moldava para tomar a barca, pasan por la casa incendiada, pero no hay huellas de las llamas. Pregunta cuándo se incendió la casa y le contesta que nunca ha ocurrido tal cosa.

Cuando llega a la calle de los alquimistas, a la casa blanca, un castillo donde vio una vez a Angelina, casa de leyenda, donde se dice que nadie puede entrar, ni siquiera verla si no se trata de un elegido, ve que la puerta tallada es el Dios Osiris. Un jardinero se acerca y el narrador le entrega el sombrero envuelto de Athanasius Pernath. Hay un jardín maravilloso allí. Cuando la puerta se abre nuevamente, ve una casa de mármol, como un templo y en sus escaleras, mirándolo, están Athanasius Pernath, su doble y Miriam apoyada en él, sonriéndole al narrador, que se siente como ante un espejo.

La puerta se cierra. El criado le entrega su sombrero y le transmite el agradecimiento de Pernath por llevárselo y también sus disculpas: por una antigua norma de la casa no puede invitarlo al jardín. También le hace saber que él no se ha puesto el sombrero, porque enseguida descubrió el cambio. Sólo espera que el suyo no le haya causado muchos dolores de cabeza.

Quizás, como en la novela de Meyrimk, la existencia sea un camino regido por el azar. Un cambio de sombrero será, tal vez, la única diferencia entre el bien y el mal, entre la dicha y la desdicha, entre el narrador y su doble. Un juego entre la

realidad y el sueño, entre la existencia y la muerte. ¿Cuál de ellos es el verdadero hombre? ¿el narrador o su doble? ¿es que hay un hombre verdadero? ¿o todos son roles que dependen de quien sueña y de quién es soñado?

El relator no tiene nombre, quizás nunca lo tenga, salvo en los momentos en que lleve un sombrero ajeno en su cabeza. Quizás sea el Golem paseándose entre la gente aterrorizada, con el terror de la razón que pretende transitar por calles tranquilas o fáciles de ubicar con una guía segura.

De todos modos, al final, antes de llegar a ver de lejos, el jardín que le está vedado, el relator ya no se presenta como Pernath ni es, tampoco, restaurador de antigüedades. En el café ha dicho ser escritor. Sí, ¿por qué no creerle nosotros, los lectores, aunque haya dicho una mentira para conseguir información? Como escritor se ha metido en el viejo barrio judío y en la piel de esos seres que pueblan o poblaron el barrio, en sus templos y sus religiones, en sus pasiones y temores, en la vieja Praga tan recorrida por Meyrimk durante años.

Todo eso deja cuando devuelve el sombrero a Pernath, su doble que nunca mentía. Libre ya, el escritor, con su propia cabeza lista para pensar otra historia.

Y así Borges, lector adolescente de *El Golem* se convirtió, pasado el tiempo —esa red que a todo ser viviente aprisiona— en el autor de «El Golem» (1989:163), el poema que en varias ocasiones consideró el mejor de los suyos.

En *Conversaciones con Jorge Luis Borges* (1970) de Richard Burgin, Borges explica que el poema sigue el desarrollo de la evolución del Golem y que luego hay una parábola, porque habíamos pensado que el Golem era un ser torpe y desmañado, del cual el rabino estaba avergonzado y, al final, se sugiere que el Golem representa para el mago lo mismo que el hombre para Dios y que, quizás, Dios podría también sentirse avergonzado de la humanidad como el cabalista lo estaba del Golem. Además, podría encontrarse en este poema una parábola del arte: aunque el rabino había emprendido algo hermoso y muy importante: la creación de un hombre, solo había conseguido un muñeco torpe y deforme, algo como una parodia de la humanidad. Borges termina afirmando que le gustan los últimos versos y que ése es su mejor poema.

Entre la leyenda de Meyrimk que cita Borges y su poema, hay muchas diferencias. Leamos algunas estrofas:

Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones.
Y al fin pronunció el Nombre que es la Clave
la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las letras, del tiempo y del espacio.

.....

Tal vez hubo un error en la grafía
o en la articulación del sacro nombre.
A pesar de tan alta hechicería,
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.
Elevando a su Dios manos filiales,
las devociones de su Dios copiaba
o, estúpido y sonriente, se ahuecaba

en cóncavas zalemas orientales.
 El rabí lo miraba con ternura
 y con algún horror. ¿Cómo (se dijo)
 pude engendrar este penoso hijo
 y la inacción dejé, que es la cordura?
 ¿Por qué di en agregar a la infinita
 serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
 madeja que en lo eterno se devana,
 di otra causa, otro afecto y otra cuíta?
 En la hora de angustia y de luz vaga,
 en su Golem los ojos detenía.
 ¿Quién nos dirá las cosas que sentía
 Dios, al mirar a su rabino en Praga?

148 149

En la leyenda, el Golem es construido por el rabino con un fin utilitario, para un trabajo determinado, como un autómata al que se diera cuerda. No hay afecto hacia su creación. En el poema, por el contrario, ese ser torpe que copiaba los gestos y ademanes de la oración de su creador, su Dios, le inspiraba ternura. Dios le inspiraba ternura y desesperación el mago, que asumía su propia incapacidad y su responsabilidad por ese ser que había creado.

«El Golem» se publicó por primera vez en la revista *Davar* en el año 1958; pero antes, en 1940, en la revista *Sur*, Borges presentó su bellissimo cuento «Las ruinas circulares».

No recuerdo en qué entrevista Borges contaba que una lectora, en los Estados Unidos, le había señalado el parecido entre su cuento «Las ruinas circulares» y su poema «El Golem». Él dijo que no había notado el parecido pero que creía que era una mágica coincidencia que se lo hiciera ver en un viaje tan maravilloso como el que estaba haciendo.

La cortesía es una gran virtud. Naturalmente, si se conocen las dos obras, la una hace pensar enseguida en la otra. Y con todo, qué diferentes son las dos, y qué maestría la del escritor argentino para lograr dos ambientes, dos épocas completamente distintas con un mismo tema. En el poema, aunque hay estrofas de un malicioso humor, consigue un acento austero, de una época que ya cuestiona todo el pasado, pero viéndolo como un cuadro valioso por lo bello y como único testigo de la larga cadena de hechos y creencias que vivieron los hombres.

El cuento «Las ruinas circulares» nos presenta a un hombre que llega a un templo destruido, alejado de las poblaciones, para conseguir la paz que le demanda su deseo de soñar un hombre. Todos conocemos el argumento. Pasa noches sin conseguir lo que quiere. Por fin pudo soñar un hombre íntegro, pero estaba inmóvil, sin ninguna señal de vida. Entonces le rogó a la rara esfinge del templo, de las ruinas del templo mejor dicho, que lo ayudara. La esfinge le dijo que su nombre en la tierra era Fuego y que lo ayudaría a animar al ser soñado, siempre que sólo Fuego y el hombre supieran que su creación no era un hombre de carne y hueso. Todos los demás lo creerían tal. Una vez que lo instruyera en los ritos debía mandarlo a otro templo destruido, para que enseñara a los hombres a reverenciar al Dios Fuego. Entonces, en el sueño del soñador, el soñado despertó. Una vez que lo instruyó en los rituales, lo envió lejos, como había prometido.

Una noche lo despertaron unos remeros quienes le contaron que en el templo del Norte había un hombre capaz de pisar el fuego sin quemarse. Tuvo miedo

por la humillación que su hijo sufriría al saber que era sólo un fantasma, sólo la proyección del sueño de otro hombre. Y el título lo dice: se repite el círculo, un día se quemó lo que quedaba de su templo, decidió no buscar salvación, moriría en el fuego y, luego «con alivio, con humillación, con terror comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo».

La diferencia es notable: este hombre, este ser que se cree a sí mismo un hombre, creado en las ruinas de un templo por un hombre, es puramente inmaterial, un sueño, un sueño que dura lo que su aparente vida, quizás, porque su padre se comunica con él a distancia, todas las noches en sus sueños.

Y nuestra duda permanente, la que nos llega en el mensaje de las palabras leídas: quizás nada sea real, todo es sueños que siguen a otros sueños y el amor, al ser creado por un idealista, y el orgullo y el dolor por la humillación sufrida y la libertad del ser humano que insiste en golpear a las puertas de lo desconocido sin hallar respuesta, y Meyrimk, con su narrador que no tiene nombre, como tampoco lo tiene el hombre que vivió un sueño dentro de otro sueño en «Las ruinas circulares».

Referencias bibliográficas

- BURGUIN, R. (1970). *Conversations with Jorge Luis Borges*. Avon Books. (Resumen en traducción libre).
- BORGES, J.L. (1989). El Golem. En «El otro, el mismo». *Obras Completas*. T.2. Emecé.
- BORGES, J.L. (1958). El Golem. *Davar* (77), 3–5.
- BORGES, J.L. (1940). Las ruinas circulares. *Revista Sur* (75), 100–106.
- MEYRIMK, G. (1985). *El Golem*. En *Colección de la Biblioteca Personal* (dirigida por J.J. Borges en colaboración con María Kodama). Hispamérica ed. Argentina.

Diálogo convivial con *El lugar de Saer*¹

Ricardo Piglia
Universidad de Buenos Aires

El 14 de agosto de 2007 se inauguraba el *III Argentino de Literatura* organizado por la Dirección de Cultura y el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Por tercer año consecutivo la literatura salía de los claustros para generar un espacio de discusión y reflexión en torno a las prácticas literarias y sus múltiples vertientes, y para escuchar las voces de sus más importantes representantes. En esa oportunidad el invitado de honor fue Ricardo Piglia.

150 151

El Centro de Estudios Comparados de la Facultad de Humanidades y Ciencias fue convocado hace unos años para desgrabar y publicar los registros de ese evento. Distintas circunstancias postergaron hasta hoy esa tarea. Si bien el libro con los resultados de ese encuentro está en edición², proponemos, a modo de *Convivio*, incluir algunos fragmentos de la conferencia de Piglia por la perspectiva comparada y *local* que propone su lectura sobre Saer.

Como todo acto efímero, una conferencia —a pesar de haber sido grabada— es un conjunto de signos y de vivencias que solo puede atesorar quien estuvo presente en ese *allí* y ese *ahora*, que ya es irremediable pasado. El texto que desgrabamos y que en parte reproducimos en este número celebratorio de nuestra revista tiene la intención de continuar con el deseo que el mismo Piglia expresó antes de empezar el debate con el público: mantener un diálogo, un *Convivio*, con un *ahí*, que todavía permanece y que puede ser en parte recuperable, en la sostenida levedad de la voz y la lectura.

Este diálogo comenzó en 1960 (hace exactamente 60 años), cuando Juan José Saer publicaba su primer libro: *En la zona*. Pensar la zona desde Saer es concebir una tradición de un *ahora* y un *aquí* que nos justifica. Aportar a las *discusiones* que tuvieron como protagonista a Saer, sus personajes, Piglia y a la Universidad Nacional del Litoral (con Santa Fe como entorno) como espectadores privilegiados, es entonces nuestro deber.

El mismo Piglia enuncia y justifica este modo localmente dialógico al informarnos cómo desarrolló su conferencia: improvisando y no leyendo. Por lo que, si luego el texto «El lugar de Saer» fue publicado por su autor con otros protocolos y en otros contextos, el contenido de esta conferencia cumple con la fascinación y la novedad de la performance y de la unicidad de la oralidad.

Así lo cristaliza el conferencista al momento de terminar su discusión y esperar las preguntas del público:

Piglia: Hay que devolver las preguntas... Eso fue por no leer la conferencia. Preferí no leer la conferencia. Me pareció que eso nos iba a permitir una... un riesgo mayor de parte mía y también porque me parece que ese es un poco el recuerdo que tengo de la conversación que tuvimos con Saer, que se publicó aquí en una colección de la Universidad, que creo fue en el año '86/'87³. Y que hicimos como los payadores, ¿no? y me parece que siempre hay que, en cierto sentido, hay que recuperar esa cuestión de *estar ahí*. Como decía Macedonio Fernández, ¿no? Macedonio siempre decía «no me vine preparado para improvisar». Entonces, yo me vine preparado para improvisar, pero traté de, bueno, nada, de establecer con ustedes un modo de acercarme a la obra de Saer, que admiro muchísimo, planteando estas cuestiones que son apenas algunas aproximaciones, ¿no es cierto? Desde luego que podemos conversar acerca de lo que yo he dicho, y de otra cosa. No necesariamente las preguntas tienen que ser, tienen que estar ligadas, a lo que hablamos aquí, ahora.

Reproducimos solo una de las preguntas del debate porque se engarza con una parte de la conferencia que incluimos en este Convivio. Y que responde al modo como Piglia pensaba la construcción de la genealogía que cada escritor «se hace» para inventarse su propia tradición:

Moderador: La siguiente pregunta hace referencia al modo en que se construyen esas tradiciones, o esas genealogías de las que hablabas hoy, al hacer referencia a la literatura de Juan José Saer.

Piglia: Bueno, desde luego que me parece que cuando uno, por ejemplo... es muy común que cuando uno nombra un escritor que le gusta mucho, no quiere decir que ese escritor forme parte de su propia tradición, ¿no? Muchas veces, uno nombra escritores, pero el problema es qué tipo de escritores son los que realmente permiten narrar, le permiten a uno, digo, tener la sensación de que es posible seguir narrando, ¿no? Yo siempre uso una frase de Shklovski, un escritor y crítico ruso que decía «las musas son la tradición literaria». Es decir que hay una tradición previa, y para mí el ejemplo más claro de esto es la literatura norteamericana. La literatura norteamericana es una literatura que trabaja la tradición de una manera espontánea muy clara. Hemingway dice «yo vengo de Mark Twain, no vengo de la prosa alta a la inglesa, de la prosa bíblica de Faulkner, yo vengo del habla» dice Hemingway, ¿no? Entonces, dice «la literatura norteamericana empieza con Mark Twain», como diciendo «es Mark Twain». Y después, si le preguntan qué escritor le gusta, él va a decir que le gusta Melville y que le gustan otros escritores, pero que no tienen el mismo tipo de uso. Entonces, habría que hacer una distinción entre los escritores que uno admira y los escritores con los cuales uno tiene relaciones más productivas, ¿no? Uno puede admirar mucho un escritor, pero ese escritor no funciona en relación a lo que uno está... Por ejemplo, para mí ha sido muy productiva la relación con el género policial. Es decir, el modo, la forma de relato como investigación me interesa mucho, y el género policial, desde luego, estructura eso. Se empieza con algo que no se entiende. Y se empieza a reconstruir esa historia perdida, para ver qué pasa. Puede ser un crimen o no. Entonces, ahora si me preguntan qué escritores son los que admiro, bueno, voy a decir que me gusta Chandler. Pero, desde luego, hay escritores a los que admiro y considero más importantes. Pero para mí es más importante quizás ese tipo de cuestión. Entonces, esa es una manera de entender la cuestión. La otra es que las tradiciones tienen que ver con guerras y peleas y luchas de poéticas. La literatura no es un campo neutral, como se suele pensar, ¿no? Es un campo de enfrentamientos y de tensiones. Y en ese juego de poéticas y de tensiones nosotros pensamos Puig, Saer, Walsh. Ahí podemos ver, claramente, las tensiones que ustedes pueden imaginar. Si nosotros leemos a Saer desde Puig, no queda nada de Saer. Y si leemos a Puig desde Saer, tampoco queda nada. Es decir, las poéticas anulan los otros textos. Es decir,

producen un efecto que es un efecto, digamos, cómo decirlo, de descarte. Entonces eso es muy interno, me parece a mí, al modo en que los escritores leemos. Leemos a los otros o leemos a los escritores a partir de los cuales construimos la genealogía. Entonces, supongamos Puig ¿qué genealogía construía? Los films de Hollywood de los años '30. Y decía que, por ejemplo... fijense con Joyce, dijo una cosa Puig que me pareció extraordinaria. Dijo «yo miré el *Ulises* y vi que todos los capítulos estaban escritos con una técnica distinta, y eso ya me alcanzó». Y así lee un escritor. Puig se dio cuenta que era posible escribir una novela como la que él escribía, donde en cada capítulo hay una técnica nueva, distinta. Es decir, los usos de la literatura no tienen que ver con una lectura donde uno lee todo y completamente, sino que son usos, son movimientos muy particulares, que tienen que ver con la tradición y la genealogía, ¿no?

Invitamos entonces a la lectura de un fragmento de la conferencia desarrollada por Piglia en ese III Convivio Argentino con la literatura, en alocución transcrita que conserva los ritmos y matices de oralidad dados por el orador: 152 153

Fragmentos de la conferencia de Ricardo Piglia: *El lugar de Saer*

Ricardo Piglia: Bueno, les agradezco a todos que hayan venido esta noche y me siento muy honrado de estar aquí, y también desde luego es una responsabilidad para mí hablar de Saer en Santa Fe. Desde luego, el título de la conversación —yo diría, mejor, más que de la conferencia—, el título «El lugar de Saer» tiene distintas lecturas posibles. La primera lectura tiene que ser literal, el lugar de Saer es este, es decir, el lugar de Saer es Santa Fe. Con esto quiero decir que debemos rescatar, como un punto de partida de la obra de Saer, la fidelidad a un lugar. La fidelidad a un espacio. Que por un lado lo conecta con algunos escritores que están siempre en diálogo con su obra, como es el caso de Pavese, y esta relación de Pavese con el Piamonte me parece que ha sido muy fundamental para la construcción de ciertos textos de Saer. Esas novelas cortas de Pavese que le gustaban muchísimo a Saer, donde un grupo de amigos, en una ciudad de provincia, pasan la noche conversando literatura. Eso que en Pavese insiste en sus textos es algo que Saer supo leer muy bien, del mismo modo, desde luego, que supo leer muy bien a Faulkner, la idea de la invención de un lugar. La construcción de la ficción es antes que nada una espacialización, la definición de un territorio es el punto de partida de la ficción. Yo diría que Saer es quizá el escritor al que mejor le funciona la recomendación de Nabokov, ¿no?, que decía [que] siempre que leemos tenemos que hacer un mapa. «Tenemos que leer siempre haciendo un mapa», decía Nabokov, cuando trataba de definir a los buenos lectores de la ficción, es decir, tenemos que tener claro el espacio donde la ficción sucede y debemos tratar, decía Nabokov, debemos

tratar de visualizar el espacio dentro del cual la narración sucede. Me parece que Saer es, en ese sentido, un gran maestro. Y todos debemos hacer a veces algunos mapas.

Hoy mismo estábamos en el Hotel Castelar, creo que es —espero que esto no sea publicidad—, estábamos en el Hotel Castelar y en ese hotel empieza una de las primeras novelas de Saer: *La vuelta completa*. Y enfrente está el correo y enfrente estaba la vieja estación de ómnibus y por lo tanto esa espacialización que va a funcionar en sus textos como un elemento básico es un modo de definir un territorio. Me parece entonces que cuando decimos *el lugar de Saer*, estamos pensando antes que nada en un escritor que ha sido muy fiel a una zona, y debemos valorar esa decisión. Sobre todo debemos valorar esa decisión en este momento, donde [cuando] a menudo muchos escritores contemporáneos creen que deben escribir literatura mundial, es decir, que deben empezar pensando en temas que pueden interesar a públicos muy diversos, y entonces empiezan a localizar sus novelas en aeropuertos, en ciudades prestigiosas, con temas que se supone que son conocidos por todos. Mientras que Saer sería un ejemplo de lo que la verdadera literatura hace, que es fijarse en un punto, trabajar a partir de un espacio muy definido y construir a partir de ese espacio historias que pueden llegar luego a cualquier ámbito. De modo que en un momento en el que la literatura parece correr el riesgo de estar atrapada por la idea de esta especie de mercado mundial de circulación de bienes y de productos simbólicos, me parece que el ejemplo de Saer, como el de otros, desde luego, debe servirnos como punto de partida para abrir una discusión. En el sentido en que Saer ha sido siempre alguien que ha planteado la necesidad de trabajar a partir de un espacio conocido, un espacio que tenga siempre una manera de funcionar, que sintamos que el que lo narra lo tiene como un espacio muy próximo. Entonces ese sería el primer sentido del título «El lugar de Saer», esta idea de que un escritor está siempre situado y que sus textos se sitúan en un espacio determinado.

Desde luego la noción misma de lugar, no hace falta decirlo, forma parte para Saer de una suerte de poética, no se trataría solamente de una cuestión de tema, no se trata solamente de una decisión temática en Saer: «voy a situar mis historias en un territorio definido y voy a escribir la historia de ese territorio». Sino que también se trata de una definición que hace a una poética de la narración, por eso el último libro que Saer publica en vida se llama *Lugar*, y el primer libro que Saer publica, como sabemos, se llama *En la zona*. De modo que también ahí podemos ver el lugar ya no solamente como un tema sino como una posición respecto a qué quiere decir narrar. Narrar quiere decir fundar un espacio. Y en este movimiento de fundar un espacio me parece que Saer realiza una operación muy original porque el espacio que construye, que es el espacio de la ciudad de Santa Fe, como sabemos, y la zona del litoral que rodea la ciudad de Santa Fe, es muy identificable como tal, pero Saer nunca nombra a la ciudad como la ciudad de Santa Fe. Podríamos decir que de esa manera construye una suerte de mundo, que es el mundo real pero también es un mundo paralelo. No llama a ese espacio con un nombre ficcional, no realiza la operación de Faulkner de llamar Yoknapatawpha, ¿no? al espacio de la ficción o Santa María, como es el caso de Onetti. Sitúa perfectamente en calles identificables pero nunca llama a la ciudad en la que suceden las historias, nunca la llama Santa Fe. Es decir, le da siempre esa especie de espacio para que la ficción pueda encontrar su lugar propio. De modo que esta idea del lugar y el espacio, como

formando parte de su poética narrativa, me parece que tendría que ser también un elemento para pensar sobre la originalidad de la perspectiva narrativa de Saer.

Y el tercer sentido que tiene, para mí, esta idea del lugar de Saer me parece que surgió recién en la cita que nos recordaba su interés en la tradición. Porque para mí también la pregunta sobre el lugar de Saer es el lugar de Saer en la tradición, qué lugar tiene Saer en la tradición y cuál es la tradición que Saer construye. Y como él mismo decía en la cita que escuchábamos recién, un escritor construye una red, construye una determinada genealogía y por lo tanto siempre narramos en el interior de una tradición. Lo sepamos o no, siempre estamos narrando a partir de una tradición, es decir, alguien ha narrado antes y por lo tanto, narramos en el espacio que otros antes han construido para que narrar sea posible. Es imposible narrar sin tradición. Y por lo tanto, si uno no tiene una tradición tiene que inventarla. Tiene que encontrar el modo de construir esa suerte de genealogía imaginaria y me parece que la obra de Saer nos permite pensar esta cuestión: ¿cuál es la tradición al interior de la cual Saer se instala y qué tipo de tradición es la que él define? Me parece que es un punto central. Yo recuerdo que cuando lo conocí... yo lo conocí en 1964 en una mesa redonda, en la Facultad de Filosofía y Letras de la calle Viamonte, en la legendaria Facultad de Filosofía de la calle Viamonte. Como sabemos, todas las facultades de Filosofía son legendarias, pero aquella tiene el prestigio de aquella zona, que era una zona fronteriza con los piringundines y los bares del bajo de Buenos Aires. De modo que la facultad estaba al mismo tiempo en el borde, donde estaban las alternadoras y donde estaban las *boites* de la zona del puerto. Entonces fíjense cómo eran las cosas en la literatura argentina en aquellos tiempos que yo estaba ligado... yo estaba empezando a escribir mis primeros cuentos en aquel momento y entonces hicimos una mesa redonda en la Facultad de Filosofía ligados a una pequeña editora que se llamaba 964 que fue la que editó *Palo y hueso*, uno de los primeros libros. Hicimos esa mesa para presentar un libro de cuentos de Daniel Moyano, *La lombriz*, que era el segundo libro de cuentos de él. Hicimos esa mesa redonda en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires y estaba Saer, estaba Moyano, estaba yo, y estaba Roa Bastos que fue siempre muy generoso en su relación con los jóvenes escritores. Todos lo queríamos mucho y lo respetábamos mucho y Roa Bastos fue ahí un poco como para respaldar esa presentación. Entonces ahí se produjo una situación, que creo que es bueno recordarla, primero porque fue la primera discusión o conversación con Saer. Porque en aquel tiempo había una suerte de exposición que Saer encarnaba como pocos, que tendía a valorar una serie de escritores del interior del país, como era el caso de Saer en Santa Fe, de Juan José Hernández en Tucumán, de Moyano que estaba en La Rioja, de Tizón en Jujuy; y entonces había una tensión entre la literatura del interior, como se la llamaba, que es una tensión que siempre ha persistido, y la literatura de Buenos Aires. Pero lo divertido del asunto es que yo, que en realidad había nacido en Adrogué, no había nacido en la ciudad y que en ese momento vivía en La Plata, aparecí como un unitario, yo era como el unitario. Frente a esa suerte de perspectiva federal del interior, que venían a encarnar Moyano y Saer, yo aparecí como el representante de la ciudad de Buenos Aires y del centralismo y de toda la injusticia que suponía la relación entre la literatura que se hacía en Buenos Aires. Yo asumí esa posición, ya que me estaban queriendo hacer aparecer como aquel que debía encarnar esa tradición que todo el mundo criticaba, yo asumí esa situación y entonces se formó una discusión interesantísima. Que por otro lado, Roa Bastos funcionaba como

el Papa ¿no? era como el Papa Roa, porque Roa desde luego valoraba muchísimo este tipo de literatura porque consideraba que esa literatura estaba conectada con la literatura de América Latina, con cierta razón. Que la literatura que se estaba haciendo en ese momento en ciertas zonas alejadas del núcleo de Buenos Aires estaba más ligada con la literatura de Rulfo, de Guimarães Rosa, que la literatura que se estaba haciendo en Buenos Aires. Y entonces la discusión tenía al mismo tiempo ahí a Roa como una suerte de árbitro que también estaba comprometido con la situación. Tuvimos esa discusión muy divertida y después desde luego salimos de ahí y nos fuimos a los bares a seguir discutiendo y creo que desde esa discusión seguimos discutiendo durante todos los años de nuestra amistad. Pero lo que quiero señalar es por un lado la escena ¿no? una pequeña editora que publica un libro de un escritor joven, como era Moyano en ese momento, y que va a publicar también el libro de Saer, y que crea un debate. Y que es un debate sobre las tradiciones, a esto me refiero. Es un debate sobre las tradiciones porque lo que se estaba discutiendo ahí era si esta tensión entre la literatura que se estaba haciendo en Buenos Aires y la literatura que se hacía en otras periferias, en otras áreas, podía o no entenderse todo como literatura argentina. O si teníamos que hacernos cargo de la tensión que esto estaba generando. Me parece que la obra de Saer está ligada a la discusión sobre esa tradición, ligada a lo que podríamos considerar esta idea de la región y por lo tanto cierta tensión con el regionalismo. La idea de que la región es el lugar desde el cual hay que leer la literatura mundial, es decir, que la literatura siempre debe ser leída desde un espacio específico. Siempre hay que leerla desde un lugar determinado y que ese lugar, que es el lugar de apropiación, que es el lugar a partir del cual uno lee las otras tradiciones, uno no debe identificarse con las otras tradiciones, sino que debe traer esas tradiciones a su propio espacio y que debe leerlas en su propio espacio para resolver los problemas que su propia literatura está generando, y eso es lo que hace Saer cuando lee Pavese, cuando lee Joyce o cuando lee Faulkner. Los lee como si fueran escritores que están pensando y tratando de narrar el mismo tipo de problemas que él se está planteando cuando intenta ver si es posible construir una historia que tenga a Santa Fe y al litoral como nudo. Y por lo tanto eso le permite leer un conjunto de textos, pero es una lectura situada. La idea de que la literatura debe estar localizada y espacializada y que el debate debe ser un debate que se da en un espacio definido, es algo que Saer ha planteado siempre como un modo de entender la noción de tradición. La noción de tradición quiere decir por un lado que las tradiciones deben ser leídas cuando están localizadas y que al localizarse en un lugar definido, cambia el uso que podemos nosotros. Nosotros no leemos a Faulkner igual a como lo leen en Nueva York, o nosotros no leemos a Faulkner como lo lee un escritor norteamericano. Leemos otra cosa ahí, estamos usando esos textos en relación al intento de construir tradiciones propias...

Vive en Santa Fe y después directamente se va a París. Entonces esa manera de esquivar Buenos Aires nos podría hacer a nosotros pensar que en realidad lo que Saer está tratando de pensar es un tipo de noción que no incluya el concepto literatura nacional, que no se haga cargo del concepto de literatura nacional. Que trabaje con esta noción de una literatura situada en una región que se conecta con la literatura mundial, sin pasar por la mediación de la literatura nacional y de todo lo que la literatura nacional trae.

Porque la literatura nacional era vista como una sola literatura, como si la literatura nacional fuese de hecho un único modo de entender las circulaciones

de los textos y los usos de las tradiciones, etc. Me parece que incluso en el gesto, en la historia, en el gesto que podemos leer casi como una alegoría de un escritor que vive en Santa Fe y se forma en Santa Fe y luego va al centro, va a Paris, pero esquiva Buenos Aires, ahí podríamos leer también un signo casi inesperado de lo que podríamos entender como un punto de partida para percibir el sentido que tiene la poética en la narración en Saer.

En ese sentido me interesa mucho insistir sobre la noción de tradición y sobre el lugar de Saer en la tradición, porque me parece que tenemos que regresar a la noción de tradición y enfrentar la noción de canon. La noción de tradición es totalmente antagónica con la noción de canon. La noción de canon tiende a fijar y a cristalizar, en un momento determinado, una lista de autores que se supone que aparecen como aquellos que debemos aceptar como tales. Mientras que la noción de tradición supone un lugar de tensión, las tradiciones que se enfrentan entre sí, las poéticas que se enfrentan entre sí, son lugares mucho más inestables. Las relaciones que se establecen entre los textos y los autores empiezan a jugar en el interior de esos espacios dentro de los cuales la literatura actúa y por lo tanto me parece que debemos regresar a la noción de tradición y debemos descartar la noción de canon, que me parece que está hoy en manos de aquellos que buscan guiarse en la literatura con una lista de nombres que les permitan enfrentar lo que aparece como la confusión que el mercado construye. En la confusión que el mercado construye, la noción de canon vendría como a poner orden.

156 157

La noción de tradición me parece una noción mucho más dinámica, por supuesto, mucho más conectada con la lentitud, conectada con la relación con el pasado, como una relación que está siempre actuando. Mientras que lo que nosotros asistimos en la cultura actualmente es a una suerte de urgencia por la novedad, una especie de actualidad excesiva. Y frente a esa idea de la actualidad excesiva, debemos, me parece a mí, volver a pensar en la noción de tradición como una manera de utilizar lo que se acumuló en la cultura, lo que hemos hecho hasta aquí y a partir de lo cual podemos insistir en qué es lo que nosotros pensamos que es posible escribir, ¿no es verdad?

También la noción de tradición no se opone solo a esta noción, que está de moda ahora, de canon, sino que también se opone a esta suerte de velocidad de la novedad e intenta establecer una temporalidad que sea una temporalidad propia de la literatura y de la cultura y que no responda a una velocidad de la circulación que no forma parte de la lógica misma de la cultura y de la literatura. Saer, me parece, tenía muy clara esta cuestión.

El otro elemento importante de la noción de tradición es que la tradición viene a poner el debate sobre la literatura desde el punto de vista del sujeto que está haciendo la literatura. Es decir, la tradición está construida por los propios escritores, son los escritores quienes luchan y enfrentan textos, descartan algunos e incluyen otros y por lo tanto la noción de tradición está muy conectada con la lucha de poéticas, con los espacios dentro de los cuales los escritores actúan y es por lo tanto también un modo interesante de plantear el problema de la historia literaria. La tradición es en cierto sentido antagónica con la historia literaria porque está todo el tiempo revisando la historia literaria y está todo el tiempo revalorando textos que han sido perdidos y se vuelven a recuperar, y se vuelven a reconstruir las tradiciones, y por lo tanto en ese sentido la noción de tradición es una noción que surge de la propia dinámica que los escritores le dan a la discusión sobre lite-

ratura. Y por otro lado podríamos decir que todo ese tipo de cuestiones que giran alrededor de estas cuestiones que estamos viendo, están también en las novelas. No se trata solamente de posiciones teóricas. Nosotros podríamos reconstruir una línea, una tradición, un modo de pensar la literatura argentina a partir de ciertas novelas. Podríamos leer *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y ver un modo de ficcionalizar el acceso a la cultura, el tipo de dificultades que aparecen ligadas al modo en que es posible construir una cultura alternativa, una cultura de la pobreza, una cultura hecha desde el que viene del margen, una cultura que en cierto sentido está siendo construida con todos los elementos de los márgenes que Arlt trabaja. O podríamos tomar como otro ejemplo *The Buenos Aires affair* de Manuel Puig y podríamos también ver esa novela como un debate sobre la tradición. Esa artista que se enfrenta con el crítico, que tiene una relación absolutamente paranoica entre la artista y el crítico que es un poco el nudo de esa novela policial de Puig y la idea del artista que hace su obra recogiendo desechos en la basura, lo que deja el mar. Esa artista de la novela de Puig que está trabajando siempre con aquello que sobra, con aquello que ha quedado como fuera de la circulación, podríamos nosotros ver ahí, casi de modo transparente, funcionar a la poética de Puig que en ese momento está haciendo lo mismo y está trabajando con los restos de la cultura. Está trabajando con aquello que la tradición de la biblioteca ha dejado de lado y que son ciertas tradiciones que vienen del cine.

Quiero decir con esto, entonces, que en la literatura también es posible leer las marcas de esta discusión sobre los espacios, la circulación, las tradiciones. Y desde luego la obra de Saer es un laboratorio de este tipo de cuestiones, ¿no es cierto? Está todo el tiempo circulando en las novelas de Saer este tipo de problemas. Es en ese sentido también que me refiero al lugar de Saer, me refiero también a ¿cuál es el lugar de Saer en la tradición? ¿qué tipo de tradición es la que él construye? Me parece que ahí, tal vez podríamos pensar a Saer junto con otros escritores que son, no digo antagonicos, pero que tienen poéticas muy diferenciadas, en relación con Saer, y que podríamos pensarlas como poéticas post-Borges, para hablar rápido. Pienso básicamente que la cuestión de los problemas de tradición que Saer plantea, es la tensión entre lo que podríamos llamar literatura y los *massmedia*. Es decir, el modo en que la presencia de los *massmedia* ha alterado la noción de tradición y ha construido un espacio de circulación de la cultura a una velocidad que pone en crisis todas las formas de conectarse con la circulación de las tradiciones. Y entonces uno podría ver la obra de Saer, la obra de Puig y la obra de Rodolfo Walsh, como tres respuestas internas a esta tensión entre literatura y cultura de masas. Y si tomamos este tema en relación a estas obras, en principio podríamos ver a Saer respondiendo con una posición de ruptura tajante respecto a todo lo que podríamos entender como el mundo de la cultura de masas. Digamos que la poética de Saer es una poética que agudiza la escisión, que pone frente a la trivialización, como diría él, de los lenguajes que la cultura de masas postula. Saer ve a la literatura como un modo de resistencia a ese tipo de circulación estereotipada del lenguaje. Y entonces establece un tipo de tensión continua entre lo que sería el trabajo de la literatura y ese otro trabajo de esta suerte de circulación estereotipada de los *media*...

¿En qué lugar Saer construye esa poética? Me parece que la construye en el punto en donde él ve el lugar crítico de la cuestión: el lenguaje. Lo que Saer está diciendo es que el lugar donde se afecta de una manera más nítida esta presencia de la cultura de masas en la cultura contemporánea, es en el modo en que el len-

guaje es tergiversado, el lenguaje es obligado a decir, de cierta manera, cierto tipo de contenidos. No solo los contenidos sino esta idea de cómo debe circular una suerte de lenguaje estereotipado.

Yo pienso siempre en lo que Pasolini decía hablando de la situación de la lengua italiana. Que hay una lengua media, decía él. Que se ha construido una suerte de lengua media que es una lengua que no es de nadie y que funciona como un espacio al interior del cual se supone que circula lo que podríamos llamar «lo que se comprende». Y todo lo que no pasa por allí queda ajeno a esta lógica de la comprensión.

Mientras que Saer pone en primer plano el problema de ¿qué quiere decir entender? ¿qué quiere decir entender literatura? Es como preguntarse qué quiere decir entender una pasión, no es del orden del entender, es del orden de la transmisión de un determinado tipo de sentimiento o de pasión y no debe entrar a funcionar en los términos en que funcionaría una noción de la comprensión, que está más conectada a otro tipo de lenguajes sociales. En ese sentido me parece que el punto donde esto encuentra su nudo es en la tensión entre narración e información. Me parece que Saer tiene una muy clara idea de que la narración es antagónica con la información. Que la narración es una experiencia que el sujeto hace y que la información es algo que aleja al sujeto de la experiencia, sencillamente el sujeto recibe un conjunto de informaciones determinadas pero esas informaciones están completamente aparte de su propia experiencia. Mientras que la narración sería un modo de transmitir a partir de la experiencia misma. Entonces la tensión narración e información podría ser un punto a partir del cual podríamos nosotros discutir este tipo de posición en el caso de Saer. Entonces, en el momento en que la lengua se ha vuelto opaca y homogénea, el trabajo detallado, microscópico, de la literatura, sería un modo de intervenir incluso políticamente en el mundo social. Sería un modo de entrar con los medios específicos a discutir algo que está ligado a lo que podríamos llamar «La crisis del lenguaje». Es una cuestión a lo que los escritores se han referido desde siempre, diría yo: los usos del lenguaje, la construcción de la creencia, los modos en que se construye determinado tipo de verdad a partir de cierto tipo de manipulación del lenguaje. A mí siempre me ha parecido que no es nada casual que el mayor crítico político actual sea un lingüista. El hecho de que Chomsky aparezca hoy como uno de los críticos más claros respecto a la situación política, no debe descartar el hecho de que es un lingüista, es decir, alguien que tiene mucha experiencia en el análisis del lenguaje. Y que a partir de su experiencia en el análisis del lenguaje es capaz de empezar a descifrar el funcionamiento del poder.

Creo que a Saer podríamos ponerlo en esa cuestión. Es el lenguaje el lugar a partir del cual lo social empieza a actuar y por lo tanto la literatura tiene una intervención en esta cuestión. Y me parece que el punto donde Saer ve el lugar desde el cual es posible ver el horizonte de una utilización distinta del lenguaje es desde luego, la poesía. La poesía sería ese lugar donde el lenguaje es usado de un modo que es totalmente ajeno a los usos instrumentales que van desde el discurso político, los usos instrumentales que tienen que ver con el discurso político, con el discurso del Estado, con el discurso de los medios. Frente a eso aparecería la experiencia de la poesía como una experiencia donde el lenguaje preserva esa posibilidad de hablar del sentido, esa posibilidad de aludir al sentido, esa posibilidad de aludir a una experiencia que no es una experiencia que pase por esa suerte de estabilidad ¿no? Como saben ustedes, hay que decir las cosas de modo que todo el mundo las

entienda pero eso quiere decir decir las de un modo determinado. Empieza todo un sistema que suele invadir el debate cultural. Como si hubiera una suerte de superioridad por el cual habría que bajar el nivel, como si en cierto sentido siempre tuviéramos que pensar que estamos hablando en una situación escolar. Tenemos que poner el lenguaje a la altura, y mientras tanto la experiencia es al revés. Es en el lenguaje hablado, es en la experiencia de los relatos que circulan en la ciudad, es en las conversaciones donde está la materia prima a partir de la cual la poesía y la literatura construyen sus usos del lenguaje. Esta tensión entre la poesía por un lado y los *media* por otro es un punto de partida para entrar en esta cuestión del lugar de Saer. Y les voy a leer una cita de 1969. En el texto *La literatura y los nuevos lenguajes*, Saer decía esto: «Se puede decir que al menos desde 1950 los *massmedia* instalaron en el lugar de la escritura, el reino del estereotipo del arte de segunda mano de la tautología oficial, de la fraseología hueca que repite con una servilidad calculada las simplificaciones de los verdugos y de los mercaderes». E inmediatamente agrega, definiendo el otro aspecto: «De ahí que el ejemplo privilegiado de la literatura sea la poesía, y en especial la poesía lírica, y que entre la poesía lírica y los *massmedia* las relaciones sean totalmente inexistentes».

Es decir que si queremos empezar a entrar en «el lugar de Saer» y si empezamos a pensar en qué tradición quiere instalar sus textos, tenemos que partir de esta tensión, de aquello de lo que se quiere alejar, aquello frente a lo cual se está construyendo la alternativa.

Notas

¹ Transcripción realizada por Pamela Silva y Josefina Ganuza

² El contenido de las conferencias y paneles del III Argentino de Literatura será editado en un ebook, subido próximamente al sitio web del Centro de Estudios Comparados. <http://www.fhuc.unl.edu.ar/pages/investigacion/centros-institutos-y-laboratorios/centro-de-estudios-comparados-cec.php>

³ *Diálogo Piglia–Saer. Por un relato futuro* (1990) Santa Fe: Centro de Publicaciones UNL. Republicado en 1995.

Cuatro,

saberes migrantes

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

Diálogos y transversalidades en la enseñanza literaria

Gustavo Bombini*
Universidad de Buenos Aires –
Universidad Nacional de San Martín

Resumen

Se presenta en este artículo un recorrido sobre la enseñanza de la literatura en la educación secundaria en los últimos treinta años haciendo referencia a los campos de la enseñanza, de la formación, de la gestión curricular y de la investigación. Dentro de este marco, se detiene en un análisis de un dispositivo generado por el Ministerio de Educación de la Nación entre los años 2013 y 2015 que permitió observar las transformaciones en las políticas acerca del objeto literatura como objeto de enseñanza y la incidencia de las tecnologías y de las políticas de inclusión digital en esta disciplina escolar de la educación secundaria.

162 163

Palabras clave

· Educación secundaria · Literatura · Enseñanza · Multimodalidad

Abstract

This article presents an overview of the teaching of literature in secondary education in Argentina over the last thirty years, referring to the fields of teaching, training, curriculum management and research. Within this framework, it ruminates on the analysis of an instrument generated by the Ministry of Education of Argentina between 2013 and 2015 that allowed observing the changes in policies regarding the object of literature as an object of teaching and the incidence of technologies and the policies of digital inclusion on this school discipline of secondary education.

Keywords

· Secondary education · Literature · Teaching · Multimodality

* *Gustavo Bombini es Profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesor e investigador en el área de didáctica de la lengua y la literatura en las Universidades de Buenos Aires y Nacional de San Martín donde también se desempeña como Director del Profesorado Universitario en Letras y de la Carrera de Especialización en Literatura Infantil. Es autor de numerosos libros y artículos.*

La enseñanza de la literatura en la educación secundaria ha sido objeto en los últimos treinta años de una intensa revisión y problematización tanto en la Argentina como en el ámbito internacional. Desde el campo de la práctica, profesores y profesoras han venido cuestionando tradiciones y revisando sus propias propuestas desarrolladas en las aulas, también desde el campo de la política educativa y más específicamente desde la gestión curricular la revisión y renovación de enfoques y metodología ha sido la preocupación de técnicos y gestores; por fin, desde el campo de la investigación y de la vida académica se ha producido un proceso de construcción de las llamadas «didácticas específicas» que avanzó en cada disciplina escolar, con la matemática en primer término, a diferenciarse del campo de la didáctica general y a definir un lugar particular dentro de los campos disciplinarios respectivos. De este modo, los especialistas en didáctica de la lengua y la literatura comienzan a reconocer y ocupar sus lugares institucionales a la par de las disciplinas, subdisciplinas y orientaciones tradicionales. Se va tramando así no solo una nueva impronta para la tarea de formación de profesores sino una nueva agenda de investigación que abre un abanico de posibilidades que incluyen líneas críticas, propositivas, de análisis de las prácticas así como también abordajes históricos dentro de los estudios denominados «sociogénesis» o historia de las disciplinas escolares (Bombini, 2012).

De manera transversal, en tanto campos inevitablemente interrelacionados, enseñanza, formación, producción curricular e investigación van generando situaciones de intercambio, puntos de articulación, zonas de anclaje, mutuos enriquecimientos que van modificando prácticas, orientaciones, temáticas y paradigmas teóricos.

Sin intentar hacer una ojeada retrospectiva de este recorrido de las últimas décadas (lo que ha sido motivo de otros trabajos: Bombini, 2018, Cuesta, 2019) es posible reconstruir un primer momento que se produce en la reapertura democrática a fines de 1983 cuando, en clave de crítica a un modelo agotado, se cuestiona la enseñanza literaria apoyada en un modelo historiográfico anclado en la ideología de los nacionalismos literarios y sustentado en una didáctica basada en la transmisión de información con escaso lugar para las prácticas de lectura directa de textos literarios. La reproducción memorística de información acerca de un canon de autores de obras consideradas significativas pone en escena un saber con pretensión de erudición pero con escaso impacto en la formación de lectores.

Este cuestionamiento trajo como consecuencia una tendencia a la ampliación del canon escolar tradicional y una puesta en práctica de situaciones de lectura efectiva de textos que se fue reconociendo en la práctica de los docentes y a reflejarse en algunas propuestas editoriales, tanto en libros de texto como en colecciones literarias.

La década de los noventa

Junto con esta primera respuesta desde la práctica y desde el mercado es necesario tener en cuenta la producción curricular enmarcada en la Ley Federal de Educación y en el proceso de construcción de los llamados Contenidos Básicos Comunes (CBC) que se reconocen como el currículum de la década del noventa. Más específicamente para el nivel Polimodal (que es la denominación que reciben los tres últimos años de la educación secundaria en ese entonces). Frente al criterio ya centenario de la literatura organizada por naciones en dos grandes bloques: literatura española y literatura argentina e hispanoamericana, los enunciados de los CBC referidos a literatura en el nivel polimodal se distancian de estos criterios históricos y habilitan la doble operación de apertura del canon (noción que es en sí misma problematizada) y de poner en el centro la práctica de la lectura literaria:

164 165

En cuanto a la selección de textos, será necesario reconsiderar los procesos de construcción del canon literario escolar. Este deberá mostrar un carácter abierto a textos significativos de la literatura universal. Asimismo, se alternará la lectura de obras completas con el análisis de fragmentos.

Entre otros objetivos se destaca el que dice: «Identificar un corpus de autores y de obras sobresalientes de la literatura universal, nacional y regional».

La construcción de los CBC reconoció un proceso de consulta y de trabajo compartido entre especialistas técnicos de las provincias, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Ministerio de la Nación. Versiones borrador, reuniones federales, consultas a la comunidad, a gremios, a iglesias, forman parte de distintas instancias del proceso, entre los cuales se encuentran las solicitudes de documentos a académicos universitarios de distintos campos disciplinarios que funcionaban como consultores para la construcción del currículum de la educación inicial, primaria y secundaria. Esos documentos solicitados se denominaron «Fuentes para la transformación curricular» y con posterioridad fueron publicados en tomos organizados por disciplinas.

Para el caso de la disciplina Lengua se publican seis documentos escritos, tres referidos a Lengua (escritos por Elvira Narvaja de Arnoux, Ofelia Kovacci y Magdalena Viramonte de Avalos) y tres referidos a Literatura (escritos por Ana María Postigo de de Bedia, María Adelia Díaz Rönner y Gustavo Bombini), todos ellos profesores de universidades nacionales con sede en distintos lugares del país pero con predominio de profesores residentes en Buenos Aires.

Los documentos aportan perspectivas acerca de la enseñanza de la lengua y la literatura y su sentido era el de aportar sugerencias, conceptos, marcos de referencia para la construcción de los CBC y a la vez, dada la relevancia académica de sus autores, estos documentos cumplirían una función legitimadora de todo el proceso.

Atendiendo a dos de los documentos referidos a Literatura, es interesante observar sus orientaciones en relación con la apertura del concepto de literatura:

En la actualidad, y como abstracción de la entidad literatura, solo podemos entenderla como un diastema de complejos repertorios orales, escritos e icónico-verbales que captan la visión heterogénea del mundo postmoderno con la finalidad de producir el goce estético, posiblemente diverso en relación con el de las generaciones humanas precedentes. (Postigo de de Bedia, 1994:222)

Así como también hay un aporte respecto de la definición de marcos teóricos y disciplinarios para la enseñanza aun cuando estos no reconozcan un lugar aún en la propia formación de profesores. En el contexto de la crítica a la historia escolar enciclopedista se recomienda:

Los conceptos de totalidad, sucesión, causalidad deben ser revisados en un arco que va desde los formalistas rusos hasta Foucault, pasando por Bourdieu o por los aportes de la estética de la recepción para lo que se tendrán en cuenta las últimas investigaciones de la historia de la lectura, de los estudios culturales y de las literaturas comparadas como líneas seguramente productivas para la revisión de la práctica de la enseñanza de la literatura (Bombini, 1994:23)

A la hora de referirse a la posible orientación Humanística en el nivel Polimodal se potencian aspectos que habían sido enunciados de manera general:

Pero por otra parte, será necesario introducir perspectivas de análisis que tiendan a articular literatura con otros discursos sociales en general, y con otros discursos estéticos, en particular. Así las relaciones literatura/historia, literatura/política, literatura/psicoanálisis, literatura/cultura, literatura/culturas populares, literatura/cine, literatura/historieta, literatura/música, literatura/teatro habrán de conformar líneas de investigación y práctica, sea a través de talleres, seminarios y cursos. (Bombini, 1996:37).

También esta apertura en relación con el objeto y con las teorías que lo aborden se ven manifestada en sugerencias realizadas respecto de los posibles contenidos para la formación docente que también se están discutiendo en el contexto de la Transformación curricular propiciada en el marco de la Ley Federal de Educación. Es así que se proponen las siguientes materias como parte de un tronco obligatorio para el área literaria:

Área teórico-básica de la literatura Asignaturas obligatorias – Teoría literaria (Sistemática y Poética) – Historia social de la literatura – Teoría de la comunicación: producción y recepción (común con el área de Lengua) – Semiótica de la comunicación literaria – Análisis del discurso literario o Lingüística del texto – Literaturas clásicas: oriental y occidental greco-latina – Literatura de Europa Occidental y Oriental – Literatura americana de habla hispana, portuguesa e inglesa. – Literatura argentina I, desde sus orígenes hasta 1880 – Literatura argentina II: desde la Generación del 80 a la actualidad – Literatura regional, folklórica, popular y de masas – Literatura comparada – Crítica literaria. (Postigo de de Bedia, 1994:276)

Como se ve, tanto lo sugerido en las Fuentes como lo que se prescribe en los CBC configura un nuevo mapa de recorrido por lo literario donde la matriz historicista nacionalista como principal ordenadora del curriculum cede su lugar a una propuesta más afín a las tendencias teóricas dominantes o que pugnan por serlo desde los años ochenta, luego de la apertura democrática así como también a las preocupaciones de esos tiempos en torno a los déficits de lectura o al supuesto

desinterés de los jóvenes (como lo manifiesta mucha bibliografía de la época). Se trata de un nuevo orden que ha venido propiciando una apertura del canon literario en la escuela secundaria junto con la relevancia otorgada a la práctica de lectura efectiva, en tanto antigua polémica en campo de la historia de la enseñanza literaria en el nivel secundario (Bombini, 2004).

