Primeras Jornadas de Literatura, Critica y Medios. Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2005.

Fracaso aparente en Densos velos te cubren, poesia, de Olga Orozco.

Maria Eugenia Ortiz Gambetta.

Cita:

Maria Eugenia Ortiz Gambetta (Septiembre, 2005). *Fracaso aparente en Densos velos te cubren, poesia, de Olga Orozco. Primeras Jornadas de Literatura, Critica y Medios. Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/eugenia.ortiz.gambetta/17

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pcCW/Wy3

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

CILA

ACTAS de las PRIMERAS JORNADAS

literatura / crítica / medios: perspectivas 2003

30 de septiembre al 3 de octubre de 2003
Universidad Católica Argentina, Buenos Aires

Ma. Amelia Arancet Ruda
Mariano García
Valeria Melchiorre
Ma. Lucía Puppo
[Editores]

UCA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

RECTOR
Mons. Dr. Alfredo H. Zecca

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DECANO: Dr. Néstor A. Corona

DEPARTAMENTO DE LETRAS
DIRECTORA: Dra. Sofía M. Carrizo Rueda

Editores
Ma. Amelia Arancet Ruda, Mariano García,
Valeria Melchiorre y Ma. Lucía Puppo

Correctores
Ma. Amelia Arancet Ruda, Mariano García,
Valeria Melchiorre, Ma. Lucía Puppo,
Daniel Riccardo y Ma. Victoria Riobó

Diseño y diagramación
ADNOW | www.adnow.com.ar

Estas Actas fueron realizadas por la UCA gracias a la gestión y a la labor del CILA (Centro de Investigación en Literatura Argentina).
cilavario@uca.edu.ar; marime@redynet4.com.ar

Buenos Aires, julio de 2005.

Actas de Primeras Jornadas literatura, crítica, medios : perspectivas 2003. – 1ª ed. – Buenos Aires : Universidad Católica Argentina, 2004. CD-Rom
ISBN 987-44-0040-X
1. Literatura Argentina. I. Título
CDD A860

Fecha de catalogación: 07 de diciembre de 2004

índice general

a modo de presentación pág. 006

1. conferencias pág. 007

2. paneles pág. 052

3a. ponencias literatura

Abordajes de la poesía, del teatro y de la narrativa

Poesía argentina contemporánea pág. 065
Poesía del siglo XX pág. 098
El teatro en la Argentina pág. 122
Narrativa contemporánea pág. 146

Géneros revisitados

Autobiografías pág. 169
Reescrituras del policial pág. 207
Terror, ciencia ficción, lo feérico pág. 253

Literatura y discursos no ficcionales

Novela histórica pág. 276
Ficción y testimonio pág. 303
Filosofía, psicoanálisis y literatura pág. 327
Enseñanza de la literatura en la escuela media pág. 352

Avatares del mito

Versiones del mito pág. 341
Mito y literaturas nacionales pág. 401

3b. ponencias crítica

Metodología y enfoques pág. 445
Vacíos de la crítica: paradojas del canon pág. 472
Nuevas miradas sobre textos del pasado pág. 491

3c. ponencias medios

Periodismo, publicidad y discurso literario pág. 512
Influencia de las nuevas tecnologías en la narrativa pág. 528
Medios audiovisuales y comunicación pág. 543

4. capítulo estudiantil pág. 568

a modo de presentación

1. conferencias

Sofía M. Carrizo Rueda. "El cajón de las herramientas del crítico. Presentación de las Jornadas Literatura/ Crítica/ Medios: perspectivas 2003"
Aníbal A. Biglieri. "Estado actual sobre los estudios de narrativa"
Jorge Dubatti. "El teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2002): dramaturgia(s) y canon de la multiplicidad"
Elena Bossi. "Algunas reflexiones dialogadas en torno a la lírica contemporánea"

2. paneles

Cristina Piña. "Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción teatral."
Jorge Salvetti. "Sobre el oficio de la traducción."
Mercedes Güiraldes. "La relación autor-editor: fragmentos de una experiencia"

3a. ponencias literatura

Abordajes de la poesía, del teatro y de la narrativa

Poesía argentina contemporánea

Cecilia Pacella. "La ambigüedad de la palabra como único refugio en la poesía de Alberto Girri".
María Amelia Arancet Ruda. "Héctor Viel Temperley: otro *stalker* en la estela del carmelita y su *crawl* sin descanso".
Silvio Mattoni. "*Legión extranjera* de Héctor Viel Temperley: experiencias del deseo, de lo sagrado, de la poesía".
Daniel Riccardo. "Privación y símbolos de pasaje en *Brasa blanca* de Hugo Mujica".
Mariana Di Ció. "El espacio de la enunciación/ la enunciación del espacio: los «lugares extraños» en la obra temprana de Susana Thénon".
Valeria Melchiorre. "Rupturas, reformulaciones, promesas: hacia un esbozo de la actual producción poética en la Argentina".

Poesía del siglo XX

Ana Lúcia M. de Oliveira. "*Galaxias* de Haroldo de Campos: de los pliegues barrocos al hipertexto".
Ana Cristina de Rezende Chiara. "Un poema sucio en Buenos Aires".
María Lucía Puppo. "Cuba negra, mítica y plural: acercamiento a la poesía de Nancy Morejón".
Graciela Susana Puente."Poética de la voz en Pedro Salinas".

El teatro en la Argentina

Perla Zayas de Lima. "El teatro y los discursos no ficcionales: el científico, el de la ética, el de la política, y el de las ciencias sociales".
Lucas Rimoldi."De Marilú Marini a la última puesta de *PLAY*: lecturas de Beckett en la Argentina en 2003".
Mónica Isabel Bustos ~ Eva Olmos. "El héroe en Accame y Bustos".
Malvina Aparicio."Teatro postcolonial en la Argentina: *El camino a la Meca* de Athol Fugard".
María Elisa Suárez. "Sobre la amistad y la confianza en *El camino a la Meca*".

Narrativa contemporánea

Cecilia Secreto. "El *ars* poética en Auster: la familia como centro y ausencia: el juego de las otredades".
Silvina Marsimian."Sujeto, narración ficcional y representación del mundo. Paul Auster: una teoría de la lectura y de la escritura".
Clara Inés Pilipovsky de Levy."La invención del pasado. *Las nubes* de Juan José Saer".
Liliana Massara. "Mujeres argentinas que escriben: relatos alternativos, identidades y cultura de la globalización".
Verónica Valles. "La metáfora como nexo entre la experiencia y el arte. *Los planetas*, de Sergio Chejfec".

Géneros revisitados

Autobiografías

Sandra Jara. "Apuntes teóricos sobre la cuestión autobiográfica".
Estela Blarduni. "Mito y reescritura de la infancia en Sartre".
Adriana Callegaro."Autobiografía y narración. La historia de vida y la configuración de imaginarios colectivos".
Teresa Giovacchini. "Las voces de la memoria".
Mignon Domínguez. "El espacio autobiográfico en cartas del joven Cortázar a un médico de Bolívar (1939)".**Reescrituras del policial**
María Teresa Mortarotti. "El relato policial y la etapa fundacional: el *caso* Paul Groussac".

Marta Susana Domínguez. "*Seis problemas para Don Isidro Parodi*: del policial a la sátira".
Virginia Claudia Martin. "Isidro Parodi o la metaforización del espacio".
Adriana Lamoso. "La configuración satírica de un nuevo cuento de Bustos Domecq".
María Gabriela Palazzo."*El simulador* de Jorge Manzur: reinvenciones de la literatura en el policial".
Natalia Ferro Sardi. "Convenciones y transgresiones: escribir e investigar desde los márgenes. *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, de Angélica Gorodischer".
Paula Riva. "Dos casos policiales".
Diana Ossorio y Tomás Arreche. "*Sin sangre* de Alessandro Baricco o la verdad imposible".
Claudia Moronell. "La autobiografía en la obra de Héctor Bianciotti"
Ana María Rossi de Borghini."El exilio y el mito autobiográfico en una novela de Bianciotti"

Terror, ciencia ficción, lo feérico

Laura Vanesa Vázquez. "Alegorías y paradojas en el género de terror".
Silvia Breccia. "Un sonido tan desolado que alcanzará a todos".
Guido Fernández Parmo. "J. G. Ballard: la sociedad burguesa entre la utopía y el apocalipsis".
Mariano García. "Tres islas. Reinvención de utopías en Holmberg, Bioy Casares y Aira".
Mónica Nasif. "El entorno feérico en *El unicornio* de Manuel Mujica Láinez".

Literatura y discursos no ficcionales

Novela histórica

Lorena Ivars. "Hacia una reconstrucción de la identidad nacional. Análisis de la novela *Polvo y espanto* de Abelardo Arias".
Hebe Beatriz Molina. "La novela histórica o esa pasión argentina por la verdad".
María Valeria Badano. "Reconstrucción de las voces en *Doña Mencía, la Adelantada* de Josefina Cruz".
Malvina Salerno. "Novela e historia en *La route de Flandres* de Claude Simon".

Ficción y testimonio

María Antonia Zandanel de González. "Registros discursivos postmodernos: *Rajatabla* de Luis Britto García".
Mirtha Rigoni."Imaginación y testimonio en las novelas de Antonio Muñoz Molina".
Marcelo Topuzian."Construcción de la figura de escritor en *Carajicomedia* de Juan Goytisolo".
Silvia Lastra Paz."La «otra» Rusia: la emigración como discurso de fuga".

Filosofía, psicoanálisis y literatura

Adrián Bertorello. "Método fenomenológico y narratividad en la filosofía de Martin Heidegger".
Jorge Mario Mallearel. "Dioniso: el dispensador de la bebida ambigua".
María Cecilia Colombani."Mito y filosofía. El revés de la trama".
Marcos Bertorello. "Monstruo variable: confluencia entre creación literaria y clínica psicoanalítica".
María del Carmen Rodríguez Martín. "El mundo como antinomia: la visión fantástico-idealista de Borges".

Enseñanza de la literatura en la escuela media

Mariel Soriente y Vera Cerqueiras. "¿Qué es la literatura? Respuestas en EGB III y Polimodal".
Patricia María."Análisis lingüístico para la inferencia de las representaciones".

Avatares del mito

Versiones del mito

Inés Elena Regueira. "*Hamlet*: ¿una respuesta al mito del poder?".
Walter Romero. "Salomé revisitada".
Ana María Llurba."Electra y Clitemnestra: el deseo y la pasión".
Mónica Serra Hügli. "Fernando Pessoa, *Mensagem*. Itinerario de un mito".
Adriana Cid. "La recreación de lo mítico en *Muerte en Venecia*, de Visconti".
Javier González."Arquetipo donjuanesco y arquetipo heroico".
Ana María García. "El malestar en la cultura: versiones de las metamorfosis de la antigüedad clásica y moderna en Angela Carter y Marie Darrieussecq".

Mito y literaturas nacionales

Paulo Motta Oliveira. "En los pliegues del mito: D. Sebastian y el destino nacional".
Aparecida de Fátima Bueno. "Encrucijadas de lo sagrado: entre herejías y reliquias".
Fátima Cristina Días Rocha. "De Euclides da Cunha a Clarisse Lispector: imágenes del sertanejo en la ficción brasileña".
Javier Ordiz. "Mito e identidad en la narrativa de Carlos Fuentes".

Carlos Sosa. "*Juan Moreira* y *Santos Vega*: dos revisiones modernas de la gauchesca en Eduardo Gutiérrez".
Norma Saura. "El mito de Juan Moreira en la obra de Leonardo Favio".
Lidia Raquel Miranda. "La representación de la cultura regional en «Moira en potrillo oscuro» de Walter Cazenave".
Dolores de Elizalde. "El mito de la cautiva: abstracciones y desplazamientos en «Historia del guerrero y la cautiva» de J. L. Borges y *El placer de la cautiva* de Leopoldo Brizuela".

3b. ponencias crítica

Metodologías y enfoques

Carlos Pasero. "Los límites de la lengua. Benjamín de Garay y la *praxis* de la traducción".
María Victoria Riobó. "Ajustar el cuerpo al traje: la productividad paratextual en la creación y recepción de textos literarios".
Sonia Jostic. "Ficciones trucadas (a propósito de *Fuegia*, de Eduardo Belgrano Rawson)".
Cecilia Avenatti de Palumbo. "Elementos para un método de diálogo interdisciplinario entre literatura y teología".
Roxana Gardes de Fernández. "Notas críticas sobre dos aporías metodológicas".

Vacíos de la crítica: paradojas del canon

Jorge Alberto Piris. "Trilussa (Carlo Alberto Salustri): un poeta popular olvidado por el canon".
Beatriz Elisa Moyano. "Las antologías y los textos de crítica periodística de los años 60 en Salta. Fundamentos de un canon".
Magda Beatriz Lahoz de Klinsky. "La narrativa breve de Juan José Hernández: un juego entre la inocencia y la infamia".

Nuevas miradas sobre textos del pasado

Alejandra Bolo. "¿Diatopía o diacronía en los *Hechos de los Apóstoles*".
Marcela Pezzuto. "La composición espacial en un relato de viajes de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno"*.
Lidia Raquel Miranda y Analía Nieto González. "La construcción del sujeto enunciador en la «Carta del autor a un su amigo» de *La Celestina"*.
Carmen André de Ubach. "Pervivencia y resignificación de los bestiarios medievales en la literatura infanto-juvenil actual: la saga de Harry Potter de J. K. Rowling".

3c. ponencias medios

Periodismo, publicidad y discurso literario

José Barisone. "Literatura y periodismo en las crónicas de Rubén Darío".
Stella Martini. "Los préstamos entre literatura y periodismo: el caso de la noticia policial".
Elena del Carmen Pérez. "Publicidad y metáfora".

Influencia de las nuevas tecnologías en la narrativa

Ana Cláudia Coutinho Viegas. "Entre páginas y pantallas: superficies de las narrativas contemporáneas".
María del Mar Paúl Arranz. "La narración hipertextual o la superación de los modelos".

Medios audiovisuales y comunicación

Libertad Borda. "Formas narrativas y construcción de comunidad en foros sobre telenovelas en Internet".
Raúl Lavalle. "*Litterae ad proximas et longinquas oras*".
María Esther Silberman de Cywiner ~ Noelí Alejandra Guerra de Cascales. "La construcción de la realidad en los medios de comunicación".
Jean-Marc Limoges. "La «aspectacularización» del espectáculo. Sobre el papel del telespectador en la televisión-realidad".

4. capítulo estudiantil

Patricia Delbosco. "Sobre un elemento fantástico en «Carta a una señorita en París»".
María Eugenia Ortiz. "Fracaso aparente en "Densos velos te cubren, poesía", de Olga Orozco".
Mariano Gallego. "A cartomante, una tensión entre lo racional y lo irracional; una problemática discursiva".
Karina Rocío Cicero. "Reacción a la obra *El camino a la Meca*".
Clara España. "El poeta y la poesía en «La valija de fuego» de Aldo Pellegrini".
Fernando Llambías. "El juicio de Dios" o la innecesidad de Dios".

a modo de presentación

El impacto de las nuevas tecnologías de información, la repercusión de los fenómenos globales, las lábiles fronteras entre ficción y no ficción marcan este inicio de milenio. En este contexto ¿cuál es la reflexión de la crítica acerca de las prácticas culturales?, ¿qué disciplinas se complementan en el análisis?, ¿qué enfoques enriquecen el debate?