Las transformaciones descritas en el ámbito de la enseñanza literaria producidas entre los años ochenta y noventa, atravesando cada una de las fases que se reconocen en el análisis de estos procesos de cambio, deja —entrando en los años dos mil— un territorio propicio para nuevos desarrollos despojados ya de las ataduras de aquellas fórmulas canónicas de la antigua historiografía escolar.

De este modo, la apertura reconocerá no solo la ampliación del espectro de lecturas posibles dentro del campo de la literatura entendida en sentido tradicional (de autor, publicada en soporte papel, adscriptas a ciertos géneros y convenciones retóricas y estéticas) sino que también instalará una nueva sensibilidad atenta tanto a las literaturas orales, tradicionales, anónimas como a aquellas que ya fuera del formato libro y del soporte papel se configuran como nuevos modos de leer y escribir literatura. Por otra parte, quedan abiertas las expectativas a la posibilidad/necesidad de vincular la literatura con otras series ya sean políticas, sociales o estéticas. No es que en la historia de la enseñanza literaria no se hubieran producido estos entrecruzamientos, de hecho en su momento fundacional, el proyecto de enseñanza literaria forma parte del engranaje disciplinador del nacionalismo cultural de las primeras décadas del siglo XX y de hecho hemos registrado experiencias en las que se despliega un cierto comparatismo escolar a la hora de entrecruzar textos de distintas lenguas y literaturas nacionales o de poner en diálogo textos literarios con otras manifestaciones artísticas (Bombini, 2004 y 2013).

166 167

El currículum de literatura en los años 2000

El siguiente corte histórico en la evolución del currículum en la Argentina se da a partir del año 2004 con los llamados Núcleos de Aprendizaje Prioritarios (NAP) que se formulan para la educación inicial, primaria y secundaria. Dentro de los NAP para nivel secundario se distinguen los correspondientes al Ciclo Básico y los correspondientes al Ciclo Orientado.

La política curricular de los NAP no es una prolongación de la de los CBC sino que supone un corte en términos de enfoques para la concepción del conocimiento escolar y de los procesos de enseñanza y aprendizaje (Coria, 2012). Si los CBC parecían reconocer un sesgo de corte más cognitivo, centrado en el desarrollo de las competencias de los sujetos, los NAP recuperan en su fundamentación la idea de enseñanza entendida como una práctica social situada. Los CBC en el área de lengua postularon como orientación el llamado «enfoque comunicativo» que precisamente ponía en el centro el trabajo con las «competencias comunicativas» de los estudiantes, entendidas como competencia de oralidad, lectura y escritura y también cierta competencia diferenciada a la que algunos autores españoles denominaron «competencia literaria» (Lomas, 2014 y Bombini, 2014).

Contra este modelo de las competencias, el enfoque disciplinario de los NAP puso en juego los saberes de los campos de la ciencias naturales y sociales, el arte,

la literatura, entre otros como núcleo duro de la producción curricular a la vez que le dio estatuto de conocimiento a las producciones de las comunidades, a la diversidad de identidades y de prácticas que interpelan cotidianamente a la escuela. De este modo, se pasó de un currículum con un enfoque lingüístico–cognitivo centrado en competencias a un currículum con un enfoque socio–antropológico.

Esta mirada socio–antropológica sobre el currículum permitió un nuevo posicionamiento de la literatura como una práctica cultural significativa y entendió a la posibilidad de su lectura en clave de derechos. En este sentido, las políticas curriculares vinieron acompañadas de políticas de lectura centradas en la dotación de acervos de libros de literatura para las escuelas de todo el país, con un record histórico en cantidad de materiales entre el período 2003 a 2015.

En este sentido rescatamos un enunciado de los NAP que puede constituirse en articulador del recorrido que realizaremos a continuación: «Analizar las particularidades en los modos de hibridación y mixtura de las formas de oralidad y escritura en los nuevos soportes, medios y lenguajes digitales».

Se trata del enunciado de un objetivo que habilita un nuevo recorrido para pensar las relaciones entre oralidad y escritura en la enseñanza y a la vez sumar la complejidad del amplio espectro de lo digital.

Análisis de ENTRAMA

En línea con el objetivo citado, vamos a centrarnos en la propuesta de enseñanza literaria presente en un recurso producido por el Ministerio de Educación de la Nación a manera de desarrollo curricular para los NAP de Literatura del Ciclo Orientado en el que será posible observar la convergencia de dos líneas de política curricular y educativa que dan cuenta de desarrollos posibles de la enseñanza en este campo. Se trata de ENTRAMA que es un desarrollo de propuestas para la educación secundaria en varias áreas y que se presenta —tal como lo describe Mihal (2016)— como «una colección multimedial y un sitio web». Se trata de una plataforma disponible para profesores a partir de las cuales van a poder desarrollar propuestas de trabajo abiertas (en una particular tensión entre abundantes materiales propuestos y la permanente invitación a la libertad de elección) y que se organizan por disciplinas escolares. Matemáticas; Historia; Educación Tecnológica; Física; Biología; Química; Educación Física; Lengua y Literatura; Formación Ética y Ciudadana; Lenguas Extranjeras; Filosofía, Educación Artística; Geografía y Economía, son las que se presentan en el diseño aunque no todas llegaron a desarrollarse debido a que el proyecto se discontinuó con el cambio de gestión en 2016. Para cada área se despliega un cierto número de propuestas que responden a diferentes recortes de los NAP y que en el proyecto original se irían desarrollando a lo largo del tiempo. Se trató de un proyecto de producción federal pues con la coordinación de los distintos equipos responsables

del Ministerio de Educación de la Nación (Departamento de Áreas Curriculares de la Dirección Nacional de Gestión Educativa con el asesoramiento del programa Conectar Igualdad, la Coordinación de Materiales Educativos, Educar y Canal Encuentro) se desarrollaron las distintas propuestas de manera conjunta con los equipos técnicos de los ministerios provinciales. De este modo y a partir del trabajo de escritura virtual sostenido a través del wiki se llevó adelante un trabajo de coautoría poco usual en este tipo de circuitos de trabajo de los organismos de gobierno.

Dada esta compleja estructura de trabajo que buscó garantizar la producción de carácter federal, interesa destacar el hecho de que se trató de un desarrollo que permitió avanzar en dos líneas de la política educativa de entonces: la búsqueda de cierto grado de concreción en la práctica de la propuesta curricular para secundaria en el marco de los NAP y la articulación con la política de inclusión digital, desarrollado desde el Programa Conectar-Igualdad y en este caso con un énfasis especial puesto en las posibles apropiaciones pedagógicas y didácticas que podrían desarrollar los profesores y las profesoras de ese nivel educativo, establecido como obligatorio en las letras de la Ley de Educación Nacional, Nro. 26206, del año 2006. 168 169

Nos vamos a detener en el caso de la disciplina «Lengua y Literatura» para observar de qué modo esta producción ligada al curriculum de los NAP de los años dos mil específicamente en la enseñanza de la literatura recupera o hace converger los avances observados en la disciplina en las tres últimas décadas. Acaso un momento culminante de un proceso donde la ampliación del concepto de literatura para la lectura en el ámbito escolar promueve un doble desafío epistemológico a la vez que pedagógico-didáctico.

Los desarrollos realizados dentro de ENTRAMA para el área de Literatura son tres: dos publicadas: «La literatura en la postdictadura» y «La poesía en la escuela» y una tercera acabada pero no publicada cuyo tema son los pueblos originarios de Argentina. Nos vamos a detener en este análisis en la primera propuesta porque si bien se mantiene dentro de los límites de la literatura nacional argentina, se destaca por poner en juego variadas interrelaciones entre literatura y otros objetos culturales.

Por un lado y respaldado por el proceso de evolución de los años anteriores al que nos referimos antes, se complejiza el abordaje del objeto de enseñanza literatura en una línea de trabajo que lo entrecruza con otros discursos sociales y con otras producciones estéticas. Por otro lado, dado que la propuesta se presenta como una colección multimodal y una página web, se articula con la política de inclusión digital dirigida a la educación secundaria que se desarrollaba entonces conocida como Conectar igualdad. Precisamente uno de los propósitos de este desarrollo fue el de proponer a los profesores y profesoras de literatura de secundaria un acercamiento desde una propuesta del aula a las novedosas netbook de modo de incorporarlas a la tarea de enseñanza.

La propuesta denominada «Literatura en la postdictadura» se organiza a partir de dos ejes temporales que definen dos «recorridos» de lectura y de cuestiones a desarrollar. El primero es 1976 y el segundo, 2001.

Como criterios generales se explica en el texto inicial de presentación:

En la construcción del corpus, se procuró que las obras seleccionadas dialogaran con otros discursos sociales sobre estos temas, por ejemplo, documentales, entrevistas y crónicas. (...) El valor no está puesto, como se dijo, solo en la referencia histórica, sino principalmente en indagar los modos de representación de lo real. Los docentes podrán observar que el material se encuentra organizado en recorridos en torno a temas que, tal como se sostiene en los NAP, propician la lectura crítica y reflexiva de una variedad de textos literarios en diálogo con diversas manifestaciones artísticas. Por eso, aunque se toma como eje la narrativa, el corpus incluye teatro y poesía en diálogo con otras artes, como la fotografía y el cine (2015).

De este modo, vemos que la definición y los criterios para el armado del corpus de lectura explícita en su primera definición la idea de no incluir únicamente textos literarios sino otros discursos sociales y otras manifestaciones artísticas. En este sentido, ponemos en diálogo esta cita de Jonathan Culler (2014) cuando al trazar un recorrido por distintas etapas de la evolución de las literaturas comparadas afirma:

Los especialistas en literatura han descubierto que sus habilidades analíticas pueden arrojar luz sobre las estructuras y el funcionamiento del amplio rango de prácticas discursivas que forman a los individuos y las culturas; y la contribución de los comparatistas al estudio de los discursos filosóficos, psicoanalíticos, políticos, médicos y de otros tipos, por no mencionar los libros de autoayuda, el cine y la cultura popular, ha sido tan valiosa que nadie desearía restringir a los profesores de literatura al estudio de la mera literatura. (2014:26)

Más allá de la «mera literatura», en palabras de Culler, la propuesta de ENTRAMA invita a los profesores y profesoras a reconocer otros objetos discursivos y otras prácticas estéticas que se pondrán en vínculo con los textos literarios. Por otra parte y atendiendo al sostenido carácter federal de la propuesta se abre el juego a la ampliación del recorrido sugerido: «Las obras seleccionadas son solo posibilidades entre un repertorio muy amplio que sin duda los docentes podrán enriquecer con los aportes de la producción literaria de sus regiones y provincias» (2015).

«Recorrido 1976»

Asomarse al momento histórico de la dictadura de 1976 puede gestionarse a través de dos recursos audiovisuales. El primero, una entrevista producida en el propio Ministerio de la Educación, a la especialista en literatura de la Universidad de Buenos Aires Andrea Cobas Carral. La segunda, un cortometraje en el que (según se introduce el film en ENTRAMA):

un hombre joven comienza a mantener conversaciones telefónicas con una chica ya que ambos parecen compartir la misma línea, pero luego descubren que de hecho viven en el mismo departamento, solo que en épocas distintas: ella en 1978 y él en 1996. Cuando él descubre que ella es una desaparecida de la dictadura militar, trata de hacer todo lo posible para salvarla desde el presente. (2015)

El cortometraje se llama «Líneas de teléfono» y su director es Marcelo Brigante. Introducir así el tema de la dictadura de los setenta en la Argentina a partir de un

reportaje y de un cortometraje que se presentan como accesibles dentro de la web de ENTRAMA supone un modo otro de decir el conocimiento que se diferencia del previsible verbalismo de una clase oral explicativa o de la lectura de un libro de texto como prácticas habituales de la educación secundaria. Es con este ejemplo que reafirmamos el carácter multimodal de ENTRAMA y los desafíos que irá planteando a sus «usuarios» profesores y estudiantes para asumir un proceso de construcción que tiene en su centro a la literatura y a otras expresiones artística, no para buscar en ellas testimonios históricos sino la singularidad de los modos de narrar la experiencia traumática de la dictadura. Esta idea de «decir el conocimiento» a través de un reportaje y, sobre todo de un cortometraje, evita su consideración como mero recurso, como una prescindible apoyatura ilustrativa de un texto lingüístico que estuviera «exponiendo verbalmente» la dictadura, y construye a partir del entrecruzamiento de textos y objetos que van configurando el saber escolar.

170 171

Textos y objetos que reconocen sus propias reglas y que despliegan sus propios saberes específicos, lo que daría lugar a posibles trabajos interdisciplinarios tan valorados por la escuela secundaria, tal como se expresa en ENTRAMA:

Debido a que los recursos cinematográficos — el montaje, la cámara, los paneos, el juego de luces y sombras— ofrecen posibilidades valiosas para el análisis de la configuración narrativa, sería interesante, para poder abordar la especificidad de este discurso, organizar instancias de trabajo compartido con colegas que se especialicen en esta temática, a fin de enriquecer el análisis y las discusiones. (2015)

Las novelas propuestas para su lectura, en tanto novelas que abordan la temática de la dictadura desde distintas perspectivas son *Dos veces junio* de Martín Kohan, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela.

Sus posibles abordajes se irán entrecruzando con otras lecturas y visualizaciones así como también invitaciones a desarrollar distintas producciones. Por ejemplo, de la novela a la radionovela tomando como referencia para encarar la producción, el video en el cual se contextualiza la radionovela *La guerra de los mundos*, adaptación de la novela de H.G. Wells. Conocimiento de la audiencia, elementos básicos del lenguaje radial (palabra, efectos sonoros, música, etc.), estructura del guión y su relación con las pautas correspondientes a la música y a los efectos sonoros.

Avanzando en otras conexiones posibles se ponen a disposición tres capítulos de la radionovela *Pedro Páramo*, adaptación libre de la novela homónima de Juan Rulfo, producción conjunta del Instituto Nacional de Bellas Artes y Radio Educación de México y que está disponible en la web. También los alumnos podrán recurrir a la línea de trabajo presente en el Programa Conectar Igualdad llamado *Sintonía digital. Transformá tu netbook en un estudio de radio*, donde encontrarán orientaciones para la producción en la que se ofrecen orientaciones y recursos que pueden resultar útiles para la producción de la radionovela. Por fin, los autores de ENTRAMA ponen en palabras su apuesta: «Poner en diálogo la literatura con otros lenguajes artísticos como el cine y la fotografía siempre amplía el horizonte cultural, contribuye al desarrollo del pensamiento crítico y creativo y flexibiliza y enriquece las interpretaciones» (2015).

A continuación se invita a los profesores y alumnos a acercarse a documentales, películas y programas que retoman el tema de la dictadura argentina, entre las que se sugieren desde el lugar de la memoria y las relaciones filiales y que, especialmente,

ponen en cuestión la difícil empresa de representar lo real. Entre la multiplicidad de posibilidades, se sugieren: *Los rubios* de Albertina Carri (2003), *Infancia clandestina* de Benjamin Avila (2012), *Hermanas* de Julia Solomonoff (2005) y *M* de Nicolás Prividiera (2007). También los programas de Televisión por la identidad de Telefé.

La lista de producciones audiovisuales que se proponen como articulaciones entre literatura, historia, política, memoria es extensa y propone una lógica acumulativa, de permanente sumatoria de información, de interpretaciones, de modos posibles de representar artísticamente la experiencia histórica. El conocimiento escolar ya no es un banco estabilizado de información unívoca y libre de ambigüedades sino una construcción en capas y en modos de decir el saber a través de lo escrito, lo sonoro, lo visual, lo audiovisual y los efectos de una sintaxis de producción de saber que liga, amalgama y establece variadas interfaces entre esos distintos modos donde la supremacía del modo «escrito» no se presenta como el dominante o centra.

En el recorrido, desde 1976, se incorporan además materiales literarios y audiovisuales referidos a la guerra de Malvinas ocurrida en 1982, otra vez en la expectativa y en la apuesta pedagógica expresada de esta manera:

[Se espera que las] Producciones artísticas que a través de procedimientos y lenguajes de representación diversos, y en diálogo con la literatura, aporten a un modo particular de conocimiento y comprensión de situaciones, sujetos, ambientes, conflictos vinculados con los hechos históricos que corresponden al período de la última dictadura. (2015)

«Recorrido 2001»

Este segundo recorrido —que ofrece menos materiales y propuestas que el recorrido anterior— se centra en la literatura producida después de la crisis política, social y económica de 2001. Los textos propuestos para su lectura son el poema de Daniel Samoilovich «El carrito de Eneas», la novela *Sobrevivientes* de Monacelli, dos obras de teatro: *Un momento argentino* de Rafael Spregelburg y *El casting* de Sebastián Kirzner, el agua fuerte «Sueño de una noche de verano» de Martín Yuchack, y el libro de breves narraciones titulado *Relatos de la crisis* cuyas compiladoras son Carolina Seoane y Mariana D'Agostino que se vincularán con producciones audiovisuales como la serie «Relatos en primera persona 2001» que emite la TV Pública en 2011. Por fin, como cierre, y quizá en esto consista lo más interesante del segundo recorrido, es la consideración del libro *Limbo* del artista plástico Martín Kovensky en la doble apuesta de articular nuevamente otras disciplinas artísticas y a la vez de incorporar un tipo de libro para nada usual en el canon de lecturas de la educación secundaria, realizado por un artista plástico que tensa, de alguna manera, la pregunta acerca de cómo representar desde el arte la experiencia social e histórica en general y, en particular, la de la crisis de 2001 en la Argentina. En este sentido, ENTRAMA explícita, en parte sus propósitos y el sentido pedagógico–didáctico de su propuesta:

Desde las imágenes

Para cerrar el trabajo iniciado es posible recurrir a otras manifestaciones artísticas y observar de qué modo dialogan con la literatura. Se puede proponer a los estudiantes la búsqueda de, por ejemplo, fotografías, pinturas, *graffitis* y canciones y analizar de qué maneras las desolaciones y las esperanzas de esos años han quedado plasmadas.

En ese sentido, un posible trabajo que invite a los estudiantes a pensar con imágenes podría iniciarse retomando los resultados de la discusión sobre los significados políticos y culturales del campo semántico relacionado con el 2001 («cacerolazo», «que se vayan todos», «patacones», «trueque», «corralito», «saqueos», entre otros). Posteriormente, puede presentarse una selección de imágenes de Martín Kovensky, artista plástico y fotógrafo. En su libro *Limbo, Argentina 2002. Un relato en imágenes*, el autor intenta dar cuenta de los retos del «fracaso de un modelo económico, pero también el fin de la ilusión primermundista, la ficción de un país rico con una población empobrecida». (Kovensky, 2002:10)

172 173

Si como lo hacía Mihal (2016), caracterizamos a ENTRAMA como una colección multimedial que es a la vez un sitio web, afirmamos a la vez y desde una perspectiva didáctica que se trata de un dispositivo que es clave recuperar a partir del concepto de «multimodalidad» (Bombini, 2019, Jewitt, 2016, Kress y Bezemer, 2009) como nuevo desafío para pensar la lectura en la escuela. ENTRAMA–LITERATURA nos invita a la lectura de textos, a la visualización de una entrevista, de un corto o de un largo metraje, de un documental, de una serie televisiva o a apreciar la propuesta gráfica de un libro realizado por un artista plástico. Todas experiencias diferenciadas en cuanto a los modos de relacionarnos con el conocimiento. La co–presencia de estos modos diferentes de decir el conocimiento invita a una reflexión acerca de las maneras posibles en las que se produce la interfase «texto escrito»/«otros modos» pues se trata de concebir todo aquello que no es la letra escrita, no en clave de mero recurso más o menos complementario o ilustrativo de lo que el texto ya dice, sino para comprender que aquello que los otros modos vienen a decir supone una carga informativa nueva respecto de lo que informan los textos escritos. Además supone una manera nueva de vincularse con el conocimiento y sin duda, una manera distinta de interpelar a los estudiantes–destinatarios desde las características del dispositivo propuesto.

Por fin, interesa realizar una última reflexión —con el fin de avanzar en la construcción de una didáctica de la literatura en clave comparatística y multimodal— acerca de las oportunidades que parece brindar la virtualidad para transitar de manera accesible los diferentes modos que se ponen en juego en desarrollos curriculares del estilo de ENTRAMA.

En esta línea, recuperamos aquí el trabajo del profesor Juan Daniel Ramírez y su equipo (Ramírez, 2011) de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (España) quienes han venido explorando en torno a las posibilidades que las tecnologías ofrecen en términos de accesibilidad a diversas fuentes que podrían ser la base material de un proyecto de enseñanza literaria en clave de comparatismo. Ramírez sistematiza esa lenta incorporación de las TIC a los sistemas educativos y puntualiza en qué direcciones esta podría producirse:

- 1) Acceso a las más diversas fuentes de información que hace posible la generación de un conocimiento multimodal sobre cualquier tópico estudiado (combinación de texto, imagen, música, video, etc.)
- 2) Superación de las barreras espaciales y temporales que puedan existir entre el aprendiz y la fuente de conocimiento.

3) Transformación de los usuarios que interactúan en red desde la creación de la web social (web 2.0.) cada uno de los cuales es a la vez receptor y generador de información y, en ocasiones, autor de conocimientos que pone al servicio de los demás participantes de las redes sociales.

El caso que desarrollan y analizan Ramírez y su equipo es el de la web *Art Project*, una creación de la empresa google que reúne obras pictóricas fotografiadas y cedidas por diversos museos del mundo, y más puntualmente propone detenerse en una selección de obras pictóricas de la Escuela Flamenca tomada de la colección del Rijksmuseum de Amsterdam y sobre este caso plantea objeciones y ventajas del acceso a las obras de arte a través de la pantalla. El ejemplo de Ramírez permite reconsiderar ciertas posiciones reduccionistas que atribuían a la desactualización del currículum escolar su escasa iniciativa para la apropiación productiva de las tecnologías. Ramírez postula la vuelta a ciertos contenido culturales de la tradición de la escuela, en tanto la transmisión de un legado cultural entre generaciones y la presencia efectiva en el aula de bienes culturales diversos; idea que aplicada al proyecto ENTRAMA nos invita a pensar que solo a través de este recorrido por la red es posible garantizar los diversos atravesamientos y conexiones que se proponen: desde las obras literarias de variados géneros, producciones visuales (fotografías, ilustraciones, libros ilustrados, novelas gráficas), musicales (canciones, obras instrumentales), audiovisuales (cortos y largometrajes, documentales, series y otras producciones televisivas), así como también materiales periodísticos, memorias de experiencias diversas, producciones escritas y audiovisuales de organismos de gobierno, de universidades.

El recorrido por treinta años de enseñanza de la literatura nos pone de relieve cierta tendencia a la reinención de modo necesariamente recurrente, lo que acaso dialogue con cierta idea de apertura y permeabilidad presente en los principios de los estudios de literatura comparada. Retomamos en las siguientes dos citas al especialista Eduardo Coutinho (2019):

El comparatismo pasó a incluir productos estéticos normalmente estudiados por otras disciplinas o provenientes de contextos culturales diversos —de carácter erudito o popular, colonial o postcolonial— y estudios de género y de modos de representación de grupos étnicos distintos, como también discusiones sobre la función y el valor de los propios estudios literarios. (2019:17)

La permeabilidad de la Literatura Comparada, derivada de su carácter de transversalidad, que la ha vuelto una disciplina siempre propensa al diálogo, fue tal vez el aspecto que más ha contribuido para su reformulación y ampliación. (2019:22)

Pensamos que la enseñanza de la literatura viene realizando este recorrido de inclusión de productos estéticos otros, de otros discursos sociales, quebrando las barreras que separan erudito de popular, o colonial de postcolonial, releyendo sus propias tradiciones en clave de género y revisando todas las formas de etnocentrismo, todo lo cual ocurre en diálogo transversal con otras disciplinas y también con otras prácticas sociales así como también con los propios actores de la práctica que en el caso de la enseñanza son diversos y diferenciados.

«Recorrido final»

La política curricular de los NAP y la posibilidad de su desarrollo está supeditada a las condiciones de implementación efectiva que debe encarnar en los diseños curriculares provinciales. Estas construcciones que suponen el reflejo local de los acuerdos federales reconoce diferentes lógicas en sus posibilidades de reconocerse en su impacto en las aulas y en la formación docentes. Para el caso del dispositivo analizado tenemos que reconocer como obstáculo el hecho de la discontinuidad de las políticas de inclusión digital para secundaria y la discontinuidad del propio proyecto ENTRAMA a partir de la asunción de la nueva gestión el 10 de diciembre de 2015.

Durante el año 2015 se realizaron algunos cursos en distintas localidades del país para compartir con profesores de educación secundaria estos materiales en el contexto de acciones de presentación de los nuevos NAP de secundaria.

174 175

En su formulación original y en las expectativas de su implementación, el equipo de ENTRAMA consideraba la posibilidad de la falta de conectividad en los establecimientos educativos y se trabajaba de manera articulada con el portal Educ.ar para la producción de pendrives que pudieran albergar parte o la totalidad del material de las propuestas. Asimismo se estaba realizando sobre finales del año 2015, la planificación para el desarrollo de un dispositivo que hubiera podido llamarse ENTRAMA 2 que tendría como función la implementación de cursos de formación continua dirigidos a profesores y profesoras de educación secundaria a fin de trabajar con los desarrollos propuestos como paso previo a su implementación en las aulas.

Avatares de las políticas públicas, ENTRAMA sigue circulando y puede convertirse en referencia para futuras líneas de acción que retomen la necesaria revisión de saberes y prácticas para la educación secundaria actual

Referencias bibliográficas

- AAVV. (1994). Propuesta acerca de los CBC. Área Lengua y Literatura. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.
- BOMBINI, G. (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860–1960)*. Editorial Miño y Dávila y Facultad de Filosofía y Letras–UBA.
- BOMBINI, G. (2012). Las historias de la enseñanza de la lengua y la literatura: un tema para la formación docente. En Bombini, G. (compilador) (2012), *Lengua y literatura. Teorías, formación docente y enseñanza*. Biblos.
- BOMBINI, G. (2013). Literaturas comparadas y enseñanza de la literatura. *El hilo de la fábula*, 1(8/9), 58–64.
- BOMBINI, G. (2014). Luces y sombras de la educación lingüística en Argentina. En Lomas, C. (Comp.) (2014), *La educación lingüística*,

entre el deseo y la realidad. Competencias comunicativas y enseñanza del lenguaje. Octaedro.

BOMBINI, G. (2018). Ojeada retrospectiva: treinta años de didáctica de la literatura. En Bombini, G. (2018) *Miscelánea*. NOVEDUC.

BOMBINI, G. (2019). Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. 19(72).

CORIA, A. (2012). Entre currículum y enseñanza. Aristas de un proceso político pedagógico en la construcción de la política curricular y de enseñanza en Argentina 2004–2007. En Miranda, E. (Comp.), *Formación de profesores, sujetos y prácticas educativas*. UNC UNICAMP.

COUTINHO, E. (2019). Nuevos rumbos del comparatismo: literatura comparada y literatura–mundo. *El hilo de la fábula* (19), 15–24. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i19.8626>

CUESTA, C. (2019). *Didáctica de la lengua y la literatura, políticas educativas y trabajo docente*. Miño y Dávila.

CULLER, J. (2006). ¡Por fin, literatura comparada! En Villegas et al. (2014), *¿Qué es la literatura comparada? Impresiones actuales*. Universidad Veracruzana.

JEWIT, C. (2016). Multimodalidad, «lectura» y «escritura» para siglo XX. *Lulú Coquette Revista de didáctica de la lengua y la literatura* (7).

KOVENSKY, M. (2002). *Limbo*. Fondo de Cultura Económica.

KRESS, G., & BEZEMER, J. (2009). Escribir en un mundo de representación multimodal. En J. Kalman, & B. Street, *Lectura, escritura y matemáticas como prácticas sociales, diálogos con América Latina*. Siglo XXI editores.

LOMAS, C. (2014). Competencia comunicativa, enseñanza del lenguaje y enfoques comunicativos de la educación lingüística. En Lomas, C. (compilador) (2014), *La educación lingüística, entre el deseo y la realidad. Competencias comunicativas y enseñanza del lenguaje*. Octaedro.

MIHAL, I. (2016). Inclusión digital y formación docente: Análisis de ENTRAMA. *KIMÜN Revista interdisciplinaria de formación docente*, 2(2).

RAMÍREZ, J. (2011). Humanismo, arte y educación. En *Lulú Coquette. Revista de Didáctica de la Lengua y la Literatura* (6).

Bombini, Gustavo

«Diálogos y transversalidades en la enseñanza literaria».
El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados (20), 163–176.

Fecha de recepción: 30 · 03 · 20

Fecha de aceptación: 16 · 05 · 20

Idiomas cruzados

Jean–Pierre Castellani*

Université de Tours – Université Pascal Paoli

Resumen

Partimos de la premisa de que cualquier idioma es «otro», comenzando con la lengua materna que comenzamos a escuchar desde la gestación en el útero. La lengua materna es, por lo tanto, la primera lengua extranjera que aprendemos. Nos basaremos en las últimas conclusiones del trabajo realizado por investigadores en laboratorios de ciencias cognitivas y psicolingüísticas que subrayan la naturaleza híbrida de este aprendizaje de otros idiomas incluso antes del nacimiento del niño. La familia, la escuela, las diferentes situaciones históricas desarrollarán y modificarán estos logros. Cosmopolitismo, exilio político o económico, las decisiones individuales desempeñarán su papel. Es obvio que los escritores, en su elección voluntaria de escritura, son representantes activos de esas situaciones de doble pertenencia. Este fenómeno está particularmente presente en el caso de Francia con sus colonias y con la francofonía, y de España con la conquista de las Américas y la guerra civil de 1936 a 1939 que provocó un movimiento de exilio o de relación conflictiva con el terreno original. Sin entrar en los detalles de cada uno de estos ejemplos, tomaremos algunos, significativos de esta hibridación.

176 177

Palabras clave

· Identidad · Lenguaje · Madre · Doble · Bilingüismo · Cuerpo

* Jean–Pierre Castellani es profesor de universidad. Ha sido catedrático de Filología Hispánica en la Universidad de Tours y profesor asociado en la Universidad Pascal Paoli, (Córcega). Es vice–presidente de la SIEY (Sociedad Internacional de Estudios de Yourcenar) y miembro de la AICL (Asociación Internacional de los críticos literarios). Es autor de: *Décrypter la presse espagnole, Collection Major, Paris, PUF, 2000*, *Goodbye Rabelais ! figures libres & Yourcenar, Almodóvar et Umbral... , Paris, EST, 2006* y de *Je, Marguerite Yourcenar, d'un «Je» à «L'Autre», Paris, EST, 2011*. Como coordinador–editor: *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire, Sud, 1990*; *El embrujo de Shangai: Juan Marsé y Fernando Trueba, Nantes, Ed. du Temps, 2003*; *Goya en Burdeos de Carlos Saura, Nantes, Ed. du Temps, 2005*; *Texte et image dans les mondes hispaniques et hispano–américains, Tours, PUFR, 2007*; *Une enfance corse, Bleu–autour, 2010*; *Mémoire (s) de Corses, Colonna éd. 2016*; *Les utopies insulaires, Colonna éd. 2014*; *Écriture de soi et Autorité, Tours, PUFR, 2016*; *Portraits de Corses, figures emblématiques de la Corse d'aujourd'hui, Colonna éd. 2016*; *Corses de la diaspora, Scudo éditions, 2018*. Colabora de modo regular en las revistas electrónicas *Lecturas sumergidas en España* y *Diacritik en Francia*.

Abstract

This article is based on the premise that there is «otherness» in any language, which originates in our hearing of the mother tongue as early as during our gestation in the womb. The mother tongue is therefore the first foreign language we learn. We will base ourselves on the latest conclusions from the work carried out by researchers in cognitive and psycholinguistic science laboratories who underline the hybrid nature of language learning even before child birth. Family, school, different historical situations develop and modify this starting base. Cosmopolitanism, political or economic exile, individual decisions will play their role as well. It is obvious that writers, in their voluntary choice of writing, are active representatives of these situations of dual belonging. This phenomenon is particularly present in France's case of its colonies and the *Francophonie*, and in Spain with the conquest of the Americas and the civil war from 1936 to 1939, which provoked a movement of exile or conflictual relationship with the original land. Without going much into, we will analyze a few significant examples that attest to this hybridity.

Keywords

· Identity · Language · Mother · Double · Bilingualism · Body

Me gustaría empezar con esta afirmación y esta convicción: el curso que soy solo puede ser sensible a este problema de doble identidad, lo que ahora llamamos «doble juego, doble yo». De hecho, siempre estamos atrapados entre dos identidades cuando nos encontramos como yo en un territorio complicado, entre isla y continente. Todos tenemos orígenes, identidades diversas que no son o no deberían ser, como dice Amin Maalouf «identidades asesinas» (Maalouf, 1998), porque las identidades lo pueden ser, desafortunadamente hoy en día en muchas partes del mundo, cuando tendrían que ser más bien identidades fértiles. El postulado que tomo es, por supuesto, el de una identidad constructiva, la que forja un camino, un hombre, un destino, comenzando primero por el lenguaje de la comunicación y posiblemente por la escritura. No es un punto de vista lingüístico sino más bien literario, o sociológico o estético.

Me gustaría tomar ejemplos y presentar reflexiones e incluso anécdotas para plantear este problema lo mejor posible.

Primero, citemos a Enrique Vila–Matas, un gran novelista español, de origen catalán, que escribe y sigue escribiendo toda su obra en castellano. Regularmente, se refiere a la contestación que da a quienes lo cuestionan, con más o menos ironía o mala intención, sobre los motivos que lo empujan a escribir todos sus textos en el idioma de Cervantes. Explica esta elección de una manera muy sencilla: escribe en castellano para ser fiel a su madre quien le hablaba, durante su infancia, en catalán y le hizo jurar decir siempre la verdad. Entonces, cuando no miente, habla o escribe en catalán pero, como en sus obras de ficción, por naturaleza, inventa, finge, se siente obligado a escribir en español. Lo que parece paradójico, cuestionable o provocativo se vuelve finalmente muy lógico (Vila–Matas, 2002:24).

Otro ejemplo también puede ser significativo de esas diferentes estrategias lingüísticas según los idiomas aprendidos, practicados o elegidos: es el cantante vasco Paco Ibáñez quien dice que, por su parte, se siente vasco por la infancia, español por la escuela, francés por el exilio, italiano por gusto, judío por amistad.

178 179

El tercer ejemplo nos lo da el gran director de orquesta Daniel Barenboim, nacido en Argentina, de padre judío y ruso, educado en Israel y que trabaja principalmente en Alemania. Dice que se siente alemán cuando toca música alemana, italiano cuando dirige una orquesta italiana, austriaco cuando dirige una obra de Mozart. Él tiene, por supuesto, este refugio del que no hablaremos porque no es nuestro propósito, el lenguaje universal que es la música. No hay doble idioma en la música, los músicos usan un lenguaje universal que les permite expresarse en todas partes sin que haya una barrera de palabras. Otro comentario preliminar: los griegos llamaban bárbaros a todos aquellos que no hablaban su idioma, un fenómeno que se reproduce hoy con el uso generalizado del anglosajón. En esta perspectiva, todos los que no hablan inglés son tontos y, en última instancia, el inglés permite no tanto la expresión de otra identidad sino la comunicación elemental y, a menudo pobre, entre todos aquellos que no hablan sus idiomas respectivos y con el inglés llegan a entenderse en todo el mundo.

La etimología de la palabra «bárbaro» muestra que se refiere a todo lo que parece extraño, extranjero, ajeno, por lo tanto dudoso, malo, ambiguo. Esta tendencia al monolingüismo, ya perceptible entre los griegos, conduce a un lenguaje dominante y único, un lenguaje que excluye, crea fronteras, alimenta el racismo, provoca una situación de inferioridad.

Hay dos condiciones en las que el individuo se siente inferior, en una situación desagradable, debido a la lengua que no conoce, la del otro precisamente: la primera es la del turista que está en un país y que no entiende el idioma de la gente de este país y que se siente excluido. Lo más terrible que nos puede pasar es estar en un país cuyo idioma, o peor cuyo alfabeto no entendemos. En estos casos extremos, nos sentimos no solo idiotas sino excluidos, víctimas del rechazo, nos sentimos en otro lugar, no estamos realmente en el país, no podemos expresar nuestros sentimientos, estamos celosos de las personas que hablan. Vemos a niños riéndose en la calle, adultos gritando en el metro, estamos molestos, queremos entrar en el juego, en su juego. Por mi parte, aunque hispanista, no me considero bilingüe y ocurre que en un jardín o en un lugar público, tengo celos de un niño que habla con fluidez mientras yo llevo cuarenta años tratando de dominar este idioma que no es el mío.

La segunda situación delicada y más dramática aún es la del emigrante que se encuentra en una situación de inferioridad diaria porque no entiende el idioma que se le habla y que no puede defenderse ni explicarse, está excluido, marginado, incluso humillado.

Sin embargo, vamos a centrar nuestra atención no en personas anónimas como el viajero o el emigrante, sino en personas que intentan ofrecer textos escritos en un idioma que no sea su lengua materna. La lista de autores que podrían calificarse como escritores que hablan otro idioma es interminable. La bibliografía que ofrezco en el apéndice da fe de su variedad y riqueza.

Esto supone, sobre todo, un cuestionamiento sobre la realidad de este lenguaje que se dice materno. Es literalmente el lenguaje de la madre, es decir, el cuerpo de la madre. En el estado actual de nuestros conocimientos y prácticas científicas, el niño nace del cuerpo de la madre, vive durante nueve meses en este cuerpo, respira allí, se alimenta allí, escucha, siente que este cuerpo late.

El idioma de la madre es el primer idioma del niño, no es el del padre quien, en esta historia, en esta primera fase esencial, no es más que un elemento externo y puramente mecánico. Nunca hablamos de lengua paterna, nunca. El asunto se complica cuando la madre no existe o, al menos, debido a una muerte a pocos días del parto, no puede ejercer esta influencia primaria. Uno de los casos más famosos en la literatura es el de Marguerite Yourcenar: sabemos que, nacida de un padre francés y de una madre belga, Yourcenar no conoció a su madre quien murió unos días después de haberle dado a luz. El idioma de Yourcenar, aparte de los nueve meses de embarazo del que hablamos, es el de su padre, pero también el de las criadas que la cuidaron durante toda una infancia, ya que no fue a la escuela.

Sobre este tema, el periódico *Le Monde* publicó las conclusiones significativas de los trabajos muy serios realizados por investigadores del laboratorio de Ciencias cognitivas y psicolingüísticas del CNRS (Escuela de estudios superiores en ciencias sociales, EHESS, París) sobre las primeras percepciones de los recién nacidos. Una fórmula resume perfectamente estas observaciones: el discurso de la madre es una caricia. Según Viviane Chocas:

Au-delà de treize quinze semaines de gestation le fœtus ne vit pas dans le silence il s'habitue à un environnement sonore où la voix de la mère émerge par-delà un singulier bruit de fond mêlant respiration, clapotis cardio-vasculaires et intestinaux. Son système auditif est fonctionnel dès la 25e semaine¹.

Durante los primeros meses de su vida, el bebé percibe diferencias entre el idioma de su madre y los otros idiomas e incluso distingue fácilmente dos idiomas extranjeros mostrando virtuosismo en estos ejercicios, al menos durante su primer año. Si se coloca a un bebé junto a mujeres que hablan diferentes idiomas, reaccionará con más emoción al escuchar el idioma de su madre y tendrá una percepción sensible del mismo: según el neurólogo Boris Cyrulnik: «Ce qui émerge pour le nouveau-né, c'est un morceau de la vocalité de sa mère»².

Es que de hecho los idiomas salen del cuerpo, solo entonces aprendemos vocabulario, sintaxis, gracias al cerebro. Se podría decir que el primer idioma extranjero que aprendemos es nuestro propio idioma, el que llamamos lengua materna. Sí, la lengua materna es un idioma que aprendemos; el niño escucha, imita, interpreta.

Encontraremos este fenómeno en todo el aprendizaje de lenguas extranjeras: cuando estudiamos un idioma, primero nos portamos como un actor, jugamos un juego, copiamos, repetimos expresiones lingüísticas y corporales, uno no tiene la misma voz, no tenemos las mismas entonaciones, en una palabra, no tenemos el mismo cuerpo, no somos los mismos, cambiamos de piel. Si hoy tuviera que hablar

en español, estoy seguro de que no tendría la misma voz, la misma elocución, el mismo ritmo. Con el idioma del otro nos separamos, y el primer desdoblamiento es el de la lengua materna. Más tarde, las cosas pueden complicarse: primero, como lo ha demostrado Claude Hagège en sus libros, el cerebro humano, al contrario de las teorías de los centralistas de todas las tendencias, partidarios del lenguaje único, es capaz de recordar muchos idiomas de la misma manera que el disco duro de una computadora puede almacenar millones de datos (Hagège, 2000, 2006).

El traslado de un idioma a otro se hace naturalmente: todos los testimonios de niños nacidos de padres de diferentes nacionalidades ilustran este tipo de movimientos espontáneos entre el idioma del padre, el de la madre y posiblemente el del entorno escolar. En estos casos, a veces extremos, el niño habla con el padre usando su idioma y con la madre el suyo, y utiliza para sí mismo el que se le impuso en la escuela. A veces incluso el niño, de manera perversa, o en cualquier caso inteligente o irónico, usa un lenguaje diferente al del padre o de la madre para afirmar su independencia o su insatisfacción. En estos casos, hay una serie de juegos completamente originales, una representación, una comedia basada en la elección del idioma. Todos los que trabajan en Liceos franceses en el extranjero informan que si bien a los niños se les educa en francés en estos establecimientos, al mismo tiempo, cuando están en el patio de recreo, vuelven a su lengua materna. Sin saberlo, estos niños se encuentran en esta situación de desdoblamiento que comentábamos antes.

180 181

Esta es la experiencia contada por Nancy Huston en un ensayo, *Nord Perdu* (1999) donde reconstruye su viaje entre el Canadá inglés donde nació y la ciudad de París donde se instaló para continuar sus estudios de literatura francesa, en la Sorbona. Cuando llegó a Francia, en los años 1970, hablaba un francés académico y, sin embargo, un poco más tarde, decidió —a pesar de ser básicamente una inglesa canadiense y no quebequense— escribir toda su obra directamente en francés. Al principio, ella no entendía todas las palabras del idioma corriente, no dominaba los códigos, a veces complicados, del francés y los que usan los franceses entre ellos. En esta perspectiva, leer y estudiar *Nord Perdu* debería ser obligatorio para cualquier futuro profesor de la lengua francesa, ya que está lleno de deliciosas anécdotas y reflexiones de interés. Además, para volver a la complejidad de los casos familiares de los que hablamos al principio, Nancy Huston se casó con Tzvetan Todorov, quien era su profesor en la Sorbona, de origen búlgaro, que escribió toda su obra teórica en francés. Sus hijos, nacidos en Francia, donde vive la familia, se encuentran entre los cruzamientos lingüísticos particularmente ricos a los que nos referimos. Por lo tanto, en ambos casos es una decisión libre, la de desplazarse a Francia y la de quedarse en este país, adoptando el idioma francés para contar historias de ficción como fue el caso de la novelista Huston o presentar análisis teóricos con Todorov.

Echemos un vistazo a las razones por las cuales un individuo que quiere ser escritor, o dicho de otro modo, cuya actividad principal es la escritura, elige un idioma distinto a su lengua materna para expresarse. El primero, que no es el principal a nuestro juicio, es el deseo de encontrar una audiencia más grande o nueva. Este es el caso hoy del angloamericano que permite el encuentro de un inmenso número de lectores en todo el mundo (pero también hay traducciones para lograrlo y no tiene nada que ver con el idioma de escritura, de creación). Así como un cantante de variedades como Julio Iglesias graba canciones en inglés para conquistar el mercado mundial, del mismo modo un joven escritor puede experimentar un deseo similar en el campo literario, pero este es un caso poco corriente

de momento. La rápida traducción de los grandes éxitos permite precisamente esta conquista de la audiencia, y este argumento no es central en las decisiones de escribir en otro idioma. Actualmente no encontramos en inglés lo que se ha hecho durante mucho tiempo en francés, por razones históricas. El corpus que manejo se basa principalmente en un movimiento que va del extranjero al francés. De hecho, casi no hay transferencias transversales, del italiano al inglés, del portugués al castellano, del alemán al ruso, etc. Podemos citar algunos casos, bastante raros, como el ruso Vladimir Nabokov que escribió *Trece cuentos: La veneciana y otros cuentos* primero en inglés y en ruso, en los años veinte, y los publicó en francés en 1993 (Nabokov, Folio, 1993). Es lo que pasa también con el cubano Guillermo Cabrera Infante cuyo texto *Holly Smoke* se escribió primero en inglés (1985, Faber, London y Harper & Row, New York) y luego se tradujo al español bajo el título de *Puro humo* (Alfaguara, 2000). El mismo Nabokov decía de sí mismo: «Je suis un écrivain américain, né en Russie, et formé en Angleterre où j'ai étudié la littérature française avant de passer quinze ans en Allemagne»³ (Nabokov, 1985:37).

Es necesario eliminar de estas prácticas la literatura en lengua francesa o incluso la de territorios anteriormente colonizados, que han adquirido su independencia en la segunda parte del siglo XX. Es cierto que esta decisión puede ser discutible pero me parece que está justificada en la medida en que la relación de una lengua materna con la lengua francesa no surge, con los francófonos o los ex colonizados, en los mismos términos lingüísticos y psicológicos, sociológicos o ideológicos que para otros.

Por supuesto, hay situaciones que surgen de diferentes circunstancias en el tiempo y el espacio. Una de las más conocidas es la del exilio político después de una guerra civil: este es el caso en España de Michel del Castillo, de padre francés y madre española o de Jorge Semprún. Ambos llegan a Francia muy jóvenes, apartados por los trastornos de la historia, de su tierra de origen. Su apellido ya es un programa lingüístico y humano muy complejo: Miguel se convierte en Michel y Jorge en Georges. Ambos siempre han escrito su obra en francés. Podemos considerar que Michel del Castillo es un escritor de lengua francesa porque no aguantaba lo que llama el griterío del discurso de Franco en la radio. Semprún ha publicado su primer texto en castellano en 1977, bajo el título *Autobiografía de Federico Sánchez*, pero publicó todas sus novelas en francés, a raíz de una situación de exilio, violencia, sufrimiento. No fue sino hasta 2003 cuando regresó al idioma español con *Veinte años y un día*, cuando tenía más de 80 años. El último texto fue traducido al francés por un traductor profesional, lo que confirmó relaciones extrañas con estos dos idiomas. Conocemos su destino único: refugiándose en Francia a los 14 años, fue a la escuela allí, luego, durante la guerra, fue encarcelado en un campo de concentración nazi, y tuvo una experiencia terrible allí que contaría incansablemente en sus narraciones. Vivió regularmente en París, excepto el período de 1988 a 1991, cuando ejerció el cargo de Ministro de Cultura en el gobierno de Felipe González.

Otro caso importante es el de un hombre mejor conocido como traductor que novelista y cuyo viaje se parece en parte al de Michel del Castillo o de Jorge Semprún: me refiero a Georges-Arthur Goldschmidt, quien informa y analiza, en un texto autobiográfico *Le poing dans la bouche* (2004), sus relaciones dialécticas con el idioma alemán, que es sin embargo su lengua materna, y que rechaza porque lo asocia con la propaganda hitleriana. Al igual que con Michel del Castillo, el no uso de la lengua materna se traduce por un rechazo de la ideología del nazismo en el caso de Alemania, del régimen de Franco con España:

Le français avait quelque chose de mondain, de meublé, une langue pour tapisseries, médaillons et bergères. C'était une langue qui filait en bouche, qu'on pouvait prendre au coin des lèvres et qui passait toute seule. Elle n'avait pas les rondeurs ni les soulèvements de l'allemand ni ses douceurs ni ses duretés. L'allemand, ma langue maternelle, me prenait le corps autrement que le français, lequel était au-dessus, calé sur l'assise de l'allemand que, par honte de mes origines, je croyais pouvoir oublier. À dix ans, comme tout enfant allemand, j'étais en pleine possession de la langue puisque tout, en elle, est fait de ses propres éléments. On en est pénétré au plus intime de soi. Les bruits, les couleurs, les consistances, tout s'apprend dans l'émerveillement de la langue maternelle, la maison, le jardin ou l'école forment les sédiments de l'être-soi. (...) Il fallait lever le bras et ce cri de Heil Hitlaaa lacrait véritablement le corps de l'intérieur, le déchirait, c'était un cri de mort. Je n'y reconnaissais pas ma langue maternelle, si secrète et mélodieuse quand ma mère chantait ou me lisait le soir un conte de Grimm⁴. (Goldschmidt, 2009:15-16)

182 183

En todos estos casos podemos considerar que el escritor que adopta otro idioma vive o provoca una especie de renacimiento, se vuelve a bautizar a través de esta decisión, se trata de un idioma elegido y no impuesto. Una vez más, la lengua materna, no la elegimos, nos la impone el cuerpo de esta madre que nos hizo, concibió y nos dio a luz. Somos «traídos al mundo» como de una obra de teatro decimos que está «puesta en escena». Sí, el primer idioma extranjero que uno aprende es su lengua materna, y escaparse de él es un acto de libertad, una afirmación de independencia. Es una decisión adulta que adopta un nuevo idioma.

Los exiliados voluntarios, los exiliados políticos o económicos, por lo tanto, proporcionan un corpus de escritores extremadamente nutrido y variado que se expresará en un idioma que no sea su lengua materna.

Centremos nuestra atención en algunos casos ejemplares de esos diferentes caminos. Tomemos, por ejemplo, al griego Vassilis Alexakis, que es un caso espectacular de desdoblamiento o incluso triplicación de identidades. Como suele decir, afirma que tiene tres contestadores telefónicos en tres idiomas diferentes, muchas máquinas de escribir o teclados de computadora, tiene un departamento en Atenas y otro en París, navega de un idioma a otro, sin dolor ni trauma. Dice: «Le français m'apporte la distance et l'humour, je me relis plus sévèrement comme si c'était un autre» y añade «C'est fatigant d'avoir deux langues». También confiesa: «Je pars de chez moi pour aller chez moi»⁵. Escribe alternativamente en francés y en griego, incluso traduce en ocasiones, experimenta una especie de cruzamiento, de hibridación con esta doble identidad. Utiliza el idioma francés para las descripciones y el griego para los diálogos, juega con estos idiomas, básicamente, como lo hace un músico con su instrumento. Ha escrito un libro cuyo título lo dice todo: *Les mots étrangers* (Alexakis, 2002). Lo que explica que haya tomado la decisión de aprender otro idioma, una lengua africana, el sango, que va a practicar en el terreno. En este libro dedicado a palabras extranjeras, constantemente regresa a esta situación de desdoblamiento, de trastorno, cuando hablamos o escribimos una lengua extranjera.

Es evidente que hablar o escribir en otro idioma provoca una especie de excitación que analiza perfectamente Alexakis. Citemos algunas de las observaciones siguientes: «ma langue maternelle connaît mon âge» (Alexakis, 2002:54) o «apprendre une langue étrangère oblige à s'interroger sur la sienne propre» (Ídem, 77) o «quand j'apprenais le français j'écrivais tout ce que j'entendais dans les cafés, le métro et

même chez les gens qui m'invitaient à dîner comme un reporter ou une secrétaire» (Ídem, 79) o «les grands dictionnaires m'agacent (...) ils m'étourdissent comme les grands magasins» (Ídem, 92) o «le caractère anodin des mots étrangers dispose au bavardage de la même manière que les monnaies dont on ignore la valeur pousse à la dépense». (Ídem, 112)

Es obvio que se manifiesta, a través de la escritura en un idioma que no es la lengua materna, otra relación con la escritura. Hay más libertad, locura, juego, disfrute, toma de riesgo, percibimos menos escuela, estándares, códigos, el autor puede regodearse, extenderse, inquietarse en este lenguaje híbrido.

El otro caso más reciente es el de las personas atrapadas entre dos idiomas, dos culturas o incluso dos religiones. Cierta número de ellos desfilan en un excelente programa de entrevistas de televisión llamado «Double je», con Bernard Pivot que no limita a sus invitados al campo de la escritura y elige sobre todo a personas más bien serenas: artistas, librerías, diversas personalidades, mientras que en el campo literario encontramos casos más dolorosos.

Hay un campo particularmente rico en este momento, el de toda una literatura escrita por escritores argelinos, a menudo mujeres, que se forman entre los dos idiomas, las dos culturas o religiones de los padres franceses o argelinos, entre el país de nacimiento y el país que los acoge, en una zona mediterránea atormentada desde hace mucho tiempo. Citemos, entre otros, el notable libro de Leila Sebbar *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003) o *Mes Algéries en France* (2004) o Souâd Belhaddad con *Entre-deux Je* (2001) o Assia Djebar con *La disparition de la langue française* (2003) o Dalila Kerchouche con *Mon père ce harki* (2003). Todos están escritos en francés pero son dolorosos, como, por ejemplo, este fragmento de Souâd Belhaddad, en su libro *Entre-deux Je* (2001), que atestigua que adopta el idioma del país anfitrión, el del país dominante pero que se convierte en un idioma querido mientras que, en este ejemplo, la lengua materna se convierte en el lenguaje de lo prohibido:

Parfois ma mère reproche un peu la suprématie du «roumi», le français, à la maison. Mais c'est comme ça, je suis arrivée ici à cinq ans, j'ai toujours parlé cette langue, c'est celle qui s'est imposée, et voilà tout. Je lui assène cette réponse un peu fataliste, elle bat vite en retraite, le débat se clôt. Mais je mens, je le sais. Je mens. Parce que la vérité, c'est que l'arabe, ou plutôt l'algérien, est, pour moi la langue de l'interdit. La langue du «haram», péché, ce mot qui éclot en même temps que nous, c'est-à-dire dès notre naissance de petite fille. Toutes les petites filles musulmanes pourraient avoir ce mot comme second prénom. «Haram», le porc, l'alcool, la cigarette, les garçons, le maquillage, la minijupe, les boums, épouser un français. Certains de ces «haram » me sont indiscutables: le porc, l'alcool, d'accord⁶. (Belhaddad, 2001:58)

Y también este grito:

La langue algérienne, c'est aussi celle de la violence. Elle ne me berce jamais, comme dans mes premières années, lorsque ma nourrice faisait de l'arabe des senteurs de jardin. Mais ma nourrice n'est plus là et, depuis, cette langue rauque, quotidienne ne profère, le plus souvent, que des interdictions ou des menaces. (...) La langue arabe, en cette période, est comme le mot Algérie: encombrante, difficile, honteuse aussi lorsqu'un quelconque pitre de l'école se croit irrésistible en la mimant comme un vomissement, crachant des «rhâ, hâ », comme si ces consonances gutturales forçaient les frontières du palais, sans jamais le flatter. Je ne peux

pourtant pas m'en passer. C'est la langue du dedans, comment me séparer de moi? J'en invente une autre. Celle de l'entre-deux je. Une fifty-fifty. Une moit-mot, comme on surnomme les enfants de mariages mixtes pour résumer la moitié de la France et celle de l'Algérie. Avec mes sœurs, je ponctue mes phrases de mots qui, à eux seuls, résumant tout un état d'esprit: «Zamaa», par exemple, intraduisible «soi-disant», «Yainé», aussi intraduisible. J'aurais payé, alors, pour que ce mélange soit, comme aujourd'hui, une mode. Qu'au lieu de turpitude, les noms de «makrout, baklaoua» soient, au contraire, aussi mielleux que les gâteaux qu'ils désignaient. C'est terrible de ne pas habiter la langue de ses parents. Aussi terrible que de quitter leur pays⁷. (Belhadadd, 2001:58)

Así concebida, la lengua del otro se convierte en una lengua de libertad, de liberación, pero bajo ella subsiste siempre la lengua materna que nunca desaparece por completo, que palpita bajo la otra.

184 185

Hay otros casos más gozosos, como el escritor haitiano Dany Laferrière que en *Pays sans chapeau* (1999) proclama su necesidad de volver a su país de origen para escribir y encontrar allí sino la lengua de su madre, al menos la sensualidad de este territorio, indispensable para su creación. En un exordio titulado «Un escritor primitivo» justifica así este retorno a las fuentes:

Il y a longtemps que j'attends ce moment : pouvoir me mettre à ma table de travail (une petite table bancale sous un manguier, au fond de la cour) pour parler d'Haïti tranquillement, longuement. Et ce qui est encore mieux : parler d'Haïti en Haïti. Je n'écris pas, je parle. On écrit avec son esprit. On parle avec son corps. Je ressens ce pays physiquement. Jusqu'au talon. Je reconnais, ici, chaque son, chaque cri, chaque rire, chaque silence. Je suis chez moi, pas trop loin de l'équateur, sur ce caillou au soleil auquel s'accrochent plus de sept millions d'hommes, de femmes et d'enfants affamés, coincés entre la mer des Caraïbes et la République dominicaine (l'ennemie ancestrale). Je suis chez moi dans cette musique de mouches vertes travaillant au corps ce chien mort, juste à quelques mètres du manguier. Je suis chez moi avec cette racaille qui s'entre-dévore comme des chiens enragés. J'installe ma vieille Remington dans ce quartier populaire, au milieu de cette foule en sueur. Foule hurlante. Cette cacophonie incessante, ce désordre permanent —je le ressens aujourd'hui— m'a quand même manqué ces dernières années. Je me souviens qu'au moment de quitter Haïti, il y a vingt ans, j'étais parfaitement heureux d'échapper à ce vacarme qui commence à l'aube et se termine tard dans la nuit. Le silence n'existe à Port-au-Prince qu'entre une heure et trois heures du matin. L'heure des braves. La vie ne peut être que publique dans cette métropole étonnamment surpeuplée (une ville construite pour à peine deux cent mille habitants qui se retrouve aujourd'hui avec près de deux millions d'hystériques). Il y a vingt ans, je voulais le silence et la vie privée. Aujourd'hui, je n'arrive pas à écrire si je ne sens pas les gens autour de moi, prêts à intervenir à tout moment dans mon travail pour lui donner une autre direction. J'écris à ciel ouvert au milieu des arbres, des gens, des cris, des pleurs. Au cœur de cette énergie caribéenne. Avec une cuvette d'eau propre, pas trop loin, pour me rafraîchir le corps (le visage et le torse) quand l'atmosphère devient insoutenable. L'air irrespirable. L'eau gicle partout. Dénrée rare. Après cette brève toilette, je retourne à grandes enjambées vers ma table bancale pour me remettre à taper comme un forcené sur cette machine à écrire qui ne m'a jamais quitté depuis mon premier bouquin. Un vieux couple. On a connu des temps durs, ma vieille. Des jours avec. Des jours sans. Des nuits fébriles. Curieusement, c'est une machine qui m'a permis d'exprimer ma rage, ma peine ou ma joie. Je ne crois pas que ce soit uniquement une machine. Des fois, je l'entends gémir quand elle sent que je suis triste, ou grincer des dents quand elle entend

gronder ma colère. J'écris tout ce que je vois, tout ce que j'entends, tout ce que je sens. Un vrai sismographe. Subitement, je lève la Remington à bout de bras vers le ciel net et dur de midi. Écrire plus vite, toujours plus vite. Non que je sois pressé. Je m'active comme un fou, alors que, autour de moi, tout va si lentement. Je finis à peine une histoire qu'une autre déboule. Le trop-plein. J'entends la voisine expliquer à ma mère qu'elle connaît ce genre de maladie. —Oui, chère, depuis qu'il est arrivé, il passe son temps à taper sur cette maudite machine. —Il paraît, dit la voisine, que cette maladie ne frappe que les gens qui ont vécu trop longtemps à l'étranger.

—Est-ce qu'il est devenu fou? demande anxieusement ma mère.

—Non. Il lui faut simplement réapprendre à respirer, à sentir, à voir, à toucher les choses différemment.

La voisine ajoute qu'elle connaît un remède qui pourrait m'aider à retrouver un rythme normal. Je ne veux pas de thé calmant. Je veux perdre la tête. Redevenir un gosse de quatre ans. Tiens, un oiseau traverse mon champ de vision. J'écris: oiseau. Une mangue tombe. J'écris: mangue. Les enfants jouent au ballon dans la rue parmi les voitures. J'écris: enfants, ballon, voitures. On dirait un peintre primitif. Voilà, c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif⁸. (Laferrière, 1997:11–14)

Volvemos a encontrar en este hermoso texto la proclamación que las relaciones con la lengua son físicas y sensuales antes de ser racionales.

Por su parte, François Cheng es chino, aprende el francés relativamente tarde y rápidamente siente pasión por este idioma, que relata en un libro bajo el título significativo de *Le dialogue*, del cual saco esa declaración de amor:

Le destin a voulu qu'à partir d'un certain moment de ma vie, je sois devenu porteur de deux langues, chinoise et française. Était-ce tout à fait dû au destin? À moins qu'il y entrât tout de même une part de volonté délibérée? Toujours est-il que j'ai tenté de relever le défi en assumant, à ma manière, les deux langues, jusqu'à en tirer les extrêmes conséquences. Deux langues complexes, que communément on qualifie de « grandes », chargées qu'elles sont d'histoire et de culture. Et surtout, deux langues de nature si différente qu'elles creusent entre elles le plus grand écart qu'on puisse imaginer. C'est dire que, durant au moins deux décennies après mon arrivée en France, ma vie a été marquée par un drame passionnel fait avant tout de contradictions et de déchirements. Ceux-ci, toutefois, se sont transmués peu à peu en une quête non moins passionnelle lorsque j'ai opté finalement pour une des deux langues, l'adoptant comme outil de création, sans que pour autant l'autre, celle dite maternelle, soit effacée purement et simplement. Mise en sourdine pour ainsi dire, cette dernière s'est transmuée, elle, en une interlocutrice fidèle mais discrète, d'autant plus efficace que ses murmures, alimentant mon inconscient, me fournissaient sans cesse des images à métamorphoser, des nostalgies à combler. Rien d'étonnant à ce que depuis lors, au cœur de mon aventure linguistique orientée vers l'amour pour une langue adoptée, trône un thème majeur: le dialogue. Ce thème a illuminé mon long cheminement; il m'a procuré maintes occasions d'exaltation et de ravissement chaque fois que la symbiose patiemment recherchée se réalisait comme par miracle, une symbiose qui, en fin de compte, m'a porté et continue à me porter bien plus loin que ce que je pouvais présager au départ⁹. (Cheng, 2002:7–8)

Por lo tanto, podemos ver que el problema del idioma del otro no surge en términos de exclusión o antagonismo en estos casos, o de muerte de uno de los dos idiomas. Además, cada vez que Bernard Pivot preguntaba, en sus famosas

entrevistas, las preguntas esenciales: ¿en qué idioma sueñas, en qué idioma escribes cartas de amor o un texto de ficción, en qué idioma hablas de comida, comentas la política, en qué idioma insultas? las personas en situaciones de doble—yo contestaban de modo distinto según los interlocutores, las circunstancias, los destinatarios.

El idioma es, en ese momento para quienes hablan o escriben, como la música para el músico que dispone de notas para componer. Es una riqueza tener varios idiomas para expresarse, incluso para expresar el dolor. Se sabe que los dos tercios de los niños en el planeta se crían en un entorno donde se practican dos idiomas. El otro idioma o el idioma del otro no es criminal, el idioma adoptado no mata al primero, el primer idioma, la lengua materna nunca desaparece como las páginas que escribimos en la computadora que creemos perdidas pero que siempre encontramos en el disco duro. La lengua materna siempre correrá debajo, influirá en la otra, la nutrirá. Es el escritor marroquí Edmond Amran El Maleh quien dice: «J'ai écrit en français, mais avec cette hésitation qui fait que la langue arabe est là, en dessous, qui pousse, qui accélère le rythme et qui, finalement, donne quelque chose de nouveau»¹⁰.

186 187

Esta fascinante experiencia no es exclusiva de los escritores: los trabajadores migrantes también la conocen a su manera y se convierten en otros al hablar el idioma del país de acogida.

Sin embargo, cuando tocamos el campo de la escritura literaria, cuando pasamos de un lenguaje de comunicación a un lenguaje de creación, esta experiencia es una riqueza. El francés, el inglés o el ruso de quienes adoptan otro idioma es un lenguaje más complejo y más barroco, nacido de este tipo de embriaguez, impregnación y distancia, libertad que no depende de la escuela. Escritores como Héctor Bianciotti, Jorge Semprún, Emile Michel Cioran, Samuel Beckett, Gabriel D'Annunzio, Michel del Castillo o Agustín Gómez Arcos, crean en otro idioma que conduce a una doble identidad de la escritura.

La adopción, como se dice a propósito de la de un niño, de otro idioma influye, en última instancia, en la identidad, es una búsqueda de identidad, una conquista de identidad, un enriquecimiento de identidad. No es la manifestación de una falta o de una perturbación o de una marginación, lo que sería la característica de los bárbaros como decían los griegos, de las personas enajenadas en el primer sentido del término, es decir, convertirse en otro, pero al contrario de la voluntad de las personas que logran proporcionarnos obras románticas, teóricas e históricas. No digo poéticas voluntariamente, porque se puede notar que hay pocos movimientos transversales en poesía, excepto quizás los raros ejemplos de Paul Celan o Tristan Tzara. Son pocos poetas los que pasan de un idioma a otro y cambian de tonalidad, son más bien los novelistas o dramaturgos quienes experimentan este fenómeno. Así es como la mayoría de los grandes poetas españoles exiliados después de la Guerra Civil mantuvieron el idioma español en sus obras para escribir sus obras, sea Jorge Guillén, Emilio Prados o Rafael Alberti. Es cierto que se puede argumentar que los primeros se encontraron en unos países anfitriones que utilizaban el mismo idioma que su lengua materna, pero Alberti vivió en Italia, y, sin embargo, continuó creando su poesía en español, nunca en italiano, idioma del país anfitrión durante tantos años. Una de las posibles explicaciones proviene del hecho de que la poesía está demasiado vinculada al cuerpo, a los sentidos, al ego inconsciente y profundo, que dice una intimidad física que solo la lengua materna puede expresar. Pero no es más que una hipótesis...

Por supuesto, estas son solo algunas pistas, muchas preguntas y algunas respuestas, porque el tema está lejos de agotarse y los movimientos de mestizaje o hibridación que se están multiplicando en nuestra sociedad solo están desarrollando una tendencia relativamente reciente y fructífera. Es, sin duda, una de las formas de expresión y representación de esas identidades culturales que se recomponen hoy y que corresponden a lo que el escritor caribeño Edouard Glissant llamó la «creolización del mundo» que juzga, por su parte, irreversible. Vemos el surgimiento, no de una identidad fija o congelada, sino más bien de una identidad que llega a usar un lenguaje extraño. Como es el caso del escritor argelino Aziz Chouaqui, que reconoce que no escribe ni en árabe clásico ni en francés académico, ni en lengua amazigh, sino en un idioma que reivindica como «hybride, violent, mosaïque» (Chouaqui, 2004:31).

Notas

¹ *Le Monde*, 12/11/2003. «Después de trece o quince semanas de gestación, el feto no vive en silencio, se acostumbra a un entorno sonoro en el que la voz de la madre emerge más allá de un ruido de fondo singular que mezcla la respiración, el chapoteo cardiovascular -vascular e intestinal. Su sistema auditivo es funcional a partir de la semana 25». A partir de ahora, proponemos una versión en lengua española de las citas que se dan en francés en el texto. La traducción es mía.

² *Ibid.*, «Lo que emerge para el recién nacido es una parte de la voz de su madre».

³ «Soy un escritor estadounidense, nacido en Rusia y educado en Inglaterra, donde estudié literatura francesa antes de pasar quince años en Alemania».

⁴ «El francés tenía algo mundano, amueblado, un idioma para tapices, medallones y pastoras. Era una lengua que giraba en la boca, que podía tomar en la esquina de los labios y que pasaba sola. No tenía las curvas ni los levantamientos alemanes ni su dulzura o dureza. El alemán, mi lengua materna, adoptó mi cuerpo de manera diferente al francés, que estaba arriba, apoyado en el asiento del alemán que, por vergüenza de mis orígenes, pensé que podía olvidar. A los diez años, como cualquier niño alemán, estaba en plena posesión del idioma ya que todo en él está hecho de sus propios elementos. Estamos penetrados hasta lo más íntimo de nosotros mismos. Los ruidos, los colores, las consistencias, todo se aprende en la maravilla de la lengua materna, la casa, el jardín o la escuela forman los sedimentos del ser. (...) Tuvo que levantar el brazo y este grito de Heil Hitlaaa realmente desgarró el cuerpo desde adentro, lo destrozó, fue un grito de muerte. No reconocía mi lengua materna, tan secreta y melodiosa cuando mi madre cantaba o me leía un cuento de Grimm por la noche».

⁵ *Télérama*, n° 2598, 27/10/1999. «La lengua francesa me da distancia e ironía, me releo con más severidad como si fuera otro», «Cansa tener dos idiomas» y «Salgo de casa para ir a mi casa».

⁶ «A veces mi madre reprocha la supremacía del «roumi», francés, en casa. Pero así fue, vine aquí a los cinco años, siempre hablé este idioma, es el que se impuso, y eso es todo. Le doy esta respuesta un tanto fatalista, ella se retira rápidamente, el debate termina. Pero estoy mintiendo, lo sé. Miento. Porque la verdad es que el árabe, o más bien el argelino, es, para mí, el idioma de lo prohibido. El lenguaje de «haram», pecado, esta palabra que florece con nosotros, es decir, desde nuestro nacimiento como una niña pequeña. Todas las niñas musulmanas podrían tener esta palabra como segundo nombre. «Haram», carne de cerdo, alcohol, cigarrillos, niños, maquillaje, minifalda, guateques, casarse con un francés. Algunos de estos «harams» son indiscutibles para mí: carne de cerdo, alcohol, está bien». (Belhaddad, 2001:58)

⁷ «El idioma argelino es también el de la violencia. No me mece nunca, como en mis primeros años, cuando mi niñera hacía con el árabe aromas de jardín. Pero mi niñera ya no está a mi lado y, desde entonces, este lenguaje estridente y cotidiano solo emite, la mayoría de las veces, prohibiciones o amenazas. (...) El idioma árabe, en este período, es como la palabra Argelia: engorroso, difícil, vergonzoso también cuando cualquier payaso de la escuela se cree irresistible al imitarlo como vomitar, escupir “rhâ, há”, como si estas consonantes guturales forzaran los límites del palacio, sin halagarlo nunca. Sin embargo, no puedo prescindir de él. Este es el lenguaje interno, ¿cómo puedo separarme de mí mismo? Estoy inventando otro. La del yo intermedio. Un fifty–fifty. Media palabra, como llamamos a los hijos de matrimonios mixtos para resumir la mitad de Francia y la de Argelia. Con mis hermanas, puntúo mis frases con palabras que, por sí mismas, resumen un estado mental completo: “Zamaa”, por ejemplo, imposible de traducir, “supuestamente”, “Yainé”, también sin traducción. Hubiera pagado, entonces, para que esta mezcla fuera, como hoy, una moda. En lugar de bajeza, los nombres de “makrouit, baklaoua” fueran, por el contrario, tan dulces como los pasteles que designaban. Es terrible no vivir en el idioma de sus padres. Tan terrible como salir de su país». (Belhaddad, 2001:61–62)

⁸ «Hace mucho tiempo que espero ese momento: poder sentarme en mi mesa de trabajo (una pequeña mesa tambaleante bajo un mango, al fondo del patio) para hablar de Haití tranquilamente, despacio. Y lo que es aún mejor: hablar de Haití en Haití. No escribo, hablo. Escribimos con la mente. Hablamos con el cuerpo. Siento este país físicamente. Hasta el talón. Reconozco, aquí, cada sonido, cada grito, cada risa, cada silencio. Estoy en casa, no muy lejos del ecuador, en esta roca al sol a la que se aferran más de siete millones de hombres, mujeres y niños hambrientos, atrapados entre el mar Caribe y la República Dominicana (el enemigo ancestral). Estoy en casa con esta música de moscas verdes trabajando el cuerpo de este perro muerto, a unos metros del mango. Estoy en casa con esta chusma que se come unos a otros como perros rabiosos. Estoy instalando mi viejo Remington en este barrio popular, en medio de esta multitud sudorosa. Multitud gritona. Sin embargo, esta cacofonía incesante, este trastorno permanente, lo siento hoy, la he echado de menos en los últimos años. Recuerdo que cuando salí de Haití hace veinte

años, estaba perfectamente feliz de escapar del estruendo que comienza al amanecer y termina tarde en la noche. Hay silencio en Puerto Príncipe solo entre la una y las tres de la mañana. La hora de los valientes. La vida solo puede ser pública en esta metrópoli asombrosamente superpoblada (una ciudad construida para apenas doscientos mil habitantes que hoy se encuentra con casi dos millones de históricos). Hace veinte años, yo quería silencio y privacidad. Hoy, no puedo escribir si no siento a las personas que me rodean, listas para intervenir en cualquier momento en mi trabajo para darle otra dirección. Escribo al aire libre entre los árboles, la gente, llora, llora. En el corazón de esta energía caribeña. Con un recipiente con agua limpia, no muy lejos, para refrescar mi cuerpo (cara y torso) cuando la atmósfera se vuelve insoportable. Parece irrespirable. El agua brota por todas partes. Producto raro. Después de este breve baño, vuelvo a grandes pasos a mi tambaleante mesa para volver a teclear como loco en esta máquina de escribir que nunca dejé desde mi primer libro. Una pareja de siempre. Hemos pasado por tiempos difíciles, cariño. Días buenos. Días malos. Noches febriles. Curiosamente, es una máquina que me ha permitido expresar mi rabia, mi dolor o mi alegría. No creo que sea solo una máquina. A veces la escucho gemir cuando siento que estoy triste, o rechinar los dientes cuando escucha mi ira. Escribo todo lo que veo, todo lo que oigo, todo lo que siento. Un verdadero sismógrafo. De repente, levanto la Remington con el brazo extendido hacia el cielo despejado y duro del mediodía. Escribe más rápido, siempre más rápido. No es que tenga prisa. Estoy ocupado como un loco, cuando todo a mi alrededor va tan lento. Apenas estoy terminando una historia cuando surge otra. El desbordamiento. Escucho a la vecina explicarle a mi madre que ella sabe que lo tiene este tipo de enfermedad.

—Sí, querida, desde que llegó, se ha pasado el tiempo escribiendo en esta máquina maldita.

—Dice, dice la vecina, que esta enfermedad solo afecta a personas que han vivido demasiado tiempo en el extranjero.

—¿Se ha vuelto loco? pregunta mi madre con ansiedad.

—No. Simplemente necesita volver a aprender cómo respirar, sentir, ver, tocar las cosas de manera diferente.

La vecina agrega que conoce un remedio que podría ayudarme a volver a un ritmo normal. No quiero un té calmante. Quiero perder la cabeza. Volver a ser un niño de cuatro años. Mira, un pájaro cruza mi campo de visión. Yo escribo: pájaro. Un mango cae. Yo escribo: mango. Los niños juegan a la pelota en la calle entre los autos. Escribo: niños, pelota, autos. Es como si fuera un pintor primitivo. Ahí está, lo encontré. Soy un escritor primitivo». (Laferrière, 1997:11–14)

⁹ «El destino significó que, desde cierto punto de mi vida, me convertí en portador de dos idiomas, chino y francés. ¿Se debió enteramente al destino? ¿A menos que haya manifestado también una voluntad deliberada? El hecho es que traté de asumir el desafío asumiendo, a mi manera, los dos idiomas, hasta el punto de sacar las consecuencias extremas. Dos idiomas complejos, comúnmente conocidos como “grandes”, cargados de historia y cultura. Y, sobre todo, dos idiomas de una naturaleza tan

diferente que amplían la mayor brecha entre ellos que uno pueda imaginar. Esto significa que, durante al menos dos décadas después de mi llegada a Francia, mi vida ha estado marcada por un drama apasionado hecho sobre todo de contradicciones y desgarros. Estos, sin embargo, se transformaron gradualmente en una búsqueda no menos apasionada cuando finalmente opté por uno de los dos idiomas, adoptándolo como una herramienta creativa, sin eliminar por completo la otra, la llamada lengua materna. Silenciada, por así decirlo, esta última se ha transformado en un interlocutor fiel pero discreto, tanto más eficiente que sus murmullos, alimentando mi inconsciente, me proporcionaban constantemente imágenes para transformar, nostalgia para subsanar. No es sorprendente que desde entonces, en el corazón de mi aventura lingüística orientada hacia el amor por un idioma adoptado, presida orgullosamente un tema principal: el diálogo. Este tema iluminó mi largo recorrido; me brindó muchas ocasiones de júbilo y deleite cada vez que la simbiosis buscada pacientemente se realizaba como si fuera un milagro, una simbiosis que, al final, me llevó y continúa llevándome mucho más allá de lo que yo podía sospechar al principio». (Cheng, 2002:7-8)

190 191

¹⁰ *Télérama*, n° 2630, 07/06/2000. «Escribí en francés, pero con esa vacilación que hace que el idioma árabe esté allí, abajo, que empuja, que acelera el ritmo y que, finalmente, da algo nuevo».

Referencias bibliográficas

- ALEXAKIS, V. (1996). *La Langue maternelle*. Le Livre de Poche, n° 14038.
- ALEXAKIS, V. (2002). *Les mots étrangers*. Stock.
- BELHADDAD, S. (2001). *Entre-deux Je*. Mango Document.
- CHAMOISEAU, P. (1997). *Écrire en pays dominé*. Gallimard Folio, n° 3677.
- CHENG, F. (2002). *Le dialogue*. Desclée de Brouwer.
- CHOUAKI, A. (2018). *Baya*. Laphomic, 1989.
- CHOUAKI, A. (2004, 11 de noviembre). «Portrait». *Le Monde*. P. 31
- CHOUAKI, A. (1989). Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- CHOUAKI, A. (1998). *Les oranges*. Mille et une nuits.
- DEL CASTILLO, M. (2000). *L'adieu au siècle*, *Journal de l'année 1999*. Seuil.
- DERRIDA, J. (1996). *Le monolingüisme de l'autre*. Galilée.
- DJEBAR, A. (2003). *La disparition de la langue française*. Albin Michel.
- GOLDSCHMIDT, G.A. (2000). *La traversée des fleuves*. Seuil.
- GOLDSCHMIDT, G.A. (2004) *Le poing dans la bouche*. Verdier.
- HAGÈGE, C. (2000). *Halte à la mort des langues*. Éditions Odile Jacob, 2000.
- HAGÈGE, C. (2006). *Combat pour le français: au nom de la diversité des langues et des cultures*. Odile Jacob.
- HUSTON, N. (1999). *Nord perdu*. Actes Sud.
- LAFERRIÈRE, D. (1997). *Pays sans chapeau*. Le Serpent à Plumes.
- MAALOUF, A. (1998). *Identités meurtrières*. Grasset.
- MAALOUF, A. (2004). *Origines*. Grasset.

- SEBBAR, L. (2003). *Je ne parle pas la langue de mon père*. Julliard.
- SEBBAR, L. (2004). *Mes Algéries en France*. Bleu autour.
- TODOROV, T. (1989). *Nous et les autres*. Seuil.
- TODOROV, T. (1996). *L'homme dépaycé*. Seuil.
- TODOROV, T. (2002). *Devoirs et délices, une vie de passeur*. Seuil.
- VILA-MATAS, E (2002, 14 de septiembre). ¿Por qué es usted tan moderno? Babelia, *El País*.

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

No se ve nada

Françoise Dubor*

Université de Poitiers

Traducción del francés:

Silvia Zenarruza de Clément**

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

El texto del escritor francés Pierre Michon, titulado *Les Onze* (Los once) permite considerar cómo se cruzan los regímenes de representación en ese texto, que son tan variados como ricos: literario, teatral, pictórico, museístico, histórico. Se trata de un cuadro que representa el Comité de Salvación Pública, bajo el Terror, durante la Revolución francesa. Pero el principio de este texto es su confrontación a lo irrepresentable, de allí una multiplicidad de estrategias para perfilar esta representación aporética. La manera en que los diversos regímenes de representación se responden, se completan, compiten entre sí, o se repiten, conduce a una reflexión sobre la manera en que el sentido se construye y evoluciona según el régimen de representación elegido, es decir, según su soporte. En definitiva, parecería que la representación fuese una imagen separada de todo objeto, de la que se trata de comprender el sentido y la función.

194 195

Palabras clave

· Representación · Visión · Soliloquio · Pintura · Literatura · Texto
· Imagen

* Maître de conférences HDR en *Literatura francesa y Estudios teatrales en la Universidad de Poitiers (Francia)*. Autora de obras sobre el monólogo, sobre varios autores dramáticos contemporáneos, de Beckett a Lagarce, trabaja sobre las cuestiones de la representación y de la imagen, desde las vanguardias artísticas del comienzo del siglo XX. Especialista en dramaturgia y estética de la escena contemporánea.

** Licenciada en *Literatura y Lenguas Modernas*, Profesora en *Letras*, Profesora de *Francés*. Profesora adjunta ordinaria de *Literatura Francesa e Italiana en la Facultad de Humanidades y Ciencias y Adjunta de Francés en la Facultad de Ingeniería Química de la Universidad Nacional del Litoral*. Profesora en el ISP N° 8 «Almirante Brown». Directora de la *Alianza Francesa de Santa Fe*. Autora de numerosos artículos. Codirectora CAID-UNL dirigido por Adriana Crolla.

Abstract

The text from the French author Pierre Michon, named *Les Onze*, allows the study of the interaction between different ways of representation within this text, which are as diverse and rich: the literary, the theatrical, the picturesque, the museistic, the historical. This painting represents the Committee for Salut Public, under the period of the Terror, during the French revolution. But the principle of this text is its confrontation to the irrepresentable. Hence the multiplicity of interpretive strategies that can be applied to this aporetic representation. The way in which these different levels of representation interrelate, complement each other, compete with each other and even repeat themselves, all are conducive to a reflection about the way in which meaning is constructed and evolves by way of the representational system selected or, in other words, the representational support. Thus, the representational levels seem to be conveyed by an image separated from its object, one whose meaning and function have yet to be understood.

Keywords

· Representation · Vision · Soliloquy · Painting · Literature · Text · Image

Los Onze de Pierre Michon es un texto corto de 126 páginas que describe la existencia de un cuadro que representa el Comité de la Salvación Pública, con los once miembros que fueron reunidos en los momentos más negros de la Revolución Francesa: el Terror (5 de septiembre de 1793 – 28 de julio de 1794). El único problema es que el cuadro y su pintor no existen, contrariamente al episodio histórico representado. Las estrategias para hacer visible un cuadro invisible y conocer un pintor inexistente se multiplican en el texto de Michon, por lo que los esfuerzos no carecen de un regodeo gozoso y que nos propone en definitiva una interesante cuestión: ¿de qué cosa es soporte la representación?

Es por esto que al momento de comenzar, como es de esperar, por el texto de Pierre Michon¹, pienso más bien en Daniel Arasse, de quien tomo en préstamo el título de su ensayo publicado en 2000. Este último no tiene nada que ver con el primero. Pero, por caminos opuestos, los dos nos invitan a mirar un cuadro con una mirada nueva.

El narrador del relato de Daniel Arasse evoca seis cuadros célebres y nos incita a mirar cada cuadro con una mirada nueva, es decir, abandonando las ideas recibidas, poniendo atención al detalle, sin buscar fuera del cuadro elementos de su interpretación (por la biografía del artista, el academicismo de la época, las tendencias contemporáneas y otras informaciones circunstanciales). Nos incita a interrogar las anomalías que identificamos sobre la tela misma. Nos incita a abandonar nuestros saberes para recibir el cuadro «como si no supiésemos nada». Así, nos propone

mirar *Marte y Venus sorprendidos por Vulcano* del Tintoretto, *La Anunciación* de Francesco del Cossa, *La Adoración de los magos*, de Bruegel, *La Venus de Urbino*, de Tiziano, *Olympia*, de Manet, *Las Meninas*, de Velázquez y sin olvidar la cabellera de María Magdalena, tema que es objeto de diversos tratamientos según los cuadros y sus pintores.

Para decir las cosas con claridad, aunque todo el mundo lo sabe hoy, el cuadro que da título al texto de Pierre Michon no existe, ni su pintor, ni las referencias que él provee y que podrían servir para certificar para su existencia. En ese caso, todo es humo. Humo... no exactamente: es de la *representación* de lo que se trata.

Me gustaría mostrar aquí que esta es la cuestión principal de Michon. Por supuesto, en este campo, las dos artes favorecidas son la pintura y la literatura: el texto tiene la misión y la función de representar ese cuadro. Todo reposa entonces, sobre la imagen visual y ella misma, sobre la palabra. Pierre Michon tiene razón al tratar de seducirnos con ese cuadro, puesto que se inscribe en una tradición antigua. Pintores como Frans Hals han pintado muchos retratos de grupos, de personalidades eminentes, autoridades y otras cofradías profesionales diversas, desde el siglo anterior a la época que él trata; la del Terror, en la Revolución Francesa. Tenemos entonces a priori algunas ocurrencias en la cabeza, una cierta idea de lo que representa el cuadro.

196 197

Pero subrayemos bien este detalle: los grupos en cuestión, en la tradición pictórica, cuentan cinco, seis, ocho, doce o dieciocho miembros. Y si nos limitamos a la obra pintada por François-Elie Corentin, se trata también de su obra de 1784, la serie de *Las Sibilas* que son habitualmente diez o doce. Sin embargo, se nos aclara en el texto de Michon muy tarde, que son cinco (II, 3, 118) y no once. El título es entonces acertado pues es suficiente para especificar el cuadro en cuestión. El detalle cuenta. El autor apuesta sobre nuestro deseo de ver el cuadro prometido, por el simple horizonte de expectativa que crea el título del texto.



*Los Regentes del Hospital
Sainte-Elizabeth de Haarlem.*
Franz Hals, 1641



Síndico del gremio de los pañeros. Rembrandt, 1662.

En efecto, con Pierre Michon, entrar en el texto significa una entrada en la pintura puesto que el título es el del cuadro que en consecuencia esperamos ver, describir, leyendo un texto. Pero la imagen será sugerida, suscitada, evocada solo por las palabras. Será necesario que estas logren hacer surgir la imagen del cuadro para que podamos analizarlo, admirarlo o simplemente conocerlo. Lo menos importante es *ver* ese cuadro. Si apenas sabemos de lo que el autor quiere hablarnos no faltan las sugerencias visuales: nos remitimos a numerosas referencias. Y por supuesto, cuenta también con eso.

Contrariamente a Daniel Arrase que evoca pinturas conocidas por todos, Michon inventa para nosotros ese famoso cuadro —que recuerda a tantos otros, bien conocidos, vistos antes. En el mejor de los casos, vamos a percibirlo. El autor vuelve a él varias veces en el presente de enunciación de la primera parte, con una presentación lacónica del cuadro, en una visión fugitiva, es decir en unas líneas: es un cuadro que se venga de toda una parte de la historia del arte italiano recibida bajo la expresión de «la buena vida», expresión misma que se encuentra más tarde en el texto de Pierre Michon. El cuadro *Les Onze* provoca una ruptura pues es percibido como un acto de destrucción en terrible gozo (de «carne, paño, seda, fieltro»). Es un cuadro que tiene que ver con lo sagrado y el sacrificio (se trata de once estaciones, sin duda en relación con el número de personajes representados, tanto en el título del cuadro como en el del texto: alude así al calvario hasta la crucifixión, sin el descenso al sepulcro). Este cuadro es presentado como un texto, puesto que se dice de él que habla «un lenguaje de tinieblas» (I, 1, 16). Las últimas líneas del primer capítulo agregan que la existencia del cuadro se debe a la de los once personajes que él representa, y que es entonces esta historia lo que se trata de contar: una historia conocida y una doble historia puesto que se trata de la de los Once, y de la del cuadro que los representa: historia de los personajes salidos del lienzo.

Al terminar el primer capítulo en esta primera parte, el lector tiene idea de que este cuadro no es objeto de la pintura, sino que es literalmente una narración: un cuadro no pictórico sino literario. Y que esta literatura trata de una porción de la Historia. Hemos aquí ya entre lo real y la ficción. Un real pasado sostenido por un

relato presente, es ya un filtro que da a la Historia su dimensión de transmisión fuera del tiempo. Entra en nuestra herencia cultural e histórica común y elevada al rango de legado, como muchos otros datos históricos y culturales que entran para siempre en nuestro imaginario colectivo.

De allí la relación con el capítulo siguiente (I, 2, 25: «El autor de los Once»). El término es genérico pero tanto más interesante cuanto que este «autor» es el pintor del cuadro, según el relato que va a desarrollarse. La superposición (autor del relato/autor del cuadro) permite a Michon asumir su parte de responsabilidad, por medio de su narrador, en la existencia de ese cuadro calificado pero aún invisible.

Esta cuestión del autor del cuadro tiene también su virtud estructurante, ya que no se contenta con inaugurar el capítulo, lo cierra igualmente, esta vez con una nueva claridad en los términos: «François–Elie Corentin, el Tiépolo del Terror, quien pintó los *Once*» (I, 2, 42). La genealogía misma fija a ese joven pintor una paternidad interesante: está presentado como el hijo de la poesía y del ideal, dos ficciones inversamente tratadas, la sangre roja adicionada de sangre azul, la mezcla de la legitimidad y de la ilegitimidad (con un padre plebeyo y una madre de pequeña nobleza). Volveremos *in fine* sobre la particular genealogía que fija el destino del pintor, fuera de los caminos trillados, y que le proporciona modelos de representación contradictorios. En fin, se puede comenzar diciendo que la literatura da nacimiento a la pintura, a su imagen: la de una «impecable reversión».

A la vez introductorio y conclusivo, el cuadro de los *Once* cierra el capítulo 2 y abre el capítulo 3: es una apertura estruendosa, con una apelación, una orden gracias a la enumeración. El cuadro que no existe está aquí presentado con un aplomo innegable, por todos los nombres de los personajes representados, su función colectiva, el grupo que forman y por el formato del marco también. El cuadro se vuelve una especie de ventana abierta de golpe, está listo para entregar su espacio de visión. Pero lo que sigue explica sobre todo su carácter improbable (no habría que haber exhibido esos hombres como ídolos, como tiranos cuyas imágenes serían idolatradas, porque constituye un riesgo interesante para nosotros que prestamos mucha atención a los regímenes de representación convocados). Michon termina precisando el formato del lienzo en aproximadamente: «cuatro metros por tres» (I, 2, 30): «cuatro metros coma treinta por tres, un poco menos de tres» (I, 3, 43). Esto permite al menos entender al cuadro por lo que es: un cuadro —y no, como antes, un texto o un golpe de efecto— algo que surge de manera inopinada. Sin embargo, estas precisiones sorprendentes van a tener la misma suerte que las menciones precedentes, pues, apenas esbozadas, son inmediatamente borradas; la visibilidad del cuadro es volátil, cae en la indistinción: «¿Los ven? Uno tiene dificultad en captarlos a todos a la vez... con tantos reflejos en el vidrio» (I, 3, 44). Nos ha permitido aprehender el tema, pero ¿verlo? El narrador nos muestra que no se ve nada. Es un juego, también: este narrador aparece como un charlatán, o un jugador de cartas, si persistimos en querer ver el cuadro prometido desde el título. En lugar de ver nos es posible leer: «usted es lector (...) usted es (del Siglo) de las Luces también a su manera» (I, 3, 51–52). Es decir que somos poseedores de un saber (el que Daniel Arasse recomendaba abandonar en el umbral del cuadro —y Michon también— si se tiene en cuenta la vanidad de la «antecámara explicativa», justo antes de entrar en la sala del pabellón de Flore, en el Louvre, donde estaría el cuadro). Pierre Michon, mientras tanto, nos hace asistir a la revancha de la literatura sobre la pintura que muestra la obra maestra invisible. Pero, ¿es realmente el

cuadro lo que nos muestra, o bien es esa escena, que tuvo lugar al comienzo de la Revolución Francesa? Lo que perturba es el lugar, un museo acogiendo los cuadros de la Historia, el Louvre es también un lugar de citas bajo la Revolución, y en particular, el segundo piso del pabellón de Flore, el lugar preciso donde se reunía el Comité de Salvación Pública. Si no vemos lo que solo el texto puede mostrarnos, ¿es porque se trata de una escena histórica que hoy solo podemos imaginar como una realidad pasada? ¿Es porque el cuadro representando esos miembros reunidos, es un engaño significativo, una representación inexistente que opera sin embargo con toda su fuerza sobre el terreno simbólico, estético, histórico?

El texto solo nos muestra el cuadro, en sentido propio o en sentido metafórico. Se lo comprende sobre todo puesto que la galería de los retratos es reconsiderada, rehecha, según las aspiraciones de esos Señores que no vemos, pero, ellos sí, nos miran, con su esperanza de gloria, como nos cuenta el texto. Esta gloria no viene de las letras, ninguno es «un hombre de letras». Todos son escritores fallidos. El único escritor al que podríamos referir aquí es el nuestro: Michon en persona. Pero él tiene cuidado de desaparecer detrás de su narrador que no es escritor —no es un «hombre de letras», ni un hombre de palabra, puesto que no cumple lo que promete. Sería más bien un hombre de *la* palabra. Se contenta con relatar: es un presentador oral. Cuenta entonces la vida de hombre de cada personaje en el cuadro, con sus aspiraciones y sus esperanzas frustradas. Compite con la antecámara explicativa del Louvre, cae en la noticia biográfica, con la única pero consecuente ventaja de erigir, sin efecto demostrativo, la gloria literaria en un monumento indiscutido para la posteridad. Es tal vez un ideal que pertenece a las Luces, persistiendo en el momento de redactar el cuadro de los Once. El narrador lo sabe bien: «todo eso está marcado en los recordatorios: eso no se ve sobre el cuadro» (I, 3, 57). La glosa de coloración erudita, sobre los pequeños paneles explicativos típicos de los museos (o «recordatorios») recae sobre aquello por lo que era desde un principio denunciado: la vanidad.

El capítulo termina con una nueva hipótesis de lectura, que hace de los once hombres once veces la figura del padre, once veces la revancha irreal de su padre poeta, y entonces, once veces su derrota, de pie. Para el narrador, la figura de su padre es en definitiva el objeto, no ya de una interpretación, sino de un reconocimiento cierto, en el momento en que pone el acento sobre otra cosa: el rostro finalmente (re)conocido es sin embargo desnaturalizado por la función que asume. Pues se trata de once asesinos de rey: dicho de otra forma, once parricidas. Así el personaje se encuentra atrapado entre parricidio y suicidio, entre una existencia ideal y la nada de la muerte. Se trata de aquél cuya existencia misma es ilegítima: la encarnación imposible por excelencia puesto que a la vez existe pero no tiene ninguna existencia, vale decir, «un escritor Lemosino»² (no solamente una expresión de Michon, sino también un pálido pero veraz reflejo del Michon, él mismo Lemosino). Como la Sombra Doble en Claudel, que existe pero no tiene ningún derecho a la existencia, representando esta unión prohibida entre dos seres como otra encarnación imposible.

Aquí se trata de la exacta figuración de la brutal violencia que es el Terror. Pero con Pierre Michon, aún la pesadumbre es liviana. Termina su capítulo poniendo en duda el principio mismo de la interpretación: es una cuestión de reflejo, de luz y sobre todo de punto de vista: «Vean cómo los reflejos cambian sobre el vidrio cuando uno se desplaza un poco. (...) Dos pasos más y todo es oscuro» (2009:58). El cuadro es una boca de lobo: antes aún de que se pueda asirlo, todo se deshace ante nuestros ojos.

En el capítulo siguiente el narrador adopta la mirada del niño y aprende así lo que veía ese futuro pintor, mira por sus ojos lo que ha constituido su visión familiar y sorprendente de sus años jóvenes. Al hacer esto, construye ese nuevo cuadro de una trinidad familiar, el joven y futuro pintor rodeado de dos mujeres —madre y abuela. Pero para hacer esto, falta el cuarto término, el del narrador: la insinuación de la mirada, como un parásito que insinúa el deseo en el marco familiar idílico. La expresión y el alcance de esa mirada están sostenidos por los juegos de mirada justamente — la del niño sobre el Lemosino, la del Lemosino sobre la falda de la madre del pintor. Este Lemosino es «usted o yo» (I, 4,70), por lo que se puede por turnos contribuir al cuadro y mirarlo constituirse. El cuadro —todo cuadro— nunca termina de elaborarse, no se ve de él más que un esbozo, una forma a perfeccionar, una obra inacabada. No solamente el alcance, sino la identificación misma de la mirada reviste una importancia particular, en el cierre del capítulo 4 de la primera parte: la mirada prohibida del niño sobre el deseo entre el Lemosino y su madre, como la mirada que lleva el niño sobre el Lemosino o la que la madre (o la abuela) lleva sobre el niño, es «la demasía de deseo y lo tan poco de justicia» (I, 4.74): es el marqués de Sade y Jean-Jaques Rousseau. Es el mundo campesino, natural de la infancia, visitado por el despertar del deseo imperioso, tiránico, sordo y ciego de pronto a toda otra razón. La definición del Terror se decide y se dibuja a partir del tiempo de la infancia. Pero la literatura, una vez más, tiene la última palabra. Es con ella que se puede volver al cuadro. Esta primera parte le da preferencia a lo que refuta Daniel Arasse para una buena visibilidad-legibilidad del cuadro: la biografía del artista. Lo que pasa sin embargo da la razón a Daniel Arasse, pues si las condiciones de emergencia de un mundo tal como el del Terror se le han aparecido así al corazón improbable del Lemosino (pero ¿por qué no aquí más que en otra parte?), sigue sin verse el cuadro anunciado.

La segunda parte cuenta el encargo del cuadro, es decir, sus condiciones de existencia. Se abre así una nueva historia, no menos circunstancial, que parece acercarnos al cuadro. Las menciones temporales dan testimonio de ello, y a la espera de nuestro cuadro, el texto nos da otros: en el capítulo 1 son las 11h. (II, 1, 78), la escena está iluminada con una linterna (II, 1, 82); luego es medianoche (II, 3, 107) y finalmente las 3 de la mañana (II, 3, 119). Durante ese tiempo, lentamente desgranado, volvemos a los *Once*: el tema del encargo es develado pero es un secreto que debe ser mantenido y que solamente la literatura revela aquí por anticipación. El capítulo 2 comienza designando un nuevo punto ciego: la causa de este encargo del cuadro. La misma depende de la situación política de la época, una vez más abordada por un cuadro: una trinidad formada por Robespierre, Danton y Hébert, constituyendo juntos la *imagen d'Epinal* (II, 2, 95–96) y proveyendo un nuevo enfoque de los *Once*. El narrador va a distinguir, en efecto, sub-grupos para formar una nueva Trinidad, para responder a un sacramento nuevo, la Trinidad de la Salvación Pública. El primer sub-grupo está formado por tres figuras mayores: Robespierre, Saint-Just y Couthon. El segundo, por los «sabios de manos sucias»: Carnot, Barrère, Prieur, Prieur, Jeanbon, y Lindet, en número de seis. El último está formado por dos independientes exaltados e imprevisibles: Billaud y Collot. Es interesante hacer notar que estos once personajes, que constituyen once roles, se reparten según una Trinidad y forman a su manera una dimensión sagrada, no religiosa ciertamente, pero sin embargo con todos los atributos de la religión. La posibilidad del cuadro es así establecida y el pintor puede entrar en acción, pues

representar es un acto. Va a representarlos en representación, es decir en la encarnación de su rol (y no por sus aspiraciones artísticas frustradas) sobre todo por la especificación de sus vestimentas. Es así que asistimos al retorno final del cuadro de los *Once* (II, 2, 104–105) por la reiteración de la enumeración de los miembros, que aparece otra vez aquí, con la mención de sus nombres en el mismo e invariable orden («de izquierda a derecha: Billaud, Carnot, Prieur (Pierre–Louis), Prieur (Claude–Antoine), Couthon, Robespierre, Collot, Barrère, Lindet, Saint–Just, Saint–André» (II, 2, 105 como en I, 3, 43) como un puro regodeo del lenguaje, reiteración de su función —es once veces la misma: once comisarios, y finalmente por la descripción de cada uno. Están abordados por sus vestimentas: estamos frente a siete «trajes de pekin», dos «hopalandas», tres «pares de botas», cuatro «pares de zapatos con hebillas», un «traje de oro», tres «penachos de pluma» (uno sobre la cabeza, uno sobre la mesa, uno en la mano) y once «cuellos *alla paolesca*». El parecido de los elementos de la vestimenta hace caer a los once comisarios en una relativa indistinción. Se los ve, no se los distingue.

El capítulo siguiente nos confirma que no se ve nada, puesto que implementa una triple pantalla de noche: es *Nivoso*, estación en que la luz del día es muy tenue, es el *Terror*, que suprime toda claridad para hacer pesar una amenaza constante e inquietante, es la *noche*, el fuego está apagado, no se ve literalmente nada. Michon nos propone captar esta cualidad nocturna por dos referencias especializadas en zonas de oscuridad: el Caravaggio y Shakespeare, la pintura una vez más y el teatro, al que hace eco «ese viejo teatro de sombras» (II, 2, 93) que es la política, tema declarado de baja estofa, que pertenece a la vez al pasado y a la naturaleza de la acción evocada (los partidos, luchas de influencia, estrategias y otras astucias de la malignidad humana).

La atmósfera descrita es en efecto a la vez nocturna y crapulosa. Shakespeare provee la imagen (la representación adecuada y típica de los tres patrocinantes de la pintura: «Collot en el rol de Macbeth, Bourdon en Iago, Proli en Shylock» (II, 4, 122). Corentin mismo nutre la metáfora literaria, puesto que «juega el papel de San Mateo, que no está en Shakespeare» (id.). Y excepcionalmente participa en la imagen shakesperiana así suscitada al designar a los Once que se propone pintar como una «farsa paga» (II, 3, 108). Además, San Mateo no está en Shakespeare pero está en la obra del Caravaggio y está tres veces: para evocar su vocación, su martirio y su comercio con el Ángel.