Esas preguntas iniciales abrían la convocatoria para las primeras Jornadas LITERATURA/CRÍTICA/MEDIOS: PERSPECTIVAS 2003. Hoy, con la publicación de las Actas en CD-Rom, aquellos interrogantes liminares cobran un sentido y un vigor más plenos.

Si la propuesta original se podía calificar de heteróclita, otro tanto podría decirse de esta compilación. Efectivamente, el objetivo fue promover un encuentro que permitiera delinear un mapa de la investigación teórica y práctica en las áreas de la literatura, la crítica y los medios, tal como se realiza en los distintos centros y universidades, para ofrecer la geografía actual de estas tres regiones, así como sus eventuales límites y sus puntos de contacto. Un criterio tan vasto y plural reunió a más de cien expositores provenientes de los cuatro puntos de nuestro país y de Brasil, de España, de Canadá y de Estados Unidos. La multiplicidad de enfoques que, según hemos comprobado, coexisten en los trabajos presentados da cuenta de esa diversidad de miradas e idiomas, de metodologías de trabajo, de abordajes de los diferentes discursos y lenguajes. Esta misma multiplicidad es la que invita al lector a establecer sus propias conclusiones a partir de lo que, desde un principio, se quiso ofrecer como un muestreo de la variedad de perspectivas en torno a los tres grandes ejes propuestos.

Los paneles que se llevaron a cabo pretendieron traer a la consideración académica experiencias y tareas no menores en relación con nuestros objetos de estudio. Los temas tratados fueron “Una ventana al campo de la literatura infantil y juvenil”, a cargo de Alicia Salvi y Carlos Silveyra; “El oficio de la traducción”, a cargo de Cristina Piña y Jorge Salvetti; “El proceso de la edición en la Argentina”, a cargo de Teresita Valdettaro y Mercedes Güiraldes; y “Testimonios de periodismo y literatura”, a cargo de Jorge Cruz y Antonio Requeni. Algunas de las intervenciones no están reproducidas aquí, ya que se desarrollaron como un fluido diálogo entre los panelistas y con el público.

En efecto, al ver ahora por escrito las conferencias, los paneles y las ponencias que fueron leídas, surge inevitablemente la sensación de que algo ha quedado en el camino. Eso que la letra impresa no puede recoger probablemente haya sido lo más sustancial de las Jornadas: los debates que surgieron espontáneamente, el clima generado entre los asistentes, el sostenido interés de colegas y estudiantes, algún comentario personal, el dato o la inquietud intercambiados.

El material que aquí presentamos ha sido ordenado de acuerdo con las tres grandes áreas que consigna el título general. Conscientes de las limitaciones que ofrece un ordenamiento en desmedro de otro, optamos por una clasificación temática en donde los trabajos aparecen asociados por sus elementos más evidentes, privilegiando siempre la claridad, pues la ya mencionada naturaleza de estas investigaciones, necesariamente diversa, admitía una organización asimismo diversa. Con respecto a los conceptos vertidos en las ponencias de expositores y estudiantes, hemos descubierto la complementariedad, cuando no la discrepancia, entre varios asertos y puntos de vista. El receptor atento sabrá establecer su propio orden de lectura y evaluar por sí mismo la calidad de cada trabajo.

Queda, por último, agradecer a la Universidad Católica Argentina, que hizo posible este CD en tiempos en que la publicación de actas de congresos en nuestro país es improbable o inasequible. Extendemos nuestro reconocimiento a la Unión Latina, que auspició las Jornadas, y a las autoridades, personal administrativo, cuerpo de profesores y alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad. Y, en especial, a cuantos asistieron a las Jornadas, sin cuya participación no existiría este material.

El propósito de estas Actas es acercar tanto al investigador como al lector a la compleja red de metodologías, enfoques, teorías que se entrecruzan en el campo académico de nuestro país y del extranjero, en donde la inclusión y la apertura a la hora de editar el material se mantuvieron como nociones medulares solidarias de aquellas que generaron el proyecto mismo de las Jornadas: crear un espacio de conjunción de perspectivas sobre las cuales cada uno establezca a su vez la perspectiva propia.

Los Editores

conferencias 1

Sofía M. Carrizo Rueda
Aníbal A. Biglieri
Jorge Dubatti
Elena Bossi

El cajón de las herramientas del crítico

Presentación de las Jornadas
Literatura/ Crítica/ Medios: Perspectivas 2003

Sofía M. Carrizo Rueda
Universidad Católica Argentina - CONICET

Hace ya varios años, cuando dictaba la asignatura "Metodología y Crítica" en el 1er. curso de nuestra Carrera, aplicaba la metáfora de las herramientas de un oficio para explicar en qué consisten los diversos métodos de análisis de textos. Me ha sorprendido gratamente comprobar que mi recurso didáctico ha cobrado actualidad, pues la expresión "cajón de herramientas" ha comenzado a ser empleada en el área de los estudios sobre el discurso. Pero las denotaciones y connotaciones de los usos más recientes coinciden solo en parte con los de mi retórica pedagógica. De modo que dedicaré estos minutos a explicitar en qué aspectos me baso para proponer la utilización de dicha metáfora y cuáles son a mi juicio, sus alcances.

La primera similitud que encuentro entre las herramientas propias de un artesano u operario y los pasos que implica un método analítico es la absoluta necesariedad.

Quizá pueda considerarse ocioso, ya entrado el siglo XXI, subrayar tal necesariedad. Pero todavía continúan surgiendo voces de resistencia que acusan a los métodos bien de forzar el texto, bien de bizantinismo, y que parecen requerir ciertas puntualizaciones.

Solo con las manos se puede acarrear cualquier objeto para sentarse, pero sin la mediación de una herramienta idónea jamás se construirá ni el más sencillo de los bancos. Desde los tiempos de la Poética de Aristóteles, el abordaje de las particularidades de un texto ha requerido de diversas técnicas que han permitido distinguir elementos y recursos compositivos, describir relaciones intra y extratextuales, teorizar sobre el efecto en sus receptores, elaborar interpretaciones. Así, por ejemplo, en la Edad Media se recurrió por consejo de Dante, a los cuatro sentidos de la exégesis bíblica, la retórica clásica campeó victoriosa durante cientos de años hasta fines del siglo XVIII, románticos y positivistas indagaron razones vitales y contextos históricos, la estilística investigó los usos particulares de la lengua y desde el Círculo de Moscú en adelante, comenzaron a imponerse los estudios formales. De tal manera, aunque las técnicas no han cesado de transformarse de acuerdo con nuevas propuestas epistemológicas y estéticas, las más diversas metodologías han estado siempre presentes en aquellos estudios capaces de introducirse entre los pliegues semánticos de los discursos.

Pretender ignorar los pasos que exige un método para esperar que la empatía con un texto rinda sus frutos por sí sola, es resignarse a terminar realizando una simple paráfrasis.Y ni siquiera el resultado es una serie de "apreciaciones impresionistas" porque las mejores páginas de un Azorín por ejemplo, son en realidad una malla de asociaciones que se apoyan en la propuesta de una concepción estética personal -la del minimalismo, en su caso- y en detenidos estudios y reflexiones sobre los más diversos campos. Otro tipo de método al fin, que desemboca no en el estudio crítico sino en el ensayo. Algo muy alejado por lo tanto, de las trivialidades que se postulan como efectos de una supuesta captación directa de las singularidades de un texto. No podemos dejar de recordar en esta escueta revista de los textos que comentan otros textos, las páginas -y éstas sí, realmente inspiradas- que grandes escritores son capaces de componer sobre otros autores y sus obras. Pero en estos casos -el de Borges, por ejemplo- se trata de nuevos objetos artísticos que pocos están en condiciones de generar.

Para la gran mayoría pues, de los que nos sentimos atraídos por la hondura semántica de un discurso y deseamos internarnos en ella y comunicarla, es solo gracias al esfuerzo del método aplicado y confrontado una y otra vez, que logramos el ingreso a ese espacio, el asombro de los descubrimientos y por qué no, también el ejercicio de la creatividad.

Volvamos sobre las acusaciones de bizantinismo o de infidelidad a los textos que han recaído sobre los métodos. Al respecto, es preciso afirmar que no han sido en realidad, una consecuencia de las características de las diversas metodologías, sino de aplicaciones que

se han hecho de ellas. Revisaremos por lo tanto, un segundo aspecto de la comparación que guía estas reflexiones: se trata de la neutralidad intrínseca de todo método, dependiente siempre de su aplicación.

Con las herramientas del carpintero se puede construir una silla descabalada o una extraordinaria muestra de ebanistería. Se puede construir una cuna y se puede construir un patíbulo, donde quizá hasta muera un inocente. Asimismo, los diferentes métodos no implican ningún resultado de por sí pues están subordinados exclusivamente al uso que se haga de ellos.

Pero se da sin embargo, el caso de metodologías que desde un primer momento aparecen asociadas con determinada ideología, hecho que genera tanto una legión de seguidores como de detractores. Cuando tarde o temprano queda en claro su verdadero alcance, es decir, su capacidad para analizar e interpretar un discurso independientemente de cualquier pauta ideológica, suele ocurrir que el método es abandonado por quienes poco antes lo consideraban único y excluyente, ya que no están interesados en prácticas críticas cuyos resultados no pueden preverse desde imperativos ideológicos.

Creo que un ejemplo claro es lo sucedido con el estructuralismo. Lastrado en sus primeros momentos con la necesidad de responder a los postulados epistemológicos de la Escuela de Frankfurt y reducido a instrumento de demostraciones de contenido ideológico, quedó atrapado en un obligado inmanentismo y en rigideces de cliché. Confirmar la infalibilidad del método para los mencionados propósitos y siempre que se lo utilizara de manera ortodoxa, era más importante en muchos estudios que investigar las características del texto analizado que así se convertía en pretexto.

Cuando todo aquel andamiaje colapsó y el método pudo comenzar a emplearse purgado de tantas imposiciones, quedó en evidencia que se había llegado a elaborar uno de los más extraordinarios programas para indagar de modo pormenorizado el juego de fuerzas que sostiene a un texto. Un programa que es susceptible de ser adaptado a los requerimientos de cada análisis concreto -adaptabilidad que implica la posibilidad de combinarlo con otros métodos- y que continúa ofreciendo múltiples caminos para las investigaciones sobre el discurso, dejando de lado todo dogma inmanentista. Puedo afirmarlo sin reservas a partir de mi propia experiencia con el estudio del relato de viajes.

Sin embargo, sabemos que hay ambientes donde la comprobación de su neutralidad ideológica, su elasticidad y su intrínseca disponibilidad para experimentar libremente con sus variadas propuestas no ha despertado ningún interés y se lo considera definitivamente archivado ante el surgimiento de otras metodologías que han tomado el relevo en la ideologización del trabajo crítico. No cabe duda de que la utilización de cualquier método con el fin de demostrar aspectos de un texto relacionados con determinada ideología, es una opción analítica tan válida como cualquier otra. Pero sostener que el método en sí conlleva tal resultado es una simplificación extrema.

Respecto del proceso de reemplazo de unas técnicas por otras, es evidente que todo método atraviesa por una etapa de apogeo y luego comienza a entrar en una zona de sombras mientras surgen nuevas propuestas. Y es natural que esto ocurra porque como antes señalaba, las metodologías no varían caprichosamente sino de acuerdo con preocupaciones de diverso signo que afectan a una sociedad.

Así, en las primeras décadas del siglo XX, el formalismo ruso justificaba sus investigaciones señalando que el arte tiene por fin hacernos perceptibles a través de las formas, todo aquello que a causa de una prolongada rutina terminamos por ignorar. Este énfasis en la necesidad de la destrucción del automatismo perceptivo se vuelve dramático, diría yo, si pensamos en que eran los momentos en que la industrialización avanzaba de la mano de la masificación, mientras las nuevas modalidades de trabajo asimilaban a los hombres con las máquinas. Charles Chaplin supo satirizar este proceso en una escena memorable de su película *Tiempos Modernos*.

Pero si los métodos nacen emparentados con tendencias e inquietudes de una sociedad, también es verdad que al ser necesariamente reemplazados por otros, siempre dejan sedimentos que las nuevas propuestas no pueden aniquilar. De este modo, lo que se produce es un continuo ensanchamiento del horizonte disponible para realizar

las opciones metodológicas. El espesor semántico de los discursos es tal, que se hace indispensable guardar en el cajón, como los buenos operarios, la mayor cantidad de herramientas posible, pues nunca se sabe qué desafío planteará cada nueva posibilidad de trabajo.

Las dos condiciones que hemos considerado, necesariedad y neutralidad, constituyen dimensiones propias de los métodos en todo tiempo y lugar. Pero quisiera ahora anclar estas reflexiones en nuestra realidad.

Todos sabemos que desde los tiempos de la Primera Junta de Gobierno, los enfrentamientos entre saavedristas y morenistas parecen habernos marcado un rumbo de opciones bipolares en la política, el deporte y también en cuestiones de metodología. Si se me permite ilustrarlo con una anécdota personal, recuerdo que a fines de los años '70 me quedé asombrada cuando vi que en la Universidad Complutense de Madrid compartían pacíficamente los espacios de la docencia y la investigación quienes adherían a las nuevas teorías estructuralistas y quienes permanecían fieles a la estilística y hasta al historicismo. Llegaban a extremos tan sorprendentes para alguien que provenía del ambiente universitario argentino, como invitarse los unos a los otros para dar cursos, integrar tribunales, presentar libros, etc. Cuando regresé al país años más tarde, aun no se apreciaban cambios en este sentido. Afortunadamente, hoy sí podemos decir que la situación ha ido cambiando. Pero de todos modos, creo que en estos momentos de autocrítica que hemos asumido todas las instituciones como respuesta a la reciente crisis, es necesario continuar promoviendo en los ámbitos académicos la pluralidad de perspectivas críticas y el clima propicio para debatirlas. Por eso, estas Jornadas fueron concebidas desde un principio, tal como lo manifiesta la convocatoria, para generar un espacio de discusión e intercambio.

Nos proponemos plantear de este modo, una serie de interrogantes surgidos de la gran complejidad que hoy revisten las prácticas culturales. Y la referencia a tales objetivos hace necesario introducir otra cuestión que es reclamada actualmente por las investigaciones metodológicas.

Si en algún momento se creyó en la posibilidad de aislar el estudio de la literatura dentro de una torre de cristal, hoy se ha hecho evidente de manera palmaria que es una pretensión irrealizable. Las diversas mediaciones que intervienen en la recepción de un texto, las tensiones de muy distinta procedencia que lo atraviesan en el mismo momento de su elaboración, las transformaciones de los hechos culturales como consecuencia de las nuevas tecnologías y el concepto de la cultura como *continuum* constituyen en este momento permanentes incitaciones a la interacción, y no ya solamente de diferentes posturas metodológicas sino también de distintas disciplinas, cuyos lenguajes es preciso conocer para establecer diálogos y asumir proyectos conjuntos que se vuelven cada vez más insoslayables. Quiero recordar al respecto que nuestro Departamento está llevando adelante una nueva experiencia que es la Licenciatura en Letras con Orientación en Medios de Comunicación. Los objetivos consisten en complementar la formación humanista propia de la Carrera con los conocimientos específicos que hoy requiere el trabajo en los medios, para que los graduados puedan desempeñarse eficientemente en el área cultural de publicaciones, programas radiales y programas televisivos. El porcentaje de estudiantes que opta por esta Orientación parece indicar que era una aspiración que necesitaba ser canalizada.