La vocación de San Mateo.
Caravaggio. 1599



El martirio de San Mateo.
Caravaggio. 1600

202 203



San Mateo y el Ángel.
Caravaggio. 1602
(dos versiones sucesivas)

Michon piensa tal vez en su vocación en ese momento, y avala una vez más la representación teatral por una retórica inspirada en Víctor Hugo, por grandes efectos estilísticos, muy identificables e imposibles de ignorar.

Puesto que decididamente el famoso cuadro se aleja tanto como parece acercarse, otro cuadro se substituye a él, una naturaleza muerta muy simbólica, casi crística, que muestra sobre una mesa el pan y el vino y que es una manera de vanidad también. No a causa del cráneo (que no está) sino de la osamenta de una santa, rodando sobre la mesa fuera de una fea bolsa de tela. El tiempo se inmoviliza en esta noche de encargo, en ese tiempo de concepción del cuadro y se enrolla indefinidamente. La mesa de la Cena se reconstituye eternamente, con las cartas y los dados, accesorios crísticos de la pasión que aparecen siempre en la Historia humana. Se comprenderá cómo tal tema está nutrido por tantas representaciones, ciertamente pictóricas, entre otras. La idea de una enumeración exhaustiva da vértigo.

¿Sería porque la concepción, la idea misma de ese cuadro es un secreto, que el cuadro es invisible? Responde a un doble motivo: su causa (II, 3, 110–114) es una estratagema política que consiste en dar existencia a un Comité que no existe aún, justamente para darle consistencia, a fin de producirlo luego como un arma de doble filo. Es decir, que se puede leer en dos sentidos antagonistas: como apotheosis o como ajusticiamiento de Robespierre, cuyo futuro es incierto. El cuadro se revela así como un arma de guerra innoble, «un golpe bajo» (II, 3, 112). Lo que nos dice el narrador, el patrocinante (el personaje), ya que no lo dice al pintor, que sin embargo hace así su cuadro. Sin embargo, el mismo narrador comienza por decirnos que esta causa es un enigma (II, 2, 93). Tenemos fundamentos entonces para preguntarnos si esta revelación que se despliega a lo largo de cuatro páginas no es una nueva manipulación: ¿presenta un hecho o una hipótesis? Surge de la concepción de este cuadro la idea de presentar el retrato de un tirano con once cabezas. Está la elección de las referencias: una nueva Hidra de Lerne, una suerte de Gorgona que petrificaría con la mirada a aquél que la mira, lo que explicaría al menos el cuidado que tiene el narrador por mantener su cuadro invisible. Desde el punto de vista de la representación entramos en el terreno de la mitología. Es necesario convocar este terreno para sostener el tema de tal cuadro, que finalmente no puede suscitar más que el temor. Es la representación de una cena amañada, donde faltaría sobre todo Cristo porque el alma colectiva aquí representada no es la del pueblo de 1789, sino la del tirano, de suerte que no figuran allí once apóstoles, sino once Papas —once tiranos, lo vimos antes, bajo el tema de parricidas (II, 4, 131). Es por eso que luego el narrador evoca once criaturas de pavor y de furia: once bestias divinas. Delante de ellas, ¿quién puede sostenerse? El cara a cara es imposible, la mirada es imposible. Como cara al sol o a la muerte, es bien conocido, diría Michon.

El narrador puede hacer reflejar el esbozo del cuadro realizado por Géricault, o las doce páginas que Michelet le habría dedicado. Dos substitutos de los *Once* prometidos desde el título. Las representaciones dilatorias se multiplican, nada está de más: literatura novelesca o épica, poesía, teatro, pintura de historia o religiosa, mitología, todas las épocas mezcladas, el narrador llena la invisibilidad de ese cuadro por representaciones tan múltiples como diversas. Las convoca, las inventa también. Es su juego, su rol. Al final, se piensa que se ha llegado: «estamos ahí, delante» (II, 4, 133). Es una hipotiposis paradójica pues estamos (evidentemente) delante... de nada. Nada fijo, nada estable, nada fiable. Pero esta nada no es nada, esos once roles,

diversa, y escasamente, retenidos por la memoria de la Historia, es precisamente una idea de la Historia. Es la Historia como puro Terror: fascinante y aterrador.

Entonces, ¿es todo? Esa Nada, el Terror en persona, por así decir, el riesgo de la noche total, ¿nada para ver? Queda el espacio del juego, un juego no inocente. Estaba inscripto desde el comienzo. Veamos el juego de Pierre Michon en sus primeras líneas.

Michon comienza su texto con un retrato que da al texto función de cuadro y precisamente un cuadro intangible, invisible al ojo, pero legible porque construye imagen.

Era de tamaño mediocre, discreto, pero retenía la atención por su silencio febril, su jovialidad oscura, sus maneras alternativamente arrogantes y oblicuas —torvas— se ha dicho. Es así al menos que se lo veía más tarde.

204 205

El personaje es desde el principio pronominal, es decir, sin nombre. Brilla por su discreción (su «silencio», y su calificación de «febril» no cambia nada; o sus maneras «oblicuas»). La mención «se ha dicho», lo mismo que la representación pronominal nos hace cómplices y contables de un saber que para comenzar, no se tiene. No se sabe de quién habla, sino de un personaje que por añadidura es esquivo.

Existe un retrato pintado de este personaje. Se sabe exactamente dónde se sitúa. Se podría casi ir a verlo: a Wurtzbourg. Es un poco lejos. Pero es un lugar conocido y por una vez, la cosa es segura; el célebre pintor Tiépolo lo ha retratado. Aunque, está en el cielorraso, «entre cien príncipes, cien condestables (...) esclavos y mercaderes, changarines». Nuestro personaje estará un poco perdido, en ese «mundo en su recensión exhaustiva». Como está identificado, sin embargo, el paje que porta la corona sobre un cojín, retomamos la esperanza. Uno se da cuenta entonces que se trata menos de un retrato que de un tipo, puesto que responde a una cita de Veronese. Finalmente ese paje, es entonces nadie. Sobre esta decepción inaugural, un segundo cuadro aparece, así como nuestro personaje, entre los figurantes: se trata del *Juramento del Jeu de Paume*, de David. El famoso personaje está de espalda, está identificado a veces como Marat. Pero, tiene en la mano un diario, cuya creación data de septiembre de 1789. Ahora bien, este juramento es un acontecimiento histórico que aconteció el 20 de junio de 1789. Este anacronismo mantiene al menos una invisibilidad fáctica que habrá que admitir. Una tercera referencia surge, por asociación de idea, a propósito de un autorretrato de Rembrandt del que se ha descubierto que no se trataba de él, y que es objeto de otras dos hipótesis de identificación. Una cuarta y última referencia aparece finalmente en este comienzo de texto: un retrato atribuido a Vivant Denon, inmediatamente descalificado: es una falsificación. Vemos entonces, para comenzar, que si queremos ver al pintor, es decir a su mínimo retrato, por lejano y fugitivo que sea, como el texto nos invita, estaremos decepcionados. La apariencia aportada por esas cuatro referencias no permite siquiera percibirlo, pues está siempre recubierto por una ficción, una referencia que le es extranjera y lo aleja de sí mismo en beneficio de un tipo al que se ve en su lugar. La apariencia no es nada, puesto que responde a formas preexistentes salidas de tipos y de cánones descriptivos de una época. Es así que la levedad de Michon se ejerce aquí a toda máquina: todo escenario parece una fantasía de la imaginación, estamos entregados a la buena voluntad de un narrador bromista que nos lleva de la nariz donde él quiere, si lo supiera, y tal vez a ningún lado, si es verdad que no hay nada que ver. El procedimiento no es nuevo:

Usted ve, lector, que estoy en buen camino, y que solo dependerá de mí hacerle esperar un año, dos años, tres años, el relato de los amores de Jacques, separándolo de su amo y haciéndolos correr a cada uno todos los azares que me gusten. ¿Qué es lo que me impediría casar al amo y hacerlo cornudo? ¿Embarcar a Jacques a las islas? ¿Conducir allí a su amo? ¿Traerlos de nuevo a Francia a los dos en el mismo barco? ¿Qué fácil es hacer cuentos! Pero se liberarán uno y otro de una mala noche y usted de esta demora.

Esta «demora» impuesta por Diderot al comienzo mismo de *Jacques el fatalista*, que sería excesivo designar como una tortura, es un gesto muy moderno de decepción de la espera del lector suscitada por el texto mismo. Es la entrada en un juego que el lector, si persevera, debe seguir, según las reglas que descubre, como aquí, sobre la marcha, o más bien, las reglas narrativas de las que descubre aquí una formulación, pues son, como el arte, eternas. De lo que se trata es de la conducta del deseo. Pero esta dimensión aquí está declarada claramente puesto que el narrador habla directamente a su lector, lo apostrofa por el trato de usted, lo que hace que el texto se imponga violentamente a su lector, a la manera de *La Caída* de Camus. Es decir, es lo que importa de un soliloquio conducido por el narrador que impone su relato en una oleada ininterrumpida de palabras, previendo de tanto en tanto, alguna objeción o pedido de parte de su interlocutor, bien presente, pero mudo. Esta palabra es tan invitante y esclarecedora como tiránica y torturadora, respondiendo así por ese régimen de oxímoron a ese otro régimen con el que el narrador caracteriza la época del siglo XVIII, que por cierto no termina como comenzó: «el siglo de hierro del placer de vivir» (I, 2, 39). El autor juega también aquí (lo dice de vez en cuando), con imágenes estereotipadas, puesto que el reinado de Luis XV (el rey «bien-amado») es el de una excepcional prosperidad (1715–1774), de allí el «placer de vivir». Mientras que el de Luis XVI comienza en un Reino arruinado y termina con la decapitación del rey: es el «siglo de hierro».

Es por eso que todos los efectos dilatorios del relato (y sobre todo las historias genealógicas, puesto que la vida del pintor se esclarece con la de sus padres y abuelos, y hasta su bisabuelo materno) en relación a los *Once*, parecen una estrategia general de retraso sabiamente elegida. Sí, el cuadro es un secreto, sí, representa un grupo oficial aún inexistente al momento de la concepción del cuadro, es decir que ese cuadro constituye un gesto político él mismo sometido, en la interpretación que recibirá, al régimen de oxímoron de un sentido de doble disparador, de un arma de guerra de doble filo, que condena o ensalza a Robespierre, con sus acólitos, según el oportunismo que la situación ofrecerá. En un sentido ¿por qué recurrir a la ficción, como una máscara mal ajustada, expresamente, a lo real? Es que no se trata solamente de divertirnos con la multiplicación de demoras impuestas. Se puede comprender que un autor busque dar una aclaración biográfica exhaustiva para ayudar a comprender su obra. Esto es lo que refuta Daniel Arasse. Pero es también lo que se ha hecho antes y hoy todavía. Aquí todas las historias desarrolladas no son cantos de sirena (por lo que nos seducen tanto como nos pierden) y es a lo que apunta Pierre Michon.

Es en este doble gatillo oximorónico, que parece la esencia de todo régimen de representación que, obedeciendo a la palabra que Pierre Michon no deja de enunciar la *reversión*, donde pintura y literatura se vinculan y se ayudan. Su logro es convencernos de que la pintura no muestra más que el texto. Que por todas partes las producciones de imágenes permanecen inacabadas, fuera de alcance,

insatisfactorias para nuestro deseo de ver y de saber. En las profundidades de la revelación del secreto mejor guardado, ningún régimen de representación puede colmar la expectativa. Política e historia por un lado, imaginación y ficción por el otro, las interpenetraciones que fundan el oxímoron producen una fluidez y un flujo interminable entre lo real y la ficción. La mirada es el vector de transporte de un régimen al otro, lo que hace de nuestra lectura misma un acto consecuente. Es lo que hace también objeto de una insistencia particular: lo que vemos, lo que queremos o deseamos ver, y lo que no vemos.

De este modo podemos explicar cómo y por qué Pierre Michon multiplica las referencias literarias, pictóricas, artísticas. No es porque la mirada sea deficiente y hubiera que paliar ese defecto a través de muchas representaciones. Se apilan lo suficiente en nuestra mente sin su intervención —suscribo a esto yo misma agregando a Diderot, Claudel, o el mismo Hugo. Por qué no: ¿la alianza de lo grotesco y lo sublime no conviene a la oximorónica representación de la que estamos hablando? Él mismo, en un fuera de texto, remite igualmente el recurso a Claudel: podría ser por su expresión a propósito del arte pictórico, «el ojo escucha», pues la mirada, en efecto, está relacionada con la voz. Podría ser también por la *Sombra Doble*, ese personaje que él inventa en la *Zapatilla de satén* para figurar la pareja prohibida e imposible de Don Rodrigo y Doña Proeza, y que viene a quejarse de su existencia alimentada por lo imposible. En el texto, sin embargo, las referencias son todas muy precisas: pertenecen todas al siglo doble del placer de vivir y del hierro.

206 207

La madre del pintor, Suzanne, es un ejemplo emblemático de ello pues anticipa el personaje de Emma Bovary (1857), moldeado con historias novelescas vagas que la desrealizan particularmente porque está ilustrada por Watteau, el pintor de esas fiestas galantes impregnadas de ligereza y de gracia de comienzo del siglo y de *Manon Lescaut* (1731) la del conocido destino trágico. Como para el hijo, el retrato de la madre es tratado por referencia a los códigos de belleza en uso, esos cánones generales valen como rasgos distintivos de su rostro. Precisamente, la descripción de su belleza se declina según los rasgos empleados en Casanova (1725–1798), Sade (1740–1817), Bernardin de Saint–Pierre (1737–1814) y Rousseau (1712–1778). Aquí una vez más, el régimen oximorónico de la representación está en vigencia, puesto que la importancia de la naturaleza profesada por estos dos últimos se cruza con la de la vigencia del libertinaje de los dos primeros de manera que se podría pensar que la pintura de la belleza se distingue en unos por relación con los otros. Pero en realidad, los cánones de la belleza abren ampliamente el campo de posibles, para desplegar un retrato que no es uno, puesto que designa un tipo (una representación) y no una persona real y distinta.

La belleza es una imagen diversamente tratada, pero parece inmutable. No se sale de la imagen que es siempre falaz, nunca particular. Siempre general, designa otra cosa diferente a lo que muestra espontáneamente. Es por eso que decididamente no se ve nada. Hay que agregar a esta Suzanne genérica que enriquece a su vez el mito, desviándolo. En el mito, y la pintura ha hecho de esto su garante opulenta, desde los siglos anteriores (por Rembrandt, El Tintoreto, Manet, Veronese, Rubens, tantos otros...), la escena de Suzanne en el baño la presenta ante las miradas concupiscentes de unos viejos. La historia es bíblica, ya en el libro de Daniel: Suzanne, observada mientras toma su baño, rechaza las propuestas deshonestas de dos viejos. Para vengarse, estos la acusan de adulterio y la hacen condenar a muerte, pero el profeta Daniel, todavía adolescente, prueba su inocencia y hace condenar a los viejos.



El Tintoreto (1550)



El Tintoreto (1555-1556)



Veronese (1580)



Rubens (1636-1639)



Rembrandt (1647)

Casada o no, Suzanne está en general calificada de *casta*, a causa de su actitud con respecto a la concupiscencia de los dos viejos. Aquí el baño tiene lugar en el Loira, la mirada de deseo es tenida por un solo hombre viejo, que será el padre de Coirentin. Suzanne, ciertamente, es casta, como el personaje original de esta escena, pero hasta cierto punto. Suzanne también condensa en ella una suma de representaciones que activa *ad libitum*, según la competencia y el deseo del lector: Michon no está incesantemente detrás de nosotros, para soplarnos las fuentes. Pero se ve bien activo ese trabajo de la multiplicación de las representaciones. Ese efecto es al menos bien buscado por Michon.

Si el retrato responde a tipos de época, las actividades ociosas de Suzanne correspondiendo a su origen noble, crean una lógica textual irrefutable: el tapiz (se trata de red, de tejido, el texto no está lejos) y de la poesía anacreóntica (tratando la voluptuosidad ligera, en fase con la referencia a Watteau). En esta suerte de lógica impertinente del soliloquio, su hijo no puede ser otra cosa sino escritor. Jean Echenoz se acordará de esto cuando su personaje femenino, en el comienzo de *Nosotros tres*, subida cuando hace autostop a un auto Mercedes conducido por un hombre, se encuentra luego bautizada en la novela con el nombre de Mercedes.

208 209

Ese texto, que promete ver un cuadro, que nos cuenta, en realidad, sus condiciones de aparición, es un canto de sirena en tanto nos engaña, es un tejido de historias destinado a fundar la terrible lógica de la Historia. Michon opera aquí completamente a la inversa de Daniel Arasse: no ha cesado de recurrir a informaciones externas al lienzo, a tornar el detalle ineficaz, a repetir un saber que se nos impone por la fuerza, como tantas otras pistas falsas. Pero más allá de la postura de Daniel Arasse, Michon, que no es historiador del arte, nos muestra que la tela está fundada sobre un vacío, sobre una ausencia de modelo, sobre un objeto que no existe. No se ve nada... más que cuentos: más que literatura. ¿Es esta una mirada oblicua? Cuando no hay nada para ver ¿hay ya algo para leer? La vanidad que se insinúa por todas partes culmina en el temor, como el placer de vivir bajo el hierro, o Louis XV bajo Louis XVI. La levedad de la diversión, el retraso registrado por la demora son dos límites que se corrigen a fin de obtener las condiciones necesarias de representación de lo irrepresentable o del objeto cuya visión es insostenible.

Notas

¹ *Grand prix du roman de l'Académie Française*, este libro está compuesto por dos partes, ellas mismas subdivididas en cuatro capítulos. Las referencias a este texto estarán a partir de ahora dadas entre paréntesis, parte en números romanos, capítulo y luego página en número arábigo.

² Lemosino: habitante de la región de Limoges, Francia. Esta región es conocida como una zona rural, reclusa y alejada de todo centro cultural. Aun cuando todos sabemos que los artistas nacen en cualquier lugar, y no solamente en las regiones con alta densidad cultural, los Lemosinos se presentan *a priori* como particularmente incongruentes. Es por esto que ver nacer en esta región a un futuro pintor es una invención agra-

dable. Es por tanto una auto-ironía de parte del escritor Pierre Michon, nativo y habitante durante toda su vida de esta región. Se puede volver a escuchar el planteo de Montesquieu en sus *Cartas Persas*: ¿cómo se puede ser Persa?... que se corresponde aquí con: ¿cómo se puede ser Lemosino?

Referencias bibliográficas

- MICHON P. (2009). *Les Onze*. Verdier.
ARASSE D. (2000). *On n'y voit rien*. Denoël.
DIDEROT D. (1796). *Jacques le fataliste et son maître* (1875). https://fr.wikisource.org/wiki/Jacques_le_Fataliste_et_son_maître

Bibliografía sobre Les Onze de Pierre Michon

Entrevistas de Pierre Michon

- MICHON, P. (2007). *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*. Reedicción revista y aumentada con un index. Albin Michel, [2016].
MONTRÉMY, J.–M.DE (10 abril 2009). Michon, le Tiepolo de la Terreur. *Livres–Hebdo*, (772).
GUICHARD, T. (mayo 2009). Fabrique de légendes. *Le Matricule des Anges*, dossier Pierre Michon (103).
JEANCOURT–GALIGNANI, O. (mayo 2009). Le sacré, la bête et le dieu. *Transfuge* (30).

Sobre Les Onze

• Obras

- AUDI, P. (2015). *Terreur de la peinture, peinture de la Terreur. Sur Les Onze de Pierre Michon*. William Blake and Co.
FARRON, I. (2011). *L'appétit limousin*. *Les Onze de Pierre Michon*. Verdier.

• Estudios

- DEMANZE, L. (2014). Pierre Michon: l'Histoire en personne. Érudition, fabulation, imagination. En Panter, M. et al. (dir.). *Imagination et Histoire. Enjeux contemporains*. Presses universitaires de Rennes.
MITTERAND, H. (2016). Histoire/Fiction: Les Onze, de Pierre Michon. *Studia Romanica*, Debrecen (Hongrie), Fasc. XXVII, *À la croisée de deux cultures*.
NICOLE, E. (mars 2010). Le tableau qui manquait à la Révolution. Pierre Michon, Les Onze. *Critique* (754).
PETITIER, P. (octobre 2009). Une huppelante couleur de fumée d'enfer. *Écrire l'histoire* (4) «Le Détail 2».
VIALA, A. (2005). Pierre Michon historien. *Critique* (694). Actes de la journée d'étude «Pierre Michon et l'Histoire».

• Sitios internet

- CAMPION, P. (2017). Une voix, soi-disant. Sur *Les Onze* de Pierre Michon. http://pierre.campion2.free.fr/cmichon_les11.htm
CORMARY, P. (2010). La Révolution et ses réversions (sur *Les Onze* de Pierre

Michon). <http://pierrecormary.hautetfort.com/archive/2010/04/22/la-revolution-et-ses-reversions-surles-onze-de-pierre-micho.html>

DEMANZE, L. (2014). Les Scénographies picturales de Pierre Michon. *Fixxion* (8). <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx08.08/843>

GUILOIS, B. (2010–2011). Pierre Michon, *Les Onze*: un peintre et son chef-d'œuvre. Site Présence de la littérature–Dossier Michon©SCÉRÉN-CNDP.

La transposición de códigos cinematográficos al cuento: un ejemplo de Ignacio Aldecoa*

María Ángeles Hermosilla Álvarez**
Universidad de Córdoba, España

Resumen

Aunque la relación entre el cine y la literatura ha sido siempre muy estrecha, el estudio comparatista de ambos sistemas de signos, que ha sido muy fructífero en la cuestión de las adaptaciones cinematográficas de novelas o cuentos, apenas se ha desarrollado en el caso de la impronta que el cine ha dejado en obras literarias concretas.

Con tal fin, en nuestro trabajo trataremos de mostrar cómo las categorías narratológicas del tiempo, el espacio y los personajes reciben, en el relato de Aldecoa, el influjo del discurso fílmico.

Palabras clave

· Literatura comparada · Cine y literatura · Cuento · Ignacio Aldecoa

Abstract

Although the relationship between cinema and literature has always been very close, the comparative study of both semiotic systems, which has proved most fruitful in the case of screen adaptations of novels or short stories, has scarcely approached the mark left by films on specific literary works. With that aim in mind, the purpose of this paper is to show the influence of cinematic discourse on the narratological categories of time, space and characters in a short story by Aldecoa.

Keywords

· Comparative literature · Cinema and literatura · Short story · Ignacio Aldecoa

* Una primera versión de este texto fue leído en el II Seminario de Narrativa, celebrado en la Universidad de Cádiz (España) del 24 al 27 julio de 1990.

** Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Córdoba (España), ha impartido clases y conferencias en distintas Universidades españolas y extranjeras. Autora o editora de ocho libros, cuenta con más de medio centenar de artículos académicos, ha formado parte del equipo parisino, sobre la interacción de códigos, «Traverses» (1994–2008) y es directora, desde 1995, del grupo de investigación «Lenguajes» (PAIDI HUM–224), que estudia la interrelación de imagen y escritura.

1. Preliminares

El cine ha mantenido una relación muy estrecha con la literatura, y en especial con la novela, desde principios del siglo XX (Baltodano Román, 2009 y Tortosa, 2006), cuando Griffith, influido por Dickens, introdujo el montaje como técnica narrativa del lenguaje cinematográfico (Eisenstein, 1944). Sin embargo, a juicio de Paz Gago (2004:200), «ni la historia literaria, ni la crítica ni la misma literatura comparada dieron la relevancia necesaria a las relaciones del cine con la literatura», si exceptuamos la cuestión de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias (Gimferrer, 1985; Pérez Bowie, 2003 y 2008: 185–200; Rodríguez Martín, 2005), de modo que, si bien sobre el problema de la adaptación existe un consenso teórico (Baltodano Román, 2009:10), no ha sucedido lo mismo con la influencia del cine en la novela o el cuento, a pesar de contar con una bibliografía que se ha acercado a la correspondencia de la literatura española y el cine (Peña–Ardid, 2004). Y es que aún se echan en falta trabajos que estudien la transcripción de «elementos formales de un arte a otro» (Peña–Ardid, 1991:169) o que, siguiendo unas propuestas metodológicas (Paz Gago, 2004), analice la impronta que deja el discurso cinematográfico en obras literarias concretas. Se trata de una tarea que inició, ya en 1948, Claude Edmonde Magny (1972) y que continuaron otros estudiosos franceses (Clerc, 1984), pero que, en nuestro país, aunque hubo críticos pioneros que observaron la influencia del cine en la novela (Entrambasaguas, 1954 o Alvar, 1971) o reflexionaron desde postulados semióticos sobre la conexión del lenguaje fílmico y el literario (Urrutia, 1983), aún no se ha ejemplificado esa labor de modo preciso y sistemático. Es el objetivo que intentaremos llevar a cabo en un cuento de Ignacio Aldecoa, puesto que la innovación de los recursos narrativos que ofrece se debe en buena medida a las narraciones breves¹, a través de las cuales, en la consideración de Juan Ignacio Ferreras (1988:54), probablemente haya influido en la labor literaria de toda una generación. En concreto, analizaremos «En el kilómetro 400», que, perteneciente al libro *El corazón y otros frutos amargos* (1959), se publicó por primera vez, con el título «En el kilómetro 400 comienza el amanecer», en *El español* el 4 de febrero de 1956.

2. Planteamientos teóricos

Como hemos afirmado, el cine se ha vinculado desde sus orígenes a la novela. Constituyen lenguajes con diferencias semánticas, sintácticas y pragmáticas (Pérez Bowie, 2008:18–21), entre las cuales conviene destacar que el filme no presenta la

doble articulación, especificidad del lenguaje verbal, lo que no ha impedido que, con el montaje, se iniciara la concepción del cine como narración y que después, en un camino de ida y vuelta, la técnica cinematográfica ejerciera su influjo en la novela.

Nos encontramos ante un procedimiento que, practicado en Estados Unidos por Dos Passos, Faulkner y Hemingway (Magny, 1972:113–236), inspira la narrativa francesa de los treinta y cuarenta, después la italiana y más tarde la novela española de los cincuenta (Peña–Ardid, 1992:96). Se trata de la «técnica objetiva» (Magny, 1972:41–57), también denominada «behaviorista» o «conductista» (Tomás Cabot, 1961:8 y 9; Gómez Parra, 1970:323–333; Sanz Villanueva, 1972:593–594 y Buckley, 1976:265–289), donde el autor abandona la posición «absolutista» del novelista decimonónico y «tiende a una progresiva autoeliminación» (Castellet, 1957:17–18 y 139–147) y en la que el narrador rehúye presentar a los personajes y describir su psicología. Es decir, lo que conocemos de ellos lo deducimos, como en un filme, de su actuación o del diálogo, que suele ocupar un amplísimo espacio en la novela. Así sucede en *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, publicada el mismo año que el relato de Aldecoa, la obra que representa el paradigma del realismo objetivo en España, pero también en la novelística de otros autores de esa generación, porque, más que la lectura de los novelistas de la *Lost Generation*, en ellos dejó su huella el cine negro con el que sin duda se familiarizaron en los años cuarenta (Peña–Ardid, 1991:181). En cualquier caso, «el contacto directo con el cine por parte de la generación del medio siglo es indiscutible» (Peña–Ardid, 1991:186).

214 215

Con respecto a Ignacio Aldecoa, si en sus relatos la preocupación por los problemas y el dolor del ser humano es heredera de la corriente realista española, a la que se suma el neorrealismo italiano, en lo formal se observa, desde las primeras publicaciones en 1948, una trayectoria que Senabre (1970:18) calificaba de «rectilínea» y «vertiginosa» hacia la objetividad. Una característica influida por el modelo de representación filmica y, en particular, algunos rasgos que podrán observarse en el cuento objeto de nuestro análisis, como el uso del «tempo lento», la utilización del presente o la captación de un momento en la vida de unos trabajadores, son reflejo de la poética neorrealista formulada por Zavattini (Peña–Ardid, 1991:185).

Por lo demás, «En el kilómetro 400» presenta un narrador heterodiegético (Genette, 1972:225–267) que, aunque en algunos momentos renuncia a la focalización externa (183–224), en líneas generales se limita a recoger lo que ve y oye: las reacciones de los personajes, sus gestos y sus conversaciones.

Así, el autor trata de registrar la realidad como lo haría una cámara cinematográfica. No obstante, a este respecto conviene realizar dos precisiones: primero, que la pretendida objetividad raramente es pura, incluso en escritores como Faulkner, que había trabajado como guionista en Hollywood —en especial con el cineasta Howard Hawks— y cultivó con éxito este método en la novela (Magny, 1972:47); en segundo lugar, que detrás de la narración objetiva siempre hay un autor cuya presencia se manifiesta, como veremos en Aldecoa, en el cuidado estilístico de la prosa y en el uso de los símbolos en la descripción y las apelaciones (Díaz Pérez, 1984:48–61; Martín Nogales, 1986:219–274). Lo que, en definitiva, distingue este tipo de narrador del omnisciente radica en los procedimientos empleados (Villanueva, 1977:55), que, de acuerdo con Peña–Ardid (1991:187), «afectan a las categorías espacio-temporales, a los modos de descripción y presentación de ambientes y personajes» propios del discurso cinematográfico que se advierten en la narración literaria.

A partir de esta premisa, y antes de efectuar cualquier análisis comparativo, es preciso preguntarse qué espacio comparten cine y relato literario y en cuál difieren dentro de una teoría englobadora de las diversas manifestaciones en las que puede revelarse la estructura narrativa. Es el planteamiento seguido por Seymour Chatman, cuyo punto de partida vamos a sintetizar (Chatman, 1990:19–26).

Según el estructuralismo, toda narración se compone de una historia (el contenido) y un discurso (la expresión), dicotomía que, para la lingüística y la semiótica, resulta insuficiente. En efecto, dentro del contenido hay que diferenciar la forma (los componentes de la historia narrativa: sucesos, abstracciones, etc. que pueden ser «imitados» por un autor). Del mismo modo, en la expresión existe también una forma (elementos del discurso compartidos por narraciones en cualquier medio) y una sustancia (su manifestación material en palabras, dibujos, etc., aun cuando la manifestación sea de manera independiente un código semiótico). Pues bien, novela y cine se diferencian, dentro del plano de la expresión, en la sustancia y tienen como denominador común la forma. En cuanto al contenido, el punto de conexión se halla en la sustancia y donde divergen es en la forma².

Aunque Chatman se ocupa en el libro fundamentalmente de la forma de la narración y no de su sustancia (Chatman, 1990:26), a la hora de descubrir determinados hallazgos en la transmisión narrativa se tendrá en cuenta también esta última, dentro del plano de la expresión, con el fin de considerar, junto a los caracteres coincidentes con el medio cinematográfico, aquellos que son específicos de la literatura. Lo haremos en los tres aspectos esenciales de la forma del contenido: el tiempo, el espacio y la configuración de personajes.

3. El tiempo

Sabido es que las narraciones verbales disponen de mejores mecanismos para expresar el resumen de largos períodos cronológicos que las narraciones fílmicas (Chatman, 1990:26 y 71–74), basadas generalmente en el presente (Villanueva, 1977:115; Clerc, 1984:205). Sin embargo, «En el Kilómetro 400» renuncia a estas posibilidades que le brinda la literatura y, como en el cine, se intenta aprehender las horas de un día³ en la vida de dos camioneros que deben conducir un cargamento de pescado desde Pasajes a Madrid dentro de una atmósfera de monotonía, rota únicamente al final por el accidente de unos compañeros.

La importancia que se concede a la captación del instante se revela en las alusiones al tiempo aparecidas a lo largo de la obra. La acción, en primer lugar, queda enmarcada claramente: se nos comunica la hora exacta del comienzo del viaje: «Habían salido de Pasajes a las seis de la tarde⁴». Y, luego, el momento del día en que sobreviene el desenlace: «La tierra estaba en el momento de tomar color; en el incierto y apresurado roce de la madrugada y el amanecer. Se sentía el campo a punto de despertar» (Aldecoa, 1988, I:86).

Nótese que la percepción del tiempo es visual: nos viene dada por la presencia de la luz en el paisaje, como sucedería en el cine.

Además podemos encontrar otras referencias al tiempo en boca de los personajes. He aquí una muestra:

—Tiras hasta el amanecer... No pierdas tiempo leyendo tonterías (Aldecoa, 1988, I:75).

Luisón María aceleró el motor. Anchorena advirtió:

—Vamos bien de tiempo (I:83).

—Íñaqi estará deseando llegar... ¿Te has dado cuenta alguna vez que en el viaje, cuando se está malo, el camino alarga el tiempo? (I:85).

—¿Cuándo fue? —preguntó Luisón.

Dijo uno:

—Cosa de cuarenta minutos, ¿verdad, tú? Se debieron cruzar... (I:87).

Estas alusiones⁵ son un indicio del papel que el tiempo desempeña en el relato: es, en realidad, el que rige los movimientos de los personajes y, con el intento de registrar las horas previas al accidente, cuya técnica analizaremos a continuación, se trata de demorar psicológicamente el final trágico que amenaza la vida de esos hombres.

216 217

3.1 La plasmación del presente

En el cuento que nos ocupa se advierte una cierta tendencia a lo que Chatman (1990:76–77)⁶, define como «alargamiento», técnica caracterizada por una duración más larga del tiempo del discurso que el de la historia. En una narración fílmica se consigue mediante el montaje cabalgado o cámara lenta, pero, a falta de estos recursos, en la obra literaria se acude a mecanismos como la reiteración de palabras o estructuras sintácticas (Chatman, 1990:76–77)⁷ cuyo tratamiento estudiaremos seguidamente.

3.1.1 La repetición

En nuestro relato las reiteraciones constituyen un procedimiento (Fónagy, 1982)⁸ que origina a menudo anáforas y anadiplosis y está presente desde el comienzo, pero, al acercarse el infortunado suceso, contribuye a intensificar los tonos de la tragedia. Veamos algunos ejemplos:

Sentía los rebordes de las costuras del asiento; sentía el paño del pantalón pegado a la guta-percha (Aldecoa, 1988, I:74).

Acaso cantase el sapo, acaso silbase el lechucillo; acaso el raposo, fosfóricos los ojos, diera su aullido desgañitado al paso del camión (I:75).

Obsérvense, asimismo, las isotopías fónicas, que refuerzan los elementos léxicos y sintácticos recurrentes. En estos dos casos se advierte una aliteración de /s/. En el primero además hallamos otra de /p/ y en el segundo la repetición de la secuencia «ao» —que trata de reproducir los sonidos de los animales—, la asonancia -oo y la relación paronímica entre «acaso», «sapo», «raposo» y «paso».

«Las manos de Severiano Anchorena vibraban, formando parte del volante. El volante encalla las manos, entumece los dedos, duerme los brazos. Hay que cuidar las manos, procurar que no se recalienten para que no duelan» (Aldecoa, 1988, I:75). La musicalidad, en este caso, se incrementa con la asonancia en -ao: «manos» – «brazos».

«Corrían hacia Vitoria. En Vitoria cenarían en las afueras, en la carretera de Castilla, en el restaurante de la gasolinera» (I:76). Esta nueva aliteración de /r/ sugiere el ruido del motor del vehículo en marcha. Por otra parte, el ritmo se basa en la asonancia -ea («afueras» – «gasolinera») y la identidad en el número de sílabas (trece) de los esquemas sintácticos donde se inserta.

«La ciudad tenía un silencio íntimo, sombras tráfugas, bisbiseo pluvioso, madura, anaranjada luminosidad. La ciudad era un regazo de urgencia para los hombres de la carretera» (Aldecoa, 1988, I:77). Aquí las sibilantes tratan de reflejar plásticamente —a lo que contribuye también la sinestesia «madura, anaranjada luminosidad»— el clima de serenidad reinante en Vitoria —realizado por la asonancia -ea: «era» – «carretera»—, en contraste con la sensación producida al repetirse la vibrante tensa cuando se alude, en la segunda oración, a los camioneros.

Frío, calor, daba igual. Dormir o no dormir, daba igual. Les pagaban para que, con frío y calor, con sueño y sin sueño, estuvieran en la carretera. Mal oficio. A los cuarenta años en dos horas de camión, la tiritera. A los cincuenta, un glorioso arrastre al taller, contando con la suerte. Al taller con los motores deshechos, con las cubiertas gastadas. Con los chismes de mal arreglo (Aldecoa, 1988, I:83).

Adviértase los metricismos, con idéntico ritmo acentual incluso, que subyacen en las estructuras paralelas:

con frío y calor,	-/--/-
con sueño y sin sueño	-/--/-

Y más abajo:

con los motores deshechos	---/--/-
con las cubiertas gastadas	---/--/-

Pero también más adelante:

Buitrago, oscuro, manchaba de sombra el azogue de los embalses.

Buitrago, oscuro, tenía a la puerta del bar una tertulia (Aldecoa, 1988, I:88).⁹

Estas dos oraciones, situadas hacia el final del relato, después del accidente, expresan contenidos contrapuestos. De este modo sirven de contrapunto una de otra: lo sombrío y lo lúdico forman parte del mismo mundo, lo cual se refleja en la igualdad del número de sílabas y en un acento rítmico similar:

Buitrago, oscuro,	-/-,-/-,
manchaba de sombra el azogue	-/--/--/-
de los embalses	---/-

Buitrago, oscuro,	-/-,-/-,
tenía a la puerta del bar	-/--/--/-
una tertulia	/--/-

Todos estos procedimientos, que recuerdan la prosa de Valle-Inclán (Senabre, 1970:19–20), aparte de mostrar el paso lento del tiempo, dotan de gran musicalidad a los enunciados y, como apuntaba Manuel Alvar, cumplirían en el relato una función similar a la de la banda sonora en el film (Alvar, 1971:303–304).

3.1.2 El silencio

Otro recurso, muy ligado al cine, que contribuye a registrar el fluir lento de las horas, es el silencio (Clerc, 1984:266–267; Sontag, 1984:11–43), expresado a veces —lo hemos indicado anteriormente— mediante las reiteraciones fónicas y sintácticas. Con él se pretende crear al mismo tiempo un clima de expectación en torno a los personajes. Frente a la postura del autor omnisciente, que explica las reacciones de sus criaturas, el narrador de este relato opta por la sugerencia, «porque el silencio mantiene las cosas “abiertas”» (Sontag, 1984:28). En la primera parte ya hay una alusión al silencio después de que, tras despedirse de sus compañeros, los dos personajes centrales quedan solos:

218 219

Luisón y Anchorena comían en silencio. Anchorena dijo:

—Si tienen avería mal se van a arreglar. Con Iñaqui así... (Aldecoa, 1988, I:79).

En la segunda parte del relato el silencio envuelve los elementos del paisaje que, de esta forma, aparecen como instantáneas extraídas del transcurso temporal:

En Rubena, silencio y piedra (Aldecoa, 1988, I:80).

Abría el camión el silencio grave de la Castilla nocturna, de la Castilla cristalizada y blanca (I:83).

Por los campos de Aranda va el Duero, callado, llevándose las sombras de las choperas, patinando en las represas (I:84).

En los tres casos el silencio se subraya con isotopías fónicas: la asonancia -ea en el primero y tercero («Rubena» – «piedra» y «choperas» – «represas» respectivamente) y la rima interna -aa («cristalizada y blanca») en el segundo.

Pero cuando la ausencia de palabras se revela más elocuente es al final. Primero, separando los diversos comentarios que, tras el vuelco del camión, realizan los vecinos del pueblo:

—Es que creen que la carretera es para ellos solos, solo para ellos. Luego ocurren las cosas...
Y un silencio

—Con este frío se anuda uno... ¿Vamos para dentro?

—Están los amaneceres de invierno. Hay que echarse una copeja (Aldecoa, 1988, I:88).

Después, en el propio mutismo de los camioneros:

Luisón y Severiano no hablaban. Luisón y Severiano tenían los ojos en la carretera (I:88).

Es preciso advertir, no obstante, que el silencio —al servicio aquí del punto de vista¹⁰— tiene diferente significado en uno y otro caso: en el primero, actúa a modo de paréntesis entre los distintos momentos de la conversación intrascendente de los tertulianos de un bar, ignorantes de las circunstancias que condujeron al accidente. En el segundo, posee un significado aún más profundo que la palabra al reflejar la impresión de la tragedia en los compañeros de trabajo¹¹. Obsérvese, en cualquier caso, que el autor no bucea en los sentimientos de los personajes, sino que es el lector quien tiene que descubrirlos a través de los recursos utilizados.

3.2 Análisis y prolepsis

Según podemos deducir de lo expuesto hasta aquí, *En el Kilómetro 400* presenta una «reducción lineal» (Villanueva, 1977:35 y 128–176), es decir, no se da una alteración significativa de los hechos narrados. Sin embargo, también hallamos algunos casos de lo que Genette denomina «analepsis» y «prolepsis» (Genette, 1972:82). La primera es brevísima y su función es la de penetrar en el pasado para entender mejor la situación actual del personaje. Veamos un ejemplo:

Cuando Salvador hacía mala sangre de aguantar durante todo el día los jocundeos de su parroquia, se quedaba tuerto, no pedía favores a los camioneros y estos no le gastaban bromas, porque una vez salió de detrás del mostrador con el cuchillo de partir el salchichón dispuesto a rebanar el pescuezo de un cliente que se había excedido (Aldecoa, 1988, I:43)¹².

Más interés tiene la prolepsis. El adelanto de lo que ocurrirá en el futuro aparece recogido, como corresponde a la técnica objetiva, en las conversaciones de los personajes:

—Severiano, ¿viste a Martiricorena en Pasajes?

—Se acabó el hombre (I:76).

Al amanecer me das un aviso (I:83).

E incluso en un momento uno de los protagonistas se adelanta a los comentarios que otros harán más tarde sobre el accidente (I:88): «— Luego la culpa es de nosotros. Luego..., si lo que hay es mucho... por la carretera» (I:83). Pero también podemos encontrar elementos premonitorios de los sucesos posteriores en el espacio, del que nos ocuparemos en el párrafo siguiente.

4. El espacio

En nuestro relato se advierte un evidente esfuerzo, fruto de la técnica conductista empleada (Martín Nogales, 1984:99–100) por situar la acción en un espacio geográfico concreto:

Cruzaron Vitoria. Pasaron bajo un simple, esquemático puente de ferrocarril. Otra vez la carretera. Al sur, Castilla, en lo oscuro, noche arriba (Aldecoa, 1988, I:77).

Pasaron Quintanilla, nombre danzarín. Bahabón, como un profundo suspiro en el sueño profundo. Bahabón entre dos ríos: Cobos y Esgueva. En Gumiel de Hizán la carretera tiene un reflejo azulento de armadura. Por las calles de Aranda van dos borrachos escandalizando, chocando sus sombras, desafiando los cantones; por los campos de Aranda va el Duero, callado, llevándose las sombras de las choperas, patinando en las represas (I:84).

Y aun se advierte la precisión de la nota exacta:

En Aranda, el kilómetro 313 (I:84)¹³.

En efecto, la carretera que separa Pasajes de Madrid y las poblaciones que la 220 221
enmarcan es uno de los ámbitos en que transcurre la acción. El otro lo constituyen los locales donde se detienen, en el trayecto indicado, los camioneros: un restaurante a las afueras de Vitoria y la taberna de Salvador, en Burgos. Sin embargo, hay que tener presente que, en realidad, se trata de referentes convertidos en significantes de significados simbólicos. Remiten, respectivamente, a las nociones de dinamismo —consustancial a la vida humana— y estatismo, propia de los objetos en cuanto testigos del desenlace final.

El lugar de la tragedia aparece, desde el principio, caracterizado por rasgos negativos, que van desapareciendo a medida que se desplazan del escenario:

Daba escalofríos mirar por el medio círculo del parabrisas. La luz de los faros acrecía la cortina de agua. En la carretera, en los regueros divergentes de la luz, la lluvia era violenta, y el oscuro del fondo, una boca de túnel inquietante. En las orillas la lluvia se amansaba, y una breve, imprecisa claridad emanaba de la tierra; en las orillas, la serenidad del campo septembrino (Aldecoa, 1988, I:75).

Y más adelante: «Otra vez la carretera. Al sur, Castilla, en lo oscuro, noche arriba» (I:77).

Como podemos advertir, la luz es decisiva para la captación del espacio: de la misma forma que en una película, selecciona aquellos elementos que interesa resaltar. No hay que olvidar que en este medio la utilización de sus recursos ha sido tan significativa que, de acuerdo con el estudio de Deleuze (1983:169–170), el juego de luces y sombras consigue crear un «espacio cualquiera» en el cine neorrealista, y rompe así con los lugares claramente delimitados característicos del Realismo.

Pues bien, la presencia o ausencia de luminosidad, al mismo tiempo que acentúa la plurisignificación del texto, dota a los objetos del entorno de un significado simbólico. Según ha señalado Díaz Pérez (1984:56), la oscuridad propia del anochecer presagia a menudo un desastre en el mundo novelesco de Aldecoa. De ahí que el vehículo del personaje que sufrirá el accidente se presente en medio de la oscuridad: «El camión de Martiricorena estaba parado como una roca de sombras, con el indicador posterior encendido» (Aldecoa, 1988, I:77).

Que la proximidad de la catástrofe se sugiera de este modo: «Las luces de controles habían reducido su campo. Apenas eran ya unos botones de luz o unos halos casi inapreciables en torno de las esferas. Luisón apagó los faros» (Aldecoa, 1988, I:86).

O que la ciudad donde tiene lugar el accidente se describa con tintes sombríos: «Buitrago, oscuro, manchaba de sombra el azogue de los embalses» (I:88).

Así pues, el narrador no nos habla directamente de la muerte, sino que nos muestra un espacio que la sugiere¹⁴:

En Pancorbo salió la luna al cielo claro y las peñas se ensangrentaron de su luz de planeta moribundo. Una luna que construía tintados escenarios para la catástrofe [...].

En el pueblo, entre las casas, se hacían piedra de tiniebla las sombras (Aldecoa, 1988, I:79–80). La luna, desde Cerezo, regateaba por las cimas. La carretera estaba vendada de una niebla rastrera (I:85).

Por el cielo se extendía un cárdeno color que se iba aclarando (I:86).

Estos ejemplos constituyen, en la terminología de Chatman (1990:63), «satélites anticipadores» de la narración, en los que se fundamenta la suspensión que descubrimos en el relato (62–65). La técnica, que ha alcanzado su plenitud en la narración cinematográfica —pensemos en Hitchcock, por ejemplo¹⁵—, se revela aquí en el plano del discurso, pero, como veremos después, también se manifiesta en la historia, cuando conozcamos los temores de los protagonistas.

5. Los personajes

En el tratamiento de los personajes, a pesar de que en algunos momentos se descubre el autor omnisciente¹⁶, en general predomina la narración objetiva. Los nombres ni siquiera se dan hasta que se presentan ellos mismos en el diálogo (Aldecoa, 1988, I:75). Sabemos que los personajes centrales son: Severiano Anchorena, un hombre ya adulto, y Luisón, mucho más joven. Los compañeros —entre los cuales también hay una diferencia de edad— tienen por nombres, respectivamente, Martiricorena —apelación premonitoria de su condición de víctima de la carretera (Díaz Pérez, 1984:55)— e Iñaqui.

Desde el principio los protagonistas aparecen enfocados como si se tratara de personajes que actúan ante una cámara cuyos movimientos van describiéndose: «Bajó la cabeza. Las lucecillas de los controles le mascaraban el rostro. Tenía sobre la frente un nudo de sombras; media cara borroneada del reflejo verde, media cara con los rasgos acusados hasta la monstruosidad» (Aldecoa, 1988, I:74).

Obsérvese el sentido trágico que, también en los personajes, posee la escasez de luz. A continuación se «enfoca» la página que lee uno de los personajes, cuyo texto, diferenciado tipográficamente en letra cursiva, aparece intercalado en las descripciones (I:74–75).

La función de la «historia dentro de la historia» es doble en este relato: en primer término, prelude el final trágico: «...Roy fue más rápido... Micke Díez Muecas se dobló por la cintura... Roy pagó la consumición del muerto y salió del “salón”» (I:75). Y, después de una breve descripción del panorama, observado desde el punto de vista del personaje —técnica que, en el cine, se denomina «cámara subjetiva» (Chatman, 1990:172) y con la que se pretende identificar nuestra visión con la del personaje— se recoge la imagen de «un jinete [...] por el camino del Vado del Muerto» (I:75), que, como la carretera, posee connotaciones de muerte.

En segundo lugar, el tipo de lectura es un tebeo, una publicación destinada, sobre todo, al público infantil, según se nos aclara más tarde: «Estás chocholo, Severiano; lo que te faltaba, leer periódicos de críos» (Aldecoa, 1988, I:86).

No es la única vez que hallamos una alusión a la infancia. Así, en otro momento, los surtidores de la gasolinera se presentan, desde la perspectiva de los camioneros que los contemplan, como juguetes: «Hicieron alto en el restaurante de la gasolinera. Los surtidores esmaltados en rojo, cárdenos a la luz difusa, friolenta, del mesón, tenían un algo de marcial e infantil, de soldados de plomo» (Aldecoa, 1988, I:77). Y, luego, los personajes ven el tren así: «El tren pasó como un juguete mecánico en un paisaje inventado» (I:80).

La referencia al universo infantil remite a un mundo elemental donde los seres no aparecen maleados, lo que agudiza aún más el tono trágico del desenlace. Sin embargo, esas notas premonitorias no se transmiten a través de la historia, sino, como es habitual en el arte, del discurso. No nos habla de ellas el narrador, sino que —conviene insistir una vez más— se deducen del punto de vista desde el que se observa la realidad¹⁷. Del mismo modo, el esfuerzo que realizan los camioneros durante el viaje se revela por medio de la actuación de estos y de los objetos —el volante en este caso— que manejan¹⁸: «Las manos de Severiano Anchorena vibraban, formando parte del volante. El volante encalla las manos, entumece los dedos, duerme los brazos. Hay que cuidar las manos, procurar que no se recalienten para que no duelan» (Aldecoa, 1988, I:75).

Este pasaje, donde no hay señal alguna que diferencie la intervención del narrador de la reproducción directa de los pensamientos del personaje, muestra, utilizando términos del lenguaje cinematográfico, un primer plano¹⁹ que, a la vez que actúa como «inserto», traduce la dureza del trabajo. De modo similar se retrata la tensión vivida por los agonistas tras el accidente de los compañeros: «El camión marchaba a gran velocidad. Luisón apretaba las manos sobre el volante» (Aldecoa, 1988, I:88).

La mirada, que aparece a menudo fija, como una cámara cinematográfica, en la carretera, refleja la función que esta desempeña en la vida de los hombres: «Luisón miraba ya a la carretera» (I:82), «Severiano y Luisón miraban la carretera fijamente» (I:84), «Luisón y Severiano tenían los ojos en la carretera» (I:88).

En otras ocasiones la incertidumbre sobre el destino final de los compañeros se encuentra en la historia, en el temor claramente expresado en el diálogo: «— Cuando yo le vi estaba colorado como un cangrejo; cualquier día le da algo» (Aldecoa, 1988, I:76), «Luisón María pensaba en los amigos de la carretera: Iñaqui con fiebre, Martiricorena con sueño» (I:83)²⁰. O se desprende de las conversaciones que mantienen los agonistas, en las que se advierte cierta preocupación por su propia vida (I:76, 78, 83–84 y 86).