Resta todavía la referencia a un tercer aspecto de nuestra metáfora liminar.

Si en otros tiempos el término 'artesano' designaba a todo el que desempeñaba un oficio basado en la habilidad manual, sabemos que actualmente ha quedado reservado para quien fabrica personalmente objetos a los que busca imprimir un sello original. Por tal razón, nunca resultan monótonamente iguales unos a otros, es decir que representan todo lo contrario de la tarea de aquellos hombres absorbidos por una rutina esterilizante que retrató el genio de Chaplin.

Y es en este sentido de "actividad individualizada" que propongo que hablemos del manejo de las herramientas por parte del crítico. Nos hemos referido más arriba a la necesariedad del método para todo proceso de análisis. Pero esto no quiere decir que debe utilizárselo como una receta que se aplica mecánicamente y hasta llegando a forzar el texto si no se adapta al modelo elegido. Tampoco significa que la

expresión debe travestirse con una jerga que por exceso de tecnicismos o por el abuso de clichés termina reemplazando la comunicación acerca del texto por una acto narcisista del crítico.

Para el método concebido como "herramienta", en el sentido que he tratado de desarrollar, en primer lugar está la materia textual. Y ante ésta, su función es permitir al crítico ir trabajando en una permanente interacción con los innumerables requerimientos que le plantea la densidad semántica, para que la aplicación de las técnicas a cada elemento analizado pueda convertirse en un aporte personal donde confluyen lo intelectual, lo imaginativo y también lo afectivo. Se trata, por lo tanto, de la puesta en acto de la tercera etapa de la mímesis tal como la postula Paul Ricoeur, aquella que da lugar al entrecruzamiento entre un mundo textualizado y el de su receptor, quien sale así al encuentro de nuevas experiencias.

Por eso, en paralelo con el objeto elaborado por el artesano, el estudio surgido de encuentros semejantes produce la peculiar satisfacción de la obra cumplida, más allá de cualquier requerimiento académico y por muy sencillo que sea el resultado. Y actúa, además, como instrumento de diálogo con quienes saben recibirlo.

Tras estas reflexiones surgidas de las experiencias de varios años de trabajos docentes y de investigación que he querido ofrecer como introducción a los días que compartiremos, llega el grato momento de las felicitaciones, los agradecimientos y los buenos augurios.

En primer lugar a la Comisión organizadora: el Dr. Raúl Lavalle, Director del Instituto de Estudios Grecolatinos, la Dra. Ma. Inés Capurro de Castelli, Directora del Departamento de Lenguas de nuestra Facultad, la Dra. María Amelia Arancet Ruda que tiene a su cargo la cátedra de Literatura Argentina y se ha desempeñado con una entrega y una responsabilidad que se han convertido en los motores de estas Jornadas, el Lic. Mariano García y la Lic. Valeria Melchiorre, también pertenecientes a la cátedra de Literatura Argentina, y la Lic. Lucía Puppo, asistente de mi cátedra, la de Teoría y Análisis del Discurso Literario.

A la extraordinaria tarea desarrollada por esta Comisión se suma la de la muy joven Comisión de Apoyo: la Prof. Victoria Riobó, el Prof. Daniel Riccardo, la Lic. Magdalena Cámpora y la Lic. Mariana Di Ció. Y tenemos que decir que estas dos últimas hoy no nos acompañan porque la semana pasada tuvieron que viajar a Francia, becadas por la Universidad de la Sorbona.

El tercer pilar de todo el arduo trabajo de organización es sin duda, la entusiasta colaboración del Centro de Estudiantes de Letras.

Quiero agradecer asimismo, la desinteresada participación de los conferenciantes y de los integrantes de los paneles, que nos aportarán en estos días la mirada y la experiencia de los especialistas.

Vaya también mi gratitud a la Unión Latina por el auspicio prestado, y a las Autoridades y Profesores de la Casa, como asimismo al personal administrativo, por el apoyo y la colaboración.

Y gracias a todos los que participarán con un trabajo o acompañándonos como asistentes. Son representantes de varias Universidades públicas y privadas de Capital y de diferentes Provincias, y de otros países como Brasil, España y Canadá.

El programa demuestra que sus contribuciones conforman una verdadera pluralidad de cuestiones y enfoques y que son el resultado de investigaciones sólidas a las que no falta el sello de la originalidad. Evidentemente, cada uno posee un envidiable cajón de herramientas críticas. Bienvenidos.

Estado actual sobre los estudios de narrativa

Aníbal A. Biglieri
University of Kentucky

Después de varias décadas de estudios narratológicos, y aun limitándose a las corrientes más importantes, no resulta nada fácil escribir una historia de la "ciencia del relato" que les haga justicia a su variedad y complejidad.[1] Por supuesto que las hay: basta citar como prueba las introducciones de Shlomith Rimmon-Kenan o de Mieke Bal, centradas fundamentalmente en la narratología llamada "clásica", de orientación estructuralista, y a las que se podría agregar también un número ya elevado de enfoques y análisis integrados en numerosos estudios y trabajos de alcances más restringidos pero no por ello menos útiles para evaluar los logros y limitaciones de la disciplina.

Un primer problema, si así se lo quiere considerar, es que las historias de la narratología no han quedado inmunes al lenguaje figurativo que tan natural es en los textos poéticos pero que se tiene por ajeno y hasta impropio del lenguaje con aspiraciones científicas con que se los estudia. En efecto, las historias e introducciones a la narratología acuden muy a menudo a un lenguage metafórico que en principio tendría la ventaja de ofrecer una perspectiva unitaria y capaz de conferirle al cuadro de conjunto una cierta coherencia y sistematicidad. En este lenguaje figurativo abundan las imágenes espaciales: así, las tendencias más recientes de la narratología o van "más allá" (*beyond*) de sus formulaciones "clásicas" o se dirigen "hacia" (*towards*) nuevos modelos que las completan, refutan o superan.[2]

No faltan tampoco las periodizaciones temporales, según las cuales la historia de la ciencia de la narración podría escandirse en tres etapas: la "pre-estructuralista" (la de las teorías tan vagamente llamadas "tradicionales"), la "estructuralista" (desarrollada sobre todo por los narratólogos franceses y sus continuadores) y la "post-estructuralista" (que corresponde a una variedad de tendencias agrupadas todas bajo el común denominador de "narratología post-clásica").[3]

Metáforas predilectas de los estudiosos lo son también, por ejemplo, las de "crisis" y, más aciagamente, de "muerte" de la narratología "clásica", seguida de un "renacimiento" bajo otras formas y a lo largo de nuevas líneas de investigación. Pero las metáforas, por inevitables que sean en un discurso científico y por atractivas que parezcan por su eficacia pedagógica, no dejan de presentar ciertos riesgos y peligros.[4]

Algunas de estas metáforas evocan, sugieren o indican explícitamente imágenes geométricas, presumiblemente más "objetivas" y más al abrigo de su interpretación y "deconstrucción". Así, si se acude a la imagen del círculo, se tendría o una historia circular o varios desarrollos cíclicos; si se prefiere la línea recta, podría hablarse o de un solo proceso lineal o de varias líneas paralelas de investigación. Lo que sigue es, en apretado resumen, un análisis de cada una de estas cuatro posibilidades.

¿Retorno a los comienzos?

Brooke-Rose propone una mirada de conjunto que abarcaría todas las tendencias de la narratología en sus aspectos más fundamentales a partir del modelo de la comunicación de Roman Jakobson y de sus seis funciones.[5] Del autor (o "emisor") y su intención se pasó al efecto que la obra causa en el lector (o "receptor"), y de allí al texto mismo (el "mensaje"), en el *New Criticism* y en los varios estructuralismos. Pero el lector regresa con renovados bríos en la teoría de la recepción, que convierte al receptor (el lector y/o el crítico) en co-creador, o, más radicalmente, en el creador de la obra. Y también se produce un retorno a la "función referencial", con un nuevo énfasis en el estudio de la realidad extratextual (o "contexto") en varias corrientes de la crítica sociopolítica o "contextualista" (marxismo, neo-marxismo, crítica freudiana y neo-freudiana, crítica feminista). Y, en

fin, lo mismo sucede con la "función emotiva", con el renovado interés en el autor y en la intención autorial. Pocos estudiosos se han ocupado de las otras dos funciones, la "fática" y la "metalingüística", aunque ambas se emplean con frecuencia en la narrativa post-modernista.[6]

La historia de la crítica así presentada no deja, sin duda, de ser atractiva y de un cierto valor didáctico, ante todo porque permite visualizar en una mirada sintética la totalidad del proceso, desde la crítica biográfica decimonónica hasta los desarrollos más recientes de la narratología "post-clásica". Pero adviértase también que, entendida y aplicada literalmente, la imagen del círculo puede conducir a excesivas simplificaciones cuando no a equívocos y distorsiones. Piénsese, por citar un solo caso, en el problema del autor y en la errónea impresión que se podría tener de que con su "resurrección" (después de su muerte tan prematuramente proclamada por Barthes) se opera simplemente un regreso al punto de partida, en la mejor tradición de las teorías biográficas o "expresivas" (Abrams, 1980: 21-26), consagradas en tantos libros con el título de *Vida y obra de…*. No se puede, o no se debería, retomar una crítica ingenuamente biográfica, como si nada hubiera pasado en las últimas décadas. Esto, ciertamente, tendría la ventaja de poder prescindir de la enorme bibliografía acumulada en torno del tema; pero, hay que insistir, volver al autor requiere en estos tiempos tomar una posición frente a varias posturas críticas, entre las cuales cabe mencionar ahora, sin agotar la lista, los deslindes de la narratología "clásica" entre autor, autor implícito, narrador y focalizador, la concepción del autor de Foucault, la "muerte del autor" de Barthes, los varios "intencionalismos" (real, hipotético, moderado) y "antiintencionalismos", las propuestas de la narratología feminista, la noción de autor en los varios "contextualismos" de las narratologías post-estructuralistas, etc.[7]

A todos estos planteamientos y soluciones no les haría justicia la metáfora de la rueda que cumple una revolución completa ("*And now the wheel has come full circle…*), según lo haría suponer Brooke-Rose; más que de un círculo, entonces, cabría hablar de un movimiento en espiral que no regresaría simplemente a los problemas tal como estaban hace décadas sino que los reexaminaría a la luz de nuevas teorías y modelos críticos. Y lo mismo, por supuesto, se debe decir del resto de los componentes del diagrama de Jakobson.

¿Sucesión cronológica de teorías?

El esquema lineal más simple, simplista y simplificador es aquél que representa las etapas de la narratología como una sucesión cronológica de modelos que, a partir de un período estructuralista, inaugurado por la traducción al inglés, en 1958, de la *Morfología* de Vladimir Propp (1895-1970; el original ruso se había publicado treinta años antes), consideraría todo lo anterior como un pre-estructuralismo (en el que, por cierto, no habrían faltado los precursores de Propp) y todo lo posterior, hasta la actualidad, como un post-estructuralismo, en alianza más o menos explícita con otro post-, el post-modernismo. [8]

Una forma extrema de este esquema lineal sería la de una segmentación de la historia de la crítica en forma clara y distinta por décadas. Así, en un artículo reciente, Rabaté se hace eco de una periodización según la cual la década del sesenta es la del estructuralismo, las del setenta y del ochenta, de la deconstrucción y del post-estructuralismo, y la del noventa, del post-colonialismo y del Nuevo Historicismo (Rabaté, 2003: 333).[9]

La historia de la narratología puede describirse y explicarse también como una progresión lineal de "paradigmas" que se reemplazan unos a otros, según las propuestas de Kuhn en su influyente obra *The Structure of Scientific Revolutions*. A este concepto recurre, por ejemplo, Holub al estudiar la historia de la "teoría de la recepción" (Holub, 1984: 5-6); pero aplicada a la narratología en su conjunto y no precisamente en la forma postulada por Kuhn, esta noción condujo, como lo vio Currie, a una versión "extremadamente reductiva" de la historia de la crítica más reciente, según la cual el *New Criticism* fue reemplazado por el estructuralismo, éste por la deconstrucción y ésta por el Nuevo Historicismo (Currie, 1998: 10-11). Consecuencia no menos negativa, también notada por Currie, ha sido declarar sin más la "muerte" de la narratología en su versión "clásica" (Currie, 1998: 9), sin ver lo evidente, a saber, que al mismo tiempo que *esta* narratología se estaban desarrollando *otras* y que la adopción de una nueva teoría no significa necesariamente la abolición de la(s) anterior(es), sino la modificación de los viejos paradigmas, a veces gradualmente y sin

rupturas definitivas, con el fin de satisfacer las nuevas exigencias derivadas de la crisis de los modelos dominantes.[10]

¿Nacimiento, muerte y resurrección de *la* narratología?

Esta idea de la "muerte" de la narratología o, más ominosamente, del "fin de la teoría", aparece con bastante frecuencia en las historias que gustan representar este proceso como un desarrollo cíclico, con principio, medio y fin. En el campo más restringido de la deconstrucción, por ejemplo, Williams narrativiza esta corriente crítica en cinco escenas que van desde el momento inaugural, el congreso organizado por Johns Hopkins University (Baltimore) en 1966, hasta la "Caída", precipitada por la revelación de la ya mencionada colaboración de Paul de Man en periódicos belgas pro-alemanes (Williams, 1996: 18-19). Más precisamente, Williams concibe a este proceso como una "tragedia" con de Man como protagonista y con las ideas concomitantes de "cierre", "fin" y "muerte" (Williams, 1996: 21).[11]

En una visión más amplia, la deconstrucción (con o sin crisis interna), junto con otras tendencias post-estructuralistas, promovería una transformación o "renacimiento" de la narratología que, en su etapa anterior, la estructuralista o "clásica", habría experimentado un ascenso y una caída. Así lo piensan, entre otros, Rimmon-Kenan en la segunda edición, del año 2002, de su libro *Narrative Fiction*, en cuyo último capítulo examina el estado de la narratología en las dos décadas transcurridas desde la publicación de la primera edición, en 1983 (Rimmon-Kenan, 2002a: 134-49). Allí se refiere a la historia de la narratología como un proceso de dos fases ("ascenso" y "caída") o de tres, si se le añade, con más optimismo, una etapa de "renacimiento" (Rimmon-Kenan, 2002a: 134-35, 141). Pocos años antes también lo vieron así Nünning, hecha la salvedad de que la forma narrativa elegida, o *emplotment* ("ascenso, caída y renacimiento"), es una más entre muchas otras que también podrían emplearse (Nünning, 2000: 346-48), y Herman en su introducción al libro *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, en que pasa revista a las ideas, para ese entonces ya familiares, de "crisis" y de "muerte", pero también de "renacimiento" y "transformación" de los análisis narrativos (Herman, 1999a: 1-4). [12]

Realidades simultáneas, narraciones secuenciales

Esta visión cíclica consagraría el triunfo de la narratividad si se piensa que las teorías sobre la narración no podrían describirse y explicarse mejor que con un modelo narrativo, es decir, con un metalenguaje que, como todo buen relato, constaría de principio, medio y fin. Para llevar a la narratología a su madurez, si se cree que todavía está en su infancia o, en el mejor de los casos, en su juventud, o para resucitarla, si ya se la da por muerta, se impondría la necesidad de redefinir sus bases conceptuales y metodológicas y proponer una nueva demarcación de sus límites. Hay que ir "más allá" de la narratología "clásica" y "hacia" nuevas teorías narrativas que, sin descartar necesariamente los logros anteriores, las encaminen por nuevos rumbos.