Pero, en cualquier caso, el narrador no nos habla directamente de los rasgos psicológicos de los personajes, sino que se descubren en el diálogo, como acabamos de ver, o en la kinésica (Poyatos, 1976:362–364). En efecto, los gestos son determinantes para conocer el temperamento de los hombres del relato. Así, la presentación de Severiano es la siguiente: «Severiano se rió: su risa era como un amago del motor» (Aldecoa, 1988, I:77). Y esta forma de reír vuelve a registrarse más adelante: «Anchorena se reía con la boca y con la barriga» (I:81), «Severiano Anchorena se reía a grandes carcajadas» (I:82), «Anchorena se iba a reír mucho, mucho» (I:86).

Lo mismo sucede con el personaje de Salvador. Veamos cómo se describe la primera vez: «Cuando Salvador hacía mala sangre de aguantar todo el día los

jocundeos de su parroquia, se quedaba tuerto, no pedía favores a los camioneros y estos no le gastaban bromas» (Aldecoa, 1988, I:81).

Más adelante se repite el mismo gesto: «Salvador arrugó la frente. El ojo regañado se le cerró» (Aldecoa, 1988, I:81), «Salvador se estremecía de rabia. Parecía que tras el párpado cerrado el ojo iba a reventarle de abultado que se le veía» (I:82). Y así otros registros de diferentes personajes (I:78, 83, 84, 87 y 88).

El autor, pues, nos proporciona ciertas claves para la comprensión del mundo que late en el cuento. Su intención es la de recoger un día en la vida laboral de unos camioneros cuyo trabajo, pese a la monotonía en que se realiza, no está exento de riesgo. Pero el contenido de la obra no se agota en la verosimilitud propia del realismo, sino que alcanza una dimensión simbólica (Lasagabaster, 1978:88–92). *En el Kilómetro 400* presenta una estructura abierta: lo que sucede a Martiricorena puede repetirse —recordemos que los vehículos están ocupados por una persona adulta y otra joven— en la figura de Severiano para que se cierre así otro ciclo vital. Se constata, por tanto, la presencia del novelista, pero la novedad de la técnica objetiva o conductista, con relación a la literatura del XIX, radica en el procedimiento empleado: retratar, como si dispusiera de una cámara cinematográfica, veinticuatro horas del quehacer de unos trabajadores. De este modo el narrador evita el buceo psicológico en los personajes y es al receptor a quien le corresponde la tarea de desentrañar el significado último del relato.

Notas

¹ Esta vertiente de Aldecoa, a la que la crítica había prestado escasa atención, ha sido estudiada por José Luis Martín Nogaes (1984) e Irene Andrés Suárez (1986). Se cubría así un hueco en la bibliografía sobre la literatura española de postguerra que, en opinión de Ricardo Senabre (1977:95), urgía completar.

² El plano del contenido, a juicio de J. Urrutia (1983:40), es el único marco en el que han de abordarse las posibles relaciones entre literatura y cine. Sin embargo, este presupuesto, que puede servir de utilidad para la cuestión de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias (Urrutia, 1983:77–98), dejaría sin analizar ciertos modos narrativos de la literatura que intuimos como propios del cine. En suma, desde este enfoque no solo se olvidaría la existencia de ciertos elementos del discurso que son comunes a diferentes medios narrativos (la forma de la expresión), sino también se dejaría al margen el problema de la sustancia de la expresión, es decir, el estudio de las diferentes manifestaciones materiales que aparecen en los diversos modelos narrativos y que, lógicamente, influyen en la forma de la narración. De ahí que, al considerar también el plano de la expresión, podamos hallar en la literatura maneras narrativas que, en rigor, más bien parecen fruto de una materialización en imágenes, por ejemplo, que en palabras.

³ Para la captación del instante en la novela es ilustrativo el caso de Hemingway (Magny, 1972:153–170 y 163–164).

⁴ I. Aldecoa (1988:76. En adelante, tras la cita figurará el apellido del autor y el volumen I, al que pertenece el cuento que estudiamos, junto a la página correspondiente.

⁵ Vid. otras en: Aldecoa (1988, I:83, 85, 86).

⁶ Este concepto viene a coincidir con el de «reducción temporal» estudiado por Darío Villanueva (1977:64–66).

⁷ Gimferrer (1985:19–22) expone algunos casos de la técnica dilatoria en el cine y subraya la importancia que, de este modo, adquieren los objetos y la conducta de los personajes, relegados a un segundo término por la trama (Gimferrer, 1985:22).

⁸ Cfr. ejemplos de otros relatos en Andrés–Suárez (1986:227–229).

⁹ Vid. otros casos de repetición de estructuras sintácticas en Aldecoa (1988, I:83, 84 y 85).

¹⁰ Véase, sobre la narración de los sucesos desde la perspectiva de los personajes, característica de la técnica objetiva, Delgado (1988:25–38). Esta posibilidad de contar una historia desde múltiples puntos de vista a través del enfoque, en diversos planos, de los diferentes personajes es característica de la narración cinematográfica: Aumont et al. (1983:193–194) y de ahí ha podido influir en la novela moderna (Magny, 1972:46).

¹¹ Andrés–Suárez (1986:207–208) ha señalado la significación del silencio como procedimiento para inmovilizar la acción en otros cuentos de Aldecoa.

¹² Existe algún caso más (Aldecoa, 1988, I:80–81).

¹³ Existen, además, otras muestras (Aldecoa, 1988, I:76, 79–80, 80, 83, 85, 87 y 88).

¹⁴ En este sentido, Martín Nogales (1984:166–167) subraya el carácter simbólico del espacio en Aldecoa, hasta el punto de que a través de él se cuenta la historia.

¹⁵ Sobre la «imagen–símbolo» en el cine de este cineasta, vid. Deleuze (1983:266–272).

¹⁶ He aquí una muestra: «Sentía los rebordes de las costuras del asiento; sentía el paño del pantalón pegado a la gutapercha» (Aldecoa, 1988, I:74), «Las bromas de Luisón no eran ofensivas, pero resultaban desagradables a las mujeres» (Aldecoa, 1988, I:77), «Salvador nunca tenía buen humor» (Aldecoa, 1988, I:80).

¹⁷ El cine ofrece múltiples ejemplos de este recurso. Por citar un solo caso, en *La sombra de una duda* de Hitchcock, la sospecha del asesinato cometido por el personaje que, después de largo tiempo, decide visitar a sus familiares, se anuncia a través de la mirada de su sobrina preferida.

¹⁸ La importancia del objeto en la novela conductista, con ser decisiva (vid. para su significación en *El Jarama*, Berraquero, 1972:560–571) no alcanza la dimensión que en el «nouveau roman», donde el personaje casi aparece «devorado por el objeto» (Lasagabaster, 1978:88). Como ha estudiado R. Buckley (1976:265–289), al establecer distintas etapas en la corriente conductista, aún existen ciertas diferencias con el movimiento francés (Buckley, 1976:282).

¹⁹ «L'Image–affection», para Deleuze (1983:125–144), es el primer plano.

²⁰ También en Aldecoa (1988, I:79 y 84)

Referencias bibliográficas

- ALDECOA, I. (1971). *Cuentos completos*. [Edición de Bleiberg, A.] (1988: 9ª reimpresión) I (pp. 74–88.). Alianza.
- ALVAR, M. (1971). Técnica cinematográfica en la novela española de hoy. En *Estudios y ensayos de literatura contemporánea* (pp. 291–331). Gredos.
- ANDRÉS SUÁREZ, I. (1986). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Gredos.
- AUMONT, J. ET AL. (1983). *Esthétique du film*. Nathan–Université.
- BALTODANO ROMÁN, G. (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *Letras* (46), 11–27. <http://www.revistas.una.ac.cr>
- BERRAQUERO, J. (1972). Los objetos. *Cuadernos Hispanoamericanos* (263–264), 560–571.
- BUCKLEY, R. (1976). La objetividad como meta. En Sanz Villanueva, S. y Barbáchano, C. J. (eds.) *Teoría de la novela* (pp. 265–289). Madrid: S.G.E.L.
- CASTELLET, J.M. (1957). *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Seix Barral.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* [Traducción al español Fernández Prieto, M.J.] (1978). Taurus.
- CLERC, J.-M. (1984). *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*. Peter Lang.
- DELEUZE, G. (1983). *L'image-mouvement*. Minuit.
- DELGADO, F. (1988). *El lenguaje de la novela*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- DÍAZ PÉREZ, J. (1984). «Recursos artísticos nada objetivos de un escritor objetivista: Ignacio Aldecoa». En Lytra, D. (coord.) *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa* (pp. 48–61). Espasa Calpe.
- EISENSTEIN, S.M. (1970). Dickens, Griffith y nosotros. En *Reflexiones de un cineasta* (pp. 180–236). Artiach (1944).
- ENTRAMBASAGUAS, J. (1954). *Filmoliteratura. Temas y ensayos*. Madrid: CSIC.
- FERRERAS, J.I. (1988). *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Taurus.
- FÓNAGY, I. (1982). *La repetizione creativa*. Dedalo.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Planeta.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- GÓMEZ PARRA, S. (1970). El conductismo en la novela española contemporánea. *Reseña* (36), 323–333.
- LASAGABASTER, J.M. (1978). *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*. S.G.E.L.
- MAGNY, C.-E. (1948). *La era de la novela norteamericana* [Traducción al español Segundo A. Tri] Juan Goyanarte (1972).
- MARTÍN NOGALES, J.L. (1984). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Cátedra.
- PAZ GAGO, J.M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico–textual. *Signa* (13), 199–232. <http://www.revistas.uned.es>
- PEÑA-ARDID, C. (1991). La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica. *Cuadernos de investigación filológica* (17), 169–191.

- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Cátedra.
- PEÑA-ARDID, C. (2004). Los estudios de literatura y cine en España (1995–2003): ensayo de bibliografía. *Signa* (13), 233–276. <http://www.revistas.uned.es>
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2003). La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión. En *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (pp. 11–30). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- POYATOS, F. (1976). Nueva perspectiva de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje. En Sanz Villanueva, S. y Barbáchano, C.J. (eds.) *Teoría de la novela* (pp. 353–383). S.G.E.L.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, M.E. (2005). Teorías sobre la adaptación cinematográfica. *El Cuento en red* (12), 82–91. <http://www.cuentoenred.xoc.uam.mx>
- SANZ VILLANUEVA, S. (1972). El conductismo en la novela española reciente. *Cuadernos Hispanoamericanos* (263–264), 593–603.
- SENABRE, R. (1970). La obra narrativa de Ignacio Aldecoa (Vitoria, 1975 – Madrid, 1969). *Papeles de Son Armadans* (CLXVI), 5–24.
- SENABRE, R. (1977). La técnica de la obertura narrativa en Ignacio Aldecoa». En Landeira, R. y Mellizo, C. (eds.) *Ignacio Aldecoa: a collection of Critical Essays* (pp. 95–101). University Wyoming.
- SONTAG, S. (1984). «La estética del silencio». En *Estilos radicales* (pp. 11–43). Muchnik (1969).
- TOMÁS CABOT, J. (1961). La narración behaviorista. *Índice de las artes y las letras*, (147), 8–9.
- TORTOSA, V. (2003). Cine y literatura: un siglo de interferencias. En Alemany, C. et al. (Edic.) *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular y lo Contemporáneo»)*, vol. II (pp. 1097–1109). Universidad de Alicante. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9c8w9>
- URRUTIA, J. (1983). *Imago litterae*. Alfaro.
- VILLANUEVA, D. (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Bello.

226 227

Hermosilla Álvarez, María Ángeles

«La transposición de códigos cinematográficos al cuento: un ejemplo de Ignacio Aldecoa». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 213–227.

Fecha de recepción: 03 · 09 · 19

Fecha de aceptación: 15 · 11 · 19

Política y escritura. Más allá de la política de la literatura de Jacques Rancière

Juan José Martínez Olguín*

Universidad Nacional de San Martín –

Universidad de Buenos Aires – CONICET

228 229

Resumen

A lo largo del siguiente trabajo intentaremos estudiar la relación entre política y escritura a partir de lo que Rancière denomina en sus textos una política de la literatura. Para ello, postularemos la hipótesis siguiente: que el modo a través del cual el autor concibe esta política de la literatura se mantiene en las fronteras de un pensamiento logocéntrico sobre la dimensión política de la escritura. El planteo de esta hipótesis involucrará, por lo tanto, dos momentos: en una primera parte desarrollaremos lo que Rancière entiende bajo la expresión «política de la literatura», para luego mostrar los límites de esta fórmula contrastándola con lo que identificaremos, apoyándonos en trabajos previos de nuestra autoría y en algunos textos claves de Nancy y Derrida, como una política de la escritura desde la perspectiva de una política de la sensibilidad.

Palabras claves

· Escritura · Política · Literatura · Estética

* Es Doctor en Filosofía por la Universidad de París VIII y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como becario posdoctoral del Conicet, con sede de trabajo en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Es también investigador del Centro de Estudios Sociopolíticos del mismo Instituto y docente en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado diversos artículos en revistas nacionales e internacionales y es autor de *Politique de l'écriture* (Paris, L'Harmattan, 2018) y *El parpadeo de la política. Ensayo sobre el gesto y la escritura* (Buenos Aires, Miño y Dávila, 2020).

Abstract

In this paper, we will try to study the relationship between politics and writing from what Rancière calls in his texts a «politics of literature». To do this, we will postulate the hypothesis that the way in which the author conceives this politics of literature lies on the borders of a logocentric thought about the political dimension of writing. The development of this hypothesis will therefore involve two moments: in the first part we will explain what Rancière understands by the expression of «politics of literature», and then we will show the limits of this formula contrasting it with what we will identify as, based on previous work of our authorship and in some key texts by Nancy and Derrida, a politics of writing from the perspective of a politics of sensitivity.

Keywords

· Writing · Politics · Literature · Aesthetics

0. Introducción

En los últimos años, los ensayos de Rancière sobre la relación entre estética y política comenzaron un largo derrotero en el que no solo sus propios textos alcanzaron un desarrollo cada vez más extenso sobre el tema —y una difusión igualmente extensa de esos mismos textos en el ámbito filosófico— sino que el análisis de su obra, y en particular de esta dimensión de su pensamiento, se volvió un punto de referencia ineludible a la hora de abordar esta relación entre estética y política (Plot, 2014; Game y Lasowski, 2009; Rockhill y Watts, 2009). A lo largo del siguiente trabajo intentaremos estudiar, sin embargo, un aspecto acotado de esta relación. Nos interesa, en particular, la forma en la que el autor piensa este vínculo a partir del arte de escribir, es decir, de la literatura. Pero más que para exponer o describir sus aspectos o dimensiones centrales, en las páginas que siguen intentaremos postular la siguiente hipótesis: que el modo a través del cual el filósofo francés concibe lo que denomina una «política de la literatura» se mantiene en las fronteras de un pensamiento logocéntrico sobre la dimensión política de la escritura. El planteo de esta hipótesis involucrará, por lo tanto, dos momentos: en una primera parte desarrollaremos lo que Rancière entiende bajo la expresión «política de la literatura», para luego mostrar los límites de esta fórmula contrastándola con lo que identificaremos, apoyándonos en trabajos previos de nuestra autoría y en algunos textos claves de Nancy y Derrida, como una política de la escritura comprendida desde la perspectiva de una política de la sensibilidad.

La política de la literatura: el régimen estético del arte en Rancière

En *Politique de la littérature* (2009), Jacques Rancière descarta, de entrada, los falsos motivos que ligarían a la literatura con la política. En primer lugar sostiene que este contacto entre literatura y política no se produce por el simple hecho de que los escritores expresen sus compromisos personales con las pujas políticas de su tiempo. Tampoco se trata, en efecto, de que estos representen en sus textos, con mayor fidelidad o menor destreza, determinadas estructuras sociales, determinadas identidades políticas, o contextos políticos específicos. Todo ello, aclara, en lugar de acercar el arte de la escritura a la política no hace otra cosa que alejarlo. Y la razón de ese alejamiento es mucho más evidente de lo que parece: si la literatura tuviera algo que ver con la política porque los escritores trasladan su compromiso político a las historias que ellos narran, o porque esas historias cuentan o narran algún aspecto de lo que denominamos la dimensión de la política —un acontecimiento o un evento de la historia política— lo que la literatura tendría de política no le pertenecería, estrictamente hablando, a la literatura sino a la política. Es decir: la segunda se adheriría a la primera como algo externo a esta. Ahora bien, lo que precisamente Rancière quiere transmitir con la expresión que elige para dar nombre al texto al que hacemos referencia es que hay algo interno a lo que llamamos literatura que la convierte en una práctica política. Hay algo de la pureza del arte de escribir, dicho de otro modo, que liga literatura y política. Para comenzar a despejar el verdadero significado de lo que designa la fórmula «política de la literatura», entonces, Rancière propone hacerlo despejando primero lo que vendría a designar, para él, el término política. Si bien se la confunde a menudo con el ejercicio del poder, o con la disputa que tiene lugar en torno a su acceso y a su ejercicio, ello no basta, sin embargo, para que haga su aparición la esfera de la política. Esta designa, en todo caso, una esfera de la experiencia humana mucho más decisiva que la que describe esta definición restringida de la política:

230 231

La política es la constitución de una esfera específica donde ciertos objetos son planteados como comunes y ciertos sujetos vistos como capaces de designar esos objetos y de argumentar sobre ellos. (...) Una célebre fórmula aristotélica declara que los hombres son seres políticos porque poseen la palabra que les permite poner en común lo justo y lo injusto mientras que los animales poseen solamente la voz que expresa el placer o el dolor. Pero toda la cuestión consiste en saber quién es apto para juzgar lo que es palabra o grito, para re-trazar (...) *las fronteras sensibles* por la cuales se atesta la capacidad política. (...) Esta distribución y redistribución entre (...) palabra y ruido (...) es lo que yo llamo el *partage* de lo sensible. La actividad política reconfigura el *partage* de lo sensible (11–12). [La traducción y el énfasis son míos]¹.

Retomando la célebre fórmula aristotélica sobre el *zoon politikon* (una referencia, la de Aristóteles, que no podemos sino subrayar enfáticamente aunque solo sirva, por el momento, para anticipar sus efectos —sobre los que volveremos más adelante—) Rancière sostiene que la actividad política es el conflicto por determinar qué es palabra o grito, es decir por volver a trazar las *fronteras sensibles* a través de las cuales un sonido se percibe o se siente como expresión de desagrado o como palabra deliberativa². La política, de este modo, interviene en el *partage* de lo sensible en la medida en que ella modifica lo que en ese *partage* se da a sentir como palabra o como sonido, como sentido o como ruido. Si la literatura tiene algo que ver con esta esfera de la experiencia humana, es decir con la política, es porque ella participa de esta redistribución —de este *partage*, para ser más precisos— de los límites que definen lo sensible.

Está claro que no toda literatura es intrínsecamente política. El arte de escribir —que no siempre estuvo asociado a la palabra literatura— no necesariamente estuvo dotado de esta capacidad de intervenir en lo que Rancière llama el *partage* de lo sensible. Para Rancière, en efecto, la política de la literatura tiene un origen histórico bien preciso (el siglo XIX), con un tipo singular de literatura, que es también un régimen específico del arte de escribir. Este rompió con la forma en la que se escribía antes (que no casualmente marca, también, el inicio del período en el que el término literatura deja de ser utilizado para referirse al saber de los letrados, es decir a las Bellas Artes, para comenzar a ser comprendido en el sentido en el que lo comprendemos en la actualidad: como el conjunto de producciones de las artes de la palabra y la escritura³). Algunos de los autores que Rancière suele incluir como protagonistas de este movimiento de ruptura, y cuyas obras analiza en detalle principalmente en *Politique de la littérature* (2009), y parcialmente en *Aisthesis* (2011), son Mallarmé, Flaubert, Victor Hugo, y hasta el propio Borges. En lo fundamental, lo que produjeron en términos de la historia de la literatura este grupo de autores, que no agota en absoluto los alcances de este giro, es la invención de una forma inédita de escritura que contradecía el principio que, hasta el siglo XIX, gobernaba la concepción del arte en general, y a la concepción de la literatura en particular. Antes de la emergencia del *régimen estético del arte* —nombre con el que Rancière designa este nuevo sistema de identificación del arte de escribir— las obras literarias (aunque no se trataba únicamente de la literatura sino de cualquiera de las formas en las que se presenta luego en la práctica artística: la pintura, la escultura, etc.) respondían a otras reglas de identificación del hecho artístico: el régimen representativo del arte. Los fundamentos de este último se encuentran formulados, en sus puntos básicos, en la *Poética* de Aristóteles. Así, la escritura como práctica artística —también la pintura, la escultura o el teatro— estaban gobernadas por el principio de la ficción: el arte de escribir se identifica, en el régimen representativo que inaugura la *Poética*, con el arte de escribir una historia, con la destreza del artista para construir *una intriga* —o lo que podríamos llamar, también, *la racionalidad de una trama*—: el poema es una historia y el valor de esa historia es lo que define al texto, pero también a la pintura y al lienzo, a la piedra esculpida y a la performance sobre tablas, como fenómeno artístico. La ficción o la historia fundan, en otras palabras, la generalidad de la poética como norma de las artes en general. Si el texto y la pintura pueden ser comparadas entre sí, no es porque la pintura sea un lenguaje y los colores del pintor asimilables a las palabras del poeta, sino porque ambas cuentan una historia. Y una historia no es

otra cosa que una representación de hombres que actúan, de acciones necesarias o verosímiles que mediante la construcción de lo que en general se conoce como el nudo y el desenlace de esa historia, se encadenan para darle forma a la intriga, es decir a la historia o al poema (en el sentido aristotélico) como hecho artístico.

Esta concepción de lo que es el arte y de lo que define a las prácticas artísticas en sus diferentes facetas se mantiene, aún después del tiempo transcurrido desde la *Poética* de Aristóteles, plenamente vigente. Basta, solo para dar un ejemplo, en detenerse en la forma en la que el cine de industria, probablemente la más actual y la más difundida de las prácticas artísticas, compone, por lo menos en su forma dominante, sus productos: la ficción cinematográfica no deja de ser, en su forma dominante —insistimos— la representación de hombres que actúan, es decir una historia motorizada por la orquestación de acciones siempre verosímiles y necesarias que le dan forma a esa historia y construyen su intriga específica⁴. Precisamente lo que Rancière llama el régimen estético del arte —que no es otra cosa que un régimen distinto para reconocer e identificar lo que hace del arte, *arte*, y cuya primera forma tiene lugar, no casualmente, en la literatura, particularmente en la de los autores que antes mencionábamos— viene a conmovir el edificio representativo que dominaba hasta el momento la lógica de composición artística. En uno de los textos en donde se ocupa particularmente del tema, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Rancière (1998) se detiene, por ejemplo, en la célebre novela de Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*. Para empezar, sostiene, la obra lleva por título el nombre de una catedral, de una piedra esculpida con forma de catedral, y de ningún modo el nombre de uno o varios personajes, de los hombres y mujeres que protagonizan la novela. En segundo lugar, y esto es importante, no se trata de ignorar que el texto de Victor Hugo es una novela y que, es cierto, cuenta una historia. Pero allí, afirma Rancière, la narración de la historia se detiene, en largos trazos de su escritura, suspendiéndose con ello la configuración de la intriga o la racionalidad de la trama que le da vida a esa historia, para dedicar esa escritura más que a la historia misma, a la descripción detallada, minuciosa, y sin dudas entonces artística, de la catedral que parece, por momentos, ser ella misma la protagonista: se «construye con la materia de las palabras —escribe Rancière— un monumento del cual solo cabe apreciar la amplitud de sus proporciones y la profusión de sus figuras» (Rancière, 1998:33) [La traducción es mía]. La catedral, concluye por tanto, «no es un modelo arquitectónico (...), es un *modelo escriturario*» (Ibid., 32–33) [La traducción y el énfasis son míos]. La descripción sustituye, de este modo, el hilo de la ficción —a la fábula— y el mutismo de la piedra habla más que los personajes de la historia⁵.

¿Por qué la novela de Victor Hugo, y más ampliamente buena parte de la literatura del siglo XIX, encarnaría una forma de escritura que es ella misma política? En primer lugar, porque la suspensión de la historia en post de esa descripción casi pura, de esa escritura «por la cual la piedra se hace verbo» (Rancière, 1998:35) [la traducción es mía] —como sostiene el propio Rancière a propósito, precisamente, de la novela de Victor Hugo—, es decir la suspensión de la ficción como representación de hombres que actúan y de acciones que construyen una intriga, es al mismo tiempo la suspensión de un determinado *partage* de lo sensible que divide esas historias en la de hombres que actúan y hombres que simplemente se dedican a reproducir su condición de vida. Toda historia o ficción poética en el sentido aristotélico esconde detrás de sí —o mejor aún, se funda como tal— una jerarquía

entre aquellos hombres que son los que traccionan la narración y el encadenamiento lógico de acciones que tienen un sentido en el contexto de esa historia, o lo que es lo mismo, aquellos que le dan sentido a la narración misma o a la historia, los protagonistas, y los *pequeños seres* que no tienen ninguna incidencia en ella y que solo son el fondo sobre el cual la ficción se desenvuelve según la acción, siempre admirable y grandilocuente, de los primeros. Si nos referimos a esta jerarquía como un determinado *partage* de lo sensible es porque ella se corresponde con la división de lo sensible entre palabra y ruido, entre sentido y sonido: los primeros son los que hablan, a los que se los escucha emitir palabras, y los segundos se limitan simplemente a emitir algún sonido, no se los oye sino a través del ruido que hacen como personajes secundarios, casi invisibles, de una ficción construida sobre la base de esa división entre dos humanidades totalmente distintas. Incluso más: el principio de la ficción que gobierna la poética comprendida según esta forma típicamente aristotélica de composición artística, y más específicamente de composición en la literatura, se complementa siempre —sostiene Rancière en *La parole muette*— con otro elemento esencial a ella: con el principio de decoro (Rancière, 2008:17–30) que duplica este *partage* de lo sensible bajo la representación de los personajes según la forma que corresponde a la naturaleza de lo que representan: los grandes protagonistas deben hablar como tales, ser fieles a la grandeza de las acciones que llevan a cabo, que es en efecto lo que produce el efecto de verosimilitud ficcional: que la historia, las acciones y los personajes que la protagonizan produzcan los resultados que se espera según esa naturaleza, y los pequeños seres que deben *hablar* también según lo que encarnan o representan: pequeños seres sin nada para decir por fuera de lo único que pueden decir: *nada*. Si volvemos al pasaje donde Rancière define a la política como la actividad que interviene en el *partage* de lo sensible, podemos ver rápidamente que la referencia a Aristóteles es decisiva: lo que la política de la literatura así comprendida produce en tanto política, y que por lo tanto es también lo que ella produce en tanto literatura (porque de lo que se trataba, para Rancière, era de buscar la política que hace la literatura en tanto literatura, como mecanismo inherente a la escritura), es una determinada política: la que actúa a partir del poder de la palabra o del *logos*. El sentido, para decirlo de otro modo, es lo que garantiza la eficacia política de esta forma de escritura que deshace las evidencias sensibles sobre las cuales se construye la ficción poética y su singular *partage* de lo sensible. Para presentar otro mundo sensible, sustraído de esta jerarquía entre distintas humanidades, entre grandes y pequeños personajes, entre protagonistas y simples individuos confinados a la pura reproducción de su vida en una historia que los tiene en cuenta solo a costa de dejar de considerarlos como hombres de palabra capaz de contar, precisamente, una historia, esta política de la literatura se funda en la posibilidad de cambiar el sentido a partir del cual percibimos y comprendemos ese mundo sensible —y por lo tanto *simplemente* lo sensible—. Para hacer hablar a las piedras, para que se escuchen las voces de los que no deberían hacer otra cosa que dedicarse a darle contenido al sonido de fondo que alimenta toda historia, para hacer salir del fondo a esas voces y a esos hombres, para que dejen de ser el fondo de la historia, es preciso que esta escritura *comunique* otro sentido del mundo, reparta nuevamente lo que se comparte como palabra y ruido, sentido o sonido, primer plano y fondo, contexto y texto en un determinado texto.

2. La política de la escritura desde la perspectiva de una política de la sensibilidad

Lo que, sin embargo y siguiendo a Rancière, podríamos llamar una política de la literatura no agota esta forma de concebir lo que es la dimensión política de la escritura. La referencia a Aristóteles sintetiza perfectamente este sesgo a propósito de lo que, para el filósofo francés, hace de la escritura una práctica política. La escritura, en otras palabras, no solo es política por lo que ella *comunica*, o porque ella comunica un nuevo *partage* de lo sensible. Es política, también, por lo que ella transmite más allá de lo que se comunica. Una breve referencia a la Conferencia *Signature, événement, contexte*, que Derrida (1972) da en Montreal en 1971 a propósito, precisamente, de la palabra comunicación puede ayudar, aunque solo sea para abordar el tema y a distinguir con mayor nitidez la distancia —precaria— entre dos esferas de la experiencia humana, la esfera de la comunicación y la esfera de la transmisión. Esto es también una forma (siempre precaria) de distinguir entre dos políticas distintas: «...la palabra comunicación, que nada nos autoriza inicialmente a despreciar como palabra y a empobrecer en tanto que palabra polisémica, abre un campo semántico que precisamente no se limita a la semántica, a la semiótica, y todavía menos a la lingüística» (Derrida, 1972:367) [La traducción es mía]. Para clarificar esta posición, Derrida propone en la misma conferencia algunos ejemplos que, aclara, si bien recurren al menos provisionalmente «al lenguaje ordinario y a los equívocos de la lengua natural nos enseñan, por caso, que se puede (...) comunicar un movimiento o que una sacudida, un choque, un desplazamiento de fuerza puede ser comunicado —entendámonos, propagado, *transmitido*—». (Ibid.) [La traducción y el énfasis son míos]. Si bien estos ejemplos que Derrida trae a colación no dejan de distinguir precariamente entre estas dos esferas de las que daría cuenta el uso del término en cuestión —el de comunicación—, los ejemplos sirven, a pesar de ello, para comenzar a explorar un poco más profundamente esta diferencia.

234 235

Según precisa entonces Derrida, solemos utilizar el término comunicación en el lenguaje cotidiano en al menos dos sentidos bien distintos: uno cuyo sentido describe la dimensión semántica de la palabra, y otro cuyo sentido no tiene nada que ver con el sentido. El primero —el más frecuente y típico en lo que concierne a su uso— apunta lógicamente a los casos en los que hablamos de comunicación para referirnos a la transmisión de fenómenos de significación. Cuando nos referimos a la comunicación entre dos personas, por ejemplo, ponemos en práctica esta primera acepción de lo que es transmitido, y estrictamente hablando, comunicado. Sin embargo, existe también un uso distinto de la palabra que no refiere a la esfera semántica o lingüística de lo que se *comunica*. Así, para volver al pasaje citado, cuando hablamos de comunicar un movimiento o una sacudida, un choque o un desplazamiento, describimos la transmisión de un determinado fenómeno (el

movimiento, la sacudida, el choque o el desplazamiento), pero de ningún modo describimos la transmisión de un sentido o un fenómeno lingüístico. Esta diferencia entre estas dos esferas de lo que puede ser *comunicado*, es decir transmitido como sentido o comunicado propiamente dicho, y transmitido más allá del sentido, es fundamental para comenzar a distinguir entre dos políticas distintas y, por lo tanto, entre dos esferas también distintas de la experiencia humana.

La historia de la filosofía política, y por lo tanto la historia de la reflexión sobre lo que es la política se redujo, desde Aristóteles —de ahí que el propio Rancière, sosteníamos al principio, no casualmente haya comenzado el pasaje haciendo referencia a su figura—, a pensar la primera de las esferas que mencionábamos como la única esfera de la experiencia humana políticamente válida, es decir *plenamente* política. Desde Aristóteles no hemos dejado de pensar a la política como la actividad que interviene en la esfera de la comunicación o la transmisión del sentido, cuyo espacio más propio es el que configura lo que llamamos la esfera pública —puesto que allí, precisamente, podemos hacernos plenamente presentes por el efecto de lo que define nuestra condición más humana: la posesión del *logos* o de la palabra. Este principio que delimita el pensamiento aristotélico, como hemos señalado en otros trabajos (Martínez Olguín, 2018a:38–55), marca una y otra vez a la tradición de la filosofía política —que se constituye, en efecto, como tradición a partir o en virtud de esta concepción logocéntrica o metafísica en el sentido que Derrida (1967) le da a ambos términos en *De la grammatologie*. Según su idea, la *eficacia* política se mide de acuerdo con la capacidad del hombre —o mejor aún, de los hombres reunidos colectivamente— de transformar el sentido del mundo, del mundo común que compartimos, como sostiene Hannah Arendt en *La condición humana*, que al fin y al cabo conforma nuestra propia realidad humana, es decir que «asegura la realidad del mundo y de nosotros mismos» (Arendt, 2009: 60). El poder de *logos* o de la palabra se erige, así, en el fundamento primero —y último— de la política.

Si volvemos al ejemplo de Derrida, y si lo tomamos *solo* como punto de partida —puesto que, en rigor de verdad, no solo lo que allí se define como la esfera de la transmisión no debería ser comprendida como absolutamente separada de la esfera del sentido y, por otro lado, porque el propio Derrida la emplea también *solo* para dar inicio al desarrollo de su Conferencia que se ocupa, en realidad, de la iterabilidad de la escritura—, es posible *comenzar* a pensar esa misma esfera como una que también revela nuestra condición más propiamente humana. Existe un mundo común, que es el mundo que compartimos a partir de la experiencia del sentido o del *logos*, sobre la que actúa la actividad política para reconfigurar, como señala Rancière, el *partage* de lo sensible, para transformar el sentido del mundo, de sus jerarquías y de sus desigualdades siempre intrínsecas —basadas en las diferencias, para configurar ese mundo común, entre lo que es palabra o ruido, sentido o sonido—. Pero la práctica de la escritura hace lugar a otra forma de la experiencia humana, más propiamente humana, y por lo tanto política, sobre la cual actúa y cuyo mundo común no está configurado, estrictamente hablando, ni por el sentido ni por el *logos*, aunque no deje de depender, en algún punto, de ese mismo mundo del sentido. Más allá, entonces, de lo que la escritura comunica, transforma y modifica como producto de la potencia del *logos*, de la forma en la que ella reconfigura el *partage* de lo sensible —para volver sobre los términos de Rancière—, ella actúa en su condición política porque lo que ella transmite es una

manera singular y única de *habitar* en el sentido (Nancy, 2006), y esta manera conforma la esfera de lo que pertenece a la *sensibilidad* humana, es decir a la esfera del gesto como palabra dicha, es decir, aquí, *escrita*.

En una breve conferencia que da a fines de marzo de 2006 en Milán, Nancy (2014) realiza, en efecto, una distinción decisiva para comprender mejor y con mayor profundidad el concepto de sensibilidad, entendido como la esfera del gesto o de la experiencia humana que transmite la sensibilidad única y singular —pero al mismo tiempo compartida; de allí, en buena parte, su condición política, volveremos sobre esto— de cada ser humano. En aquella conferencia, Nancy distingue entre dos efectos distintos producidos por el sentido con el objeto de diferenciar, con ello, entre dos sentidos: por un lado, sostiene, existe el sentido sensato o inteligible y, por el otro, lo que podríamos identificar como el sentido sensible. Así, mientras el primero designa todo lo que del sentido puede ser comprendido, leído —precisamente— en su sentido o, para recuperar el argumento que veníamos exponiendo, *comunicado*, el segundo responde a lo que del sentido es expuesto —o transmitido, si nos atenemos a nuestra propia terminología— como «un dinamismo *sensible* que precede, que acompaña o que sucede al sentido o a la significación» (Nancy, 2014:32). Para ilustrar mejor esta distinción Nancy propone un ejemplo que, según sus propias palabras, no es más que «un modo muy simple» de ilustrarlo: «si digo “buenos días” sonriendo —sostiene— cambio un poco la significación del “buenos días”, pero sobre todo cambio la *sensibilidad*, por lo tanto, el sentido sensible de la expresión buenos días» (Ibid.). Está claro que no se trata más que de un ejemplo «muy simple», para retomar las palabras del propio Nancy, y que el gesto o la esfera de la sensibilidad humana —del sentido sensible— no consiste en absoluto en (o no puede ser reducido de ningún modo a) un simple movimiento corporal —como el gesto de sonreír cuando se dice buenos días—. Pero sí, de algún modo, el ejemplo ilustra ese dinamismo sensible con el cual Nancy definía al principio de su frase a la esfera de la sensibilidad, del gesto o del sentido sensible. Y la escritura como práctica humana revela, precisamente, este dinamismo sensible —el gesto— que precede, acompaña, sucede o, mejor aún, *soporta* a la producción del sentido, a la esfera del logos o de la palabra⁶. Lo sensible del sentido es, así, el lugar del gesto como el sitio en donde tiene lugar lo que decimos cuando hablamos, que es también, y en lo esencial —por lo menos a los fines de lo que queremos argumentar en este trabajo—, el sitio en donde tiene lugar lo que queremos significar o comunicar cuando escribimos, con el texto escrito. Lo que, sin embargo, quisiéramos destacar en este punto es que esta esfera de la sensibilidad humana que es transmitida en *cada* escritura, con su gesto, este dinamismo sensible, expresa no solo la singularidad del artista o de una obra — y aquí se trataría, en todo caso, de la singularidad del que escribe— sino también la singularidad de una manera de habitar en el sentido, es decir una forma única de habitarlo que, en la medida en la que pertenece a nuestra condición humana, no deja de ser, a pesar de su unicidad, una manera *común o compartida* de habitar en el sentido (Nancy, 2006, 2012). Y esto es, en efecto, lo que hace del gesto, de este dinamismo sensible o de esta esfera de la sensibilidad humana, no solo el rasgo mínimo del arte, sino el rasgo mínimo de la política. Cada ser humano habita en el mundo del sentido con una sensibilidad que le pertenece solo a esa forma de habitar en ese mundo, esto es: solo a ese individuo pero cuya sensibilidad no deja de configurar un mundo común de sensibilidades en el que cada uno habita

según la suya propia. El carácter único de cada presencia se presenta así, a través del gesto, de lo que Nancy denomina esfera del sentido sensible, en su singularidad compartida. Por lo que abrirse o *dejarse* abrir a la experiencia sensible del sentido, a la sensibilidad que soporta a la significación o al sentido con el que dotamos al mundo, nos transporta a otra forma de la experiencia distinta, aunque relacionada a la experiencia o a la esfera del sentido. Esto nos libera de la dominación ordinaria, de las jerarquías y las desigualdades a partir de las cuales esta dominación se constituye, la configura y, a través del sentido y de los mecanismos con los que dividimos y distribuimos lo sensible, dominamos y somos dominados en el mundo del sentido.

A favor de la larga historia de la filosofía política, por tanto, podemos agregar que la igualdad, categoría a la que tanto se ha referido, y sobre todo la historia reciente de aquella disciplina —la que protagoniza la filosofía política contemporánea—, aparece en esta otra esfera del sentido sensible a través de la marca evanescente del gesto, de aquello que nos hace igual tanto como la posesión de la palabra. En el silencio de la escritura, dicho de otro modo, cuando el sentido deja de decir o comunicar lo que queremos decir, cuando se desplaza hacia el punto en el que «ya no quiere decir nada» (Derrida, 2006:157–173), resuena la vibración de lo que decimos. De lo que escribimos se expone y se transmite el gesto que nos convierte en ser humanos únicos e *iguales* (Nancy, 2006). Y esta unicidad e igualdad de la que da cuenta, y que es propia de, la práctica política de la escritura se graba sin fijarse plenamente, apenas grabándose como pérdida, como el gesto de cada escritura y como la marca «initerable» del que escribe⁷. Aquello que de la escritura se transmite como una forma única de decir lo que escribimos, lo que comunicamos a través del sentido del texto escrito, en suma, remite entonces a esta esfera de la sensibilidad que compone una humanidad distinta, una política que transforma el mundo del sentido en la sensibilidad de un mundo que registra formas singulares de habitar o de vivir en el sentido (Nancy, 2006).

3. Comentarios finales

Lejos de intentar reducir o anular la importancia y la novedad que tiene para los campos de la filosofía política, la teoría política y la teoría de la literatura las contribuciones que Rancière realiza a partir de lo que él llama una «política de la literatura», a lo largo del presente trabajo intentamos pensar la relación entre política y escritura más allá de las restricciones que, creemos, posee esta fórmula rancièriana. En lo esencial, y como hemos intentado argumentar en las páginas precedentes, la política de la literatura, es decir del arte de escribir, no solo se reduce al modo en el que la escritura interviene en el *partage* de lo sensible a través de lo que ella comunica. Es en este sentido que las contribuciones que hemos expuesto y recogido de algunos textos claves de Nancy (sobre todo) y Derrida sobre el tema nos parecen fundamentales, puesto que permiten comprender el vínculo entre política y escritura más allá de lo que esta última comunica, es decir, de la política de la

literatura. Ese vínculo, dicho de otro modo, puede ser también comprendido a partir de la forma en la que la escritura interviene en la esfera de la sensibilidad humana, es decir, a partir de lo que hemos denominado una política de la sensibilidad.

Notas

¹ Mantenemos, no solo en este pasaje sino a lo largo de todo el trabajo, la palabra francesa *partage* sin traducir para no perder, en la traducción al castellano, la polisemia de sentido que caracteriza al término en el idioma original y que, en buena medida, refleja y explica la complejidad que el concepto de *partage du sensible* designa en la filosofía de Rancière. En francés, en efecto, el verbo *partager* significa, al mismo tiempo, dividir —distribuir o repartir— y compartir. En castellano, sin embargo, no existe una misma palabra que contenga todas estas posibilidades de sentido. Es precisamente sobre estas distintas posibilidades de sentido sobre las cuales se apoya la categoría que elabora Rancière: el *partage* de lo sensible refiere así no solo a la forma en la que lo sensible es dividido —distribuido o repartido— como palabra o ruido, como *logos* o *phoné*, por ejemplo, sino también a la forma en la que esa división es compartida por distintos individuos, es decir a la forma en la que se tiene parte o se participa de esa división, reparto o distribución (no solo porque ella es común a los distintos individuos de una comunidad sino porque uno mismo es objeto de esa división, reparto o distribución). Es por esta razón, dicho sea de paso, que no podemos sino tomar distancia de las traducciones al español, publicadas hasta el momento, del texto ya clásico de Rancière (2000) sobre el tema, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2000), puesto que en todas ellas se optó por forzar la traducción de la palabra *partage* en detrimento de la riqueza semántica del término, riqueza de la que el propio Rancière se sirve, como vemos, para desplegar su reflexión filosófica. Se trata, en particular, de tres ediciones y de tres traducciones distintas: la edición española de Consorcio Salamanca (Rancière, 2000), a cargo de Antonio Fernández Lera, traduce *partage* por división, la edición chilena de LOM elige traducir el término por reparto (Rancière, 2009), y la última publicación de la editorial argentina Prometeo (Rancière, 2014) lo traduce, tomando en cuenta parcialmente esta polisemia de sentido que venimos comentando, por compartir. Por lo demás, y como bien destaca Jorge Eduardo Rivera a propósito de su traducción al castellano de *Ser y tiempo* (Heidegger, 2003) y de las dificultades que presenta la traducción de la palabra alemana *Dasein* en el contexto de la filosofía de Heidegger —dificultades que, de hecho, no son en absoluto menores a las que puede presentar la traducción de la palabra francesa *partage* en el marco de la filosofía de Rancière— no nos parece para nada que esta decisión sea un error o un fracaso, más aún si se toma en cuenta, como señala el propio Rivera, que es con esta misma vocación de no perder

la riqueza polisémica de una palabra en su lenguaje original y en su relación con un sistema filosófico que se suele dejar sin traducir palabras griegas tales como *logos*, *physis* o *polis*, siendo todas ellas, en la actualidad, «comprendidas por cualquier lector de filosofía» (454).

² El célebre pasaje al que hace referencia Rancière sobre Aristóteles es, de suyo, el del libro primero de la *Política*, en donde el filósofo griego define al hombre como un animal político: «La razón por la cual el hombre —escribe Aristóteles— es un animal político, más que la abeja y que cualquier animal gregario, es evidente: ...el hombre es el único animal que tiene la palabra [*logos*]» (Aristóteles, 1998:50–51).

³ Según Rancière, en efecto, la obra de Madame de Staël (1998) *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1798–1800)*, representa algo así como «el manifiesto de este nuevo uso» de la palabra literatura. Un mayor desarrollo del rol de este texto y de algunos otros en esta ruptura que Rancière llama la revolución estética, puede encontrarse en su ensayo *El malestar en la estética* (Rancière, 2011).

⁴ Aunque, como bien demuestra Rancière (2005) en *La fábula cinematográfica*, es posible encontrar en la industria del cine formas de producción artística que rompen con el régimen representativo del arte. Dos textos, además del ensayo mencionado, destina Rancière al análisis y a la descripción de los diferentes matices de esta ruptura: *Las distancias del cine* (Rancière, 2012) y *Béla Tarr. Después del final* (Rancière, 2013).

⁵ Tomamos aquí la expresión «el hilo de la ficción» en estricta alusión al texto del propio Rancière (2014), *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, en donde el autor hace referencia, precisamente, a la sustitución de la ficción, como construcción de una intriga, por este modelo escriturario del régimen estético (de ahí, en efecto, el nombre del título de su trabajo: *le fil perdu* significa el hilo perdido y alude, entonces, al hilo perdido de la ficción —moderna— en este tipo de literatura).

⁶ Tomamos, aquí, la idea de gesto —que alude a este dinamismo sensible que refiere Nancy— como acción que soporta o asume a partir del desarrollo que Agamben hace del mismo en su ensayo «Notas sobre el gesto», publicado en primera instancia en la revista francesa *Traffic* y luego incluido en su libro *Medios sin fin. Notas sobre la política* (Agamben, 2010).

⁷ Empleamos el término «initerable» en estricta alusión al concepto de iterabilidad que Derrida expone en la Conferencia que ya citamos, «*Signature, événement, contexte*» y que, por otro lado, desarrollamos en profundidad en nuestro trabajo: *El parpadeo de la política. Ensayo sobre el gesto y la escritura* (Martínez Olguín, 2018b; 2020).

Referencias bibliográficas

- ARISTOTELES (1998). *Política*. Gredos.
- ARENDDT, H. (2009). *La condición humana*. Paidós.
- AGAMBEN, G. (2010). Notas sobre el gesto. En *Medios sin fin. Notas sobre política*. Pre-Textos.
- DERRIDA, J. (2006). *Dar la muerte*. Paidós.

- DERRIDA, J. (1967). *De la grammatologie*. Minuit.
- DERRIDA, J. (2006b). *L'animal que donc je suis*. Galilée.
- DERRIDA, J. (1972). Signature, événement, contexte. En *Marges de la philosophie*. Minuit.
- GAME, J. Y LASOWSKI A. W. (Comp.) (2009). *Jacques Rancière. Politique de l'esthétique*. Éditions des archives contemporaines.
- HEIDEGGER, M. (2003). *Ser y tiempo*. Trotta.
- MARTÍNEZ OLGUÍN, J.J. (2020). *El parpadeo de la política. Ensayo sobre el gesto y la escritura*. Miño y Dávila.
- MARTÍNEZ OLGUÍN, J.J. (2018a). Le zoon politikon, l'espace public et la proximité de la parole. Sur le logocentrisme de la philosophie politique. *Philosophia* (78/1), 33–59.
- MARTÍNEZ OLGUÍN, J.J. (2018b). *Politique de l'écriture*. L'Harmattan. 240 241
- NANCY, J.L. (2014). *El arte hoy*. Prometeo.
- NANCY, J.L. (2012). *La comunidad desobrada*. Arena.
- NANCY, J.L. (2006). *Ser singular plural*. Arena.
- PLOT, M. (2014). *The Aesthetico-political. The question of democracy in Merleau-Ponty, Arendt and Rancière*. Bloomsbury.
- RANCIÈRE, J. (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Galilée.
- RANCIÈRE, J. (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Cuenco del Plata.
- RANCIÈRE, J. (2014). *El compartir de lo sensible. Estética y política*. Prometeo.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- RANCIÈRE, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Consorcio Salamanca.
- RANCIÈRE, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Paidós.
- RANCIÈRE, J. (1998). *La parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*. Hachette.
- RANCIÈRE, J. (2012). *Las distancias del cine*. Manantial.
- RANCIÈRE, J. (2014). *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*. La fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2009). *Politique de la littérature*. Galilée.
- ROCKHILL, G. Y WATTS, P. (Eds.) (2009). *Jacques Rancière : History, Politics, Aesthetics*. Duke University Press.
- STAEL, M. (1998). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (1798–1800)*. Garnier.

Martínez Olguín, Juan José

«Política y escritura. Más allá de la política de la literatura de Jacques Rancière». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 229–241.

Fecha de recepción: 12 · 06 · 19

Fecha de aceptación: 23 · 12 · 19

Seis,

después de Babel

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

Viajes de la música a través de la traducción

Lisa Rose Bradford*

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

La traducción cantable de letras musicales promueve un rico intercambio cultural y, a su vez, exige una creatividad especial. Aunque hay numerosos elementos que hay que considerar para lograr una versión exitosa, para lo cual, según los estudiosos, hay que buscar una domesticación fiel a la semántica y una equivalencia cantable. Sin embargo, una traducción generativa (Bradford, 2013) puede provocar mayor crecimiento y placer. Se ofrecen dos ejemplos: uno de la música brasileña y otro de las *Com/posiciones* de Juan Gelman.

244 245

Palabras clave

· Traducción generativa · Traducción cantable · Com/posición · Juan Gelman

Abstract

Singable translations of lyrics can lead to rich cultural exchanges and, at the same time, demand a special creativity. Although there are numerous elements to consider to achieve a successful version, many critics believe that one must find a domestication faithful to the semantics of the song and thus a singable equivalence. Nevertheless, a generative translation (Bradford, 2013) may provoke greater growth of the original expression and infinite pleasure. Two examples will be analyzed: one from Brazilian music and the other from Juan Gelman's *Com/posiciones*.

Keywords

· Generative translation · Singable translation · Com/position · Juan Gelman

* Poeta, traductora, compositora y ganadera. Enseña Literatura Comparada en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Ganadora del premio National Translation Award, acaba de publicar su quinta colección bilingüe de la poesía de Juan Gelman, *Today/Hoy* y se encuentra elaborando una sexta de *Carta abierta y Bajo la lluvia ajena*.

Fusión: ¿unión o liquidación? La globalización que fusiona economías y comunicación mundial de los últimos dos siglos se observa claramente en los intercambios culturales —gente, comidas, arte— y cuanto más porosa una región, más evidente la evolución y las adaptaciones de estas manifestaciones. O sea, la fusión de las culturas, para bien y para mal. El análisis de la transculturación de la música, por ejemplo, dice mucho de la historia de un lugar y, al igual que el teatro, la mayoría de la transmisión y puesta en escena de la música ha sido oral y muy poco preocupada por la autoría de las expresiones. De hecho, los derechos de autor en cuanto a la reedición y la traducción se desarrollan a finales del siglo XIX y, por lo tanto, las «traducciones» eran en gran parte fusiones de autores. Los cuentos de Boccaccio y *El romance de la rosa* encontraron nueva elaboración en Chaucer, un soneto de Petrarca se volvía soneto renovado y rebrotado de Thomas Wyatt, por citar solo algunos ejemplos, y de esa forma se expandían el idioma y las convenciones retóricas en la trayectoria de la literatura inglesa. Sin embargo, con la priorización romántica de la originalidad y las legislaciones del derecho de autor, la traducción se limitó enormemente a un intento de «fidelidad», especialmente en cuanto a las versiones de la poesía formal. ¿Pero cuál es la definición de la fidelidad? ¿Fiel al sentido de la semántica o del sonido?