Y, en efecto, la narratología llamada "post-clásica" ha seguido otros derroteros, pero no necesariamente posteriores a la narratología precedente sino muy a menudo simultáneos con los de ésta. Este hecho estaría enmascarado por ese "después", sugerido por el ahora omnipresente prefijo "post-", que ya no perdona nada, ni siquiera la teoría misma, si es que puede creerse en la noción de una "post-teoría". "Post-clásica", "post-estructuralista", "post-moderna" (el libro de Currie se llama *Postmodern Narrative Theory*), con todos estos términos se engloban las corrientes narratológicas no estructuralistas.

Ni el círculo con su supuesto retorno al punto de partida, ni la línea disparada hacia adelante y segmentada en etapas de clara y simple cronología, ni la sucesión de ciclos que, cada uno con principio, medio y fin, se sustituirían unos a otros, ni las varias líneas paralelas que representan tendencias coexistentes en el tiempo pero sin contactos entre ellas, en fin, ninguno de estos diagramas sería del todo exacto, ya que muchas de estas propuestas se superponen, se entrecruzan, se influyen mutuamente, en un campo mucho más complejo de lo que todas estas metáforas e imágenes permitirían suponer. Hoy, en efecto, varias tendencias en la narratología "post-clásica" se caracterizan por su interdisciplinariedad, y de allí que el sustantivo "narratología" no baste por sí solo y deba ser calificado por adjetivos que precisen su orientación: narratología "contextualista", "marxista", "feminista", "post-colonial", "cognitiva", "natural", "post-

moderna", etc., lo cual no quiere decir, por supuesto, que todo en estas corrientes sea narratológico (Rimmon-Kenan, 2002a: 143-44).

¿Es lícito afirmar, entonces, que a pesar de todos estos metalenguajes (¿o quizás debido a ellos?), es imposible describir, explicar, interpretar y evaluar los modelos propuestos? O, lo que podría parecer aun más paradójico y desconcertante, ¿hay que resignarse al hecho de que ninguna narración pueda dar cuenta satisfactoria de su historia y sus contribuciones al estudio del relato? ¿Cómo puede ser, en otras palabras y para decirlo más brutalmente, que las formas narrativas fracasen justamente cuando intentan narrativizar la narratología?

De todos los diagramas el que más se aproximaría asintóticamente al estado actual de la narratología sería aquél que la representara como un entramado o tejido de líneas paralelas, divergentes, convergentes, entrecruzadas, en un dibujo complejo, quizás caótico, pero que no sería culpa del modelo sino de la realidad misma. Si la vida es paralela, la narración es secuencial (Ryan, 1999: 126): narrativizar la narratología presenta, entonces, los mismos problemas que toda narración, con prescindencia de sus contenidos: ¿cómo dar cuenta de lo paralelo y simultáneo, de lo multilineal, en un medio semiótico como la lengua, sometida, en virtud de la "linealidad del signo lingüístico", a la temporalidad y la sucesividad?

Puede agregarse todavía que las consecuencias de este modo de ver las cosas van contra ciertos principios narratológicos muy arraigados y de vieja data: un buen relato tiene que constar de principio, medio y fin (según lo estipuló Aristóteles) y debe contar con un centro y un "cierre" (*closure*) que le confieran unidad y coherencia. Pero, ¿dónde situar ese principio?: ¿en la *Poética* del mismo Aristóteles, que sería así el "primer tratado narratológico" (Onega and García Landa, 1996: 1)?, ¿o en la *Morfología* de Propp, según algunos estudiosos el fundador de la narratología (Porter Abbott, 2002: 164) e iniciador del análisis estructural de la narrativa (Harari, 1979b: 23, nota 18)? La idea de "cierre" tiene también sus ventajas, entre las que se cuentan las de "normalizar" y aclarar la confusión (Porter Abbott, 2002: 60), pero dado el presente estado de los estudios narratológicos y la multiplicidad de corrientes en que se manifiestan, sería arriesgado querer asignarles un origen preciso (siempre se pueden encontrar "precursores"), más que de un centro cabría hablar de varios focos de investigación y sería del todo imposible postular un "cierre" para un proceso que se halla en pleno desarrollo. Pero no por carecer de estas propiedades una historia de la narratología estaría desprovista de sentido; al contrario, la narrativización de la narratología es posible, desde luego, pero a condición de que se la acepte en lo que tiene de complejo, complicado y caótico y que no se pierda de vista que lo narrado secuencialmente muchas veces ha tenido lugar simultáneamente. En éste, como en tantos otros aspectos de la vida, toda precaución es poca.

Para comprobar todo esto el medio más eficaz y menos "subjetivo" sería el de recurrir a nada más "objetivo" que las fechas de publicación de los estudios pertenecientes a la narratología en sus dos fases, la "clásica" y la "post-clásica" (y lo mismo, claro está, podría decirse de la historia de la crítica literaria en su conjunto). Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente, pero unos pocos bastarán para tener una idea cabal del problema.

Hito fundamental, nadie lo duda, en el desarrollo de la narratología "clásica" lo constituye el número 8 de la revista *Communications*, en el cual aparecieron, entre otros, los artículos de Bremond sobre la lógica de los posibles narrativos, de Todorov, sobre las categorías del relato literario, de Genette, sobre las fronteras del relato, todos ellos precedidos por aquel estudio de Barthes, tan influyente y de inexcusable inclusión en las antologías críticas, sobre la introducción al análisis estructural del relato, el tema, precisamente, de todo el volumen.[13]

Por otra parte, nadie negaría que la deconstrucción es una de las corrientes más "posts" del panorama crítico de las últimas décadas. Si hubiera que indicar un documento más o menos originario lo sería el de Derrida "La structure, le signe et le jeu dans le discours de sciences humaines", presentado en el congreso "The Languages of Criticism and the Sciences of Man", organizado por Johns Hopkins University. Y, en fin, si se piensa que tanto el número de *Communications* como la conferencia de Derrida son de alguna manera los manifiestos de la narratología "clásica" y de la deconstrucción,

respectivamente, sólo resta observar que uno y otro llevan la misma fecha: 1966 (Currie, 1998: 4; Williams, 1996: 18).

Al año siguiente aparecen tres libros de Derrida (*De la grammatologie*, *L'Écriture et la différence* y *La Voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*), lo que significa que la deconstrucción está ya en plena expansión por los mismos años en que se publican las obras de los que Prince consagra como los grandes narratólogos de la década del sesenta: Barthes, Bremond, Greimas y Todorov (Prince, 1991: 543). Dichas obras de Derrida vieron la luz cinco años antes que *Figures III* de Genette (1972), ocho antes que la poética estructuralista de Culler (1975), diez antes que el diccionario de Prince (1987) y once antes que *Story and Discourse* de Chatman (1978), por citar algunos casos.[14] En 1979 Harari publica una antología crítica post-estructuralista (Harari, 1979) y en 1982 aparece *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* de Culler, o sea, cuatro y un año antes, respectivamente, de la primera edición de *Narrative Fiction* de Rimmon-Kenan.[15]

En estos mismos años se publican simultáneamente tres libros de orientaciones distintas, reseñados por Bal y ejemplo muy interesante de esta contemporaneidad de diferentes enfoques: *A Theory of Narrative,* de Frank K. Stanzel (1984, pre-estructuralismo), *Nouveau Discours du Récit*, de Gérard Genette (1983, estructuralismo) y *Reading for the Plot*, de Peter Brooks (1984, post-estructuralismo) (Bal, 1986: 555).[16]

A las dificultades que presenta esta simultaneidad de corrientes se les añade las que a veces se tienen en determinar a cuál de ellas pertenecen algunos estudiosos. El caso de Barthes, además de ser uno de los más conocidos, es igualmente muy ilustrativo: al tratar de averiguar si es un estructuralista o un post-estructuralista, Culler advierte que la introducción al análisis estructural del relato, de 1966, y *Système de la mode*, de 1967, lo identificarían como un "estructuralista ortodoxo". Por otra parte, su libro *S/Z*, tan difícil de clasificar, se publicó en 1970, pero su origen se encuentra en un seminario que Barthes dictó en los años 1968-69. Y si uno pensara -continúa Culler- que el cambio se habría producido después de 1967, allí estaría para desmentirlo el prólogo a sus *Essais critiques*, de 1964 (Culler, 1982: 25-26).[17]

Estos pocos ejemplos, y muchos otros que también podrían aducirse, dan una idea de lo complicado que fue y es el panorama de la crítica literaria, en general, y de la narratológica, en particular, y previenen contra la tentación de querer reducir todos estos desarrollos a esquemas demasiado simples y simplificadores.

Límites de la narratología "clásica"

Antes de pasar a las narratologías "post-clásicas" hay que volver, primero, a la idea de "crisis" de la narratología estructuralista, precisar en qué consiste y como se la ha caracterizado, para luego pasar revista a sus logros y contribuciones. La lista de las causas de dicha crisis no es corta y recuerda bastante a las que en su momento se dirigieron contra la lingüística estructural y al estructuralismo en general.[18] Sería imposible ahora estudiar en detalle todas y cada una de ellas, por lo que forzoso será limitarse a los trabajos de conjunto más importantes. Antes de hacerlo, conviene tener presente que la aceleración de los ataques contra la narratología es más o menos contemporánea a la publicación de las introducciones más conocidas, índice este último -diría Kuhn- de que la disciplina ha alcanzado el estatuto de "ciencia normal".[19]

En orden cronológico, he aquí algunos de los estudios más significativos:

1983. Brooks reconoce el éxito de la narratología, pero a expensas, en el estudio de las propiedades formales del sistema, de la exclusión del cambio histórico y del referente, declarando ilegítimo el problema de este último (Brooks, 1983: 73-74).

1986. En la reseña mencionada anteriormente, Bal se refiere a una disciplina en crisis por haber alcanzado un punto en que es difícil evaluar si el paradigma ha sido o demasiado utilizado o no completamente adoptado (Bal, 1986: 555).

1988. Prince critica a la narratología, entre otros motivos, por sus tendencias universalizantes, su "cientificismo" y reduccionismo, su "ingenuo platonismo", su empleo de modelos engorrosos y complicados

para describir simples narraciones (Prince, 1988: 359), y su descuido de la dimensión pragmática de la lengua, probablemente la causa más importante de la insatisfacción de los estudiosos de la narrativa con la narratología (Prince, 1988: 365).[20]

1989. Rimmon-Kenan acusa a la narratología de excluir el estudio de la lengua y recurre a un vocabulario, que pronto se hará de uso común, de "parálisis", "crisis", "fin" y "muerte" (Rimmon-Kenan, 1989).[21]

1990. Al cumplirse el décimo aniversario del congreso sobre teoría narrativa y poética de la ficción que tuvo lugar en la Universidad de Tel Aviv, en 1979, los editores de la revista *Poetics Today* invitaron a los participantes a presentar en sus contribuciones una evaluación de los temas del congreso a la luz de los desarrollos posteriores a su realización. El resultado fue el volumen 11, número 2, del año 1990 ("Narratology Revisited I"), en cuya nota editorial se recuerda que entre las varias preguntas formuladas a los colaboradores estaban las de si la narratología se había estancado, o anquilosado, si había sido superada, si había llegado a un punto muerto o si todavía podía ofrecer fructíferas direcciones para la investigación (McHale and Ronen, 1990).[22]

En uno de los artículos de este volumen Brooke-Rose hace una severa (y no siempre justa) crítica a las limitaciones, deficiencias y excesos de la narratología: leyes triviales, dificultades terminológicas, torpes y complicados modelos para el análisis de textos poéticos, "gramáticas narrativas" inadecuadas para el estudio de relatos extensos, como las novelas (salvo que se las reduzca a muy simples estructuras), modelos que caen rápidamente en desuso, empleo de fórmulas matemáticas o lógicas, códigos innecesarios, categorías arbitrarias, falta de objetividad y exclusión de la dimensión diacrónica, de la temática tradicional, de la interpretación y de la evaluación (Brooke-Rose, 1990). Este mismo año Prince repite las objeciones a la narratología hechas en su artículo publicado en 1988 (Prince, 1990a: 2).

1991. Ryan advierte que varias de las vetas han dejado de ser productivas, que temas como los del punto de vista y las técnicas narrativas están agotados y que modelos como el del "cuadrado semiótico" o de la gramática generativa no han cumplido la promesa de dar cuenta en forma universal y científica del sentido textual. Esta crisis del formalismo y de la narratología exige nuevas ideas (Ryan, 1991: 3).

1992. Hamon puede notar que ya se ha convertido en una suerte de "topos" introductorio comenzar todo artículo o ensayo sobre la teoría o la crítica literaria denunciando las "impasses", las "aporías" y los "excesos" del estructuralismo en particular, y, en general, de los avances teóricos y metodológicos de los veinte años precedentes (Hamon, 1992: 362-63).

1994. Otra vez Prince, esta vez para criticar a la narratología por su reduccionismo, sus modelos estáticos, su descuido del contexto y el conflicto insoluble que presenta la "doble lógica" del relato (Prince, 1994: 526-27).[23]

1995. Un año después Prince retoma varias de estas críticas, pero esta vez para confrontarlas y refutarlas, en el que quizás sea el intento más sistemático de hacerse cargo de las objeciones dirigidas contra la narratología "clásica" desde las más diversas y contrapuestas perspectivas : a) las "ambiciones universalizantes" de la narratología no carecen de fundamento: todo ser humano sabe cómo producir narraciones; b) el "cientificismo" narratológico produce un fructífero rigor conceptual; c) el "platonismo" no implica desconocer que pocos, o casi ningún narratólogo, creen que las "historias" son anteriores e independientes del "discurso"; d) el "reduccionismo" es inevitable y obedece al hecho de que "el mapa no es el territorio" y "el modelo no es el objeto mismo"; e) no todos los modelos son "estáticos": varios dan cabida a la "dimensión dinámica" del argumento del relato; f) el contexto y la pragmática de los discursos narrativos no fueron del todo descuidados; g) la idea de que nunca se podrán sintetizar las narratologías de la "historia" y del "discurso" en virtud de la "doble lógica de la narración" es interesante pero no completamente persuasiva, etc. (Prince, 1995a: 125-29).[24]

1997. Bal, en el prólogo a la segunda edición de su *Narratology*, critica a la disciplina por su positivismo, sus limitaciones formalistas y su "jerga" inaccesible e idiosincrásica (Bal, 1997: xiv).

1998. Currie atribuye la "caída" de la narratología al método deductivo, que reduce la diversidad de las narraciones a una simple uniformidad, y a considerarlas como instancias de reglas gramaticales

o como estructuras abstractas que ilustran las convenciones que hacen posible el sentido narrativo (Currie, 1998: 41, 46).[25]

1999. Según Herman, una historia de la narratología la ve como un monumento a las aspiraciones cientificistas del estructuralismo, con su intimidante terminología y su manía por las taxonomías, pero cuyos días han pasado ya (Herman, 1999a: 2).