Traducir las expresiones escritas según una métrica o rima estricta hoy en día parece exigir una áspera decisión básica: reproducir la estructura para que la traducción sea lírica o elevar la retórica semántica en post de recrear el ingenio del poema. ¿Culturalmente cuál es más importante? Considerando que la rima y la métrica siempre provocan expresiones aleatorias, a veces con direcciones inicialmente no pensadas por el poeta, es natural que las traducciones también tengan brotes fortuitos. Además, si tomamos el caso más extremo de confines formales, el de la lírica cantada, no hay opción. Hay compases estrictos, rimas eufónicas y acentos que determinan el canto. Entonces se vuelve cuestión de compensar y, en realidad, de generar nuevas canciones en adaptaciones creativas.

La recreación del ingenio y la marca personal de los traductores recientemente llevó a la crítica y traductora Fiona Bell a publicar un artículo muy sugestivo, «The Diva Mode of Translation» (2020). Interesante que, aunque no refiere al asunto de la lírica musical, sí pondera el rol de intérprete de los traductores, que la autora compara al de una diva de ópera, cantante que no solo interpreta un papel, sino, en su figura de cantante adorada, hasta sale de su papel dramático por un momento, reconociendo el aplauso que le brindan y tomando así la forma de la cantante virtuosa. ¿Una traductora diva puede hacer lo mismo?

A través de los siglos, ha habido numerosos comentarios sobre el fracaso de las traducciones cantables, especialmente en las reposiciones de la ópera y, últimamente, en las versiones de obras musicales en el cine¹. La preocupación por la calidad y los modos de traducir los libretos musicales ha promovido la realización de artículos, sitios de internet y congresos para discutir el tema, ponderando las técnicas y criterios a tener en cuenta, desde el énfasis que provee el ritmo hasta la formación de las vocales que con ciertos tonos son agradables o, por el contrario, imposibles para los cantantes.

Sin embargo, las traducciones cantables de otros géneros de canciones, si bien tienen los mismos elementos, como no forman parte de una narrativa dramática, no exigen la misma adherencia a la semántica que las obras de ópera. De hecho, esas traducciones muchas veces configuran adaptaciones o «traducciones generativas» (Bradford 2013, 2016, 2017) de una canción.

Algunos de los estudios sobre las traducciones cantables comienzan repasando las teorías de John Dryden y Friedrich Schleiermacher para anclar una terminología y definir el propósito de la traducción. Poeta y traductor, Dryden propone en su ensayo «From the Preface to Ovid's *Epistles*» un modelo de tres modalidades: metáfrasis, una versión palabra por palabra, en teoría «fiel» a la semántica, aunque no ofrece las constelaciones de impacto de una palabra; paráfrasis, una especie de interpretación más allá de la semántica; e imitación, una recreación que da libertad a los traductores para generar una versión según su apreciación estética de la obra. Las demarcaciones entre las tres modalidades son sumamente fluidas, pero ayudan a entender los procedimientos y el «énfasis», utilizando la palabra de Borges², o las prioridades de los escritores traductores.

246 247

Schleiermacher, muy citado entre traductores en las últimas décadas, principalmente por su resucitación por Antoine Berman y Lawrence Venuti, fue teólogo y filólogo del romanticismo alemán, y su importancia radica en su promoción de una traducción que llevara a los lectores a los autores originales a través de su cultura y su idioma con la intención de expandir la lengua de llegada en lugar de domesticar, limitar y así violentar o conquistar la obra fuente. Su sistema de clasificación se basa en el contraste entre interpretación y traducción: la primera es una cuestión muchas veces oral que se maneja en el mundo comercial, mientras la segunda es escrita y pertenece al mundo del arte y las ciencias. Más allá de esta diferencia, utiliza las nociones de paráfrasis e imitación, alegando que la primera representa una reducción de la obra y la segunda una recreación de impresión. Sin embargo, luego agrega a la segunda noción: la de la transparencia, un concepto que ha reinado en la mayoría de las traducciones a través del tiempo y promueve el propósito de que no se note que el texto escrito sea una traducción, que se lea como si fuera una obra redactada en el idioma de llegada directamente, lo cual implica la domesticación del texto y una limitación en cuanto a la introducción de expresiones extrañamente novedosas.

Volviendo a Berman y Venuti, los títulos mismos de sus libros más impactantes — *La prueba de lo ajeno* y *La invisibilidad del traductor*— apuntan a la alegría de disfrutar de lo peregrino de una obra extranjera y de la creatividad ingeniosa o la marca personal del escritor/traductor, una marca «diva».

Ahora, ¿cómo se aplican estas nociones básicas a la traducción de un texto musical? Otra vez, obedece al propósito: usando la terminología de Schleiermacher, depende si es para interpretar el sentido o traducir su efecto, interpretación versus imitación. En el caso de glosas o subtítulos, los dos extremos pueden encontrar un punto medio, pero para crear una traducción cantable, hay tantos elementos para tomar en cuenta que ese acto parece imposible.

En primer lugar y como apreciación básica de la traducción literaria, cada idioma, como los instrumentos de una orquesta, suena distinto. Algunos pueden sonar como violines y otros como oboes. Las consonantes pueden parecer ásperas o silbantes y las vocales pueden ser muy abiertas o muy cerradas; en los dos casos

cambia la manera de vocalizar, haciéndolo más o menos fácil para el cantante; concordando o no con el significado. También los ritmos son fundamentales para la música: algunos según las sílabas y otros, el acento. O sea, los distintos idiomas son inconmensurables: las equivalencias son imposibles y entonces las imitaciones son inventos personales y en gran parte aleatorios.

Volviendo al elemento narrativo, en la ópera o las obras musicales, especialmente las dirigidas al público más joven como las populares animaciones de Disney, según la mayoría de los estudiosos, es esencial domesticar las versiones para no perder el hilo dramático. Juegos de palabras que se ganan, juegos que se pierden; eufonías, lo mismo. Dos publicaciones muy ilustrativas y didácticas que se dirigen a estos textos y brindan estudios de casos concretos se encuentran en el excelente libro *Translating for Singing* (Apter y Herman, 2016) y el artículo «Breaking Free of the Language Barrier in Music» (Bontrager, 2016/18). En ambos análisis, se comentan y comparan cuestiones de la rima, el ritmo y la ubicación de las palabras importantes de las «crestas» del compás.

En el estudio de Bontrager, se enfocan casos de la música contemporánea, en particular las películas musicales de Disney, tomando como ejemplo sus canciones tan populares traducidas al castellano en España y México, mostrando así como algunas adaptaciones cambian el sentido de las canciones y otras son muy torpemente compuestas. Al final, ofrece alternativas de su propia creación que se mantienen «invisibles» en cuanto a la normalidad de las palabras, la sintaxis y las cadencias naturales.

Apter y Herman, que se dedican a la traducción de la música lírica, también ofrecen casos comparativos para estudiar la eufonía de distintos idiomas, el uso de palabras extranjeras, la ventaja de crear repeticiones como herramienta de rima, las convenciones y sensibilidades de distintas culturas y el significado del sonido.

Esta última noción es particularmente importante. Por un lado, hay sonidos alegres y livianos, oscuros o pesados y/u onomatopéyicos, pero traducidos a otro idioma muchos de ellos se alteran. Nos levantan o nos deprimen, nos incitan a bailar o a contemplar nuestra existencia. Por otro lado, en muchas instancias escuchamos una música atrapante sin prestar atención a la letra y/o somos ignorantes de que existiera una versión original en otro idioma o una procedencia de una obra narrativa. Esto comprueba que el sonido tiene tanto o más sentido/significado que la letra. ¿Cuántas canciones se escuchan en las radios de todas partes del mundo que se transmiten en idiomas no comprendidos? ¿Cuánta música religiosa se ha traducido sin pensar después en su origen? ¿Quién puede ubicar la versión «original» de las baladas inglesas, cuando se adaptaban y se transformaban a las necesidades de cada comunidad? ¿Cuántas personas pueden nombrar las obras de las cuales salen las canciones individuales de los Gershwin, Steven Sondheim, Rogers y Hammerstein o Andrew Lloyd Weber? ¿Podemos disfrutar de una famosa aria sin entender su fuerza semántica y narrativa? En fin, ¿tiene importancia la ignorancia si es la melodía lo que nos conmueve?

Quisiera repasar algunas instancias de estas traducciones musicales del ámbito personal para examinar e ilustrar este fenómeno. Hace un par de años una amiga me pidió que cantara con ella la versión brasileña de la canción «Like a lover», canción que se hizo muy famosa por Sergio Mendes en los años 60 en inglés y que docenas de cantantes en los EEUU han grabado desde entonces. Cuando me fijé en la letra de la canción original «O cantador» (Dori Caymmi / Nelson

Motta), me di cuenta de que esta letra seguía la tradición de un triste fado, del sufrimiento del amor que lleva al cantante a la desesperación, mientras la versión de los célebres lyricistas Marilyn y Alan Bergman en inglés surge de Shakespeare en su alegre voyerismo y erotismo:

Amanhece, preciso ir
 meu caminho é sem volta e sem ninguém
 Eu vou prá onde a estrada levar
 Cantador só sei cantar
 Ah! eu canto a dor
 canto a vida e a morte, canto o amor

Like a lover the morning sun
 Slowly rises and kisses you awake
 Your smile is soft and drowsy as you let it play upon your face
 Oh how I dream I might be like the morning sun to you

248 249

Dentro de una tradición de *aubade*, pero de maneras sumamente diferentes, en el original el cantor canta dolor; en la versión en inglés, al deseo de imaginarse tocando al amante: «Oh that I were the glove upon that hand» diría Shakespeare en *Romeo y Julieta*. En realidad, la popularidad de la melodía en Brasil y en EEUU lleva la canción a un goce universal que va más allá de las letras. Entonces, parecería que la traducción de música sigue más una convención de traducción generativa que traducción tradicional y promueve el crecimiento de una manifestación gracias a la adaptación. O sea, una traducción de modo diva. Como desarrollé en un artículo publicado en este medio en el año 2017 para definir mi denominación:

Las distintas translaciones no pueden sino agregar al original y de esta manera revivir la fuente y hacer que se propague. Como arqueólogos y curadores de las creaciones escritas, los traductores des/cubrimos, cultivamos y negociamos palabras para así generar nuevas obras. Muchas de estos rebrotes, a través de la traducción generativa (Bradford, 2013), se vuelven manantiales para nuevas creaciones, las que funcionan para revelar y resucitar la articulación original como continuación del efecto seminal, aunque crecen de manera diferente. Este modo de versionar inclusive refleja el genio del autor original y del autor traductor (Bradford, 2017).

La poesía misma de los siglos XX y XXI ha tendido más y más a una suerte de imitación (Robert Lowell) de metapoemas (Holmes), transcreaciones (Haroldo de Campo) o de palimtextos de absoluta apropiación de com/posición³ (Juan Gelman). Del poeta argentino surgen muchos ejemplos de sus *Composiciones* (2013). Es más que lógico que la música siga un camino parecido.

Un ejemplo del citado libro brindará más elementos para ponderar y entender estos procedimientos traductores, reviendo un poema que analicé en aquel artículo y comentando su consiguiente musicalización. Hay un poema de esta colección que Gelman escribe en base a un poema hebreo del siglo X:

Invitación

daría mi vida por
la que arpas y flautas despertaran
en la mitad de la noche/
y me viera
con la copa en la mano/
y dijera
«tu vino está en mi boca»/
y la luna parecía una C
con tinta de oro escrita
en las paredes de la noche/

Este poema de Samuel Hanagid (Samuel el Nagid o Príncipe) refleja las tertulias medievales de los emiratos en su reino de Andalucía entre los siglos VIII al XV. Representa imágenes de la música, la naturaleza y los atractivos sirvientes. La versión más literal en prosa de Carmi que se encuentra en *The Penguin Book of Hebrew Verse* (1981) una fuente frecuente para Gelman:

I would lay down my life for the fawn who, rising at night to the sound of melodious harp and flute, saw a cup in my hand and said: «Drink your grape's blood from between my lips». And the moon was like a C inscribed in golden ink upon the robes of night (1981:298).
(Daría la vida por la cierva que, levantándose a la noche al sonido melodioso de arpa y flauta, vio una copa en mi mano y dijo, «Beba la sangre de su uva de mis labios». Y la luna parecía una C escrita con tinta dorada sobre el manto de la noche. Mi traducción).⁴

Gelman amasa las palabras para producir algo fresco y novedoso. Con su estilo despojado, omite el tropo de la «sangre de la uva» y deja del lado la figura del ciervo —macho o hembra— y enfatiza el erotismo del concepto «tu vino está en mi boca». Evocada por la memoria o el deseo en vez del poema original o la realidad —con frecuencia los sirvientes eran muchachos jóvenes vestidos de manera seductora— esta figura invita al lector a acompañar al poeta en su ensueño.

Gelman estuvo en Buenos Aires en agosto del 2013 para el lanzamiento de su último libro, *Hoy*.

Nos encontramos en un departamento en Barrio Norte que le prestaron para hablar de la traducción de este nuevo libro, pero terminamos hablando de caballos y de mis poemas y, también, de su enfermedad. Antes de viajar de México, le habían hecho dos transfusiones y se lo veía muy frágil. Unas semanas antes de su muerte, decidí crear una canción de mi versión en inglés fusionada con esta com/posición para mandarle como regalo de fin de año. Elegí este poema porque se presta a una analogía de la relación entre la traducción y escritura «original», de cómo una traductora toma las palabras de un poeta. Por cuestiones de ritmo y «crestas» de las palabras importantes, una vez establecida la melodía, tuve que editar mi versión en inglés:

Oh I would give my life for one
wakened by harps and flutes
in these small hours /
to find me here /

glass in hand /
 and say
 «your wine is in my mouth» /
 the moon like a C
 in golden ink
 painted on walls of night /
 yes, I would give my life for this /
 Your wine is in my mouth.

Se la mandé a los apurones (murió a los catorce días), pero dos años más tarde retomé la pequeña melodía para crear una verdadera canción, una especie de homenaje a Gelman, agregando la versión del libro *Composiciones* en castellano. Como siempre ocurre en la adaptación de un texto a una música preestablecida, también tuve que retocar su expresión y el texto mismo hizo crecer un nuevo brote por una rima natural que surgió de la versificación, que no admitía las dos sílabas de la palabra «boca» aunque parecía ser fundamental para el concepto original del poema de Samuel Hanagid. Sin embargo, en mi mente escuché «sed», una rima con la palabra «pared»:

250 251

daría mi vida por escuchar
 tus arpas tocando así/
 a media noche y vos me vieras/
 copa en mano decís
 «tu vino está en mi sed»
 la luna una letra C/
 dorada en nocturna pared/
 ah, yo daría la mi vida así/
 tu vino está en mi sed.

Confieso que la noción, que salió de forma aleatoria, me fascinaba y, por lo tanto, cantando la estrofa por segunda vez en inglés, también cambié el verso, «your wine is in my thirst». El tropo se transformó de «tu vino está en mi boca» en «tu vino está en mi sed», pero sin perder el erotismo; de hecho, lo expandió como si fuera una contestación al primer concepto, más complejo y evocativo.

¿Herejía o resurrección y reencarnación de un poema antiguo? A quienes la han escuchado, siempre con mi prefacio explicativo, les ha encantado, lo cual demuestra que la traducción generativa en la música no traiciona al poema original sino que promueve el disfrute de los intercambios culturales. Así una tradición de fado en la bossanova se vuelve música tropical con ingenios shakespearianos o un poema hebreo del siglo X toma la tradición fluida de la balada inglesa. De manera parecida, es lógico que un aria sea casi incomprensible en cualquier idioma, incluyendo el original, y todo esto demuestra que el poder principal de la retransmisión de los fenómenos musicales está en la gracia de la melodía y la interpretación vocal. Esto no significa que no sigamos traduciendo las letras musicales por ser superfluas en la performance, sino que entendamos que la traducción es una oportunidad de crecimiento cultural a pesar de y gracias a los cambios que se imponen al texto.

Aquí es preciso reiterar nociones de mi planteo respecto de la traducción generativa: se podría considerar toda composición como versión de obras anteriores y

futuras, que funciona en una zona cognitiva de descubrimiento y crecimiento. La traducción de la música ofrece una especie de sinestesia, dejándonos ver un mundo a través de dos lentes, palabras fusionadas por la sonoridad. Muchos autores tienden a crear efectos sensoriales orgánicos en sus textos y los traductores debemos crear instrumentos innovadores de onomatopeya, eufonía o disonancia, acordes y/o rimas para seducir a través de un «transformance» para los lectores/espectadores/oyentes nuevos. Toque y fuga y adoramos a la «diva». De este modo se entiende cómo las poéticas de un deseo hacia un sirviente se transforman en un sorbo de vino y el vino de un canto pasa de una boca a otra creando una trova totalmente nueva que, a su vez, sigue dando sed de otro sorbo: transformaciones que entretejen hilos de rapsodias para cada nuevo receptor, nuevo traductor, nuevo compositor. O, como parece que dijo alguna vez Robert Schumann: «Para componer lo único que hay que hacer es acordarse de una melodía que nadie antes ha pensado». Una fusión de memoria pasada, presente y futura en el sabroso viaje de la música.

Notas

¹ Un proyecto internacional, «Translating Music», se inició en 2013 entre universidades inglesas e italianas; también existe la «Lyrica Society for Word–Music Relations» (<http://www.lyricasociety.org/>), para nombrar algunos foros.

² Borges escribió varios ensayos sobre este tema, abarcando la lectura, la composición y la traducción. En su célebre texto, «Las versiones homéricas» dice que la traducción ofrece «diversas perspectivas de un hecho móvil, [...] un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis» (1975:239). O sea, parecido a lo que han escrito Gelman y Marías sobre el traslado lingüístico de la literatura, es cuestión de una recreación de la memoria del traductor. También comentó en «La busca de Averroes»: «[...] el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos» (1975:586–7), alegando que las grandes imágenes son cuestión no de maravilla instantánea sino de lenta expansión.

³ En su «Exergo» escrito en 1984, Gelman explica, «llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. Está claro que no pretendí mejorarlos. Me sacudió su visión exiliar y agregué —o cambié, caminé, ofrecí— *aquello* que yo mismo sentía. ¿Cómo contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición?» (Gelman, 2013:4).

⁴ Raymond Sheindlin amolda los mismos versos para aumentar su musicalidad de esta manera: «How exquisite that fawn who woke at night / To the sound of viol's thrum and tabor's clink, / Who saw the goblet in my hand and said, / "The grape's blood flows for you between my lips. / Come drink". / Behind him stood the moon, a letter C, / Inscribed on morning's veil in golden ink» (1986:69).

Referencias bibliográficas

- APTER, R. Y HERMAN, M. (2016). *Translating for Singing*. Bloomsbury.
- BELL, F. (2020). The Diva Mode of Translation. *Asymptote Journal*. <https://www.asymptotejournal.com/nonfiction/fiona-bell-the-diva-mode-of-translation/>
- BONTRAGER, G. (2011). Breaking free of the Language Barrier in Music. URL:<http://translationjournal.net/journal/57lyrics.htm>.
- BORGES, J.L. (1975). *Obra completa*. Emecé.
- BRADFORD, L.R. (2013). «Generative Translation» in Spicer, Gelman and Hawkey. *CLCWeb*, 15.6 <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>.
- BRADFORD, L.R. (2016). Haunted Compositions: *Ventrakl* and the Growth of George Trakl. *Translation Review*, (95:1) 41-54.
- BRADFORD, L.R. (2017). Tu vino está en mi boca. *El taco en la brea* 252 253 (5). <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ElTacoenlaBrea/issue/view/622>.
- CARMI, T. (1981). *The Penguin Book of Hebrew Verse*. Penguin.
- DAVIDSON, M. (1988). Palimtexts: Postmodern Poetry and the Material Text. En Perloff, M. *Postmodern Genres*. U. Oklahoma Press.
- GELMAN, J. (2013). *Compositions*. [Traducción Lisa Rose Bradford]. Coimbra Editions.
- HOLMES, J. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Rodopi.
- MARÍAS, J. (2001). *Literatura y fantasma*. Alfaguara.
- PERTEGHELLA, M. Y LOFFREDO, E. (2006). *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. Bloomsbury.
- SCHEINDLIN, R. (1986). *Wine, Women, and Death*. Jewish Publication Society.

Bradford, Lisa Rose

«Viajes de la música a través de la traducción». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 245–253.

Fecha de recepción: 19 · 11 · 19

Fecha de aceptación: 04 · 03 · 20

***Páscoa de neve* de Enrico Testa**

Patricia Peterle*

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

A tradução da poesia italiana foi muito importante ao longo do século XX, a partir de nomes que deixaram suas marcas e abriram um diálogo com outras culturas. É possível lembrar de Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Umberto Saba e também Andrea Zanzotto, Giorgio Caproni. A primeira década do novo milénio viu a circulação de uma série de antologias poéticas e de novos volumes de poemas. Neste ensaio, propõe-se uma leitura pontual de *Páscoa de neve* de Enrico Testa, a partir da publicação da edição brasileira em 2016.

254 255

Palavras-chave

· Enrico Testa · *Páscoa de neve* · Poesia Italiana · Tradução

Abstract

The translation of Italian poetry was very important throughout the 20th century, especially by some authorial names that left their mark and opened a dialogue with other cultures. It is possible to remember Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Umberto Saba and also Andrea Zanzotto and Giorgio Caproni. The first decade of the new millennium saw the circulation of a series of poetic anthologies and new volumes of poetry. In this essay, we propose a nuanced reading of *Snow Easter* by Enrico Testa, from the standing point of the 2016 Brazilian edition.

Keywords

· Enrico Testa · *Páscoa de neve* · Italian Poetry · Translation

* Professora de Literatura Italiana da Universidade Federal de Santa Catarina, pesquisadora do CNPq. Foi coordenadora do Programa de Doutorado em Literatura da UFSC e do GT de Literatura Comparada da Anpoll. Traduziu Giovanni Pascoli, Giorgio Caproni, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Ippolito Nievo, Enrico Testa, Eugenio De Signoribus. Possui ensaios e livros dedicados entre os quais: Fluxos literários (2013), Coleções literárias (2014), O homem e os animais (2014), No limite da palavra (2015), Arquivos Poéticos (2015), Vozes: cinco décadas de poesia italiana (2017).

Desde o primeiro livro em 1988, a poesia de Enrico Testa foi bem acolhida tanto pela crítica quanto pelo público em geral. Para o leitor com maior intimidade com a produção italiana da segunda metade do século xx, basta lembrar os comentários feitos por nomes como Giorgio Caproni, Giovanni Giudici e, mais recentemente, Cesare Viviani. Poetas com os quais Enrico Testa possui e estabelece diferentes diálogos. Giorgio Caproni, voz emblemática para a poesia pós-Montale e um dos maiores poetas da segunda metade do século passado, é quem assina a apresentação da primeira coletânea desse genovês, *Le faticose attese* (1988). Texto sagaz e sintético mas imprescindível para quem inicia a tatear seus versos. Nele Caproni, poeta e resenhista experiente, com um olhar afiado, identifica marcas significativas da escritura de Enrico Testa, o qual oferece ao poeta mais experiente agradáveis surpresas «numa terra de banais repetições». Retomando uma expressão de Camillo Sbarbaro, Caproni diz ser a escritura de Testa *poesie-poesie*, como se dizia no período de escassez da guerra um *café-café*. Um dos verbos utilizados pelo poeta de *Il seme del piangere*, para se referir aos poemas recebidos é «*gustare*», ou seja, degustar, sentir, o que indica como esses versos captam a sua atenção e o contagiam.

Em 1994 e em 2001, Giovanni Giudici em dois curtos textos para *L'Unità* e *Corriere della Sera* pontua outros traços que destacam a poesia de Testa da imensa massa amorfa de poetas. Trata-se, na verdade, de duas pequenas e atentas resenhas para *In controtempo* (1994) e *La sostituzione* (2001), etapas necessárias no laborioso processo diante da folha em branco, que pouco a pouco vai sendo manchada de tons escuros (Giudici, 1994, 2001). Se na primeira, Giudici aponta para a bagagem herdada de Giorgio Caproni —presença sem dúvida impactante— e aponta para elementos próprios e singulares de Testa, colocando em evidência a paciência e a relação com a língua, na segunda, o poeta da *Vita in versi* destaca mais um traço fundamental, os fios da memória, um mosaico e suas tesselas, ruínas também de um tempo irrecuperável.

Ruínas sim, que podem lembrar a descrição benjaminiana do anjo da história, uma multidão de eventos que se misturam e entrecruzam como assinala outro poeta, Cesare Viviani (2004:21–24, 149–150)¹, para quem o laboratório poético de Enrico Testa é lido como um «observatório lícido e silencioso» das pequenas coisas que compõem a vida e sua cotidianidade. Poética também da perene fragmentariedade, ainda nas palavras do autor de *La forma della vita*, «a poesia de Testa é *poesia do devir* como para poucas outras foi». E continua Viviani, com grande precisão, «uma escolha radical, rara de se encontrar uma poesia em que cada representação nasce e cresce em seu se fazer, em seu se evolver, não é precedida de nenhuma cena, de nenhuma ideia tida como matriz». Com efeito, desde o primeiro livro de 1988, os poemas de Testa parecem começar sem um início, como se os versos fizessem parte de um fluxo, de um movimento contínuo pelo qual o leitor passa, como se entrasse no meio do caminho desse fluir. Alguns indícios são justamente a ausência de títulos nos poemas (são poucos os que possuem um), a escolha por iniciar os primeiros versos sempre com letra minúscula e a exclusão do ponto final do último

verso. Tais decisões deixam rastros visíveis na forma e incidem na estrutura dos poemas, um movimento que pode espelhar o ir e vir da vida, ganhos e perdas, lembranças e esquecimentos, um oscilar que é inerente à palavra e à voz de Testa.² Como afirma Viviani, «o movimento do sentido é o movimento da linguagem, que procede segundo um andamento não linear, totalmente imprevisível com suas conversões, sobreposições, desvios e distrações».

Um movimento circular que parece tender a *Kairós*, um tempo não linear, cujo ritmo pode ser dado pelos eventos ou, melhor dizendo, pelas ocasiões. Uma explosão do tempo-de-agora (tempo cheio de agoras, para lembrar as teses benjaminianas), uma carga de tensões, na qual também poderia estar uma morada do prazer, temporalidades, enfim, que impõem outra relação com o passado e com o futuro³. Questões não distantes daquelas encontradas em alguns poemas de Murilo Mendes, em *Cara ou coroa* ou, por exemplo, em *Pós-poema*:

256 257

Não se trata de ilusão, queixa ou lamento, / Trata-se de substituir o lado pelo centro. / O que é da pedra também pode ser do ar. / O que é da caveira pertence ao corpo: / Não se trata de ser ou não ser, / Trata-se de ser e não ser. (Mendes, 1994:432)

Nessa conjuntura, o presente, como aponta Benjamin, não pode mais ser visto como mera passagem ou transição, mas tempos nos tempos, pois nessa(s) articulação/ões está o ponto fulcral. É o experienciar do tempo, como evidencia e questiona Marc Augé, também por meio do exercício do olhar, um reaprender a sentir o tempo que escorre veloz. Por isso, toda e qualquer paisagem só existe por meio do olhar que a (re)descobre, é um espaço descrito por um homem a outros, como aponta ainda Augé (2004), no qual as palavras têm a capacidade de fazer ver, não apenas descrevem ou traduzem (Augé, 2004). É a capacidade de tocar a imaginação de outrem, as palavras caminham e vagam *no e pelo* corpo do leitor. Um caráter também aporético que é próprio da arte e, por conseguinte, da poesia. E, aqui, estar atento às transições, à fluidez presente ao redor é essencial para o articular da poesia de Testa:

Descartando, assim, o modo predicativo e não respondendo mais ao princípio de não-contradição: uma coisa é isso e, ao mesmo tempo, não-isso. A poesia é, para mim, portanto, uma figura da aporia. E para ‘tolerar’ a aporia, a atenção e a paciência são necessárias. (Peterle: 2014, 6).

O poema que abre essa coletânea traz vários dos aspectos assinalados até aqui:

podes começar mesmo
sem um início
ou, como os indianos,
deambular apagando
a cada passo o princípio;
e terminar sem fechar
interrompendo desarmado a palavra
como se já não a dissesses tu⁴. (Testa, 2016)

Nestas linhas está presente a «poética da calma» assinalada por Enrico Capodaglio (2010:127–130). As aspas⁵ apontam para uma terceira voz no ato da fala, do que

possa ter sido dito antes não se tem notícia: eis o leitor que entra no meio do fluxo assinalado acima. E o poema é encerrado sem um ponto final, só com o fechar das aspas; um possível comentário do interlocutor-leitor poderia estar presente na sua ausência, no espaço restante e branco da página. A circularidade, a movência das palavras e o jogo alquímico iridescente com que elas são experienciadas e articuladas colocam em questão algumas categorias como a de origem e a de sujeito (Testa, 1999)⁶, por meio de uma dialética entre o dentro e o fora, mediada pelo *contato*. É nesse sentido que para Capodaglio o tempo presente é sentido como cruz e delícia do poetar de Testa. O primeiro verso de um dos poemas de *Páscoa de neve* indaga «quem mensurou o nosso tempo?» e o do poema seguinte diz «segue um moto fluído e vertical».

É, portanto, com esse movimento que se abre *Páscoa de neve*, volume que se inscreve no panorama da poesia italiana contemporânea e o marca definitivamente. São ao todo 88 poemas, mais ou menos curtos, dialogantes com e infratores da tradição poética, divididos em nove seções: *Os cães de Atenas*, *O aniversário*, *Discurso do refém*, *Bálticas*, *Ismael*, *Tela de saco*, *Hammerwand*, *No Jardim Botânico*, *De outra forma*. Há mais uma, mais ou menos na metade do volume, inserida depois de *Bálticas* e antes de *Ismael*, que é *Cantiga da alvorada* e contém um único poema, que é a tradução de *Aubade* de Ph. Larkin. Operação tradutória de relação com o outro, aproximação do outro, de uma outra língua e apropriação ou antropofagia, no sentido que o Larkin nesse poema é o Larkin escolhido por Testa, lido por Testa, digerido e traduzido. Portanto, como em *Ablativo*, no qual há também esse mesmo movimento com outro poema de Larkin (*The Mower*), aqui temos a tensão que se estabelece entre Testa escritor de seus versos e Testa tradutor-escritor-apropriador dos versos de Larkin, que passam de algum modo também a ser seus. Não se deve esquecer, contudo, que em 2002 o próprio poeta havia traduzido, sempre para Einaudi, *High windows* de Larkin. Como já dizia Lacan, no seminário dedicado à *Carta roubada* de Poe: «Os escritos carregam ao vento as promissórias em branco de uma cavalgada louca. E, se eles não fossem folhas volantes, não haverá letras roubadas, cartas que voaram» (Lacan, 1998:30).

Versos impregnados de experiência, de sentimentos, de melancolia, clivados pela velocidade dos nossos tempos, pela fragmentação da vida contemporânea, pelos contrastes entre humano-desumano, que não deixam de esbarrar em questões éticas e filosóficas. Se por um lado a linguagem pode ser considerada simples e os personagens eleitos, na maior parte das vezes, escolhidos em zonas familiares, pessoas próximas ao poeta, além de animais e plantas, a (re)leitura, a transfiguração e o trabalho com a própria língua tocam resultados poéticos não facilmente encontráveis. Eis aqui, sem dúvida, uma poesia de grande calibre e sensibilidade, capaz de tocar e deixar profundas marcas em quem a *toca* pela leitura.

Uma possibilidade é ver nesse volume um conjunto heterogêneo de dúvidas e inquietações «coletados» ao longo de um caminhar. É o próprio Testa quem afirma, na entrevista já citada para a revista *Subtrópicos*, que «nessa trilha, escrever é um ir a pé, a paciência e a atenção são essenciais». Palavras que podem lembrar as de Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, quando diz «existe uma retórica da caminhada. A arte de moldar frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos» e sobretudo «caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio» (De Certeau, 2000:179, 183). Um explorar e um expor-se à língua italiana acompanhados das mesmas ações em relação ao

tempo, seja este qual for, e aos espaços. Um ir e vir por territórios europeus da terra lusitana, amena e saudosa, aos Balcãs, com conflitos desarmantes. A calma, apon-tada por Enrico Capodaglio, aqui é mais do que necessária para captar sensações e poder sentir e ver cores, odores, essenciais no contato e no contágio entre o dentro e o fora. Um amor pela vida que se dá também por seu reverso, pelo desalento e pelo desassossego. Uma lâmina afiada que corta e embaralha flashes cotidianos, lembranças recentes e remotas, e momentos coletivos e pessoais. É certamente uma poesia escavada na língua cotidiana, com incursões na tradição, escavada no território áspero e dócil da sua parte lígure, espremida entre as montanhas e o mar, escavada nas leituras feitas e em imagens que retornam e são ressemantizadas. Diante dessa constelação, o sujeito segue andando e deixando para trás pedacinhos de si, vestígios desse «ir a pé», que pertencem ao sujeito, fazem parte dele, contudo não conseguem mais formar e dar conta de uma pressuposta totalidade. Imagem concretizada neste livro, em um dos escritos da segunda seção, *O aniversário*, cuja característica é uma poesia-prosa aforismática, ou talvez resíduos de pensamentos e sensações, restos de diálogos: «e o uso que posso fazer disso agora é, sob meu olhar amedrontado, o de quem destrói um mosaico para recompor, depois, com as mesmas tesselas uma figura nova e —meu deus!— totalmente diferente».

258 259

A questão da origem é, portanto, central e aparece em mais de um poema da seção *Os cães de Atenas*: da passagem pela trilha que não deixa vestígio à busca e à desilusão da origem das torrentes no período do verão. O último poema dessa parte pode por um lado pré-anunciar *Bálticas*, mas a potencialidade deste poema, de uma única estrofe com 37 versos, o mais longo de todo o livro, é a contraposição entre os espaços de dentro e de fora do mercado. Dentro, a riqueza genuína de todo e qualquer mercado, com suas cores, carnes, cabeças de cordeiro, carnes penduradas em ganchos, ricas vitrines, tecas ornadas com ossinhos e miúdos. Um ambiente que toca os sentidos de quem passa por entre as bancas com seus produtos, as mesmas bancas que nos versos seguintes protegem dos armados que vigiam a praça e do intenso e ensurdecido tráfego. Um comércio também sonoro no qual se destacam a voz de tenor de um vendedor de pássaros e os acordes de três violinistas competindo. Nessa situação, que pode ser vista como uma alegoria de tantas conjunturas, o eu do poema tenta falar com seus «caros companheiros sensitivos», mas eles não estão mais ali, fugiram, desapareceram: «sumiram num instante / estarecidos com tanto sangue». O contato com esse poema não deixa o leitor imune; ele é chamado a refletir sobre a conjuntura delineada pelos versos, sobre a própria precariedade da condição humana. São 37 versos seguidos, sem pausa, que deixam respiração e fôlego no limite. Os tons roxos que abrem o poema e o nome de Francis Bacon evocado nos versos 6–9 («Agradaria ao pobre Francis, / feliz de se encontrar / entre quartos de carneiro em ganchos / e ossos e miúdos») podem inquietar ainda mais, se pensarmos nas possíveis pinturas às quais Testa faz referência. Poderiam ser elas *Pintura* (1946) e *Figura com a carne* (1954), que não deixam de trabalhar com situações-limite, a solidão, a humanidade/desumanidade e, enfim, o que é recuperado pelo poeta, a imagem do homem como sendo também parte desses pedaços de carne, como os que estão descritos no início do poema.

Na já mencionada *O aniversário*, a questão central é a relação com o passado, com os que dele fizeram parte e não mais estão presentes. A voz da primeira composição anuncia, por meio de mais uma aporia, essa problemática da relação com os mortos: «É difícil vir até aqui para dizer que queres te incluir entre as coisas

desaparecidas, enquanto te esforças em juntar uma coleção para impedir que as coisas desapareçam». Tormento e conforto são duas palavras-chave para essas páginas, que conservam um dos momentos mais sensíveis que fazem referência à morte de uma pessoa amada. Como os demais desta parte, esse também é introduzido pelas aspas:

De noite, uma matilha de cães no quarto, ao redor da tua cama: antes irritados pela brancura que cai sobre as paredes... quase enraivecidos... depois sempre mais calmos; um gemido de afeto e tristeza. O sonho acaba quando estão lambendo a minha mão que aperta a tua que segue precipitando no gelo.

Afeto, tristeza, perda, alívio, dor, sofrimento, vida e morte fazem parte do caminhar, deste andar junto, que é também um andar descompassado, tentativas de encontrar-se desencontrando-se (Testa, 2010)⁷. De fato, a separação é outro campo central em *Páscoa de neve*, quarta coletânea de Testa, que reúne núcleos caros e essenciais, que retornam também em *Ablativo*. Um termo de benjaminiana memória capaz de amalgamá-los é *ruína*: ruína das relações, ruína de um mundo (ou mundos), ruína dos tempos idos, ruína ainda como o que resta da lembrança, ruína da própria língua. Enfim, articulações entre vida experienciada e gestos do cotidiano, entre espaços familiares e outros estranhos, mas que podem ter algum aspecto familiar, que estimulam as reflexões e as andanças do poeta e do seu poetar.

Discurso do refém, a terceira seção, é um momento especial do livro, no qual certa intimidade do poeta se mistura com algumas reminiscências. Aqui, os versos divididos em duas estrofes se abrem com a imagem da costa que ríspidamente acaba no mar «apoiado em cadentes encostas», paisagem característica dessa parte da Ligúria, acompanhada pela flora mediterrânea, o pilriteiro ou espinheiro-branco. Mas a ameaça não acaba, pois o eu retrocede entre armadilhas e bocas de lobo, e o oxímoro se concretiza no segundo verso da segunda estrofe na luminosa corrente sem luz. Espaço de beleza e, ao mesmo tempo, de ameaça. Numa outra composição, a esfera familiar, a parte mais íntima da casa, com seus hábitos cotidianos, vem à tona, na descrição do ato de fuçar e pelos barulhos, o arrastar das cadeiras, o fechar das gavetas, o ruído da louça... Um cruzamento de planos e atmosferas segue sendo delineado, em mais um espaço aporético, no qual as rolinhas de bronze do cemitério parecem ter vida e bater asas. Ou, como num outro poema, «só uma memória avara e seca, / onde, à noite, brilha / para além dos anos, / longínqua minha alegria, / como entre a pérgula farta / a lua». Atmosfera quase onírica, lembrando da importância do sonho, que retorna no poema final do livro, que se abre com a imagem imponente dos castanheiros da Índia, com suas flores, majestosas em forma de penachos, e outras plantas que seguem invadindo os espaços da repentina primavera. Ao lado deste rico renascimento, o bando de garotos que passa cantarolando e «os batentes bambos podres de maresia...», mais uma ruína acompanhada de um «deixe-me estar» explicitado na última estrofe.

Ruínas também *da* e *na* língua que se concretizam na inversão de alguns ditos populares ou de formas mais cotidianas. E Testa vai ainda mais além nesta seção, há aqui um exemplo de como as pesquisas e a atividade do professor e pesquisador tocam o poeta. Ao tratar da língua escrita dos semicultos, entre o século XIX e o XX, num capítulo de *L'italiano nascosto* (2014), o professor de História da Língua toma como exemplo uma experiência de radical marginalidade. O testemunho

de um soldado, Antonio D., proveniente de Rovigo, internado em setembro de 2015 no hospital psiquiátrico de Gênova Quarto, com alta no mês de junho do ano seguinte. Para além das questões mais específicas e técnicas que chamam a atenção do estudioso e linguista, na parte final da carta enviada aos pais do manicômio, há algo que toca Testa-poeta. E é, justamente, o fato de essas últimas linhas porem em cena temas, sentimentos e conteúdos humanos cuja profundidade ecoa nas esfarrapadas vestes expressivas. Esse momento que contagia a leitura do poeta é marcado por um entrecruzar em que a fragilidade da língua corresponde à fragilidade humana, (Testa, 2014:103–104)⁸ e os versos retomam as palavras da carta de Antonio D., reproduzida no volume ensaístico.

[...]

De noite, vocês me acompanharam dentro
e me deixaram na gaiola de vidros opacos
com essa luzinha perpétua fixa nos olhos,
inventada —dizem—
para o benefício da minha alma
Mas, agora, daqui escrevo:
tratam vocês de zelar por sua alma.
Eu amo, adoro vocês.

260 261

Bálticas, que também é evocada em *Ablativo*, obviamente recupera uma região de conflitos e tensões num leque de diferentes cenários, Marselisborg com o ciclar raro das bicicletas; Aarhus em que o olhar do poeta flagra um canal, na «órbita saturnal da cidade»; a igreja que hospedava loucos, pobres e adoentados, a luminosidade e as cores do céu já descobertas nos quadros dos pintores, tudo acompanhado da advertência de que não é necessário levantar muito os olhos, basta prestar um pouco mais de atenção para além da cerca do aeroporto. Não há como escapar de uma espécie de acerto de contas ético, mesmo que seja entre eu e eu(s):

Escapo das garras do meu pouco
(o outro horizonte,
a má-paisagem bem conhecida)
e, antes do escurecer,
reduzo a zero as contas
dos mercantes do nada,
dos oficiantes do igual:
me invento aqui, só para mim,
uma só estação boreal

É a arte de escavar que é acionada e colocada em jogo e o observar é mais do que uma ação necessária e vital. Um ir e vir pela existência sempre ameaçada, como a imagem da navalha que desce acariciando as costas em uma página de *O aniversário*, última seção antes do «intermezzo» de *Cantiga da alvorada*, exercício de leitura, de tradução, sobretudo um exercício de *alteridade*. Limiar e soleira talvez sejam dois termos que, de algum modo, possam dar conta desta significativa experiência no panorama contemporâneo da poesia italiana. Assim, se de um lado ele é tipicamente genovês, muito ligado à sua pequena parte da Ligúria (basta pensar no

amplo leque de plantas, flores e nas várias referências que povoam os versos), de outro, como um movimento contrastante e complementar, há o gesto de explorar outros territórios, que pouco a pouco passam a rodear espectralmente o íntimo e o familiar⁹. E, nesses deslocamentos de provocantes fissuras, o ato de lembrar faz-se essencial, tornando-se vital, uma forma de sobrevivência.

Percepção e esquecimento, abalos na experiência e no experienciar a própria língua no movimento marcado pelo deslocamento provocado pela tradução. Como apontou Paul de Man, na leitura de «A tarefa do tradutor» de Walter Benjamin, o movimento de disjunção é o pré-requisito de uma leitura crítica. Separação que deixa fraturas, rastros mais ou menos melancólicos, e que fazem da «perda» um elemento central e potencializador. Ruínas da leitura que sobrevivem nas ações de destruição, decomposição e reconstrução, inerentes ao processo da tradução. O nome e a escolha por traduzir Philip Larkin não devem causar estranhamento para o leitor. Enrico Testa é um atento leitor de Larkin, com quem compartilha o «caráter ordinário da existência», a «análise do cotidiano e dos seus mínimos detalhes», como ele mesmo escreve no prefácio a *High Windows*. Ao falar da poesia do autor de *Aubade*, Testa parece estar falando sobre as suas próprias escolhas poéticas. Outros pontos que aproximam os dois autores concernem à opção por uma língua antirretórica, permeada de elementos narrativos, um poema de maleabilidade plástica que toca prosa e poesia além, é claro, das duras, ácidas e amargas reflexões. A tradução de *Aubade*, em italiano *Canzone d'alba*, em português *Cantiga da alvorada*, é mais um indício, ou, se se preferir, uma *assinatura*, da conjunção múltipla e plural que incide na escritura deste poeta italiano. Tradução, reescritura, escrita poética constituem, à primeira vista, alguns dos gestos nesta imbricada trama entre línguas. O texto da tradução para o italiano do poema de Larkin oferece pontos importantes para um debate sobre as tensões do processo tradutório, incluindo as escolhas/modificações aportadas por Testa (poeta-tradutor e tradutor-poeta), embora esta não seja a sede mais apropriada para tal discussão. No entanto, vale a pena ressaltar alguns aspectos como a pontuação, que sofre mudanças importantes e acaba por se aproximar bastante do poeitar de Testa, o número de versos que aumenta, deslocamentos e inversões que fazem parte e testemunham o acirrado confrontar-se e o jogo com o texto de outrem. Um percurso do poeta, do crítico, do tradutor que não deixa de perpassar pela experiência de autores que lhe são também caros como Eugenio Montale, Giovanni Giudici, Franco Fortini, Giorgio Caproni e Vittorio Sereni.

Com *Páscoa de neve*, a sexta seção que dá o título ao livro, é retomada a *scrittura in proprio*. Porém, a presença do(s) outro(s) não se apaga, se mistura com as recordações e nenhum dos seis poemas aqui é introduzido pelas aspas, tão frequente em outros momentos. A ideia da disjunção parece dominar a atmosfera destas páginas, em variadas situações, desde um desenho de criança, deixado no bolso do casaco e depois queimado, até uma tentativa de reencontro mesmo à distância, por meio de um telefonema do Belvedere, em Viena, que acaba caindo na secretária eletrônica com a voz que escorre e escava na «caligem pascoal». Folhas, ventos, verbos onomatopéicos seguem perfilando esta escritura e a seção termina num tópos (talvez herança caproniana) da poesia de Testa, a estação ferroviária. Duas estrofes, a primeira foca o mato, os troncos das acácias molhados depois da chuva, e a segunda capta os resíduos da Páscoa, passagem e celebração, que se foi e o que resta é a sensação desoladora. Da grande festa restam as tiras pendentes

do papel de alumínio dos ovos nos ramos das cerejeiras, «que deveriam manter à distância / a intrómita nação dos melros». Disjunção também presente na expressão *Páscoa de neve*, na qual a redenção aparece fria, sem tons de confissão ou de lamentações, uma visão certamente trágica (talvez catastrófica), mas que não segue na direção fatal e vazia do abismo (Peterle, 2015, 69–85). Como bem apontou Fabio Moliterni (2011:298–302), o diálogo travado com o leitor não é nem um momento consolador nem garantia de algo. No jogo iridescente com a língua, no qual cotidianidade, plasticidade e mobilidade são elementos importantes nesta imbricada teia de encontros e desencontros, que escavam na experiência —por via da memória, do sonho, da recordação—, vão sendo inscritos vestígios e rastros de uma vivência que parece a todo tempo se questionar.

Ismael, além de «(Isaiás 53)» em *Discurso do refém*, é outra referência bíblica neste percurso, como está inscrito no poema que traz a presença de sua mãe Agar, a escrava egípcia de Abraão, com quem este teve Ismael. Nesses versos, a fragilidade da existência talvez seja o ponto central, no qual é possível se dar conta de «como somos todos / violentamente perdidos». Inclusive uma brincadeira inocente de criança, a amarelinha, tem o seu reverso no estrago que pode provocar «destruindo vidros e flores»; ou ainda uma voz que fala a um filho que morreu, mais uma situação de perda e um cirandar profundo que resta na memória, reconhecível no mover-se das rãs. A rudeza da existência, a lei «selvagem» da vida, traz uma imagem de grande força, no poema que inicia com «a veste do corvo». Exatamente isso do corpo e da carne para uma veste esvaziada —literalmente uma carcaça—, pois sob a bela rosa canina, formigas e insetos vorazes, como se estivessem em passo de guerra, retiram e consomem a carne. Ação devoradora que por uns instantes parece ser aliviada pela passagem de uma sombra sobre o «desgrenhado floco» que une «o rastro mineral do olho / ao céu imêmore / e à nuvem que escorre». Um olhar que poderia recordar o de Murilo Mendes, em *Ipotesi*, livro escrito diretamente em italiano, cuja quinta seção, *Città*, inicia com:

262 263

*I topi gli scarafaggi in assetto di guerra
circondano i cesari che rotolano sull'asfalto
dove slittano le automobili in assetto di guerra
mentre lo scirocco disturba i transistor vicini
ed i turisti col cannocchiale rotto
si godono le scolopendre nei ruderi piranesi* (Mendes, 2004:121)

Essa coletânea traz um campo semântico assinalado no título pela palavra «neve», que se desdobra em termos como «fria», «frio», «frios», «friaca», usados sete vezes; «gelo», com seis ocorrências e «congelado», utilizado em duas ocasiões. Além disso, a cor cinza predomina em alguns cenários com uma incidência de cinco usos, não se distanciando de outra cor que é o preto-verde ou o branco da névoa. Essa, com certeza, não é uma palheta qualquer: os tons acromáticos ecoam pelo menos dois poetas fundamentais no percurso poético de Testa, Giorgio Caproni e Paul Celan.

Tela de saco, que faz referência à trama do tecido tosco, a seção mais longa, subdividida em duas (I e II), continua o passo por entre recordações e experiências. Savona, Sant'Ilario, Gênova são alguns topônimos reconhecíveis por meio das pistas nos versos: *Salita Inferiore Salvator Rosa*, *Via Rio Fontanino*, *Piazza Acquaverde*, onde há a estátua de Colombo na frente da estação de trem Príncipe. O dramático

sentimento da separação bate às portas do exílio, «da partida / e argila e salmo/ na tela de saco / do exílio», como registra o último verso do primeiro poema. Lembranças e heranças que nos «perseguem», nos são passadas sem um aceite *a priori* e começam a fazer parte de uma esfera mais íntima. Tal afirmação serve tanto para se pensar o diálogo com a tradição poética, inclusive a mais recente, como para se pensar as coloridas barrinhas de Marselha e o arsenal de instrumentos de corte (diferentes tipos de tesouras e de facas) descrito num dos poemas mais tocantes, em que o poeta se abre, expõe certa intimidade, abre uma das portas de parte da sua casa: «É contudo a herança de vocês / de dedicação, manias e ofícios, / que me deixaram nesta veste estranha», com a sensação contrastante de que «Tudo isso me dá o sentido e a consciência de não poder nunca mais voltar para casa».

Hammerwand é outro topônimo que aponta para o cenário das encantáveis Dolomites, mais especificamente para a região do Trentino Alto Adige, os Alpes de Siusi também são outra provável referência familiar. A flora toma conta dos versos, damas-nuas, erice anã, lariços, veratro ou flor da verdade, arminho, samambaias, rosas, líquenes e, como não poderia faltar, no meio de todo esse verde, a clareira e «o véu matutino da névoa [...] na montanha». E ainda, unindo os últimos versos de dois poemas: «Sem nome nem origem: / pertos de uma graça / de primeiro grau» e «uma paisagem, ágil e mortal, / para um possível destino dual». Das Dolomites para a terra lusitana, com a colina do Restelo, o Jardim Botânico na Rua da Escola Politécnica, o conhecido Rossio. Espaços de Lisboa, cidade melancólica, nostálgica e saudosa, cara a Enrico Testa, como se percebe também pelas linhas a ela dedicadas em *Ablativo*.