2000. Nünning afirma que la "muerte" de la narratología se habría debido a su "incurable adicción al formalismo y al estructuralismo" y que el término mismo "narratología" está asociado con connotaciones tan desfavorables y negativas como las del estructuralismo, los binarismos, la abstracción, el logocentrismo, el ahistoricismo y sus insostenibles ideales de objetividad científica (Nünning, 2000: 348, 352).

2002. Rimmon-Kenan resume así el ataque contra la narratología, originado en varios frentes: se cuestiona su carácter científico, su objetividad y su neutralidad, se duda de su metalenguaje, se critica su alienante terminología ("jerga"), se niega que la descripción pueda ser independiente, neutral o libre de interpretación, etc. (Rimmon-Kenan, 2002a: 138-40).

Como se ve, la década del ochenta se cierra y la del noventa se inicia, continúa y concluye con signos ominosos para la supervivencia misma de la narratología "clásica". Y, en efecto, para estas fechas es ya obligado lamentar las parálisis, callejones sin salida, impasses, aporías, excesos, agotamientos, muerte.... y saludar a los desarrollos "post-clásicos" como un "renacimiento" de los estudios narrativos.

Todo parece indicar que la narratología "clásica" habría llegado a un punto muerto y muy probablemente a los límites que se había impuesto a partir de sus propios fundamentos teóricos y metodológicos. Pero lo que no deja de ser curioso es que esta crisis, si no muerte, afectaría a una disciplina que, según algunos de sus cultivadores, distaría mucho de hallarse en su vejez. En 1988 y en 1990 la narratología era, según Prince, una disciplina aun muy joven, cuyos límites y limitaciones eran problemáticos en ese entonces (y ahora también) (Prince, 1988: 358; 1990a: 6).[26] Y lo que todavía puede resultar más sorprendente es que hace apenas dos años, en el número de mayo de 2001 de la revista *Narrative*, Sternberg sostenga que la teoría narrativa está en su infancia por no haberse establecido todavía los fundamentos de esta disciplina, a saber, el concepto mismo de "narratividad" (Sternberg, 2001: 115).

Y, en fin, se ha sugerido también que esta idea de llegar a un punto muerto a partir del cual no puede progresarse mucho más sería una de las tantas manifestaciones del síntoma del final de siglo (Prince, 1988: 357; 1990a: 4).[27] Pero lo cierto es que, a pesar de todo, y como ya lo afirmaron, entre otros, Ryan, Herman y Rimmon-Kenan, los rumores sobre la muerte de la narratología han sido prematuros y exagerados (Ryan, 1991: 3; Herman, 1999a: 1; Rimmon-Kenan, 2002a: 141). Y lo son porque si hay algo que entró en crisis no ha sido *la* narratología sino *una* de sus corrientes. En efecto, el problema de todas las concepciones cíclicas de la disciplina y de las narrativas que pregonan su "muerte" radica en las premisas mismas de que parten, fundadas todas en la perniciosa identificación de *la* narratología con su corriente estructuralista, a lo que no han sido ajenos algunos de sus cultivadores más destacados.[28]

Pero si se concibe a la narratología en términos más amplios y menos restringidos, si no se la reduce a (ni se la identifica con) sus orientaciones estructuralistas y si se recuerda la simultaneidad con que se producen los desarrollos "clásicos" y "post-clásicos", se comprobará que ni ha habido crisis, ni menos muerte, sino, todo lo contrario, una abundancia (¿o superabundancia?) de enfoques y estudios y una vitalidad ininterrumpida en la reflexión sobre el fenómeno narrativo.

Logros de la narratología "clásica"

Como se ve, a la narratología "clásica" no le han faltado los reparos, las objeciones, las críticas, las impugnaciones, las diatribas y las condenas, desde las más diversas y contrapuestas perspectivas y a cargo de un número de detractores que a veces dan la impresión de ser legión. Pero no todo lo precedente queda abolido con la llegada de una nueva teoría y así, en vez de apresurarse a proclamar la crisis, caída, caducidad, fin y muerte de la narratología estructuralista, sería mucho más fructífero enumerar sus logros para tener una idea cabal de lo mucho

que se ha logrado en esta disciplina, prescindiendo ahora de si se halla en su infancia, en su juventud o en su agonía.

Prince enumera varios de ellos: los "constituyentes mínimos" del relato, distinguiendo los que son esenciales para la coherencia causal y cronológica de la "historia" de los que no lo son; las relaciones temporales, espaciales, lógicas, funcionales y transformacionales entre esos constituyentes; la noción de "secuencia" y las varias combinaciones de que son susceptibles; la agrupación de acciones y procesos en clases funcionales y la categorización de los participantes en "roles" fundamentales; las técnicas de caracterización y de descripción; la descripción semántica de una "historia" según restricciones modales, etc. (Prince, 1994: 525-26). Al año siguiente el mismo Prince pasará revista otra vez a los logros de la narratología en el estudio de, entre otros, los siguientes temas: tiempo, distancia, perspectiva (o focalización), tipos de discurso, relaciones entre narrador, narratario e historia narrada, estructura de la historia (constituyentes mínimos, secuencias, personajes y descripciones), dominios semánticos de los mundos narrativos, integración de los estudios de la "historia" y del "discurso", etc. (Prince, 1995a: 122-25).[29]

Por su parte, representantes y partidarios del post-estructuralismo no dudan en reconocer los beneficios de la narratología "clásica". Así, Nünning sostiene que sería una insensatez negar o desconocer los muchos logros de la narratología estructuralista, algunos de cuyos conceptos ("focalización", "narración no fidedigna", "argumento") constituyen finas herramientas descriptivas (Nünning, 2000: 359-61). Y lo mismo hacen Herman y Jahn, cuando éste también reconoce que con los instrumentos conceptuales de la narratología "clásica" se han escrito excelentes análisis de autores y géneros literarios (Herman, 1999a: 5-6; Jahn, 1999: 168).

Hasta aquí, lo ya hecho. De lo no hecho, es decir, de las exclusiones (notadas páginas atrás) ya tuvieron clara conciencia, en primer lugar, varios representantes de la narratología estructuralista. Pero no toda exclusión es de lamentar y algunas pueden deberse a exigencias metodológicas ineludibles: las exclusiones son "la otra cara de la delimitación de un campo de estudio" (Rimmon-Kenan, 2002a: 137). Escribiendo en 1990, Prince indica, entre las varias tareas que le esperan a la narratología, la redefinición de sus límites, el examen de varios problemas que todavía quedan por estudiarse en la "historia" y en el "discurso", la integración de ambos planos del análisis (el "qué" y el "cómo"), el estudio de la dimensión semántica y del sentido de los textos narrativos, la idea de la "historia" como un universo integrado por uno o más "mundos", la atención que debe prestarse a la pragmática de los textos, etc. (Prince, 1990a: 5-8).

En el mismo año Bal se propone demostrar la vitalidad y utilidad de la narratología, pero menos en el estudio de textos narrativos que en otras disciplinas, como la antropología, la retórica y las artes visuales (Bal, 1990). Esta extensión de los límites debida a las "fuerzas centrífugas" de la narratología fue estudiada ese mismo año por Barry, quien subraya la importancia de los números especiales de las revistas *Poetics Today* y *Critical Inquiry*, publicados ambos en 1980, como puntos de partida de una década de expansión (Barry, 1990: 300). Este proyecto, por cierto, ya había sido adelantado pocos años antes por Mathieu-Colas al proponer la ampliación de las fronteras narratológicas por medio de una "extensión analógica", que vaya más allá del estudio de los discursos verbales y hacia otros medios semióticos. Se trata, en una palabra, del paso de una "narratología restringida" a una "narratología general y comparada" (Mathieu-Colas, 1986). Una vez más puede comprobarse lo curioso que significa hablar de decadencia y muerte de la narratología en la misma década en que el "imperialismo narratológico" invadía otros dominios y campos de investigación.

Formalismo textual versus contextualismo histórico

Ha llegado el momento de referirse ahora con más detalle a la narratología "post-clásica" o, para decirlo con más propiedad, narratologías "post-clásicas", de la misma manera que tampoco se debería hablar de *una* narratología "clásica", sino de varias escuelas con diferentes orientaciones.[30]

De las visiones de conjunto sobre las narratologías "post-

clásicas" cabe mencionar ahora las más importantes y más completas. En la introducción al libro *Narratologies*, su editor, David Herman, presenta un panorama de la narratología post-estructuralista y anticipa las propuestas de los estudios que forman parte de la compilación (Herman, 1999a).[31] En el mismo volumen, Jahn prologa su artículo con un breve resumen de la narratología "clásica", reconoce sus contribuciones y menciona las principales corrientes de la narratología "post-clásica": narratologías feminista, historiográfica, de los mundos posibles, "natural" y post-moderna (Jahn, 1999: 168-69).

En el capítulo final que Rimmon-Kenan agregó a la segunda edición de su *Narrative Fiction* estudia varias respuestas narratológicas a los desafíos más recientes: la relación entre deconstrucción y narratología, la subordinación de los análisis "descriptivos" a la interpretación y la ideología y la inclusión de aspectos no tratados previamente, como el espacio, los temas, el autor y el lector. Según Rimmon-Kenan, corrientes como la teoría de la recepción, las críticas ideológica y feminista, el Nuevo Historicismo y post-colonialismo no superan o reemplazan a la narratología sino que constituyen nuevas formas que ésta adopta, según un ciclo de ascenso y descenso seguidos de un renacimiento (Rimmon-Kenan, 2002a: 141). Del mismo parecer es Nünning, para quien la narratología no sólo ha sobrevivido los desafíos del post-estructuralismo, el feminismo, el Nuevo Historicismo y el post-colonialismo, sino que se ha desarrollado también en nuevas e interesantes direcciones (Nünning, 2000: 349). Probablemente, la formulación más clara y sucinta de esta situación se deba a Currie, cuando afirma que las tendencias de las décadas del ochenta y del noventa son los productos y no los sucesores de la narratología.[32]

A Nünning se debe uno de los panoramas más completos y sistemáticos de las nuevas narratologías, a las que presenta en un cuadro junto con los nombres de sus principales representantes. Quedan reunidas en seis grupos: narratologías contextualistas y temáticas; narratologías comparadas y aplicadas a los estudios literarios y culturales; meta-narratologías pragmáticas y de la recepción; narratologías filosóficas; narratologías post-estructuralistas (o deconstruccionistas) y narratologías interdisciplinarias. Dentro de cada categoría distingue luego varias orientaciones: siete en la primera, once en la segunda, cinco en la tercera, tres en la cuarta, dos en la quinta y seis en la sexta, con un total de treinta cuatro, de las cuales considera como más firmemente establecidas las narratologías feminista, cognitiva, "natural", de los mundos posibles y post-moderna.[33]

Como ya se ha visto, el corte entre las dos fases de la narratología no es temporal, dada la contemporaneidad de las más contrapuestas y a veces contradictorias tendencias críticas. Esto hace imposible localizar las diferencias a partir de un momento de ruptura, de crisis o de "muerte" y "renacimiento" que divida el curso histórico de la disciplina entre un "antes" y un "después" clara y cronológicamente delimitados. Más fructífero, y más acorde con la realidad misma, es establecer los deslindes a partir de los fundamentos teóricos, epistemológicos y metodológicos de las diversas orientaciones narratológicas.

Para Prince, la diferencia más importante entre la narratología de las décadas del sesenta y setenta y la narratología "moderna" consiste en una mayor atención prestada a la pragmática, como sucede en la narratología feminista propuesta, por ejemplo, por Lanser y Warhol (Prince, 1990a: 9). Por su parte, Jahn distingue tres líneas de fractura entre la narratología "clásica" y la "post-clásica": investigación ahistórica y pancrónica vs. histórica y diacrónica, enfoque analítico vs. sintético e integrativo, perspectiva holística y retrospectiva vs. dinámica cognitiva del proceso de lectura (Jahn, 1999: 169). Nünning coincide con Jahn, pero ofrece, en una visión más amplia, una lista de los rasgos que conforman el mínimo común denominador de la narratología estructuralista (o "clásica"), por un lado, y la narratología cultural e histórica, junto con otras nuevas narratologías ("post-clásicas"), por otro, poniéndolos lado a lado y permitiendo apreciar así las principales divergencias entre ambas (Nünning, 2000: 358-59).

La lista de rasgos no es completa (falta, por ejemplo, una mención explícita al problema del metalenguaje crítico) y, como toda esquematización, puede prestarse a simplificaciones y distorsiones. Pero es, sin embargo, un buen punto de partida para tratar de precisar

las diferencias de teoría y de método más significativas entre las posturas "clásicas-" y "post-clásicas". Encabeza la lista la oposición, sin duda fundamental, entre un enfoque centrado en el texto (*text-centered*) y otro orientado hacia el contexto (*context-oriented*); en otras palabras, la diferencia clave entre ambas narratologías reside en la oposición de un enfoque contextualista frente a otro que se desentiende de los varios contextos históricos y culturales en que se producen, se transmiten y se reciben los textos (el proyecto de Nünning es, precisamente, elaborar una narratología histórica y cultural). Agrupando varios rasgos sugeridos por su esquema, podría decirse que la oposición se da entre el formalismo textual y sus paradigmas descriptivos frente a los paradigmas interpretativos, con sus lecturas temáticas y evaluaciones ideológicas. En todo esto Nünning no hace sino reflejar el consenso entre los estudiosos, que hacen de la reaparición, o reconsideración, de los contextos el rasgo más definitorio de las narratologías post-estructuralistas.[34]

Para Herman también la transformación radical puede describirse como un cambio de modelos formales y centrados en el texto por otros que son al mismo tiempo formales y funcionales, atentos por igual al texto y al contexto de los relatos. La forma se sitúa ahora en una constelación de factores textuales y contextuales o, para decirlo más sucintamente, las narraciones deben estudiarse y redescribirse como "forma-en-contexto" (Herman, 1999a: 8, 12, 13). En conclusión, "formalismo textual-" frente a "contextualismo histórico-" sería la fórmula que mejor expresaría la diferencia entre las dos narratologías. Y, a su vez, la que resumiría el proyecto de una narratología histórica y cultural (como la que propone Nünning) sería la de cerrar la brecha entre ambos tipos de análisis (Nünning, 2000: 359).[35]

Narratología "clásica" y narratología feminista

Este encuentro entre teorías "clásicas" y "post-clásicas" de la narrativa requeriría un estudio de conjunto que diera cuenta de las diversas propuestas que desde unas y otras narratologías se han hecho en contra o a favor de una integración de modelos y métodos de análisis. Por el momento vale la pena analizar, de entre los varios episodios que van jalonando la historia de estos encuentros y desencuentros, el que gira en torno del proyecto de narratología feminista de Lanser y de las reacciones a que dio lugar por parte de otros estudiosos. Este episodio es muy ilustrativo, entre otras razones porque lo que allí está en juego es, en definitiva, otra de las diferencias entre narratologías estructuralistas y post-estructuralistas señaladas por Nünning, a saber, la oposición entre una "(sub)disciplina unificada" y un "proyecto interdisciplinario" (Nünning, 2000: 358).[36]

Una rápida revisión de esta controversia permitirá comprender mejor tres fenómenos característicos de la situación actual: 1) las propuestas de una narratología "contextualista" que, en este caso, postulan el retorno del autor o, más específicamente, de la autora; 2) la posibilidad de integrar modelos "clásicos", centrados en el texto, en un nuevo y más amplio paradigma, orientado hacia el contexto; 3) la oposición a esta síntesis a partir de lo que, a falta de mejor terminología, podría describirse como una narratología "clásica ortodoxa". Entre los dos extremos, es decir, entre los que se prouncian a favor de una síntesis y los que prefieren mantener una tajante separación, se encuentra, como cabe esperar, una variada gama de actitudes y posturas, que van desde el rechazo de Diengott hasta la aceptación de Herman, pasando por la posición intermedia de Prince.

El estudio de Lanser, publicado en 1986, anuncia ya, con el ubicuo y tan popular "hacia" de su título, ese movimiento dirigido en pos de nuevas propuestas. El punto de partida es la comprobación de un divorcio entre feminismo y narratología y el de llegada es el de una "intersección de dos líneas trazadas en planos diferentes" (Lanser, 1986: 341).[37] Salvar esta brecha, una de cuyas causas es la de haberse elaborado los modelos narratológicos a partir de textos escritos por hombres o tratados como tales, requiere reconciliar el enfoque predominantemente semiótico de la narratología con la orientación "mimética" del pensamiento feminista (especialmente anglo-americano) sobre el fenómeno narrativo (Lanser, 1986: 343, 344).

Una consecuencia metodológica de dicha orientación hacia la "semiosis" ha sido aislar los textos de sus contextos de producción y

recepción (Lanser, 1986: 344-45). Por el contrario, el proyecto narratológico de Lanser se basa en el empleo de categorías más flexibles, sobre la base de textos escritos por mujeres y acercándose a la literatura en relación con el contexto referencial, simultáneamente lingüístico, literario, histórico, biográfico, social y político (Lanser, 1986: 345).

Una narratología feminista debe saber diferenciar, de entre la "polifonía" de voces, las "femeninas" de las "masculinas", que son, en términos estructurales, indistinguibles: para la teoría narratología "clásica" todas ellas provienen, sin ulteriores distinciones, de narradores-protagonistas en primera persona y autodiegéticos (Lanser, 1986: 349-50). Para corregir esta situación Lanser parte del modelo de voces y niveles narrativos de Genette, pero no para descartarlo sino para complementarlo con una nueva dimensión; así, conserva las distinciones entre niveles ("extra-" e "intradiegético") y personas ("narrador heterodiegético" = tercera persona y "homodiegético" = primera persona), pero amplía su tipología con un nuevo par que denomina narraciones "públicas" y "privadas".[38]

Este artículo contiene, por cierto, otras propuestas (la de una revisión de las teorías del argumento del relato, por ejemplo) y a él le han seguido también otros estudios de la misma autora. Pero hay que detenerse en él porque es contra éste que reacciona Diengott, en nombre de una narratología entendida en un sentido estrictamente (¿y estrechamente?) estructuralista. En sustancia, Diengott sostiene que excluir el problema del "género" de la reflexión teórica no responde a un "descuido androcéntrico" sino a los fines y métodos mismos de la disciplina (Diengott, 1988: 42). A partir de la distinción entre "crítica" (= literatura en su existencia histórica), "interpretación" (de obras especificas) y "poética" (literatura como literatura; Diengott, 1988: 44), Diengott sitúa a la narratología en una de las dos ramas de esta última, la "poética teórica" (la otra es la "descriptiva").

Según Diengott, el objeto de investigación es el sistema de categorías generales, y no específicas, que subyacen a las narraciones literarias y que, por definición y por mantenerse en un plano de abstracción conceptual, son indiferentes a la cuestión del "género", de los que tratan la "crítica" y la "interpretación" (Diengott, 1988: 45).[39] La narratología debe ocuparse de los métodos de caracterización y no de personajes específicos y adoptar un enfoque sincrónico y decontextualizado (Diengott, 1988: 45-46). En relación con las voces narrativas, afirma que hay que considerarlas como "actos de narración", con prescindencia de si provienen de hombres o de mujeres: por consiguiente, la distinción de Lanser entre narraciones "públicas" y "privadas" no tiene nada que ver con una "poética teórica" (Diengott, 1988: 47-48). Como se ve, la narratología de Diengott no sólo se funda en la distinción tajante entre tres "focos de interés" y sus respectivos "objetos de investigación" sino también en un resuelto rechazo de toda integración y síntesis. Más aun -concluye Diengott- no hay ni necesidad ni posibilidad de reconciliar feminismo con narratología (Diengott, 1988: 49).[40]

Lanser responde a las objeciones de Diengott en el mismo número de *Style* (Lanser, 1988) y en subsecuentes trabajos continúa y refina sus propuestas (Lanser, 1992).[41] Pero para los fines presentes basta este rápido resumen de la controversia, centrada en los fundamentos y orientaciones mismas de dos narratologías concebidas de modo tan opuesto.[42]

El diálogo que años más tarde protagonizaron Lanser y Prince puede servir también para comprender los alcances, y problemas, de una narratología "post-clásica" que aspire a elaborar modelos más integradores y exhaustivos. Prince ya había notado, en 1990, la mayor atención que la narratología empezaba a prestarle a la pragmática, es decir, a las dimensiones contextuales de la producción y procesamiento del sentido textual, orientación en que situaba, entre otras, a la narratología feminista de Lanser (Prince, 1990a: 9).

Como otros narratólogos que comenzaron en la fase "clásica" de la disciplina, también Prince está en favor de una nueva demarcación de sus límites y no ve por qué la categoría de "género" no pueda ser específica o distintiva de lo narrativo, si bien advierte que no todo narrador puede ser caracterizado en términos de sexo o de "género" (Prince, 1995b: 76 = 1996: 161).[43] El criterio seguido por Prince para acoger esta categoría en los modelos narratológicos es el de productividad (Prince, 1995b: 77 = 1996: 162); más aun, la expansión del canon narratológico en favor de narraciones escritas por mujeres puede afectar

los modelos mismos de la disciplina, que debe prestar también más atención al contexto de producción (Prince, 1995b: 78 = 1996: 163). Pero de una forma que en parte recuerda a las propuestas de Diengott, Prince concluye su artículo afirmando que, sin ceder a la tentación de la interpretación (es decir, sin combinar "crítica" y "poética") y sin renunciar a la descripción explícita, sistemática y universal, la narratología debe mostrar más flexibilidad y prestar más atención a lo concreto.[44]

Y, precisamente, este quedarse a mitad de camino es la primera crítica que Lanser le hace a Prince: ¿por qué se contiene después de haber argumentado a favor de una narratología que dé cabida a la consideración del "género"? (Lanser, 1995: 85-86).[45] El resto del artículo de Lanser está dedicado a la cuestión del sexo del narrador y del autor y sus marcas lingüísticas y a la defensa de una disciplina que, entendida en un sentido más amplio que el de Prince (y de Diengott, cabría agregar), incluya tambén, junto al análisis narratológico, la crítica y la interpretación (Lanser, 1995: 92).

Aceptación más resuelta de los trabajos de Lanser se encuentra en Herman, para quien ellos reflejan precisamente los intentos de integración y síntesis característicos de la narratología "post-clásica" (Herman, 1999a: 11, 26).[46]

El problema del metalenguaje

En el esquema de Nünning se echa de menos toda referencia a la actitud que ambas narratologías adoptan frente al metalenguaje, problema no menos crucial, y hasta quizás más crucial, y no tanto porque su aceptación o su rechazo marcarían dos maneras incompatibles de concebir la ciencia de la narración, sino más bien porque lo que estaría en juego ahora, según algunos estudiosos, no sería ya la oposición entre teorías y métodos sino la vida misma de la teoría, cuya "muerte", que también se ha diagnosticado, daría paso a una nueva etapa, llamada, como era previsible, de la "post-teoría". En otras palabras, la narratología como "ciencia" sería siempre posible, en cualquiera de sus variedades "clásicas" y "post-clásicas", textualistas y contextualistas, en la medida en que disponga de un sistema conceptual y de un metalenguaje capaces de mantener una "distancia" entre la realidad de los textos narrativos y la teoría de los modelos narratológicos. Pero, ¿lo es si, como piensan algunos críticos, no se puede hablar propiamente de un metalenguaje "científico" y si no se acepta esa "distancia"? El problema concierne a la narratología pero no sólo a ésta, ya que si bien el debate iniciado por algunas propuestas post-estructuralistas la afectan, también la desbordan porque de lo que se trata ahora no es simplemente de la posibilidad y existencia de una "teoría de la narración", sino de la "teoría" como tal: de *toda* teoría.

Para recapitular las propuestas hechas en lo que va de este estudio, se puede proponer la siguiente sistematización y distinción de planos del análisis:

1) Lenguaje-objeto. La realidad empírica constituída por el vasto e infinito corpus de textos narrativos producidos en todo tiempo y lugar: *A la recherche du temps perdue* de Proust, por ejemplo.

2) Primer metalenguaje (crítico). El de los análisis que describen, explican e interpretan textos narrativos, es decir, el de los estudios aplicados a determinados autores, obras y géneros: "historia", "relato", "narración", "orden", "duración", "frecuencia", "modo", "voz", etc., en una palabra, todo el vocabulario crítico adoptado por Genette en su análisis de la obra proustiana.

3) Segundo metalenguaje (meta-crítico = crítica de la crítica). El del análisis y crítica de los modelos narratológicos, sus conceptos y su vocabulario, tal como sucede, por ejemplo, en reseñas, historias de (o introducciones a) la narratología, etc.: el examen de Bal del estudio de Genette y las respuestas de éste a propósito de la focalización (Bal, 1983; Genette, 1983: 48-52), o la alternativa de Ci al análisis de Genette del "orden" y la réplica del mismo Genette (Ci, 1988; Genette, 1988).[47]

4) Tercer metalenguaje (meta-meta-crítico = crítica de la crítica de la crítica). El del análisis y crítica de estas historias de las historias, o introducciones a las introducciones, como el de los

diagramas que representan el desarrollo de la disciplina según procesos circulares o lineales, o postulan un ciclo de ascenso, muerte y renacimiento de la narratología.

5) Cuarto metalenguaje (meta-meta-meta-crítico = crítica de la crítica de la crítica de la crítica). El análisis y crítica a las limitaciones de estos esquemas, como se ha intentado en las reflexiones anteriores.

Y sin necesidad de estar familiarizados con los conceptos de "semiosis ilimitada" o de "regresión infinita" (Eco, 1979: 71-71; Eco, 1994a) es fácil imaginar, no sin cierto estremecimiento, lo que puede seguir: este cuarto metalenguaje podría dar paso a un quinto, en una instancia meta-meta-meta-meta-crítica (= crítica de la crítica de la crítica de la crítica de la crítica), y éste a un sexto, y así sucesivamente, en un vértigo de incesante e infinita recursividad, sin cimientos ni fundamentos últimos, sin un terreno firme en que hacer pie y que detenga este movimiento que de metalenguaje en metalenguaje se precipite, "hacia abajo", en un abismo sin fondo, o se dispare, "hacia arriba", en un ascenso sin límites.[48]

Pero no se puede pasar la vida, y la labor crítica, de deconstrucción en deconstrucción, en una perpetua *différance* y aherrojados en una cadena interminable de mediaciones, suplementos y sustituciones y de allí que unas de las líneas más importantes de demarcación entre la narratología "clásica" y la "post-estructuralista" pase por el problema del metalenguaje crítico. Como queda dicho, este problema es aun más decisivo que la oposición entre formalismo textual y contextualismo histórico porque en estos dos casos, por opuestos e irreductibles que sean, la teoría siempre queda a salvo y su existencia misma no es objeto de debate.

En otros términos, al optimismo de la narratología "clásica" y sus aspiraciones "cientificistas", que aceptan la posibilidad y existencia de todos estos metalenguajes, se les contrapone el escepticismo de la narratología "post-clásica", al menos en algunas de sus corrientes, que no cree, en sus formulaciones más radicales, ni en la posibilidad de ese metalenguaje "científico" ni en la posibilidad misma de la teoría.

En favor del metalenguaje

La mejor constatación en favor de la existencia de un metalenguaje crítico provendría de los diccionarios y glosarios que aspiran a definir con la mayor precisión posible el vocabulario de la narratología. El ejemplo más significativo es el diccionario de Prince, publicado en 1987, es decir, cuando la disciplina, al menos en su fase "clásica", estaba ya consolidada como un "paradigma normal" (en el sentido de Kuhn), si bien para ese entonces arreciaban los rumores sobre su crisis, caída, muerte y resurrección. Y en lo que no deja de ser una interesante coincidencia, en ese mismo año Culler traza una tajante línea divisoria entre el estructuralismo y el post-estructuralismo a partir de las respectivas posiciones que uno y otro adoptan frente al problema del metalenguaje (Culler, 1987: 173).

Por cierto que Prince advirtió los problemas de "definir", "explicar" e "ilustrar" los términos específicos de la narratología: ni su lista es exhaustiva, ya que se limita a los más corrientes y a los que están más en relación con las narraciones verbales que las no verbales, ni las explicaciones de cada voz son completas; pero, con todo, la utilidad de su diccionario es innegable por más que, según lo reconoce su autor, deba (y pueda) ser sólo un útil punto de partida (Prince, 1987: vii-ix).[49] Más recientemente, Porter Abbott incluye al final de su introducción un glosario con los términos que han demostrado ya su utilidad o que, por ser empleados frecuentemente, son inevitables en el estudio de la narrativa (Porter Abbott, 2002: 187-97).

Pero es precisamente la terminología narratológica (y la de la crítica literaria en general) la que ha sido más severamente atacada por propios y extraños, desde las más dispares perspectivas y con los motivos más diversos, no siempre claros y a veces manifiestamente hostiles. Los ejemplos son legión, por lo que bastará limitarse a unos pocos, en representación de todos los demás. Entre ellos, cabe recordar las referencias de Bal a la "jerga" inaccesible e idiosincrásica (Bal, 1997: xiv) y de Herman a la terminología "intimidante" (junto con la manía por las taxonomías) de la narratología estructuralista (Herman, 1999a: 2). Severas son las críticas de Currie, y no sólo a la narratología

estructuralista sino también a la post-estructuralista, con su "uso pueril y excesivo" de nombres abstractos.[50] Nünning también se refiere al tema, con una lista bastante considerable de acusaciones: términos extravagantes, neologismos ininteligibles, inaccesibles y arcanos, predilección por las palabras compuestas con los prefijos "extra-", "intra-", "meta-", "hipo-", "hetero-", "homo-" (alusiones inequívocas a Genette), en una inventiva que parece no tener límites y que ha sido criticada por su mezcla de árido formalismo y deliberada oscuridad terminológica, etc. (Nünning, 2000: 347). Las objeciones vienen, por supuesto, desde mucho antes: en la década del ochenta, por citar un caso más, Lanser ya se había referido al efecto alienante que sobre muchos estudiosos tenía el vocabulario técnico y tan afecto a los neologismos de la narratología (Lanser, 1986: 343).