A seção que encerra *Páscoa de neve, De outra forma*, parece, pelo título, tentar apontar para outros caminhos, contudo a peregrinação continua. Viena, Belgrado, Londres, Rio Mondego, em Coimbra, e outros espaços mais ou menos conhecidos são trazidos como num movimento cíclico, permeado de palpitações, «Voltamos atrás / retomamos do início». É um desdobrar-se sobre a própria escritura, sobre a própria vivência e ainda sobre o laboratório da escritura, sem cair em exercícios retóricos e oraculares. Uma prática da atenção e da observação que espreita, indaga e nos coloca frente a frente a diferentes esferas individuais e coletivas da vida, que por sua vez impelem obrigatoriamente reflexões éticas, incluindo as mais singelas. A sensação talvez seja a descrita na tradução de Larkin «E assim resta, exatamente na borda da visão, / uma pequena mancha desfocada, / uma sensação de frio obstinada / que freia qualquer impulso na indecisão». Uma montagem de planos que absorve léxico e métrica, da mais familiar àquela de cunho literário, fragmentos e resíduos impregnados de sentimentos e contatos, que testemunham o árduo e generoso exercício de Enrico Testa. Desencanto, enfim, outro termo útil para se pensar nesta complexa trama poética aberta em *Páscoa de neve*, que encontra nos fios ralos, na teia desbotada, gasta e desfiada, que vai se esgarçando ainda mais, tons e ritmos próprios.

Para finalizar, ao tratar da urdidura de Testa é importante destacar, mesmo que rapidamente, alguns contatos e contágios com outros escritores que se escondem nesse poético alinhar das palavras. Algumas pistas estão nas *Notas*, fornecidas pelo próprio poeta, mas há outras não reveladas, que passam a fazer parte dos jogos e movimentos da leitura. Para além de nomes que não poderiam ser dispensados quando se trata de Enrico Testa, como os mais conhecidos Giovanni Pascoli, Eugenio Montale, Camillo Sbarbaro, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Giovanni Giudici,

podem ser pescados em seus versos, com uma atenta leitura, por exemplo, referências a um dos contos dos Irmãos Grimm, a outro célebre texto da literatura infantil como *O vento nos salgueiros* de Grahame («um rato d'água às voltas com o Grande Mundo»), mas, tendo em vista que não é possível aqui referenciar todos esses jogos de intertextualidade e de contaminações, gostaria, para concluir, de pelo menos chamar a atenção para uma provável coincidência, que está na segunda estrofe, do sexto poema, da seção *Discurso do refém*, em que se faz presente uma voz feminina.

Se a tua fidelidade é a lembrança
do verde que mandaras adiante
como guia no sono,
a minha distração, o que é?
Tê vi, bestazinha caçada,
me procurando em estações e feiras.
E fingi nada perceber.
Uma rã no inverno fui
de ventre gélido e opaco,
retraída em mim mesma
e só em mim mesma fuçando
razão e luz.

264 265

Algumas perguntas que emanam deste volume certamente estão relacionados a questões que vão além da própria poesia, mas que por meio dela (da poesia) podem ser tocadas e exploradas. Não se trata, portanto, somente de uma experiência que se faz, mas de uma experiência que faz ser, para lembrar Jean-Luc Nancy, outro nome recorrente nas leituras de Testa. Os versos indicados acima podem, pelos termos escolhidos, lembrar um fragmento de Primo Levi:

[...]

Pensem bem se isto é uma mulher,
sem cabelos e sem nome,
sem mais força para lembrar,
vazios os olhos, frio o ventre,
como um sapo no inverno. (Levi, 1998:9)

Sem dúvida, a conjunção e o momento ao qual se faz referência não são e nem poderiam ser os mesmos. Por outro lado, é praticamente impossível que Testa não o tenha lido. Resquícios de leituras? Caminhos tortuosos da própria literatura? Provavelmente sim, leituras e releituras, termos e expressões que seguem se sobrepondo e conquistando outros lugares e constelações. Uma escuta que só se dá no encontro com a língua, e a escritura do poeta genovês é fruto de encontros e de relações. A estrofe que antecede e a que vem depois do fragmento entre aspas já sinalizam para as diferenças intrínsecas. Um ponto dialogante poderia ser o da memória, mas também aqui esse aspecto é recuperado e trabalhado a partir de diferenças, a da própria experiência, e de diferentes singularidades. Um fazer parte da mesma língua, fazer uso das mesmas ferramentas, não impede a abertura de outras vias e trajetórias. Nessa linha, é possível dizer que o sentido é dado, doado, abandonado, anunciado e, sobretudo, partilhado. Um partilhar, portanto, de

vozes em que cada uma possui a sua expressão singular, assinaturas ou indícios, ao mesmo tempo em que já anuncia uma terceira, a voz do outro (Nancy, 1993).

Depois de tantas palavras, talvez uma possa servir para encerrar, mas sem colocar um ponto final, já que a leitura nas suas misteriosas e mirabolantes contorções continua *no e pelo* corpo do leitor. Essa palavra é *silêncio*, entendido não como a interrupção do comunicar, mas, ao contrário, como o que torna possível o próprio comunicar e tudo o que concerne a esse gesto. Aqui está a importante tensão colocada na complexa trama da poesia de Testa, que pode ainda ser lida como uma resistência entre palavras, pausas e silêncios: «vazio de palavras, permitido pela relação, sobre a qual crescem o sentido e a palavra em si» (Testa, 1996:27). A voz delicada e sensível fala de temores, angustias e anseios, sem deixar de ser precisa e firme. Talvez, por isso, pensando nas idas e vindas das relações (passagens, lacerações, melodias, encontros, despedidas, trânsitos), elemento essencial e fundamental de qualquer existência, *Páscoa de neve* possa ser ainda lido como um intenso testemunho de amor e amizade («Com o abraço houve um silêncio / que tirou peso ao mundo»).

A tradução de poesia é um desdobrar-se do embate com as línguas, suas impossibilidades, uma complexidade que se dá por meio da/na língua, e refletir sobre esse processo, sobre as escolhas e decisões tomadas, não é fácil. É um processo melancólico, de luto, para lembrar Paul Ricoeur ou o poeta mexicano Xavier Villaurrutia, inscrito na tensão entre a possibilidade-impossibilidade-necessidade. Forças diversas inerentes ao ato em si que devem dar conta de uma série de variáveis como, por exemplo, o «*legame mosaico*» tratado por Dante no *Convivio*, que coloca uma questão central ao pensar na estrutura e nas suas relações intrínsecas com o conteúdo, que nem sempre é possível manter na tradução. Tendo em vista esta e outras questões desafiadoras e ameaçadoras, dadas pela própria experiência como poeta e tradutor, Marco Lucchesi afirmou ser a tradução literária uma arte de naufragar com dignidade (Lucchesi, 2006:207).

Um processo sanguinolento? Talvez sim. Um corte no texto de partida, uma ferida que na medida em que as negociações iniciam vai sendo aos poucos cicatrizada. Todavia, a marca do corte, a cicatriz, não desaparece, permanece ali inscrita como um indício. Nesse sentido, o texto traduzido pode ser visto como um arquivo tanto pessoal do tradutor como coletivo das tensões entre tradutor, texto e autor (Peterle, 2013:97–112). Assim, traduzir é arriscar-se, mas é também estar disponível para dar-se ao outro e escutar a voz de outrem, acolhendo os obstáculos deste confronto nada pacífico. As múltiplas dobras desta relação delineiam um movimento que sai de si, se depara com uma língua outra, retorna para si numa língua terceira, estranha, encontrada no limiar.

Em termos mais específicos, o trabalho de tradução dos poemas de Enrico Testa é laborioso. O texto seduz, estimula leituras e releituras que fazem com que se torne difícil e doloroso colocar o ponto final. O embate com o texto ecoa no embate do leitor consigo próprio. Em relação à estrutura, no mais das vezes é usada a forma livre entremeadada de elementos da tradição e de algumas «liberdades poéticas» que deixam ainda mais árdua a tarefa tradutória. Em primeiro lugar, tentou-se preservar o ritmo, as calibradas rimas e o tom coloquial da escritura. Uma observação a ser feita é que, quando no texto em italiano há o uso da segunda pessoa, na tradução em português ora optou-se pela segunda pessoa «tu» ora pelo «você» para manter

o tom coloquial e também para usar e explorar essa variedade que a língua de chegada oferece. Sempre que possível foi mantido o uso frequente de verbos onomatopáicos, que não deixa de ser uma herança pascoliana. Toda a gama de vocábulos que se referem a animais, flores e plantas foi mantida, nenhum termo sofreu adaptação ou domesticação, talvez por isso alguns nomes podem soar estranhos, mas tendo em vista que se trata normalmente da vegetação de tipo mediterrânea (também presente em outros livros, como *Ablativo*) optou-se por mantê-los. Na poesia de Testa é difícil encontrar termos genéricos, há uma precisão na escolha e no uso desse vocabulário; de fato, tais palavras apontam para uma escolha precisa que reafirma a não ornamentalidade desta poesia. Operações como inversões de palavras no mesmo verso, substituições e trocas podem ser encontradas e foram utilizadas ao longo da reescritura de *Páscoa de neve*. Sem essas ferramentas o trabalho poderia ter sido mais sangrento. Agora, as dúvidas, as reticências e as feridas abertas aparentam ter desaparecido e essa harmoniosa publicação carrega consigo resíduos e marcas restantes.

266 267

Notas

¹ Faz-se referência a dois textos específicos, «*La rima*» e «*Otto notes*».

² «A minha linguagem poética aponta, pelo menos parcialmente, para uma simplicidade gramatical, entremeada, no entanto, por sinais que fogem da linearidade comum da dicção, ora por via lexical (poucos termos estranhos ao uso), ora por via textual (com violação das regras da usual coerência semântica e presença de referências ‘opacas’, não recuperáveis imediatamente), ora, e sobretudo, por via harmônica (a ‘verve’, inclusive, nas situações mais cupas através da afeição ou o vício da rima, nas suas várias formas e rearranjos no verso)», fragmento da entrevista *O fio das relações humanas*, (Peterle, Santi, 2015:31–37).

³ «O tempo infinito e quantificado é assim repentinamente delimitado e presentificado: o *cairós* concentra em si os vários tempos (*‘omnium temporum in unum collatio’*) e, nele, o sábio é senhor de si e imperturbável como um deus na eternidade» (Agamben, 2005:124).

⁴ Todos os versos do poeta têm como referência (Testa, 2016).

⁵ Nota-se um uso mais frequente desse artifício a partir de *In controtempo* (1994).

⁶ Sobre a problemática do sujeito, faz-se referência a dois volumes ensaísticos do próprio Testa (2009 e 1999).

⁷ «[...] l’attaccamento alla vita per quanto perennemente intriso del senso di morte, l’importanza degli affetti e della memoria per quanto assediati dal nulla» são palavras de Enrico Testa no prefácio que introduz a coletânea de Alberto Vigevani (2010).

⁸ Reproduzo aqui a última parte da análise da carta: «In questa eco vocale, che vale da cornice strutturale e coesiva (a un altro livello) dell’intera lettera aggallano i punti essenziali della perorazione di Antonio D.: la sua

“scelta” del manicomio (“che io sono in paradiso e mi volete trassinar al inferno”), il dialogo con figure che non riusciamo a identificare altrimenti se non come *umbræ* (“io son cui con mio zio rafaele conl nono col marito della zia teresina e con tanti, altri che me la passo bene”), la coscienza della propria anima e l’invito a ognuno a prendersi cura della propria (“amè melano gia curata lanima, ora pensateci curarvela voi”), la semplice comunicazione del proprio affetto (“io vi amo vivolio bene”). Se c’è un momento in cui l’escussione linguistica, compiuto il suo dovere, deve poi arretrare di fronte a un testo, è proprio questo: quando ci s’imbatte in un reperto che mette in scena temi, sentimenti e contenuti umani la cui profondità è un tutt’uno con la sbrindellata veste espressiva e il cui tenore vocale si fa veicolo estremo e quasi semicatombale della densità antropologica e storica del dire» (Testa, 2014:103–104).

⁹ Outro exemplo desse movimento é a seção *Breve excursão pela América do Sul*, em *Ablativo* (Testa, 2014).

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2005). *Infância e história* [Trad. Henrique Burigo]. EDUFMG.
- AUGÉ, M. (2004). *Rovine e macerie – il senso del tempo*. [Trad. Aldo Serafini]. Bollati Boringhieri.
- CAPODAGLIO, E. (2010). *La poetica della calma di Enrico Testa. istmi*, (25–26), 127–130.
- CORTELESSA, A. (2006). *Enrico Testa, sé come un altro*. En *La fisica del senso – saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi* (pp. 528–533). Fazi Editore.
- DE CERTEAU, M. (2000). *A Invenção do Cotidiano 1 – Artes de fazer* [Trad. Ephraim Ferreira Alves]. Editora Vozes.
- GIUDICI, G. (1994, 12 de septiembre). Versi in controtempo. *L’Unità*.
- GIUDICI, G. (2001, 1 de septiembre). Testa: rime alla deriva. *Corriere della Sera*.
- LACAN, J. (1998). O seminário sobre «A carta roubada». En *Escritos* [Traducción Vera Ribeiro]. Jorge Zahar.
- LEVI, P. (1998). *É isto um homem?* [Trad. Luigi del Re]. Editora Rocco.
- LUCCHESI, M. (2006). *Meridiano celeste & bestiário*. Record.
- MENDES, M. (2004). *Ipotesi*. Stegagno Picchio, L. [org.]. Zone Editrice.
- MENTES, M. (1994). *Poesia Liberdade*. En *Poesia Completa e Prosa*. Editora Nova Aguilar.
- MOLITERNI, FABIO (2011). Pasqua di neve di Enrico Testa. En *Il vero che è passato. Scrittori e storia nel Novecento italiano* (pp. 298–302). Edizioni Milella di Lecce Spazio Vivo.
- NANCY, J.L. (1993). *La partizione delle voci – verso una comunità senza fondamenti*. Il poligrafo.
- PESTARINO, R. (2015). *La poesia di Enrico Testa. Mosaico*. XIII(137), 28–30.
- PETERLE, P. (2013). Possíveis percursos no babélico labirinto da literatura italiana traduzida no Brasil. En Peterle, P; Santurbano, A. Wataghin, L.

- [Orgs.]. *Literatura Italiana traduzida no Brasil (1900–1950)*. Comunità.
- PETERLE, P. (2014). Poesia aporética – entrevista com Enrico Testa. En *Subtrópicos*, (11), 6.
- PETERLE, P. Y SANTI, E. (2015). O fio das relações humanas. *Anuário de Literatura* (20.2), 31–37.
- PETERLE, P. (2015). Outra via: *vivo all’ablativo* – percursos na poesia de Enrico Testa. En *no limite da palavra* (pp. 69–85). Letras.
- RAFFAELI, M. (2011). Disincanto in grigio. En *Bande à part*. Gaffi.
- TESTA, E. (1996). *Pronomi*. Il Segnalibro.
- TESTA, E. (1999). *Per interposta persona – lingua e poesia nel secondo Novecento*. Bulzoni Editore.
- TESTA, E. (2009). *Eroi e figuranti – il personaggio del romanzo*. Einaudi.
- TESTA, E. (2010). «Prefazione». En Vigevani, A. *L’esistenza – tutte le poesie 1980–1992*. Einaudi. 268 269
- TESTA, E. (2014). *L’italiano nascosto*. Einaudi.
- TESTA, E. (2016). *Páscoa de neve* [Trad. P. Peterle]. Rafael Copetti Editor.
- TESTA, E. (2014). *Ablativo*. [Trad. P. Peterle]. A. Santurbano, S. de Gaspari. Rafael Copetti Editor.
- VIVIANI, C. (2004). *La voce inimitabile – poesia e poetica del Secondo Novecento*. Il Melangolo.
- ZUBLENA, P. (2005). Enrico Testa. En Alfano, G; Baldacci, A.; Cortellessa, A. *et al., Parola Plurale – Sessanquattro poeti italiani fra due secoli* (pp. 559–573). Sossella.

Peterle, Patricia

«Páscoa de neve de Enrico Testa». *El hilo de la fábula*.
Revista anual del Centro de Estudios Comparados
 (20), 255–269.

Fecha de recepción: 07 · 01 · 20

Fecha de aceptación: 21 · 03 · 20

La geometría del acto traductivo

Irlanda Villegas*

Universidad Veracruzana

Resumen

A partir de un poema argumentativo–conceptual de Janet Frame se analizan fenómenos de domesticación y extrañamiento para definir la traducción como acto creativo. La imagen del círculo propuesto por Benjamin sirve para reflexionar sobre la naturaleza performativa de la traducción y como plataforma para entender la importancia del intersticio en la traducción cultural. Se usa el método contrastivo entre texto fuente y versión respaldado por teoría de la traducción. Asimismo, se recurre a la ilustración didáctico–interpretativa lograda en el aula de literatura.

270 271

Palabras clave

· Janet Frame · Metáfora de la traducción · Intersticio · Performatividad · Domesticación

Abstract

An argumentative–notional poem by Janet Frame is the basis for the analysis of domestication vs foreignization to define translation as a creative act. Benjamin's image of the circle is used to reflect on the performative nature of translation as well as a platform for understanding the interstices in cultural translation. Contrastive method (source text–version) is applied from a translation theory perspective. An interpretative–didactic illustration achieved in the literature classroom is added to the analysis.

Keywords

· Janet Frame · Metaphor of translation · Interstice · Performativity · Domestication

* Profesora–investigadora del Instituto de Investigaciones en Educación, Universidad Veracruzana, México. Licenciada en Letras Inglesas, Magister en Literatura Comparada y Doctora en Letras por la UNAM. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Traductora y autora de artículos de investigación en estudios literarios, culturales y poscoloniales. Recientemente coordinó La traducción lingüística y cultural en los procesos educativos: hacia un vocabulario interdisciplinar (UNAM–UV, 2019) disponible en <http://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/book/2091>.

A lo largo de la historia de las letras, estudiosos de la traducción de muy diversa índole han recurrido a diversas imágenes para describir la traducción: el espejo, el lienzo del pintor, la ventana, el puente, nueva vestimenta, la vasija rota, un apretón de manos, la dirección de una orquesta, el velo removido, las orillas de un río, el eco de una voz... Buscar la semejanza o analogía entre el acto de traducir y condensarla en una sola imagen es, en sí, un mecanismo del pensamiento que comprueba el fehaciente hecho de que comparar y traducir son actividades inherentemente humanas. No pocas de las metáforas que se esbozan para describir la traducción conllevan también alguna explicación de la manera en que se efectúa.

Entre las más poderosas de estas imágenes se encuentra la ofrecida por el pensador alemán Walter Benjamin (1968):

Just as a tangent touches a circle lightly and at but one point —establishing, with this touch rather than with the point, the law according to which it is to continue on its straight path to infinity— a translation touches the original lightly and only at the infinitely small point of the sense, thereupon pursuing its own course according to the laws of fidelity in the freedom of linguistic flux. (261)¹

Matemáticamente, el círculo es:

1. Una curva cerrada, perfectamente redonda, en la que todos los puntos están equidistantes de un punto fijo dentro de la curva al que se llama centro. (<http://www.mathematicsdictionary.com/spanish/vmd/full/c/circle.htm>)

2. Un lugar geométrico de los puntos del plano cuya distancia a otro punto fijo, llamado centro, es menor o igual que una cantidad constante, llamada radio. Es la región del plano delimitada por una circunferencia y que posee un área definida. (<https://es.wikipedia.org/wiki/Círculo>)

Tengamos en mente estas definiciones al figurarnos la imagen propuesta por Benjamin, así como un poema de la neozelandesa Janet Frame (1924–2004), prestando especial atención a los puntos del círculo.

Sin pretender ahondar en la filosofía cabalística que subyace a este símil construido para explicar la importancia de la relación entre el original y su traducción, es mi intención desplegarlo como telón de fondo para montar un escenario adonde traeré al primer plano esta misma figura geométrica, bajo un tratamiento completamente distinto y que, sin embargo, guarda cierto parentesco con Benjamin, a saber, la imagen ofrecida en el poema «Compass» (Texto A, originalmente incluido en la antología póstuma *The Goose Bath*, 2006). Mi objetivo es demostrar que este poema puede suscitar una posibilidad de ilustrar performativamente —es decir, desde un hacer consciente y agencial— la traducción. Entiendo el poema de Frame como un acto gestual efectuado mediante el discurso poético y sostengo, siguiendo a Butler (2009), que es performativo porque se trata de «una fabricación manufacturada y sostenida mediante signos corporales» (Butler, 2009:381).

Compass (Texto A)

- (1) Once I was overtaken by
- (2) geometry: a golden compass lying
- (3) in a silver box that had cutting edges
- (4) and sliced through my finger – if
- (5) you had to choose would you be
- (6) the centre or the foot of the compass?

- (7) the short foot harnessed to a dainty pencil
- (8) with nothing to do all day but describe
- (9) describe the perfect circle and
- (10) meet your origins foot to foot on a highway
- (11) narrow enough to contain you only
- (12) or would you rather pierce what you touch
- (13) putting out who knows what eyes of light
- (14) sharp deep stay-at-home as balance, reference for
- (15) the wandering —no, rather the successfully striding— foot?

- (16) But if you are a compass have you really a choice?
- (17) Are you not wholly —stay-at-home and traveller— *It?*
- (18) I think I'd rather be the wide-open measured mouth of
- (19) the radius tasting every drop of distance.

272 273

En mi función de lectora intrigada por los procesos mentales, emotivos e identitarios que intervienen a la hora de traducir, propongo realizar en el presente ensayo un desplazamiento desde este poema —que, a mi modo de ver, trata sobre posibles posturas a adoptar por la poeta en el quehacer creativo que, por supuesto, conllevan riesgos y, sobre todo, trata de un espacio en blanco o contenido *entre* el centro y la circunferencia, es decir, el radio, como símil del acto creativo— hacia la construcción de una imagen que puede ilustrar la traducción y particularmente la noción de cómo se pone en riesgo la identidad de la poeta (y, por tanto de la traductora) en tal proceso comunicativo. Considero que es posible realizar ese deslizamiento porque la traducción también es un acto creativo. Sostengo, además, que la figura esbozada no se constriñe a la traducción de poesía, sino que puede abarcar la traducción literaria en términos generales.

Para lograr mi propósito, metodológicamente echo mano de las ventajas de contar con una edición bilingüe y capitalizo la manera en que la dinámica versión de Irene Artigas (Texto B) ilumina el original, tanto en sus fortalezas como en aquellos indicios de no-completud.

Compás (Texto B)

- (1) Una vez me sobrepasó
- (2) la geometría: un compás áureo guardado
- (3) en una caja plateada con puntas cortantes
- (4) se deslizó hasta mis dedos – ¿si
- (5) pudieras elegir preferirías ser
- (6) la punta que centra o la que traza el compás?

- (7) – ¿la punta corta aparejada a un lápiz refinado
- (8) sin nada que hacer durante el día más que describir
- (9) describir el círculo perfecto y
- (10) encontrar tu origen paso a paso en una carretera
- (11) tan estrecha como para solo contenerte a ti
- (12) o preferirías rasgar lo que tocas
- (13) incomodando quién sabe a qué ojos de luz
- (14) agudos profundos sedentarios como equilibrio, referencia
- (15) para la punta que deambula —no, más bien, que avanza, a zancadas?
- (16) ¿Aunque, si eres un compás, de verdad puedes elegir?
- (17) ¿Acaso no eres todo: quien se queda y quien viaja?
- (18) Creo que preferiría ser la boca muy abiertamente medida
- (19) del radio que prueba cada gota de distancia.

A partir del contraste entre el poema y su versión, analizo con cierto detalle la rica y compleja imagen propuesta por Frame, bajo el eco de Benjamin, tomando en cuenta el concepto *in-betweenness*, es decir, un intersticio para la traducción cultural, esbozado por Bhabha (1994:217). Obedezco la estructura argumentativo-nacional de su poema (introducción, desarrollo y conclusión, estrofas 1, 2 y 3), para finalmente dar a conocer la interpretación realizada por una estudiante mía bajo otro código: se trata de una imagen visual plasmada en el pizarrón durante la clase. Busco comprobar así, cómo este poema puede ilustrar las complejidades nacionales e identitarias de la traducción desde una proposición esperanzadora.

El poema de Frame claramente construye un concepto en un poema compuesto por tres estrofas en verso libre sin rima, distribuidas en seis, nueve y cuatro versos, lo cual refleja que es la problematización del concepto la que requiere mayor extensión, mientras que su resolución es sintética y efectiva. En todas las estrofas predominan las preguntas retóricas, pero destaca que, en la primera, la pregunta enunciada es el planteamiento del problema: una invitación a que el/la receptor/a del poema elija ser (aspecto ontológico) alguna de las dos opciones planteadas: (a) la aguja de metal o (b) la mina de grafito del compás. Ya desde la primera estrofa se construye, bajo el *mood* epifanía, un cuestionamiento sobre el posicionamiento de la creadora ante la poesía, la Otredad y la vida misma. Yo lo desplazo, con Benjamin como telón de fondo, a la traducción.

El yo poético anuncia desde los primeros versos que develará para nosotros una verdad que normalmente no se conoce, pero que sí le ha sido revelada a su persona en una suerte de éxtasis («overtaken») aun sin haberlo solicitado. Guarda cierta correspondencia con el esoterismo de Benjamin, en el sentido de estar revelando algo oculto, difícil de entender, en ambos casos, desde la geometría. Al receptor ideal del poema, posiblemente un escritor, un poeta o un traductor, se le invita a imaginarse a sí mismo como un fino instrumento de precisión —es de oro y está resguardado dentro de un estuche de plata²— de alguien opulento (¿algún dios o rey?), es decir, se trata de un instrumento precioso.

Luego, se le lanza una pregunta y se le orilla a tomar una decisión ética. La obligatoriedad y la imposibilidad de escape del «If you had to choose» (vv. 4–5) de este tener que posicionarse, pasa como la apertura de opciones al Texto B: «si pudieras elegir», diluyendo la inevitabilidad de la elección. La aporía de la traducción queda plenamente establecida en el Texto A, mientras que el Texto B solo la

sugiere. Tener que elegir entre «la punta que centra o la que traza» («the centre or the foot») obliga a escoger un punto donde situarse, específico y determinado que será ampliado en la segunda estrofa: o el centro o la circunferencia.

La primera opción de este poema argumentativo corresponde al delicado grafito («dainty» / «refinado», puede romperse) que traza, que «describe» (el verbo se repite, encabalgado, en los vv. 8–9) la circunferencia, «el círculo perfecto» (v. 9), frase sustantiva con función objeto directo, cargada de ironía, pero perfectamente posible, lo cual implica que es factible la exactitud en la creación–traducción. Sin embargo, Frame la pinta como una actividad que se realiza con cierto hastío: «sin nada que hacer durante el día más que...» (v. 8). ¿Qué sucede en este trayecto del lápiz? El/la creador/a–traductor/a se topa («meet») con sus propios orígenes, «paso a paso». La circunferencia es similar a «una carretera tan estrecha como para solo contenerte a ti» (vv. 10–11). En esta faz perfecta pero aburrida del acto creador–traductivo se produce una línea curva pero no lo suficientemente amplia para contener a la alteridad. No hay espacio más que para el Sí–Mismo.

274 275

Podría, por lo tanto, corresponder a la familiarización como método elegido por el traductor:

He seeks to impart to the reader the same image, the same impression that he himself received thanks to his knowledge of the original language of the work as it was written, thus moving the reader to his own position... [This] first translation will be perfect (Schleiermacher, 2006:49).³

Hay una función gnómica por parte del yo poético que lo juzga como un método perfecto pero fácil y tedioso. La domesticación se corrobora porque en la última estrofa, tal procedimiento será definido de manera sintética como «stay–at–home» (v. 17). Todo parece hacer suponer que este método es sencillo de realizarse, aunque mi opinión personal es que tal vez en este poema, se trivializa demasiado.

Frente a este método creativo–traductivo, los vv. 12–15 describen lo que, en la misma lógica de Schleiermacher puede denominarse como «extrañamiento» (ibid.), es decir extranjerizar la experiencia del receptor, obligándolo a acercarse a la cultura meta. Frame destaca el carácter subversivo de este procedimiento mediante la utilización de verbos como «pierce» (v. 12) y «putting out» (v. 13). Artigas enfatiza la violencia al escribir «rasgar» y contribuye a describir el método al elegir «incomodando» para el segundo verbo. La opción de extrañamiento saca de su zona de confort al/a receptor/a del nuevo texto (re)creado. Ambos verbos son transitivos. El objeto directo del primero es «what you touch» que nos remite indefectiblemente a la tangente benjaminiana que apenas «toca» la circunferencia, disparándose hasta el infinito, ausente en Frame, quien lo delimita bastante más.

La actividad traductoral es sutil, es corpórea y provoca sensaciones táctiles. En cambio, al estudiar el objeto directo de «putting out»: «who knows what eyes of light sharp deep stay–at–home» (vv. 13–14), me parece que Frame nos conduce a la arena política y tal vez se refiera a ese *establishment* literario inglés frente al cual nunca consiguió sentirse como una verdadera poeta: «Frame no se consideraba poeta. O, al menos, tenía enormes dudas sobre la calidad de su poesía» (Anaya, 2015:11). Es muy relevante que tales «ojos de luz» son calificados con el «stay–at–home» de la domesticación como método traductoral que parece subrayar la tendencia institucional anglosajona a rechazar la literatura marginal de las colonias, tal y como la producida por mujeres en Nueva Zelanda. Lamentablemente

la repetición de «stay-at-home» se pierde en el Texto B que opta por el adjetivo «sedentario» de forma fluida para el castellano pero no para el refuerzo argumentativo logrado en el Texto A.

Por otra parte, vale la pena señalar otros verbos equivalentes posibles para traducir «putting out», que igualmente podrían contribuir a ampliar esta función del *establishment*: podría tratarse de unos ojos de luz *apagados* (en lugar de «sedentarios»), que remarcarían el hastío institucional de la domesticación y la colonización; o *indignados*, que reforzarían la violencia como posible reacción a la subversión. Incluso habría otra acepción de «putting out», aún más radical pero más cercana a la imagen del compás: *abrirse de piernas*, que nos llevaría a una interpretación completamente feminista y que nos remonta, en tono subversivo, a las imágenes fálicas y/o sexistas de la traducción, tales como la esbozada por Steiner (1975) donde se precisa penetrar el texto fuente como ejercicio epistémico ineludible de inteligibilidad o aquella de Spivak (1993) que sostiene que la traductora debe rendirse amorosa y eróticamente, al texto fuente. Lo cierto es que el Texto B consigue incomodarnos al haber omitido estos matices y, por ello, afirmo que si bien no los pone de manifiesto, sí logra performativizarlos al hacer reconocible *un algo* ausente. Es una traducción que obliga al lector a poner en movimiento otras disyuntivas.

Queda claro en el poema fuente que tal *establishment* debe sostenerse en su punta de acero, fuertemente anclada en el centro, para funcionar de modo adecuado. En cambio, la punta de grafito «deambula —no, más bien [...] avanza, a zancadas» (v. 15), si bien siempre sostenida en tal anclaje. Lo hace de manera exitosa: el «succesfully striding» reforzado por la aliteración es compensado por «a zancadas» en el Texto B, cual si se tratara de una carrera y haciendo eco de esa posibilidad silenciada de abrir las piernas, no para la penetración ni la entrega enamorada sino para el avance hacia el encuentro con la Otredad. El método extranjerizante ha avanzado velozmente en las últimas décadas. El grafito es el «traveller» («quien viaja», v. 17) apuntalado en un centro identitario que tiene que actuar con agresividad, «rasgar» lo que toca.

Pese o gracias a la aporía de la traducción es necesario elegir. La pregunta retórica que abre la última estrofa lo corrobora: la única resolución posible es elegir pese a que no hay elección correcta. «*I*» en el verso 17 (subrayado original) es importantísimo porque representa la suma de la familiarización y el extrañamiento: el traductor es, a un tiempo, «quien se queda y quien viaja». El Texto B opta por la borradura de este «*I*» y, luego entonces, ahí, en ese espacio no nombrado, en esa obliteración, se invisibiliza y, por ello, el papel de la traductora se vuelve más patente, transformándose performativamente en un *todo condensado* y obligando al/a receptor/a atento/a a notar la tachadura: «la palabra ya no se oye, pero se la lee de una cierta manera» (Derrida, 1997:54).

Frame no claudica ante la aporía de la traducción. Su poema argumentativo cierra magistralmente con la elección —también performativa porque elabora la concreción de una idea mediante el modo dialógico— en su respuesta. Elige «ser la boca muy abiertamente medida del radio» (vv. 18–19). La distancia representada por el radio («segmento entre el centro de una circunferencia y cualquiera de sus puntos»⁴) es la respuesta a la búsqueda de identidad subjetiva del yo poético, como metáfora del acto traductor que es sensorial, de ahí la importancia de la selección de «mouth» / «boca»: del compás, pero también humanizada, como capacidad nutricia y degustativa de la Otredad, así como de producción oral. Está asociado

a dos puntos equidistantes de ese círculo perfecto que anhela ser la comunicación («tasting every drop of distance», v. 19).

Así pues, «tasting» es método de comprobación matemático exacto pero también de degustación de la experiencia ajena. La distancia —concepto abstracto— se concreta en la sensación de gotas de agua: unidades mínimas de avance en el flujo comunicativo de la traducción, tan fluido como el líquido vital. La interfección y el desplazamiento (Bhabha, 1998:217) equivalen a tal distancia representada por el radio del círculo pero no necesariamente culminan en la esquizofrenia (Ibid.) o la ansiedad producidas por flotar entre dos orillas (Ferré, 1990:67) sino que, antes bien, parecen encontrar en Frame un balance, un equilibrio acompasado y esperanzador.

Cuando en clase pedí voluntarios que ilustraran gráficamente lo que les significaba este poema, la estudiante Ariadna Patricia Tapia López⁵ dibujó esta imagen en el pizarrón (Figura 1).

276 277

Nos explicó que para ella el compás es un flujo, por eso dibujó dos personas fusionadas. Ignoro si para Ariadna son importantes las seis repeticiones de la palabra «foot» en el Texto A pero me parece evidente su énfasis en la representación de las extremidades humanizadas del compás. También es obvio el tamaño mayor y la forma masculina del equivalente al brazo de la punta de metal, en contraste con el menor tamaño y cierta feminidad del equivalente al brazo de la mina del compás. ¿Fusión también entre lo masculino y lo femenino? Al preguntárselo, me respondió que es el flujo de la comunicación humana, sin rostro, pero sin exclusión de género. Si Frame partió nocional e imaginativamente de una persona a un compás, Ariadna realizó el movimiento inverso: personificó el compás de Frame como metáfora de la comunicación humana. Me gusta que su círculo —trazado a pulso por un grafito humano— no pueda ser perfecto. Con esta simple actividad didáctica compruebo que el poema invita a realizar desplazamientos traductores.



En «A Compass» se erige la actividad creativa a través del símil del trazado de un círculo mediante un instrumento de precisión. Destaca la selección de la figura geométrica: el círculo es todo el espacio contenido entre el centro donde se ha fijado el compás y la circunferencia, el punto de arribo de esa línea curva, es el punto de llegada, la figura es precisa, el inicio y el final son prácticamente indistinguibles. El trazado en sí es la actividad creadora, el compás como herramienta es la imagen del creador–traductor, la circunferencia delimita tal actividad, en tanto que el centro es el punto de partida donde tiene que fijarse de manera firme el traductor.

El proceso de traducir parece ser similar al segmento radial como espacio a llenar cautelosamente, paso a paso, gota a gota, implicándose desde la sensorialidad (*foot to foot, every drop, by touch, tasting*). Tal vez no se trate más que, como afirma Diana Bellessi (1997:94), de «cambios milimétricos pero profundamente desestabilizadores de cánones discursivos previos [...] la mujer escrita escribiéndose [...] luchando cuerpo a cuerpo con las palabras que ya no la *contienen* [...]» (subrayado original). He calificado de «dinámica» la versión de Artigas porque he constatado su eficacia para efectuar el acto ético–imaginativo propuesto por Frame.

Al recordar que para Benjamin la traducción es la tangente, es decir, la línea recta que roza la línea curva del círculo, no podemos dejar de notar la transición propuesta por Frame décadas después: la creación/traducción es ese proceso medurado desde unidades mínimas y sensoriales, entre puntos equidistantes de un todo que anhela ser perfecto pero móvil, flexible pero preciso, con posibilidades de dislocación. No se trata solo de una distancia a recorrer entre dos puntos, sino más bien de un espacio susceptible de ser degustado desde la experiencialidad reflexiva.

Notas

¹ «Del mismo modo en que la tangente apenas y toca un círculo y sólo en un punto —estableciendo, con este toque más que con el punto, la ley según la cual tiene que continuar su línea recta hacia el infinito— una traducción apenas toca el original y sólo en un pequeño punto infinitesimal del sentido, para luego seguir su propio curso según las leyes de la fidelidad en la libertad del flujo lingüístico» (la traducción es mía).

² En el texto B los materiales: oro y plata pasan a ser colores, disminuyendo su valía material.

³ «Busca darle al lector la misma imagen, la misma impresión que él mismo tuvo gracias a que conoce la lengua original de la obra tal y como fue escrita, movilizándolo, así, al lector a la propia posición suya... [Esta primera traducción sería perfecta». (Mi versión)

⁴ [https://es.wikidia.org/wiki/Radio_\(geometría\)](https://es.wikidia.org/wiki/Radio_(geometría))

⁵ Experiencia educativa Literatura Europea Moderna y Contemporánea, Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Facultad de Letras Españolas, Xalapa, Veracruz, México, semestre febrero–junio 2017, facilitadora: Irlanda Villegas. Dibujo fotografiado con teléfono celular y reproducido con la anuencia de su autora.

Referencias bibliográficas

- ANAYA, N. (2015). Prólogo. En *Huesos de jilguero* [Traducción Nair Anaya et al.] Ed. bilingüe (pp. 7–17). Universidad Veracruzana.
- BELLESSI, D. (1997). Género y traducción. En Bradford, L. (ed.). *Traducción como cultura* (pp. 93–97). Beatriz Viterbo.
- BENJAMIN, W. (1996). The Task of the Translator. En Bullock, Marcus y Michael W. Jennings (eds.) (1996). *Walter Benjamin. Selected Writings 1913–1926*. Vol. 1 (pp. 253–263). Harvard University Press. (Originalmente publicado en Arendt, H. (1968). *Illuminations*. [Traducción del alemán: Harry Zohn] Harcourt Brace Jovanovich).
- BHABHA, H. (1998). How Newness Enters the World: Postmodern Space, Postcolonial Times and the Trials of Cultural Translation (pp. 212–235). En *The Location of Culture*. Routledge.
- BUTLER, J. (2009). Problemas de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico [Traducción Marina Fe]. En Stoopen, M. (coord.) *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (pp. 363–384). (Originalmente publicado en Nicholson (ed.) (1990). *Feminism/Postmodernism*. Nueva York: Routledge)
- DERRIDA, J. (1997). *Cómo no hablar y otros textos*. [s/t]. Proyecto A Ediciones.
- FERRÉ, R. (1990). Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria. En *El coloquio de las perras* (pp. 67–82). Editorial Cultural.
- FRAME, J. (2015). «Compass» y «Compás» [traducción Irene Artigas]. En *Huesos de jilguero* [traducción Nair Anaya et al.], ed. bilingüe (pp. 82–83). Universidad Veracruzana.
- SCHLEIERMACHER, F. (2006). On the Different Methods of Translating [traducción del alemán Susan Baernofsky]. En Venutti, L. (2006). *The Translation Studies Reader* (pp. 43–63). Routledge. (Originalmente publicado en 1813.)
- SPIVAK, G. (1993). The Politics of Translation. En *Outside in the Teaching Machine* (pp. 179–200). (Las políticas de la traducción. Traducción inédita: Irlanda Villegas).
- STEINER, G. (1975). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press, (*Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* [traducción: Adolfo Castañón y Aurelio Major] 2ª. ed. en español. FCE.
- Word Reference English-Spanish Dictionary, 2017.

278 279

Villegas, Irlanda

«La geometría del acto traductivo». *El hilo de la fábula*.
 Revista anual del Centro de Estudios Comparados
 (20), 271–279.

Fecha de recepción: 21 · 06 · 19

Fecha de aceptación: 20 · 09 · 19

Siete,

escenas de la vida académica

(un lugar para el encuentro
con nuestros invitados)

Bajar del cerro: el paisaje, los héroes culturales y la música en las narrativas fundacionales de dos comunidades del lago de Pátzcuaro

Santiago Cortés Hernández*

Universidad Nacional Autónoma de México

282 283

Resumen

Este artículo presenta y analiza un grupo de narrativas orales que refieren la fundación de dos pueblos del estado de Michoacán — Ihuatzio y Santa Fe de la Laguna—, ubicado al Occidente de México. Los relatos fueron documentados en el marco de un proyecto de investigación para sondear los materiales orales que circulan actualmente en la zona del lago de Pátzcuaro, una región marcada históricamente por haber sido el centro de la cultura purhépecha. Tras discutir algunas cuestiones sobre las circunstancias históricas que les dieron origen y la importancia cultural de estos discursos, este artículo presenta un análisis estructural y simbólico de los relatos. Se busca poner en evidencia cómo la poética de estos relatos orales construye una compleja trama de significación en la que están hilvanadas, mediante acciones, personajes y símbolos, dimensiones geográficas, musicales e históricas.

Palabras clave

· Narrativa oral · México · Michoacán · Purhépecha · Mitología · Pueblos indígenas

* *Doctor en letras por la Universidad de Alcalá y profesor de la Licenciatura en Literatura Intercultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. Fundó y coordina, junto con Berenice Granados, el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (www.lanmo.unam.mx). Se dedica a la documentación de materiales orales y al estudio comparativo de la narrativa oral, tradicional y popular.*

Abstract

This article presents and analyzes a group of oral narratives that covers the foundation of two indigenous towns in the state of Michoacán —Ihuatzio and Santa Fe de la Laguna—, located in western Mexico. The stories were documented as part of a research project that registered oral traditions in the area of Lake Pátzcuaro, a region historically marked as having been the center of the Purhepecha culture. After discussing some questions about the historical context and the cultural importance of these narratives, this article presents a structural and symbolic analysis of the stories. This analysis aims to show how the poetics of these oral narratives build a complex network of meanings in which actions, characters and symbols, weave geographical, musical and historical dimensions.

Keywords

· Oral Narrative · Mexico · Michoacán · Purhépecha · Mythology · Indigenous peoples

I. Introducción

Dentro de las narrativas orales que circulan actualmente entre los pueblos indígenas mesoamericanos hay una serie de relatos de fundación que tienen un enorme interés por varios motivos. Además de ser especialmente relevantes por su carácter poético y simbólico, estas narrativas forman parte de un grupo de testimonios con los que los distintos pueblos entienden y justifican su lugar de residencia actual. En este sentido, esas narrativas comparten un territorio discursivo con una variedad de testimonios escritos como códigos jurídicos, mapas para deslindar tierras y los llamados títulos primordiales, «documentos sobre las tierras de los pueblos indígenas, que generalmente fueron redactados en los mismos pueblos durante la época colonial» (Inoue, 2013:20). Por otra parte, la amplia tradición oral que subsiste en muchas comunidades indígenas con respecto a la fundación de los pueblos parece atestiguar los cambios que sobrevinieron a la primera etapa de la conquista y los procesos colectivos de adaptación a la nueva realidad. Mientras que los títulos primordiales y los demás documentos con soportes físicos han recibido bastante atención por parte de los historiadores mesoamericanistas, las narrativas orales han sido poco exploradas aún.

Este trabajo reúne y propone el análisis de un grupo de narrativas orales que refieren la fundación de dos pueblos del estado de Michoacán —Ihuatzio y Santa Fe de la Laguna—, ubicado al Occidente de México. Estos relatos fueron documentados en el marco de un proyecto de investigación para sondear los materiales orales¹ que circulan actualmente en la zona del lago de Pátzcuaro, una región marcada históricamente por haber sido el centro de la cultura purhépecha. Tras discutir algunas cuestiones sobre las circunstancias históricas que les dieron origen y el lugar que ocupan estos discursos en la cultura de los pueblos, este artículo realizará un análisis estructural y simbólico de los relatos elegidos, para tratar de desentrañar sus principales características. Con este análisis se busca poner en evidencia cómo la poética de estos relatos orales construye una compleja trama de significación en la que están hilvanadas, mediante acciones, personajes y símbolos, dimensiones geográficas, sonoras, musicales e históricas.

284 285

Muchas de las narraciones que dan cuenta de la fundación de los pueblos mesoamericanos en su ubicación actual y de los linajes que los habitan fueron reformuladas tras los procesos de congregación novohispanos, los cuales obligaron a las poblaciones indígenas a agruparse en nuevos territorios. En todos los casos se trata de narraciones que hablan sobre migración y que suelen adquirir características de discurso mítico al tratar de justificar la pertenencia de un territorio a un grupo humano. Es por esto que conviene, para aproximarnos al tema, iniciar con un apartado sobre el complejo fenómeno de los movimientos poblacionales que sobrevinieron a la conquista y las narrativas que resultaron de ellos.

II. Las congregaciones, los nuevos asentamientos indígenas y las narrativas resultantes

El periodo que sobrevino a la conquista de Mesoamérica estuvo marcado por una serie de movimientos poblacionales, traumáticos en su mayoría. Las poblaciones indígenas disminuyeron drásticamente debido al aumento en las tasas de mortandad por epidemias y enfermedades, al tiempo que las nuevas estructuras de gobierno y dominación trajeron consigo patrones territoriales y urbanos que no coincidían con los de los pueblos originarios. Durante un periodo de aproximadamente un siglo, las poblaciones indígenas se vieron obligadas a establecerse en nuevos sitios y a transformar las dinámicas de sus antiguos asentamientos para ajustarse a los intereses de las autoridades novohispanas: el control del territorio y de la mano de obra, la explotación de los recursos naturales, la recaudación de tributos, el adoctrinamiento y la reducción de las posibilidades de insurrección (Martínez Aguilar, 2017). Esos movimientos y reconfiguraciones fueron muy complejos y diversos, pues se dieron en varias etapas y tuvieron resultados y problemas muy distintos dependiendo de las características de cada pueblo y cada territorio.

Se ha utilizado el nombre de «congregaciones» o «reducciones» para referirse a las políticas del gobierno novohispano que promovieron durante los siglos XVI y XVII,

primero de manera voluntaria y después de manera forzada, el reasentamiento de las comunidades indígenas. Gracias a estudios como los de Peter Gerhard (1977) o Ernesto de la Torre Villar (1995) conocemos con bastante detalle tanto esas políticas, como la legislación derivada, la cual rigió la agrupación de los indígenas con el fin último de «obtener el control absoluto de una población a la que se temía, de la que no se estaba seguro de su fidelidad y adhesión» (De la Torre Villar, 1995:56).

Las realidades diversas de esos reasentamientos, en cambio, son más difíciles de estudiar. En términos muy generales sabemos que las congregaciones afectaron sobre todo a la población mesoamericana rural y que consistieron en la mayor parte de los casos en que muchas poblaciones se movieran de ubicaciones dispersas en las laderas de los cerros hacia las planicies, para habitar espacios urbanos que se conocieron con el nombre de «pueblos de indios» y que se trazaron siguiendo cánones del urbanismo occidental. Sabemos, sin embargo, que existieron muchas más circunstancias que motivaron, promovieron o dificultaron estos reacomodos. Por ejemplo, «en Michoacán, la concentración de poblaciones nativas en pueblos trazados de nuevo o reorganizados inició en 1533 por parte de los franciscanos, incluso antes de las disposiciones oficiales» (Martínez Aguilar, 2017:9).

Por otra parte, esa reconfiguración de los lugares en los que estaban establecidos los pueblos no fue sencilla: ningún movimiento que implique la reformulación del espacio habitable lo es, pues el espacio asumido como territorio propio durante siglos es uno de los pilares en los que se asienta la explicación del funcionamiento del mundo para los habitantes de un sitio. Como han observado varios historiadores mesoamericanistas,

los asentamientos prehispánicos eran producto de una meditada selección del sitio en el que sin duda se había observado el comportamiento ambiental. (...) Los valores estéticos y funcionales asignados al paisaje por los grupos indígenas y en ocasiones perpetuados en la toponimia, se vieron cuestionados al momento del contacto con la cultura occidental (Fernández Christlieb y Urquijo Torres, 2006:151).

El choque de las dos visiones en torno al espacio habitable produjo una serie de problemas, como por ejemplo que muchos pueblos se negaran a aceptar la nueva ubicación y terminaran regresando a sus lugares originales.

Más allá de esos problemas, que han sido estudiados en casos particulares desde perspectivas históricas, el traumático movimiento poblacional de esa primera época generó, como era de esperarse, toda una nueva narrativa en torno a la fundación de los pueblos. Esta afirmación no es para nada trivial, pues se trata de un momento histórico que desencadena el surgimiento de una narrativa fundacional para los pueblos mesoamericanos. Esto no quiere decir, por supuesto, que las narrativas con las que se explicaba el mundo y el origen de los hombres y de sus linajes en épocas anteriores fueran suprimidas, sino más bien que los cambios de territorio implicaron una reconfiguración de las mitologías asociadas al espacio habitable, supusieron la creación de nuevas maneras de explicar por qué un grupo posee un determinado espacio y llevaron a la conformación de una nueva constelación de símbolos y narrativas que ayudaran a reconciliar, al menos en el pensamiento colectivo, el pasado prehispánico, el trauma de la conquista y la realidad de los nuevos territorios. Esta época constituye, pues, un parteaguas en las narrativas mitológicas de los pueblos mesoamericanos, y esto ha sido notado ya por varios estudiosos de

esas culturas. Alfredo López Austin, por ejemplo, en un excelente estudio sobre la figura de los reyes subterráneos entre los pueblos mesoamericanos, nos dice que

En la mitología colonial la bendición es equivalente —símbolo alterado— de la salida prístina del Sol. La transformación del símbolo se debe a la prédica evangélica. El tiempo anterior a la llegada del cristianismo se empató al tiempo mítico. [...] En esta forma, la bendición —esto es, la evangelización— se hizo sinónimo del inicio de la vida presente, de la razón de la existencia del mundo (López Austin, 2011:53).

El fenómeno diverso de las congregaciones y de la nueva distribución de las tierras y los pueblos parece llevar aparejada una profusión de discursos, que ha sido poco estudiada todavía como conjunto. Como bien señala Ruiz Medrano,

286 287

Durante la colonia algunos actores indígenas manifestaron un claro interés por narrar a las autoridades novohispanas la historia prehispánica y colonial de sus pueblos con el fin de preservar sus tierras. Esta notable situación se observa a partir del siglo XVII y a lo largo del XVIII, algunos documentos de esta época son fuentes privilegiadas para observar esta negociación con el estado español, como son los títulos de tierras (los llamados a partir del siglo XIX títulos primordiales), los mapas pictográficos, los códices de tipo Techialoyan y ciertos documentos provenientes de los pleitos coloniales (Ruiz Medrano, 2011:277).