Pese a todo, los partidarios del léxico narratológico han defendido su necesidad con diferentes argumentos. Reaccionando en contra de la *différance* y de la futilidad a que la deconstrucción condenaría todo esfuerzo de minimizar la confusión terminológica, Chatman sostiene que la teoría literaria, como toda teoría, necesita la seguridad de su propio vocabulario, si es que quiere ser de alguna utilidad (Chatman, 1988: 9-10).[51] En esto coinciden otros narratólogos: Bal afirma que las definiciones ayudan a proveer el "diccionario" que hace posible el entendimiento mutuo (Bal, 1997: 5); Rimmon-Kenan admite que si bien la terminología de la narratología "clásica" puede ser demasiado "arcana", ésto no es razón suficiente para renunciar a todo intento de establecer de común acuerdo definiciones de los fenómenos (Rimmon-Kenan, 2002a: 146); Nünning, quien, como ya se vio, se hace eco de los excesos del vocabulario narratológico, opina que las herramientas descriptivas de esta disciplina proveen las categorías terminológicas que posibilitan la discusión racional (Nünning, 2000: 360). Todo lo cual coincide, en definitiva, con dos de las funciones que Eco ya le atribuyó también al metalenguaje: por un lado, permitir la comparación entre un texto y su interpretación crítica o semántica y, por otro, entre una nueva interpretación y las anteriores (Eco, 1994b: 60).

Implícita o explícitamente todos estos estudiosos (y no sólo Genette o Greimas) además de creer en la posibilidad de un metalenguaje crítico, han contribuído decisivamente a crearlo y expandirlo. Y aceptan también (aunque sea asimismo en forma implícita) que es factible lograr cierto grado (variable según los casos) de objetividad y mantener una "distancia" epistémica y lingüística entre la teoría y sus modelos, por un lado, y la realidad de los objetos estudiados, por otro. O para decirlo en los términos más concisos de Rimmon-Kenan: la elaboración de una teoría en el marco del formalismo y del estructuralismo connota las ideas de "objetividad", "neutralidad" e incluso "cientificismo", todo lo cual requiere un metalenguaje preciso y con una relación unívoca ("uno a uno") entre el término y el objeto designado (Rimmon-Kenan, 2002a: 136).[52]

En contra del metalenguaje

Para los adversarios de la narratología estructuralista (y del estructuralismo en general) esta actitud es el síntoma de las pretensiones "cientificistas" de la disciplina, lanzada en pos de un "sueño" no realizado de objetividad (Brooke-Rose, 1990: 289). Y precisamente en torno de estos problemas, y de otros también, la historia de la narratología no ha estado exenta de controversias y polémicas. Entre las que cabe recordar ahora se halla la que tuvo lugar en las páginas de *Poetics Today* entre Rimmon-Kenan, en nombre de la narratología "clásica", y Miller, en el de la deconstrucción. A pesar de la brevedad del intercambio, allí se plantean algunos temas que se constituirán, por así decir, en una de las líneas divisorias más firmes entre el estructuralismo y la deconstrucción (y el post-estructuralismo).

Rimmon-Kenan nota, entre otras objeciones, que Miller reemplaza la noción de ambigüedad como característica de *algunos* textos (y que Rimmon-Kenan había estudiado a propósito de Henry James) por la de ilegibilidad (*unreadability*) propia de *todos* los textos (Rimmon-Kenan, 1980-81: 187). Por su parte, sostiene Miller, el estructuralismo practicado por Rimmon-Kenan se caracteriza por lo que éste denomina "técnica y dominio científico" (Miller, 1980-81: 189). La deconstrucción, por el contrario, aspira a demostrar la imposibilidad de ese dominio sobre los textos analizados por medio de los instrumentos analíticos empleados por Rimmon-Kenan. Más aun, la deconstrucción considera que todo discurso analítico está invadido, contaminado y dominado por la ilógica que quisiera controlar o, en otras palabras, que

la racionalidad científica de la crítica literaria no puede evitar la invasión de lo "ilógico" en los textos literarios que quiere reducir. La solución de Miller es que la ciencia, si quiere seguir siendo ciencia, deje en paz a la literatura (Miller, 1980-81: 190, 191).[53] La de Barthes, como se verá enseguida, es que se convierta en esta última.

Andados los años, algunos de estos estudiosos no van a tener la misma confianza en ese lenguaje crítico, anticipando de alguna manera las propuestas más radicales provenientes de los post-estructuralismos. Si Bal critica a la narratología por su "jerga", pero sin desistir de las definiciones (Bal, 1997: xiv, 5), años después Rimmon-Kenan expresará sus reservas en forma más abierta: al igual que Bal, no renuncia al metalenguaje, pero a su idea de la teoría, influida ahora por las posturas "post-clásicas", ya no le es tan fácil atribuirle las propiedades de objetividad, neutralidad y carácter científico (Rimmon-Kenan, 2002a: 145-46).

A todos ellos se les había adelantado Barthes, en un ataque sostenido, frontal y sin concesiones contra el metalenguaje y la actividad crítica en sus variantes positivista y estructuralista. Son numerosos los pasajes que podrían aducirse y de allí que los que siguen no sean todos, ni mucho menos, aunque puedan bastar para hacerse una idea del conjunto. En 1963 Barthes ya niega que la obra sea exterior a la *psiquis* y a la historia de quien la estudia (Barthes, 1964: 254); y en éste y en otro artículo publicado el mismo año sostiene que si el objeto de la crítica (lenguaje segundo o metalenguaje) no es el "mundo" sino otro discurso (lenguaje objeto), su tarea no consiste en descubrir "verdades" sino únicamente "lo válido" (Barthes, 1964: 255, 270).

Tres años después publicará su introducción al análisis estructural del relato, cuyo objeto, como el de las restantes contribuciones teóricas del volumen, es el de formalizar los análisis concretos.[54] Pero, en un vaivén muy característico de los "dos Barthes", a tan influyente trabajo en la narratología "clásica", le seguirá un año después un artículo en el que se van a cuestionar varias de las premisas del proyecto estructuralista, entre ellas la concepción instrumental del lenguaje "transparente", neutro y exterior al objeto de la ciencia, la oposición positivista entre subjetividad y objetividad, etc. (Barthes, 1970 [1967]: 411, 413-14). En lo que concierne al metalenguaje, Barthes propone trascender la oposición entre ciencia y literatura, entre los lenguajes-objeto y sus metalenguajes, para lo cual el discurso debe volverse homogéneo con su objeto, y ésto por dos caminos igualmente radicales: o la formalización exhaustiva o la "escritura integral". Según esta última, la defendida por Barthes, el estructuralismo debe dirigirse hacia la literatura como actividad de escritura y no como objeto de análisis, o sea, la ciencia se tendrá que convertir en literatura. El estructuralista, en suma, debe transformarse en escritor o productor de textos (Barthes, 1970 [1967]: 413, 416).

Esta última propuesta tiene consecuencias no sólo para la teoría en general, sino también para la concepción del "texto" en particular. Proponiendo pasar de la "obra" al "texto", Barthes concluye un estudio aparecido en 1971 afirmando que una teoría del texto no puede ser satisfecha con una exposición metalingüística. Al metalenguaje hay que destruirlo o, al menos, cuestionarlo, como parte de la teoría misma, que coincide sólo con la actividad de escribir y borra la distinción entre crítica y literatura (Barthes, 1971: 232). En una exposición aun más explícita de estas ideas, sostiene Barthes que la teoría del texto comprende una crítica de todo metalenguaje entendido como instrumento y transparencia, que el texto es una "productividad" en el que se unen su productor y el lector, que no existe un metalenguaje que permita contemplar la obra como un objeto cerrado y colocado a cierta distancia de un observador que lo inspecciona desde el exterior: en suma, ya no hay más "especialistas" (críticos y profesores) sino escritores que producen nuevos "textos"; ya no hay teoría sino solamente práctica (Barthes, 1992: 371, 372, 373, 374).

Estructuralismo versus post-estructuralismo

Pero Barthes no es el único en adoptar frente al problema del metalenguaje una actitud radical, en el sentido etimológico del término, al dirigirse a las raíces mismas del problema y resolverlo a partir de premisas decisivas para la concepción misma de la teoría, de la textualidad y de la actividad crítica. Mientras los estructuralistas elaboran metalenguajes teóricos, los post-estructuralistas revelan las paradojas de tales proyectos e insisten en que su obra no es ciencia sino "más

texto": al optimismo de los unos le sigue el escepticismo de los otros (Culler, 1982: 24-25). En un artículo publicado en 1987 Culler se ocupará del tema, exponiéndolo en sus aspectos fundamentales y de los que cabe recordar ahora aquéllos que se refieren más directamente al metalenguaje. Conviene volver por un momento a la definición de este concepto; así, por ejemplo, la de Bunge:

> Cuando hablamos o escribimos acerca de un cuerpo de signos (un lenguaje), nos colocamos más allá o fuera del objeto de nuestra investigación: utilizamos un lenguaje de nivel superior, desde cuya altura, por así decirlo, contemplamos el anterior, que está abajo. El lenguaje del cual hablamos se llama *lenguaje-objeto;* y hablamos de él en un *metalenguaje*. (Bunge, 1969: 66).

Prescindiendo ahora del hecho de que una definición como ésta, con sus imágenes espaciales, no se sustrae del todo al lenguaje figurativo (y, por lo tanto, diría un post-estructuralista, candidato inevitable a su "deconstrucción"), hay que notar especialmente ese "fuera" desde el cual se aprehende el objeto en consideración y desde una distancia ("más allá", "altura") entre el lenguaje-objeto y el metalenguaje garantizada por la distinción de "niveles" ("superior", "abajo").

A riesgo de simplificar los datos del problema, podría decirse que la diferencia fundamental entre una narratología estructuralista y una post-estructuralista se resume precisamente en la oposición "afuera" versus "adentro". Porque, en efecto, es ésta una de esas oposiciones que la deconstrucción aspira a desmantelar, impidiendo que estos conceptos sean utilizados como "herramientas" (*tools*) -que es como justamente se caracteriza al vocabulario de la narratología "clásica". El resultado de esta propuesta es negar que el observador pueda colocarse "afuera", "arriba" o "más allá" de los fenómenos estudiados, cualquiera que fuere su naturaleza. Por aquí pasa la línea divisoria entre dos propuestas cuyos proyectos son, en verdad, incompatibles:

> The best way to make sense of "poststructuralism," it seems to me, is to see it not as claiming that structuralist analyses have been refuted or their interest reduced but rather as a critique of a particular account of the structuralist project, the view that one was positioning oneself outside [= "afuera"] a culture practice and describing its rules and norms. It is a critique of the view that could get outside and above [= "afuera y arriba"] a domain one was describing. The term *post-structuralism* would thus most accurately be used to designate the claim that structuralist analyses are caught up in the processes and mechanisms they are analyzing. (Culler, 1987: 173).[55]

Varias consecuencias se desprenden de estas premisas. Una es la imposibilidad de elaborar un metalenguaje que conserve la distancia epistémica entre teoría y realidad y garantice la objetividad del acto de aprehensión y cognición de esta última:

> The analytical posture, then, is not one of scientific detachment but of intractable involvement. The problem that emerges here, that brings a passage from structuralism to postructuralism, is thus the problem of *metalanguage*: that the analytical system or set of categories does not offer a grounded perspective on the phenomena from outside [= "afuera"], but proves rather to be problematically caught up in the processes and functions of the phenomena it is studying. (Culler, 1987: 173).[56]

Otra consecuencia, derivada de la anterior e indicada asimismo en este pasaje, es que no se pueden aprehender los objetos desde un fundamento (*ground*) firme y estable. Sobre ésto Culler insistirá páginas después:

> The result is that these critical concepts are no longer tools [= "herramientas"] that can be taken for granted and simply applied, no longer a secure metalanguage. One has to work on them and with them, asking how they are affected by the discourse being analyzed. This is one reason why so-called poststructuralist criticism is so theoretical. There is no secure or stable metalanguage outside [= "afuera"] of the process being analyzed. (Culler, 1987: 175).[57]

De todas estas propuestas se deducen otras consecuencias, que

afectan a la concepción misma de la teoría: ésta -afirma Culler- no constituye una actividad separada y privilegiada que suministre verdades sobre las cuales fundar (*to ground*) una interpretación. Dicho de otro modo, no existe *un* "mirador" (*vantage point*) que desde la serena distancia de un "afuera", un "arriba" o un "más allá" sirva como cimiento teórico e independiente de la actividad interpretativa porque, en última instancia, toda interpretación sólo puede ser (re)interpretada por medio de otra (re)interpretación, y así sucesivamente, en un proceso cuyos términos se alejan en continua retirada: no hay un horizonte fijo porque éste retrocede y se pierde en una distancia siempre remota e inalcanzable. O si se prefiere decirlo de otro modo, el "mirador" existe o, más bien dicho, hay una pluralidad de "miradores", pero ninguno de ellos es privilegiado y estan situados todos en el "adentro", en el "aquí" y en el "ahora" de las circunstancias contextuales específicas en que se produce cada acto de cognición (lectura, percepción, recepción, etc.) y cada actividad (re)interpretativa. La consecuencia de todo ésto es que la teoría (al menos en su versión estructuralista) deja de serlo para convertirse en "más discurso" y "más práctica" (Culler, 1987: 177-78).[58]

A pesar de estas oposiciones que parecen (¿son?) irreductibles, Culler intenta una suerte de reconciliación entre ambas. Según él, no se puede renunciar al metalenguaje porque si bien no existe como algo separado, hay elementos del discurso que funcionan metalingüísticamente;[59] tampoco se deben abandonar los intentos de objetividad y distancia: la actividad crítica permitida por el metalenguaje así entendido posibilita un continuo e incesante proceso autorreflexivo de examen del vocabulario y de las premisas del análisis, todo ello en contraste con esa otra concepción del metalenguaje que desde su firmeza y estabilidad domina de una vez y para siempre el campo de su estudio (Culler, 1987: 176-79).

A los narratólogos, y a los críticos en general, les corresponde decidirse entre conciliar, según lo propone Culler, dos proyectos aparentemente incompatibles o mantener una estricta separación entre ambos, entre reescribir los textos en un proceso de incesante relectura y reinterpretación o analizarlos con los instrumentos conceptuales forjados por la "ciencia del relato" en décadas de laboriosa reflexión y controversia.

Bibliografía

-ABRAMS, M. H. 1977. "The Deconstructive Angel", en: *Critical Inquiry*, 3, 425-38.

_.1979. "How to Do Things with Texts", en: *Partisan Review*, 46, 566-88.

_.1980. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

- BAL, Mieke. 1983. "The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative", en: *Style*, 234-69.

_.1986. "Tell-tale Theories", en: *Poetics Today*, 7, 555-64.

_.1990. "The Point of Narratology", en: *Poetics Today*, 11, 727-53.

_.1997. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

-BARTHES, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris: Seuil.

_.1966. "Introduction à l'analyse structurale des récits", en: *Communications*, 8, 1-27.

_.1970 [1967]. "Science versus Literature", en: Michael Lane (ed.). *Introduction to Structuralism*. New York, Basic Books, 410-16.

_.1971. "De l'œuvre au texte", en: *Revue d'esthétique,* 24, 225-32.

_.1992. "Texte (théorie du)", en: *Encyclopædia Universalis*. Paris: Encyclopædia Universalis, vol. 22, 370-74.

- BARRY, Jackson G. 1990. "Narratology's Centrifugal Force: A Literary Perspective on the Extensions of Narrative Theory", en: *Poetics Today*, 11, 296-307.

-BERKHOFER, Robert F., Jr. 1995. *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*. Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.

-BREMOND, Claude. 1973. "Joseph Bédier, précurseur de l'analyse structurale des récits", en: *Logique du récit*, Paris: Seuil, 48-58.