Es en ese contexto de discursos en el que debemos situar a los relatos orales que se estudian en este artículo. Como se verá más adelante, se trata de narraciones que pueden ser identificadas como «mitos históricos»² y cuya interpretación debe hacerse sin perder de vista el enclave de la reconfiguración colonial del territorio. Por supuesto, no corresponden a la misma época, ya que los textos coloniales y la tradición oral que los ha mantenido vigentes ha pasado por varias etapas que seguramente han modificado sus características, pero tienen una alta posibilidad de ser los herederos de esos mismos procesos de negociación y reconfiguración que sobrevinieron a la etapa de las congregaciones. Son, en todo caso, los únicos medios por los que nos llegan las voces del pasado que con toda seguridad acompañaron y complementaron la formulación de aquellas ideas reflejadas en los testimonios escritos. Este artículo también propone, pues, que determinados relatos orales actuales puedan ser estudiados como parte de un conjunto mayor de discursos asociados a esa etapa histórica crucial.

III. La fundación y los relatos de fundación de Ihuatzio y Santa Fe

Los relatos orales que conforman el objeto de estudio de este trabajo fueron documentados como parte de un proyecto de investigación llevado a cabo por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales en la zona del Lago de Pátzcuaro entre el 2013 y el 2018.³ Durante ese periodo se realizaron una serie de estancias de trabajo de campo en distintas localidades ribereñas e insulares (Yunuén, Ihuatzio, Santa Fe de la Laguna, Tzintzuntzan, Tecuena, Pacanda y Ojo de Agua) en las cuales se aplicó un

método experimental de documentación abierta que consiste simplemente en tener y grabar conversaciones con los habitantes de las distintas localidades del lago. Esta metodología, aunque genera un material complicado de manejar y de analizar, abre también una perspectiva muy interesante de trabajo, pues tras las preocupaciones habituales, las conversaciones suelen dirigirse hacia los temas que las personas eligen y no hacia los que marcan los documentadores. Aplicado de forma sistemática, este método acaba por producir materiales interesantísimos, pues poco a poco comienzan a aflorar en las conversaciones algunos temas comunes entre la población de un sitio.

Entre los materiales que hemos reunido en estas localidades mediante este método he elegido para este análisis algunas narraciones que tienen que ver con la fundación de dos pueblos en su ubicación actual: Ihuatzio y Santa Fe de la Laguna. La selección se justifica tanto por la importancia geográfica de esos sitios —ambos de gran relevancia para la cultura purhépecha e involucrados de manera distinta en los procesos de congregación durante el siglo XVII—, como por el interés mismo de los relatos, en los que se puede apreciar el carácter mitológico del que hemos hablado, así como formas de narrar de comunidades con lenguas en contacto. Vale la pena proporcionar, primero, una mínima información histórica sobre la fundación de esos dos pueblos, para confrontarla después con los relatos orales.

Ihuatzio es una localidad ribereña situada al oriente del lago de Pátzcuaro. Junto con Tzintzuntzan y Pátzcuaro, fue una de las tres sedes del poder purhépecha durante el Postclásico prehispánico, donde Hirepan estableció su casa y fundó un centro ceremonial dedicado al culto de Curicaueri (Alcalá, 2008:152–157). La zona arqueológica en la que se encuentran las estructuras prehispánicas (*yácatas*) muestra la ubicación original del asentamiento: en las laderas del cerro Tariakeri. Las tierras bajas en las que actualmente se encuentra el pueblo eran propiedad del gobernante (*irecha*) y se destinaban al cultivo, además de que muchas de ellas no existían, sino que han quedado al descubierto al descender el nivel del lago. La información más detallada sobre Ihuatzio hasta ahora se encuentra en el trabajo etnográfico de Rudolf Van Zantwijk, *Los servidores de los santos* (1974). Podemos apenas decir que un alto índice de la población habla purhépecha y que las actividades primordiales de producción tienen que ver con la pesca, la producción agrícola y el tejido de artesanías con tule.

Hay varios puntos oscuros sobre la fundación actual de Ihuatzio, que tiene la estructura típica de los pueblos coloniales purhépechas de la zona: barrios organizados en torno a un centro en el que se encuentran la iglesia, la priostería y la *huatapera*.⁴ Gracias a un documento resguardado en la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia⁵ podemos suponer que Ihuatzio fue una de las comunidades que pidieron no ser trasladadas a una ubicación distante o tuvieron una deriva distinta durante los procesos de congregación (Castro, 2004:112). Aunque el pueblo no está en su ubicación prehispánica, Ihuatzio

fue uno de los que se resistió a ser trasladado a Tzintzuntzan; en su lugar pedían ser congregados en el barrio de San Bernardino de Pátzcuaro, donde se estaba haciendo otra congregación. Los indios de este pueblo alegaban que de allí a sus tierras y puesto había muy poca distancia y con facilidad podrían desde San Bernardino gozar y cultivar sus tierras. Aseguraban que los frailes

de Tzintzuntzan nunca los habían administrado ni adoctrinado sino los curas de Pátzcuaro. El virrey, a través de su secretario Pedro de Campos, ordenó que fueran congregados en el barrio de San Francisco de Pátzcuaro y se les construyeran sus casas. Más tarde el fallo fue más benévolo y se les permitió congregarse donde ellos quisieran. Parece ser que la indecisión y tolerancia de las autoridades les dio pie para no moverse de su lugar original o regresarse al mismo después de un tiempo (Martínez Aguilar, 2017:23).

Sabemos poco más sobre la manera en la que el pueblo se trasladó efectivamente al sitio en el que ahora se encuentra. Nos quedan, sin embargo, los relatos orales sobre el tema y una serie de marcas que dan indicios sobre este proceso. En la fachada del templo de San Francisco de Asís, en el centro del pueblo, por ejemplo, varios grabados en piedra son referidos por los pobladores como una reminiscencia de la historia de fundación. Además, aunque el pueblo está geográficamente dividido en dos barrios, hay otra organización subyacente en nueve barrios (*uapanekuas*) que, según se cuenta, está vinculada al pasado remoto del pueblo, en el que cada barrio correspondía a un linaje y a un oficio. Aunque ahora esos vínculos consanguíneos están geográficamente dispersos, se conserva la conciencia de esa organización y una serie de cruces en el pueblo que alguna vez la representaron.

288 289

Santa Fe de la Laguna, por su parte, se encuentra en la ribera norte del lago de Pátzcuaro. En la actualidad tiene cerca de cinco mil habitantes, de los cuales casi el noventa por ciento habla purhépecha. La historia de Santa Fe es un tanto peculiar dentro de la zona, pues se trata del segundo pueblo-hospital fundado por el obispo Vasco de Quiroga, en 1533. Estos proyectos de Quiroga consistían en establecer refugios y modelos de vida para las comunidades indígenas, maltratadas en muchos sentidos por el proceso de conquista. El de Santa Fe de la Laguna fue particularmente exitoso, pues más de una fuente de la época habla del orden que guardaba la abundante población del sitio, consolidado pronto como un centro indígena de refugio y oración (Warren, 1963). Gracias a los documentos coloniales generados por los pleitos en los que se vio envuelto el territorio de Santa Fe, sabemos que el hospital fue establecido en tierras más o menos desocupadas, pero que se conocían con el nombre de Guayameo o Uayameo, uno de los varios «barrios de la laguna». Con esa referencia en mente, podemos suponer que el lugar sugerido por los indígenas y elegido por Quiroga para la construcción del hospital y del pueblo tenía un carácter mítico desde antes de la conquista, pues Uayameo sería uno de los primeros sitios en los que se asentaron los purhépechas al llegar a la zona del lago y desde donde comenzó la dispersión hacia los que se convertirían en los núcleos de esa civilización. Sea como fuere, podemos decir que la situación de Santa Fe con respecto a las congregaciones es también peculiar: no se trata de un pueblo reubicado, sino del surgimiento de un pueblo a partir de la conformación de una comunidad indígena en torno a una institución salida de las ideas utópicas del obispo, aunque con clara realización indígena.

Es importante señalar, para los efectos de este trabajo, que Santa Fe de la Laguna fue durante todo el siglo XX en México una pieza clave de los movimientos indígenas campesinos que involucraron la tenencia de la tierra. Una serie de conflictos con los pueblos vecinos, mestizos y ganaderos en su mayoría, provocó que la comunidad de Santa Fe definiera enérgicamente su identidad indígena y defendiera la posesión de su territorio comunal⁶. Esa definición del territorio, que está en el centro de la construcción de su cultura, es sin duda importante para

la interpretación de los relatos que nos ocupan, pues en Santa Fe la posesión de una tierra que tiene antecedentes coloniales sigue siendo de vital importancia. Al momento de realizar el trabajo de campo, la comunidad de Santa Fe vivía aún inmersa en un proceso de reclamación de tierras, pues su vecino pueblo de Quiroga, donde se encuentra la cabecera municipal, continuaba invadiendo sus territorios para criar ganado. Esto hace que los relatos sobre la fundación del pueblo tengan una especial vigencia e importancia al interior de la comunidad.

Con estos antecedentes históricos a la vista, podemos ahora acercarnos a seis relatos documentados en Ihuatzio y Santa Fe en los que se narra la fundación de estos pueblos, para observar sus características y recurrencias. Este primer relato fue contado por María Inés Dimas en Santa Fe de la Laguna⁷.

Dicen que anteriormente nosotros andábamos desbalagados en esta región. Y al inicio yo le dije que ahí en Guayameo, ahí era donde, ahí era un lugar en donde se hacían sacrificios, se hacían ofrendas. Era ahí el pirámide. Pero en sí, después de la conquista, pues tenían miedo y andaban desbalagados en el cerro. Y nos platicaba que cuando llegó Vasco de Quiroga, Vasco de Quiroga llegó en esa región y empezó a tocar música, tocaba flauta o tocaba campana. Y empezó a juntarse, juntarse la gente. No sé si Vasco de Quiroga traía algún intérprete ya, o no sé por qué le entendieron, por qué él decidió formar el pueblo en esta región, por qué no hizo el pueblo ahí en Guayameo, por qué lo hizo más abajo. Y por eso es Santa Fe, porque Santa Fe ahora le decimos Santa Fe, le entendemos como la iglesia: «Santa Fe». Pero era «Sandape», o sea, que fuimos bajando y bajando y llegamos a la parte bajita para establecernos. Ese era el significado. Y él, este, pues que ya convenció a los indígenas a que ya no se fueran, sino que juntara un grupo, que él empezó a enseñarles algo, pues, platicarles que él venía en son de paz, empezar, este, a organizar a las familias. Y que por eso nosotros teníamos esa fiesta de carnaval, que porque él, este, él tocaba la flauta y hacía, creo que fue la primera danza que él formó. Y formó cuando ya había gente en el hospital pueblo.

María Inés Dimas Cárdenas, Santa Fe de la Laguna. 29/10/2017.

Saltan a la vista algunas cosas que se convertirán en constantes de estas narrativas fundacionales: la acción de bajar del cerro, la música (en este caso con flauta y campana) o la importancia de los sonidos, la congregación del pueblo disperso en la parte baja, y, en este caso, la figura prominente de Vasco de Quiroga como detonante de la acción. Antes de hacer cualquier relación entre estos elementos, veamos otro relato, esta vez grabado en Ihuatzio, en el que Salvador Pedro García, fundador de la Banda San Francisco de música tradicional, nos habla de una pieza a la que llaman *Irishí* o *El Viejo*.

Después creo que tiene una de, de este, de un viejo. Es el nombre en *purhé* dicen *huapáne-chas*. Son mujeres que salen vestidas de rollo rojo, camisa con flores, trenza y un sombrero a bailar el 16 de diciembre, el 25 de diciembre, el primero de enero, el año nuevo y el 6 de enero. Son cuatro veces. Y esos, esa danza es, según nos platican, que es que a la llegada de... Bueno, todo es pues la llegada de los españoles, todo fue. Pero como Ihuatzio estaba ubicado allá donde están las ruinas, las yácatas, entonces creo que don Vasco los bajó y de esa forma, para organizarlos fue que empezó a hacer fiestas para el pueblo. Por eso es que esa danza se usa para eso. Y la música, ¡uh, sabrá Dios desde cuándo! De esa época, pues. Salvador Pedro, Ihuatzio. 31/10/2016.

Otras conversaciones con más músicos de la Banda San Francisco nos confirman la circulación de estas historias y de sus constantes: bajar del cerro, la música, la campana, el establecimiento del pueblo nuevo, etc. Aquí un fragmento de lo que cuenta Roberto Pedro Rojas, también músico, en Ihuatzio.

Según el Viejo es el... bueno, cómo se le puede decir que... En ese tiempo él era el que nos bajó de allá de las, de las ruinas pues, o sea, de lo poco que quedaba de allá cuando estaban las tribus, pues, allá en las yácatas, en toda esa parte. Entonces según de allá nos bajaron porque ya no había suficiente agua, y pues el agua estaba hasta acá, más cerca. Y fue cuando el Viejo nos bajó de allá, por decir, se le puede decir una palabra fea, «a tamborazos», como dice, el Viejo, pero tocando la campana, él por delante pues, guiándonos para bajar al nuevo pueblo, pues. Eso yo hasta donde sé, más o menos es eso lo que a mí me contaron, pero no sé exactamente si es eso o no es eso.

Roberto Pedro Rojas, Ihuatzio. 31/10/2016.

290 291

Además de dar una posible explicación de una frase que se ha fijado en el discurso popular del español mexicano («bajado del cerro a tamborazos»), e incluso con la figura de Vasco de Quiroga desaparecida, el relato mantiene su estructura y sus características. Lo mismo pasa con la siguiente narración de Juana Quiroz Hernández.

Mi abuelita nos enseñaba pues eso, pues yo ya hasta ahí aprendí eso que así fue: ellos son los primeros que vinieron a vivir aquí. Que toda la gente permanecía en el cerro, era cimarrón, que no quería ver pues a la gente, porque vivían como en el campo, en las hierbas, en los árboles, así. Y que se empezó, este que ahorita sale, el Viejo y las guarecitas que salen a bailar, que ellos por eso, pues siempre se festeja el tiempo de que se empieza ya a salir, el 25 ya para todas esas danzas, que porque ellos son los primeros que empezaron a venir a aquí, para que la gente bajara que vivía en el cerro, escondidos. Y que aquí hacían esa nana Emengua, todo esos los primeros que vivieron, que hacían pozole. Por eso ese pozole existe hasta hoy, porque ello es que empezaron a hacer ese pozole, como una fiesta para que la gente bajara, para que la gente ya se ubicara aquí. Juana Quiroz Hernández, Ihuatzio. 13/06/2013.

Dos relatos más, procedentes de Santa Fe de la Laguna, complementan este pequeño corpus en el que hemos comenzado ya a observar recurrencias. El primero, narrado por Esteban Huacuz Tzintzún:

Cuentan que en ese tiempo, pues la gente purhépecha estaba bien maltratada, bien asustada. Y entonces andaban como nómadas, por eso en ese momento pues no, no se le atribuía la palabra «purhépecha», sino eran «chichimecas». Chichimeca quiere decir nómada, que andaban errantes, por todos lados, se escondían en cuevas, se escondían, no sé, en donde podían. Entonces don Vasco se dice que llega y pues no hallaba cómo ganar la confianza de alguien, de uno por lo menos. Y empieza a tocar la flauta, y un tamborcito. Y que hubo una persona que oyó, y que dice:

—Ah, esa melodía suave no es de guerra, no es de pleito, no es eso.

Entonces, haga de cuenta como un animalito que empezamos a amansarlo, y se fue acercando. Ya él, en lugar de maltratarlo, pues le agarra la cabeza y le empieza a sobar y empieza él a tener confianza. Cosa que los demás pues vieron también. Y él fue testigo de que la persona que no era fraile, no era sacerdote, era un, una persona, un licenciado que vino como mensajero de la paz por la Reina Isabel. Porque ya antes ya había mandado otros misioneros que ellos, en vez

de arreglar las cosas que había, que oía la reina, pues se unía con sus paisanos y a aprovecharse: saquear. Hasta ahí don Vasco, pues ya conquistó y cambió, o sea, pues formó aquí Santa Fe. Santa Fe, pues desde entonces pues puso cuatro capillas, organizó, aparte del hospital, cuatro capillas y le dio el nombre de cada barrio.

Esteban Huacuz Tzintzún, Santa Fe de la Laguna. 29/10/2017.

Por último, tenemos también esta narración de Rosalío Gabriel, un poco más extensa y con otros detalles, con la cual cerramos este corpus y daremos paso al análisis de sus recurrencias.

Primero les voy a hablar sobre don Vasco: cómo llegó y dónde llegó, del principio. El principio llegó allá en la mesa de Tupícuaro el Tata Vasco, y allá la gente no sé por dónde empezó a venirse, por Zacán o por acá por Morelia, pero total que llegó ahí. Como aquí no vivía nadie más que un ranchito, más que una casita por decir, y allá y allá llegó y como por la mesa que está muy ancha, y le gustó el don Vasco tener la gente allí, para que vivan allí. Nada más que... pero como no sabía la gente, como la gente venían aisladas, no venía en un pueblo solo, sino que el don Vasco venía juntando, juntando así. Y entonces pos ahí lo pararon, ahí lo platicaron a la gente:

—Míreme allá. Yo voy a juntar más gente y al rato les voy a traer para que engrandezca más, porque ahorita son pocos de ustedes que vienen conmigo, pero no se mueven y al rato vengo. Y dijo la gente:

—Está bien, aquí les espero.

Pero resulta que la gente no se aguantó. En aquel tiempo hubo mucho frío, viento y frío. Ya después se cambiaron y se vino acá en el hospital donde ya está la uatepera. Ahí fue donde donde se principió el don Vasco. Entonces llegó allí en la mesa de Chupico, y la gente ya no estaba nadie, como que se desaparecieron. Y el don Vasco dijo:

—Ah caray, pos dónde se había ido la gente. Ya no están aquí. Pero yo les dije que no se movieran y entonces ora por dónde voy a conseguir la gente.

Se vino para acá y aquí en la cuesta llegaron, ahí oyó el ruido. Aquí estaban gritando como las colmenas, por decir. Entonces don Vasco sabía:

—Híjole, no, pos es que entonces la gente ya no quiso venir, estar aquí por el frío, que estaba soplando mucho el viento, mejor voy a ver a ver qué pasó.

Entonces bajó y ahí estaba la gente. Entonces le preguntó:

—¿Por qué se vinieron?

—No, por el frío. Ya no nos aguantamos tanto frío que hubo y aquí sí estaba bien. Bueno, no mucho, pero más o menos ya, y como acá la punta está hasta por allá la roca.

Entonces le atajó bien el viento, ya no vino para acá. Entonces dijo:

—Bueno entonces te gusta vivir aquí.

—Sí, aquí sí le gustamos.

—Entonces aquí van a vivir, aquí vamos a vivir. Ta bien.

Empezaron a trabajar, a trabajar, a hacer adobe para fincar esa... esa la que ya está pues el hospital. Bueno, total que pues hicieron allí y dijo:

—Bueno, ya hicimos, ya está terminado. Voy por otro pueblito y aquí les espero y me esperan ustedes aquí. Rosalío Gabriel Díaz, Santa Fe de la Laguna. 28/10/2017

IV. Análisis de los relatos

Los relatos compilados aquí sobre el establecimiento de estos dos pueblos en sus lugares actuales conforman un conjunto de narraciones que, como hemos dicho, pueden catalogarse dentro de lo que López Austin ha llamado «mitos históricos». Como narraciones míticas, la primera recurrencia que podemos observar en ellas es estructural. Todos los relatos muestran tres partes características del relato mítico: la preparación del oyente con la mención de un ámbito anecuménico; la trama central que inicia con la referencia a un estado de carencia, pasa por una transformación y culmina con una incoación; y el cierre del relato que está indicado por un regreso o referencia al ámbito de lo cotidiano. Es necesario hacer algunas precisiones sobre cómo los relatos desarrollan esta estructura.

292 293

Las narraciones de fundación que hemos compilado inician con la referencia de un ámbito indeterminado que se sitúa en el tiempo de lo no histórico. Es en ese sentido que ese «anteriormente», «en ese tiempo», o «el principio» con el que nuestros narradores pasan de la conversación a la narración conforma un ámbito anecuménico, un momento que está fuera de las secuencias históricas actuales y en el que la situación de las cosas es poco estable. Tras esa mención que prepara al oyente para el relato, las narraciones parten invariablemente de la referencia a un estado de carencia. Las organizaciones sociales antiguas, la ubicación y el estado de los pueblos posterior a la conquista se plantea con valencias negativas: los seres humanos estaban dispersos, eran salvajes, vivían desbalagados, eran cimarrones, tenían miedo, vivían entre las hierbas, en los árboles, en el cerro. Algunos de los relatos incluso describen a aquellos hombres con un comportamiento animal.

La estructura de los relatos muestra a continuación una historia de la transformación, que consiste básicamente en describir de diferente forma cómo los habitantes dispersos descienden del cerro para establecerse en las partes bajas. A pesar de las variantes, esta transformación sucede en todos los relatos con una serie de constantes que tienen que ver con la música o el sonido, la danza o incluso la comida, y esa acción está desencadenada siempre por un personaje que funciona como héroe cultural o héroe civilizador. Ese «viejo», que adquiere a veces el nombre de Vasco de Quiroga, toca una flauta, un tambor o una campana, produce música, danza y fiesta para instaurar un nuevo orden humano sobre la tierra y «proporciona elementos de cultura que definen a un grupo» (Barabas y Bartolomé, 2000:214). El héroe cultural funciona así como un catalizador de la transformación: sus acciones producen la transición entre un estado y otro, pero también su figura es el eje entre el tiempo mítico y el tiempo histórico.

Estructuralmente, todos los relatos concluyen con la mención de una incoación, la cual consiste en el establecimiento del nuevo pueblo, ubicado en un lugar distinto, que es habitable y seguro. Por medio de estos procedimientos narrativo-mitológicos, el fenómeno de la reubicación de los pueblos se convierte así en otro *fiat lux*, en el que un héroe civilizador marca el final de un tiempo mítico para solidificar las cosas en un nuevo orden. Finalmente, el cierre de los relatos consiste siempre en una mención de la vuelta a la cotidianidad, ya sea refiriéndose a la organización del pueblo, a la asignación definitiva de nombres para los lugares,

al establecimiento de las fiestas que marcan los ciclos rituales o, como en nuestro último ejemplo, simplemente a un «bueno, ya hicimos, ya está terminado».

Más allá de estas constantes estructurales que coinciden plenamente con las características de las narraciones míticas, los elementos con los que están contruidos estos relatos tejen también una dimensión simbólica en la que lo geográfico y lo histórico se engarzan. La campana, el monte, la acción de bajar del cerro, la ejecución de la música y los demás elementos mencionados tienen una serie de ámbitos de significado que constituyen esa dimensión simbólica.

Los cerros en las antiguas cosmovisiones mesoamericanas son elementos de particular importancia, pues se trata de entidades sagradas. «Los cerros y cuevas (como elementos destacados del paisaje) albergaban no solo el agua en su interior sino también las riquezas y el maíz. Los cerros se invocaban para que dispensaran el agua de la lluvia y dieran acceso al don del maíz» (Broda, 2003:22). Como símbolo en nuestros relatos, sin embargo, los cerros en los que se ubican los hombres antes de la fundación de los pueblos son evocados como el lugar de lo agreste, de lo salvaje y de lo natural. Tenemos en este caso una resignificación del símbolo, que consiste no solo en asignarle nuevos significados, sino en amalgamar dos capas distintas de significación. Bajar del cerro, simbólicamente, significa no solo trasladarse de lo agreste a lo civilizado y lo urbano, sino también abandonar lo antiguo por lo nuevo, reubicar los lugares de lo sagrado. Es en este sentido que podemos decir que los relatos, en una dimensión simbólica, funcionan como un pensamiento colectivo para reconciliar el pasado y el presente y para asimilar las nuevas condiciones de la realidad: no se trata de una simple referencia a una acción de movimiento, sino de una sobreposición de símbolos que exige la permanencia del significado que el cerro tiene en la cosmovisión antigua, para poder comprender la trascendencia del acto que se está narrando. El movimiento de la congregación, descrito como «bajar del cerro», se convierte así no solo en un asunto histórico, sino que se narra como un momento de trascendencia cultural que marcará el destino y el carácter de los pueblos de ahí en adelante.

Los símbolos de estos relatos funcionan también en niveles más complejos, que tienen que ver con el paisaje y con una replicación continua de las formas. Como ejemplo podemos mencionar el hecho, sencillo pero inadvertido hasta ahora, de que la campana replica la forma del cerro. Tal vez hay ahí una clave para entender que sea este el instrumento con el que el personaje del Viejo llama a los habitantes dispersos por el territorio, pero también para entender la enorme profusión de campanas como ideófonos predilectos para la invocación de los señores o «dueños» de los cerros en innumerables rituales propiciatorios, antiguos y modernos, de los pueblos indígenas en México.

Los símbolos que tienen que ver con la música y el sonido merecen una mención aparte, pues resulta muy notorio que los relatos de fundación que hemos compilado dan una importancia especial a esta dimensión acústica. Con excepción del último relato, el movimiento de los hombres hacia los nuevos lugares de residencia siempre está determinado en nuestras historias por la producción de música. Es la música la que tiene esa facultad incoativa para reunir y trasladar a la gente. La mención de la campana, la flauta y el tambor que toca el héroe cultural nos coloca ante algo que Roberto Campos (2016) ha llamado un sonido símbolo, es decir, una forma sonora significativa que, en este caso, adquiere una especificidad cultural que podemos entender si exploramos un poco las referencias de nuestros relatos.

Los músicos de la Banda San Francisco y otros narradores hacen referencia explícita a una pieza musical llamada *El Viejo*. Dicha pieza tiene la siguiente línea melódica⁸:



Aunque en su melodía la pieza no contenga claves específicas sobre su importancia, al observar su contexto de ejecución encontramos una confirmación de esas características incoativas que le asigna el relato. Dentro de los programas de danza y música que acompañan el calendario ritual en Ihuatzio, *El Viejo* es una melodía que se ejecuta siempre antecediendo a otras piezas, en su mayoría bailables, a manera de introducción: su línea melódica es reconocible, por ejemplo, antes de *Los capoteros* o de *Los pastores*. Además, las piezas y danzas a las que antecede son justamente aquellas que se ejecutan en las festividades que marcan liminalmente el calendario ritual: aquellas situadas en diciembre y enero, al final e inicio de año. Podemos decir, pues, que esta pieza musical es una forma sonora significativa, reconocible por la mayoría de los pobladores de Ihuatzio y de los pueblos del lago, con una carga simbólica específica. Musicalmente, el sonido al que remiten estas historias es también, entonces, un sonido símbolo que remite a la incoación y a la liminalidad, al inicio de una acción, al nuevo orden, en una fabulosa confirmación sonora de su carácter mítico.

294 295

V. Conclusión

Las narrativas orales con las que las comunidades indígenas relatan actualmente la fundación de sus pueblos tienen un demostrado interés. Las que hemos reunido y analizado en este trabajo nos permiten observar cómo esas narraciones son producto de una circunstancia histórica que propicia una reconfiguración de los relatos y los símbolos mitológicos, funcionando también como una manera de asimilar colectivamente las nuevas realidades. Mientras que su análisis estructural demuestra que se trata de un tipo específico de narración mitológica, el análisis de sus símbolos nos indica cómo es que opera esa reconfiguración de elementos para dar origen a diferentes explicaciones del mundo. La poética de estos discursos orales parece revelarse solo mediante análisis que nos permitan observar cómo los discursos verbales forman parte de una compleja trama de significación en la que están implicadas las dimensiones sonoras, gestuales, musicales, geográficas, históricas y simbólicas.

Notas

¹ Entendemos por materiales orales todas aquellas producciones de discurso que se generan en actos comunicativos en los que están presentes el emisor y el receptor en un mismo tiempo–espacio y que tienen como soporte la voz, el cuerpo y la memoria.

² López Austin describe los mitos históricos con las siguientes palabras: «Son mitos del primer momento que se actualizan en la circunstancia histórica. Además, son incoativos, aunque su incoación tenga un rasgo distintivo: son incoativos como los mitos de origen; pero de lo transitorio, de lo que tiene límites históricos de nacimiento y muerte. Son incoativos de las sociedades humanas y de su actuación sobre la superficie de la tierra» (López Austin, 2006:404).

³ El Laboratorio Nacional de Materiales Orales es una unidad especializada de investigación de la Universidad Nacional Autónoma de México. Véase el sitio www.lanmo.unam.mx para más información. El proyecto de investigación al que nos referimos se tituló «Materiales orales de la zona lacustre michoacana: documentación, procesamiento y análisis», y se desarrolló con apoyo del CONACYT.

⁴ La priostería y la *huataperá* son dos edificaciones e instituciones recurrentes en los pueblos purhépechas. En la primera residen los sacerdotes, pareja de laicos que durante un año se encarga de velar por los santos y auxiliar en las actividades de la Iglesia y las fiestas. La segunda es una casa comunal que funcionó originalmente, con los frailes franciscanos, como hospital o sitio de refugio y que actualmente está dedicada a las labores conjuntas de organización de las fiestas del ciclo ritual.

⁵ Serie Michoacán. Rollo 6 (117), f. 10. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (BNAH), México.

⁶ Para conocer los detalles de esta importante referencia histórica véanse los trabajos de José Eduardo Zárate Hernández (2001) y Gunther Dietz (1999).

⁷ Los relatos han sido transcritos siguiendo lo más fielmente posible el habla de los narradores. Muchos de ellos muestran rasgos de un español en contacto con una lengua indígena, en este caso, el purhépecha. Al final de cada relato se consigna el nombre de su narrador, así como el lugar y la fecha de recogida.

⁸ La pieza musical *El Viejo* fue documentada por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales como parte de la grabación del disco de la Banda San Francisco titulado *Irishí. Música tradicional de nuestro pueblo* (LANMO–UNAM, México: 2017). La transcripción de la pieza musical para este artículo fue realizada por Diego Romero Leñero. El disco está disponible en la siguiente dirección electrónica: <http://www.lanmo.unam.mx/psonorasdetalle.php?grupo=autor&indice=2>.

Referencias bibliográficas

- ALCALÁ, J. (2008). *Relación de Michoacán*. El Colegio de Michoacán.
- BARABAS, A. Y BARTOLOMÉ, M. (2000). Héroes culturales e identidades étnicas: la tradición mesiánica de mixes y chontales. En Navarrete, F. y Olivier, G. (Coord.) *El héroe entre el mito y la historia* (pp. 213–234). UNAM / CEMCA.

- BRODA, J. (2003). La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista. *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (nº 2), 14–27.
- CAMPOS VELÁZQUEZ, R. (2016). *Sonidos símbolo. Una etnografía del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo del Mar*. UNAM.
- CASTRO, F. (2004). *Los tarascos y el imperio español, 1600–1740*. UNAM/UMNSH.
- DE LA TORRE VILLAR, E. (1995). *Las congregaciones de los pueblos de indios. Fase terminal: aprobaciones y rectificaciones*. UNAM.
- DIETZ, G. (1999). *La comunidad purhépecha es nuestra fuerza. Etnicidad, cultura y región en un movimiento indígena en Michoacán, México*. Abya-Yala.
- FERNÁNDEZ CHRISTILIEB, F. Y URQUIJO TORRES, P. (2006). Los espacios del pueblo de indios tras el proceso de Congregación, 1550–1625. *Investigaciones Geográficas* (60), 145–168.
- GHERARD, P. (1977). Congregaciones de indios en la Nueva España antes de 1570. *Historia Mexicana* (3), 347–395.
- INOUE, Y. (2013). El significado de los títulos primordiales para los pueblos coloniales y actuales. *Boletín del Instituto de Estudios Latinoamericanos de Kyoto*, (13), 19–30.
- López Austin, A. (2006). *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. UNAM.
- LÓPEZ AUSTIN, A. (2011). Los reyes subterráneos. Ragot, N., Peperstraete, S. y Olivier, G. (Ed.), *La quête du Serpent à Plumes: Arts et religions de l'Amérique Précolombienne. Hommage à Michel Graulich* (pp. 39–56). École Pratique des Hautes Études.
- MARTÍNEZ AGUILAR, J.M. (2017). Reacomodos de población en Tzintzuntzan durante el siglo XVI. *Secuencia* (97), 6–29.
- RUIZ MEDRANO, E. (2011). Los títulos primordiales y los mapas de tradición indígena frente a lo sagrado. En Ragot, N., Peperstraete, S. y Olivier, G. (Ed.), *La quête du Serpent à Plumes: Arts et religions de l'Amérique Précolombienne. Hommage à Michel Graulich* (pp. 39–56). École Pratique des Hautes Études.
- WARREN, F.B. (1963). *Vasco de Quiroga and his Pueblo Hospitals of Santa Fe*. Academy of American Franciscan History.
- ZANTWIJK, R.A.M. (1974). *Los servidores de los santos. La identidad social y cultural de una comunidad tarasca en México*. INI / SEP.
- ZÁRATE HERNÁNDEZ, J.E. (2001). *Los señores de utopía. Etnicidad política en una comunidad purhépecha*. El Colegio de Michoacán.

Cortés Hernández, Santiago

«Bajar del cerro: el paisaje, los héroes culturales y la música en las narrativas fundacionales de dos comunidades del lago de Pátzcuaro». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (20), 283–297.

Fecha de recepción: 21 · 01 · 20

Fecha de aceptación: 02 · 04 · 20

Ocho,

glosas(s)

(un lugar para el comentario
y la información)

**La traducción lingüística
y cultural en los
procesos educativos:
hacia un vocabulario
interdisciplinar**

IRLANDA VILLEGAS, GUNTHER
DIETZ Y MIGUEL FIGUEROA
SAAVEDRA (COORDS.).
Xalapa/México: Universidad
Veracruzana / FFyL, UNAM, 2019.

Traduciendo nos entendemos

Rocío Saucedo Dimas*

Universidad Nacional Autónoma de México

300 301

Traducimos todo el tiempo, incluso de manera inadvertida. De hecho, como ha sido señalado, la traducción puede entenderse como un elemento básico de la cognición humana que interviene en interacciones lingüísticas y no lingüísticas, en dinámicas de enseñanza–aprendizaje, así como en actos creativos de diversa índole, por solo mencionar algunos. No obstante, si la traducción como práctica y como objeto de reflexión teórica ha crecido en décadas recientes es debido a que también ha sido identificada como una categoría analítica central en las muy complejas y diversas relaciones interculturales que tienen lugar día a día en nuestra realidad global. De ahí que en la actualidad, además de ser una disciplina académica y una actividad profesional, la traducción constituya el eje de un área de estudio interdisciplinar en la que confluyen, ente otras, las perspectivas lingüística, literaria, educativa, antropológica, histórica y política. Dicha área de estudio se conoce como *Translation Studies*, en ocasiones traducida como Estudios de Traducción y en otras no traducida precisamente para dar cuenta, de forma recursiva, de la problematización que este enfoque crítico suele suscitar. Pero, ¿cuál es el vocabulario básico para describir y conceptualizar la traducción como fenómeno significativo de interés para las disciplinas arriba mencionadas, incluidos sus diferentes supuestos teóricos y metodologías? En otras palabras, ¿cuál es el vocabulario básico para hablar de la traducción como un paradigma que nos permita acercarnos críticamente a procesos culturales de absoluta relevancia?

En la tradición instaurada por *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society* (1975) de Raymond Williams —libro seminal para los *Cultural Studies* que, a su vez, serían decisivos para el surgimiento de los *Translation Studies*—, el libro aquí reseñado, *La traducción lingüística y cultural en los procesos educativos: hacia un vocabulario interdisciplinar*, nace justamente del diálogo entre disciplinas y de la necesidad de expandir los alcances de dicho diálogo a través de un vocabulario crítico. Villegas, Dietz y Figueroa Saavedra, con formaciones en áreas diversas y

* Doctora en Letras por la UNAM, donde también es profesora. Imparte clases para el Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus principales intereses son el romanticismo en lengua inglesa, la literatura del siglo XIX, la teoría de la poesía. Obtuvo el grado de Doctora en Letras por la UNAM en 2017 con la tesis titulada «La medida secreta». Los orígenes del verso libre en lengua inglesa: contextos culturales, antecedentes poéticos y el caso de Emily Dickinson. Contacto: r.saucedo@unam.mx

trayectorias multidisciplinares, reúnen dieciséis entradas de autorías variadas en un formato sumamente interesante. Cada entrada puede leerse de forma independiente como un capítulo en torno a los conceptos tratados («Agencialidad del intérprete», «Metáfora y traducción», por ejemplo). No obstante, el libro sugiere también, sin descartar otras, algunas rutas de lectura, de modo que en la entrada correspondiente a «Género y relaciones interculturales» se remite de modo complementario a «Competencia intercultural» y «Traducción, feminismo y género», o bien, en la de «Poéticas visuales», a «Ciudad en traducción», «Diseño: metáfora de construcción editorial», «Formación de traductores literarios» y «Traducción transcultural». Quien lea podrá, desde luego, establecer sus propias conexiones. Asimismo, todas las entradas comparten la siguiente estructura: presentación del término, su historia, enfoques o ejes, acepciones/tipologías, usos y aplicaciones, crítica y prospectiva. Este formato posee la doble ventaja de permitirle a cada capítulo funcionar como texto de referencia pero, además, conducir a una discusión más compleja de cada concepto.

Villegas, Dietz y Figueroa Saavedra parten de un entendimiento de la traducción

como un procedimiento cognitivo básico que subyace a todos los sistemas lingüísticos y culturales y que consiste en la capacidad creativa de generar homologías interlingües e interculturales de inteligibilidad mutua, más allá de las fronteras intraculturales que las concepciones ideológicas del monolingüismo y la monoculturalidad pretenden mantener de forma artificial (8).

Esta visualización amplia de la práctica y el concepto de traducción se materializa en la variedad de términos que conforman el vocabulario propuesto y cuyos alcances se vislumbran al revisar el índice. De igual forma, se puede también identificar una vocación, para nada ajena a los *Translation Studies*, de procurar el entrecruzamiento de la reflexión académica con la práctica política y que queda explicitado así:

Consideramos necesario abrirnos a lo intersticial, a lo híbrido, a lo heterogéneo y diverso que ocurre al interior de los procesos de traducción, que [...] enriquece nuestras capacidades de «leer el mundo» para cuestionarlo y para transformarlo, para desencantarlo en sus desigualdades y reencantarlo en sus diversidades (17).

El llamado es de lo más pertinente. Entre más globalizado el mundo, más se enfatizan sus divisiones ideológicas. Cada persona se relaciona con la realidad desde perspectivas únicas y es urgente entender que para romper con asimetrías que perpetúan ciclos de violencia, dominación e injusticia dichas perspectivas deben ser compartidas, comunicadas. La traducción, que se preocupa por comprender de dónde se parte y adónde se llega, por discernir distancias y significarlas, por facilitar los vocabularios necesarios, ofrece un modelo insustituible para repensar la comunicación humana.

Televisión y participación política transnacional. Las audiencias de televisión italiana en Buenos Aires

MARÍA SOLEDAD BALSAS
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

Desde los ojos de las audiencias: la televisión italiana y la política transnacional

Mariana Patricia Busso*
Universidad Nacional de Rosario – CONICET

Desde un a priori no exento de prejuicios, podría pensarse que un libro que aborde los vínculos entre participación política, migraciones y televisión no tendría nada demasiado nuevo para agregar al tema. Sin embargo, *Televisión y participación política transnacional. Las audiencias de televisión italiana en Buenos Aires*, de María Soledad Balsas (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018, 259 páginas) representa una contundente desmentida y, a la vez, una interesante puesta en discusión de muchos aspectos irresueltos de esos debates.

Producto de una investigación financiada por CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), institución en la que la autora se desempeña en calidad de Investigadora Adjunta, este libro se ubica en el cruce entre los estudios sobre medios y, en particular, los estudios sobre audiencias; las investigaciones sobre participación política y aquellas sobre migración y diáspora. Intersecciones no siempre cómodas, y que demandan la articulación de abordajes teóricos y metodológicos provenientes de distintas tradiciones, que la autora logra acabadamente.

Movida por el objetivo de analizar cómo la televisión italiana (RAI) destinada a las y los italianos en el exterior —en particular, a ciudadanas y ciudadanos italianos residentes en Buenos Aires, Argentina— incide en la participación política de estos (fundamentalmente, en los procesos de votación), Balsas realiza una compleja construcción de su objeto de estudio, mostrando la necesidad de hacer intervenir saberes provenientes de distintos ámbitos (las ciencias de la comunicación, la sociología, la teoría política...), y dando cuenta también de las perplejidades y las dificultades propias del proceso de investigación. El resultado supone no solo dilucidaciones en relación al interrogante que guía la organización del libro, sino que también plantea preguntas —y propone respuestas— en relación a los procesos políticos que involucran a comunidades transnacionales en relación con el ecosistema mediático, y a la conformación misma de este último, problematizando puntualmente el rol de la «vieja» televisión.

La aparición en primer plano de la televisión (entendida aquí tanto como *medio* y *artefacto* que forma parte de la vida cotidiana), para el caso, es una de las apuestas incómodas que realiza el libro. Pero no para certificar su carácter obsoleto —como mucho se ha dicho y escrito en los últimos tiempos, signados por el auge de las pla-

* Doctora en Comunicación Social (UNR – Argentina). Es Investigadora Asistente en CONICET y docente JTP en la cátedra Lenguajes I de la Licenciatura en Comunicación Social (Facultad de Ciencia Política y RR.II. – UNR). Es miembro del Comité Académico del CIM – Centro de Investigaciones en Mediatizaciones y del Grupo de Estudios sobre Migraciones (Facultad de Ciencia Política y RR.II. – UNR).

taformas online—, sino todo lo contrario. Como muestra Balsas, para el particular colectivo estudiado en *Televisión y participación política transnacional* la existencia del canal internacional de la RAI no es un asunto sin importancia, como tampoco lo son los contenidos de su grilla o la imagen de las audiencias que propone.

Así, el acto mismo de *mirar televisión* vuelve a adquirir en el libro de Balsas un lugar de privilegio: sin contar con transmisión libre vía Internet de los contenidos de la televisión italiana, su canal televisivo público destinado a los italianos en el exterior parece erigirse en una de las pocas vías de contacto oficiales con esa Italia que, para algunos, es incluso el país de nacimiento. Como resulta de la investigación de la autora, se dirimen allí cuestiones identitarias ligadas a las nociones de *origen* y de *colectividad*, por ejemplo, en una nueva demostración de la relevancia del tema en el marco de los estudios sobre migraciones. Asimismo, encontramos que la recepción de la RAI por parte de sus audiencias en Buenos Aires pone también en juego mecanismos ligados a la heterorrepresentación que de esos ciudadanos en el exterior se realiza desde Italia, en lo que pareciera confirmar la importancia de la *programación* o grilla televisiva (su regularidad diaria y el particular contacto que aquella propone entre el flujo televisivo y los sujetos) a la hora de construir sentidos y de organizar una suerte de *presencia* —o no— *con otros* que comparten el visionado (Fechine, 2014)¹; en este caso, desde el otro lado del océano.

Este último aspecto resulta sumamente relevante, no solo en relación a la contribución que realiza para los estudios sobre el impacto de las tecnologías mediáticas en relación a las migraciones (Oiarzabal y Reips, 2012², entre otros), sino porque permite problematizar el rol de medios como la televisión en función de la creación de vínculos transnacionales; en el caso que privilegia Balsas, materializados en el voto de ciudadanos italianos en la Argentina. Es en relación a este interrogante, asimismo, donde aparece otra de las grandes contribuciones del libro, ligadas a la explicitación de su estrategia metodológica.

En efecto, sin esquivar las dificultades halladas ni las posibles objeciones que pudieran levantarse sobre la cuestión, Balsas detalla con minuciosidad y rigor los avatares que signaron la elaboración del andamiaje metodológico empleado en su trabajo, en lo que se trata sin dudas de una acción de destacable rareza en este tipo de estudios. De este modo, la *cocina* de la investigación que se nos devela permite hacernos conocer el arduo y fatigoso proceso de selección del grupo a estudiar, de su abordaje mediante distintas técnicas como las entrevistas y los *focus group*, y de los inconvenientes hallados a lo largo de la implementación de estas técnicas. El resultado, a la luz de cuanto expresado en *Televisión y política transnacional*, evidencia no solo esos desafíos a los que se enfrentara oportunamente la autora, sino también la posibilidad de resolverlos de modo crítico y sistemático, dando entidad a su complejidad y poniendo en valor las necesarias contribuciones que surgen del estudio realizado.

Notas

¹ Fechine, Y. (2014). «Elogio de la programación: repensando la televisión que no desapareció». En M. Carlón y C. Scolari (eds.), *El fin de los medios masivos. El debate continúa*. Buenos Aires: La Crujía, pp. 211–228.

² Oiarzabal, P. y Reips, U.–D. (2012). Migration and diaspora in the age of information and communication technologies. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 38(9), 1333–1338. DOI: 10.1080/1369183X.2012.698202

**Dilemas de la
Traducción. Políticas.
Poéticas. Críticas**

SUSANA ROMANO SUED
México: Edición del Centro
Peninsular en Humanidades y en
Ciencias Sociales UNAM, 2016.

Ceremonias de la letra

Silvia N. Barei*

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Con la misma problemática como eje que recorre la producción de Susana Romano Sued, esta obra hilvana nuevas reflexiones para la comprensión de una teoría diferenciada de la traducción y de su relación con el fenómeno literario. En este empeño, Romano se opone acertadamente a un criterio serialista homogeneizante cuyo efecto último provoca el colapso de toda posibilidad de captación del objeto a estudiar. Estos dilemas son la marca de ciertos callejones sin salida en los que suele caer la teoría de la traducción y de algunos aciertos en el nivel de la historia de sus propias reflexiones.

El desarrollo de una lectura comparatista y contrastiva le ha permitido a la autora la incorporación de modelos y autores que discuten dialógicamente, dentro del mismo canon eurocéntrico (Reiner María Rilke y Paul Celan) o aún en un más allá solo posible por la traducción (Theodor Adorno y Jorge Luis Borges, pero también lo global y lo local, la identidad y la otredad). Estas reflexiones muestran que la autoridad procede no de un nombre o una lengua, sino del modo en que los procesos de memoria —muchas veces asimétricos y sometidos al olvido y las diásporas—, incorporan los textos en diferentes tramas de densidad social.

Desmantelado el mito entre la identidad plena entre «original» y traducción, uno percibe que el valor más importante de esta obra de Susana Romano, *El dilema de la traducción* consiste en su resistencia a las versiones más tradicionales preocupadas por impugnarle a los traductores cada traición y distorsión imaginable de los originales.

Se trata de operar en un lugar crítico que perturbe los cánones de las teorías de la traducción, las retóricas conocidas y los estatutos «aceptables» impuestos por las poéticas clásicas, sin establecer ninguna complicidad orgánica con los valores que claman por una «traducción fiel» o, en otro extremo, por una apropiación vernácula exenta de «impurezas extranjeras».

Situar el problema de la traducción en el ámbito de una reflexión sobre el lenguaje y la subjetividad permite a la autora ubicarse en la situación incómoda del

* Doctora en Letras Modernas. Ha publicado libros en su especialidad —*Teoría Literaria y Teoría de la Cultura*— entre los que se destacan *Reversos de la palabra*, *Poesía y vida cotidiana* y *Culturas en conflicto*. Ha publicado seis libros de poemas, el último titulado *Nosotras*. Ha sido Decana de la Facultad de Lenguas y Vicerrectora de la Universidad de Córdoba.

«polemos» desde donde se sostiene un pensamiento original. «Itinerancia», «viaje», «travesía», «diáspora», «pasaje» son palabras caras a Romano y que utilizadas en muchos de estos textos señalan una deriva incesante entre escritura del ensayo, reflexión y práctica de la traducción y ejercicio constante de la poesía, labor múltiple distinguida por la Secretaría de Cultura de Buenos Aires con una mención de honor por este libro singular.

Si las culturas son plurales y también lo son sus lenguajes y la constitución de sus sujetos, este estudio habla de esa capacidad significativa de un modo de enunciar que abre a otros ámbitos de la lengua y que pone en el centro la palabra viva —su corporeidad, su intersubjetividad, sus conflictos—. Habla también de las redes de la sociedad contemporánea, sobre todo la latinoamericana, que se sostiene en la idea de una permanencia en constante movimiento.

Comparto con Susana nuestra profesión de fe en la palabra, nuestra idea del trabajo literario como «un ensamble de textos y lenguas», nuestro empeño en «olvidar la amenaza de lo imposible y transitar el camino, más aliviado, de lo probable. Un camino, en fin, desde donde se puede resistir».

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>

306 307

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. Para enviar contribuciones a la revista el autor debe registrarse en el sitio <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/about/submissions>

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, 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. 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. 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.

Referencias bibliográficas

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 por apellido de autor. Si el libro tiene más de una edición e interesa identificarla, luego del título se consignará entre paréntesis a cuál de ellas se está haciendo referencia (2da. ed. o 3era. ed.).

Libro

Apellido y nombre del autor (año). *Título*. Editorial.

Apellido y nombre del autor (año de consulta). *Título*. Editorial (edición original año).

Apellido y nombre del editor (Ed.) (año). *Título*. Editorial.

Apellido y nombre del autor (año). *Título* (pról., introd., trad., Autor). Editorial.

Apellido y nombre del autor (año). *Título*. <https://www.xxxxxx.xxx>.

Apellido y nombre del autor (año). *Título*. xx.xxxxx (el doi es un código único que tienen algunos documentos extraídos de bases de datos en la web. Cuando el documento tiene doi se omite la URL).

Ejemplos:

Gnisci, Armando (2013). *Via della Transculturazione e della Gentilezza*. Ensemble.

Spivak, Gayatri (2009). *La muerte de una disciplina* (Traducción al español: Irlanda Villegas). Universidad Veracruzana (2003)

Capítulo de libro

Autor (año). Título del capítulo o la entrada. En *Título del libro* (pp. xx–xx). Editorial.

Autor y Autor (año). Título del capítulo o la entrada. En Editor, Compilador, Director (Ed.) (Comp.) (Dir.). *Título del libro* (pp. xx–xx). Editorial.

Ejemplo:

Bellessi, Diana (1997). Género y traducción. En Bradford, L. (ed.). *Traducción como cultura* (pp. 93–97). Beatriz Viterbo.

Artículo de revista

Autor (año). Título del artículo. *Título de la publicación*, volumen(número), págs. xx–xx.

Autor (año). Título del artículo. *Título de la publicación*, volumen(número), págs. xx–xx. <https://www.xxxxxx.xxx>

Autor (año). Título del artículo. *Título de la publicación*, volumen(número), xx–xx. xx.xxxxxxx (el doi es un código único que tienen algunos documentos extraídos de bases de datos en la web. Cuando el documento tiene doi se omite la URL).

Ejemplo:

Carvalho, Tania (2007). Veinticinco años de crítica literaria en Brasil. Notas para un balance. *El hilo de la fábula* (6), 185–194.

Recomendaciones generales

Las citas irán entre comillas dobles estilo francés (« ») 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.

308 309

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.

Para pautas específicas, dirigirse al Comité Editorial de la revista. 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