-BROOKE-ROSE, Christine. 1990. "Whatever Happened to Narratology?", en: *Poetics Today*, 11, 283-93.

_.1996. "Splitlitcrit", en: *Narrative*, 4, 93-107.

-BROOKS, Peter. 1983. "Fictions and Its Referents: A Reappraisal", en: *Poetics Today*, 4, 73-75.

-BUNGE, Mario. 1969. *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*. Barcelona: Ediciones Ariel.

-CI, Jiwei. 1988. "An Alternative To Genette's Theory of Order", en: *Style*, 22, 18-38.

-COSERIU, Eugenio. 1981. *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Editorial Gredos.

-COSTE, Didier. 1990. "A Tale of Two Dictionaries", en: *Poetics Today*, 11, 405-10.

-CULLER, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

_.1982. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

_.1987. "Poststructuralist Criticism", en: *Style*, 21, 167-80.
-CURRIE, Mark. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press.
-CHATMAN, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
_.1988. "On Deconstructing Narratolgy", en: *Style*, 22, 9-17.
_.1989. "The 'Rhetoric' 'of' 'Fiction'", en: James Phelan (ed.). *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 40-56.
_.1990a. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
_.1990b. "What Can We Learn from Contextualist Narratology?", en: *Poetics Today*, 11, 309-28.
_.1993. "Narratological Empowerment", en: *Narrative*, 1, 59-65.
-DARBY, David. 2001. "Form and Context: An Essay in the History of Narratology", en: *Poetics Today*, 22, 829-52.
-DIENGOTT, Nilli. 1988. "Narratology and Feminism", en: *Style*, 22, 42-51.
-EAGLETON, Terry. 2001. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
-ECO, Umberto. 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, London: Indiana University Press.
_.1994a. "Unlimited Semiosis and Drift: Pragmaticism vs. 'Pragmatism'", en: *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 23-43.
_.1994b. "*Intentio Lectoris*: The State of the Art", en: *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 44-63.
-FISH, Stanley. 1995. "Rhetoric", en: Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 203-22.
-GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
_.1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
_.1988. "A Reply to Jiwei Ci's 'Alternative'", en: *Style*, 22, 39-41.
-GINSBURG, Ruth and RIMMON-KENAN, Shlomith. 1999. "Is There a Life after Death? Theorizing Authors and Reading *Jazz*", en: David Herman (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 66-87.
-HAMON, Philippe. 1977. "Texte littéraire et métalangage", en: *Poétique*, 31, 261-84.
_.1992. "Narratology: Status and Outlook", en: *Style*, 26, 362-67.
-HARARI, Josué V. 1979a. "Preface", en: Josué V. Harari (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 9-14.
_.1979b. "Critical Factions / Critical Fictions", en: Josué V. Harari (ed.). *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 17-72.
-HARPHAM, Geoffrey Galt. 1995. "Ethics", en: Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 387-405.
-HERMAN, David. 1999a. "Introduction: Narratologies", en: David Herman (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1-30.
_.1999b. "Toward a Socionarratology: New Ways of Analyzing Natural-Language Narratives", en: David Herman (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 218-46.
-HOLUB, Robert C. 1984. *Reception Theory: A critical introduction*. London and New York: Methuen.
_.1992. *Crossing Borders: Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction*. Madison: The University of Wisconsin Press.
-JAHN, Manfred. 1999. "'Speak, friend, and enter': Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology", en: David Herman (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 167-94.
-JAY, Gregory S. and David L. Miller. 1985. "The Role of Theory in the Study of Literature?", en: Gregory S. Jay and David L. Miller (eds.). *After Strange Texts: The Role of Theory in the Study of Literature*. University: The University of Alabama Press, 1-28.
-KAFALENOS, Emma. 1997. "Functions after Propp: Words To Talk about How We Read Narrative", en: *Poetics Today*, 18, 469-94.
-KUHN, Thomas S. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
-LANSER, Susan S. 1986. "Toward a Feminist Narratology", en: *Style*, 20, 341-63.
_.1988. "Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology", en: *Style*, 22, 52-60.
_.1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
_.1995. "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology", en: *Narrative*, 3, 85-94.
-LAVERS, Annette. 1995. "Roland Barthes", en: Raman Selden (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, volume 8, 131-65.
-LEVINE, George. 1997. "The Narrative of Scientific Epistemology", en: *Narrative*, 5, 227-51.
-LÉVI-STRAUSS, Claude. 1960. "L'analyse morphologique des contes russes", en: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 3,122-49.

-MARTIN, Wallace. 1987. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press.
-MATHIEU-COLAS, Michel. 1986. "Frontières de la narratologie", en: *Poétique*, 65, 91-110.
-MCHALE, Brian and RONEN, Ruth. 1990. "Narratology Revisited: Editor's Note", en: *Poetics Today*, 11, iii-iv.
-MIHAILESCU, Calin-Andrei and Walid Hamarneh. 1996. "Introduction: Under the Jealous Gaze of Truth", en: Calin-Andrei Mihailescu and Walid Hamarneh (eds.). *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 3-18.
-MILLER, J. Hillis. 1980-81. "A Guest in the House: Reply to Shlomith Rimmon-Kenan's Reply", en: *Poetics Today*, 2, 189-91.
-NÜNNING, Ansgar. 2000. "Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects", en: Bernhard Reitz, Sigrid Rieuwerts (eds.). *Anglistentag 1999 Mainz*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 345-73.
-O'HARA, Daniel T. 1985. "Revisionary Madness: The Prospects of American Literary Theory at the Present Time", en: W. J. T. Mitchell (ed.). *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 31-47.
-ONEGA, Susana and José Angel García Landa. 1996. "Introduction", en: Susana Onega and José Angel García Landa (eds.). *Narratology: An Introduction*. London and New York: Longman, 1-41.
-PHELAN, James. 1998. "Assessing Narratives Proclaiming the Death of Something", en: *Narrative*, 6, 96-101.
-POOVEY, Mary. 2000. "Creative Criticism: Adaptation, Performative Writing, and the Problem of Objectivity", en: *Narrative*, 8, 109-33.
-PORTER ABBOTT, H. 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*: Cambridge: Cambridge University Press.
-PRINCE, Gerald. 1982. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton.
_.1983. "Narrative Pragmatics, Message, and Point", en: *Poetics*, 12, 527-36.
_.1987. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
_.1988. "Narratological Illustrations", en: *Semiotica*, 68, 355-66.
_.1990a. "On Narratology (Past, Present, Future)", en: *French Literature Series*, 17, 1-14.
_.1990b. "On Narrative Studies and Narrative Genres", en: *Poetics Today*, 11, 271-82.
_.1991. "On Narratology, Narrative, and Meaning", en: *Poetics Today*, 12, 543-52.
_.1994. "Narratology", en: Michael Groden and Martin Kreiswirth (eds.). *The Johns Hopkins Guide To Literary Theory and Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 524-27.
_.1995a. "Narratology", en: Raman Selden (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, volume 8, 110-30.
_.1995b. "On Narratology: Criteria, Corpus, Context", en: *Narrative*, 3, 73-84.
_.1996. "Narratology, Narratological Criticism, and Gender", en: Calin-Andrei Mihailescu and Walid Hamarneh (eds.). *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 159-64.
_.2001. "A Commentary: Constants and Variables of Narratology", en: *Narrative*, 9, 230-33.
-RABATÉ, Jean-Michel. 2003. "Theory 911", en: *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, 118, 331-35.
-RIMMON-KENAN, Shlomith. 1980-81. "Deconstructive Reflections on Deconstruction: In Reply to Hillis Miller", en: *Poetics Today*, 2, 185-88.
_.1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen.
_.1989. "How the Model Neglects the Medium: Linguistics, Language, and the Crisis of Narratology", en: *The Journal of Narrative Technique*, 19, 157-66.
_.2002a. *Narrative Fiction*: *Contemporary Poetics*. London and New York: Routledge.
_.2002b. "The Story of 'I': Illness and Narrative Identity", en: *Narrative*, 10, 9-27.
-ROBBINS, Bruce. 1992. "Death and Vocation: Narrativizing Narrative Theory", en: *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, 107, 38-50.
-RORTY, Richard. 1985. "Philosophy without Principles", en: W. J. T. Mitchell (ed.). *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 132-38.
-RYAN, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
_.1999. "Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative", en: David Herman (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 113-41.
-SCHOLES, Robert. 1979. *Structuralism in Literature*. New Haven and London: Yale University Press.
-SELDEN, Raman and Peter Widdowson. 1993. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Lexington: The University Press of Kentucky.
-STERNBERG, Meir. 2001. "How Narrativity Makes a Difference", en: *Narrative*, 9, 115-22.
-TODOROV, Tzvetan. 1969. *Grammaire du Décaméron*. The Hague-Paris, Mouton.
-WARHOL, Robyn R. 1992. Reseña de Susan S. Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, en: *Style*, 26, 511-15.
-WELLEK, René and WARREN Austin. 1977. *Theory of Literature*. New York and London:

Harcourt Brace Jovanovich.
-WHITE, Hayden. 1992. "The Absurdist Moment in Contemporary Literary Theory", en: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 261-82.
-WILLIAMS, Jeffrey. 1996. "The Death of Deconstruction, the End of Theory, and Other Ominous Rumors", en: *Narrative*, 4, 17-35.

NOTAS

[1] El término "narratología" fue acuñado por Todorov: "Cet ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la narratologie, la science du récit." (Todorov, 1969: 10).

[2] Sobre este movimiento "hacia" de las narratologías "post-clásicas" véanse Rimmon-Kenan (2002a: 143-49) y la lista de libros y artículos con la palabra "toward(s)" en el título mencionados por Nünning (2000: 356). Las propuestas de Nünning se dirigen también "hacia" una narratología histórica y cultural, concebida como un enfoque integrador centrado en el análisis cultural de las ficciones narrativas y su ubicuidad en las culturas pasadas y presentes (Nünning, 2000: 357).

[3] En líneas generales, la crítica "tradicional" corresponde a la que White llama "normal" y se caracteriza por ser normativa, no poseer un grado elevado de "autoconsciencia teórica" y sospechar de toda forma de especulación meta-teórica; en suma, no considera que la crítica misma constituya un problema. (White, 1992: 262, 270, 273).

[4] "Las metáforas tienen su porqué y reflejan una determinada ideología" (Coseriu, 1981: 48). Para Bal, a las metáforas, por ser herramientas indispensables para compensar la pobreza del lenguaje y colmar la brecha entre la teoría abstracta y los objetos concretos, no se las puede evitar ni hay por qué intentarlo. Pero, al mismo tiempo, la estructura analógica que subyace a la metáfora está sujeta a la interpretación, lo mismo que la más poética de las metáforas (Bal, 1986: 560).

[5] El diagrama de Jakobson sirve también para poner en correlación sus componentes y funciones con distintas corrientes de la crítica literaria, pero sin postular un desarrollo temporal como en Brooke-Rose (Selden and Widdowson, 1993: 3-5).

[6] "… it is as if narrative criticism has gone round and round Roman Jakobson's old diagram of communication (1960)."; "But perhaps all criticism has to go round and round that diagram, each time rediscovering a function previously dismissed or ignored. It is as if Narrative criticism were difficult enough without having to attend to all those Functions, or aspects of literary communication, together." (Brooke-Rose, 1996: 98, 99).

[7] Véanse Herman (1999a: 15-16), las indicaciones bibliográficas de Rimmon-Kenan (2002a: 140-41) y el estudio de Ginsburg and Rimmon-Kenan (1999).

[8] Para los antecedentes y precursores de la narratología véanse Bremond (1973), Prince (1995a: 111-12) y Onega and García Landa (1996: 12-35). Bibliografía sobre la historia de la narratología estructuralista se encuentra en Nünning (2000: 346, nota 2).

[9] Demarcaciones más precisas, y no menos discutibles, indicarían etapas más delimitadas dentro de este movimiento general: por ejemplo, Hamon precisa que la época de la hegemonía narratológica comprende el lustro 1975-80 (Hamon, 1992: 364) y Harpham distingue una "época de la teoría" (Theoretical Era) que habría comenzado hacia 1968 y terminado abruptamente en diciembre de 1987, cuando el New York Times difunde la noticia de que el crítico belga Paul de Man, muerto en 1983 y uno de los deconstruccionistas de la Universidad de Yale, había publicado 170 artículos periodísticos, algunos de contenido antisemítico, en 1941-42, durante la ocupación alemana de Bélgica (Harpham, 1995: 389). Holub reseña, críticamente, las vastas repercusiones y ramificaciones de este episodio (Holub,1992: 149-69). Aunque escritas desde otra perspectiva, véanse las afirmaciones de Robbins acerca de la cronología y periodización (Robbins, 1992: 39-40).

[10] "Unlike 'progressive' sciences, literary study has never succeeded in discarding old theories because they are demonstrably less adequate than those that replace them. It is a cumulative discipline to which new knowledge is added, but unfashionable ideas that have long been dormant may at any time prove their relevance to new critical concerns or creative methods." (Martin, 1987: 30). Por citar un solo caso, de la infinidad que podrían aducirse, para estudiar las interpretaciones de los lectores durante el proceso de lectura, Kafalenos parte del análisis de las "funciones" de Propp casi cuarenta años después de la publicación de la *Morfología* (Kafalenos, 1997).

[11] En el congreso de la Modern Language Association (Estados Unidos) de diciembre de 1990 se organizó una sesión dedicada a la "caída de la deconstrucción" (Holub, 1992: 142).

[12] El capítulo introductorio del libro de Curry lleva el siguiente subtítulo: "Narratology, Death and Afterlife". Véanse también sus observaciones sobre el abuso de la idea de "crisis" ("una nueva crisis cada veinte minutos" en las décadas del setenta y del ochenta) y el "colmo de lo absurdo" a que se llegó con las revelaciones acerca de los artículos periodísticos de Paul de Man (Currie, 1998: 7).

[13] Según Prince, este número llegó casi a constituir tanto un programa de investigación narratológica como un manifiesto de esta disciplina (Prince, 1995a: 111-12).

[14] Sobre la importancia de Genette en la narratología "clásica" véanse, por ejemplo, Prince, para quien es con toda probabilidad el representante más eminente de la "narratología del

discurso" (Prince, 1995a: 121-22 y 129, nota 7), Brooke-Rose, que considera al estudio de Genette sobre Proust como el mejor ejemplo del estructuralismo humanístico (Brooke-Rose, 1996: 96), y Jahn, que asimismo lo elogia como un modelo de narratología "aplicada" (Jahn, 1999: 168). Genette es el narratólogo más frecuentemente mencionado en el diccionario de narratología de Prince (Coste, 1990: 407).

[15] Varios de los estudios recogidos en la antología de Harari habían aparecido por primera vez a fines de la década del sesenta o a principios de la siguiente (Harari, 1979a: 12).

[16] Pocos años después, en otro artículo, Bal resumirá las opiniones vertidas en su reseña de la siguiente manera: "I claim, there, that Stanzel never took up the challenge of structuralism, that Genette did, but then gave up, and that Brooks bypassed it. All three, then, failed to address the issues structuralism has raised, to the detriment of their own theories." (Bal, 1990: 729, nota 2; Rimmon-Kenan, 1989: 158).

[17] Para S/Z y el lugar que tiene en la obra de Barthes, véanse Prince (1995a: 120-21) y Onega and García Landa (1996: 5) y especialmente Lavers (1995), en particular 134-38 ("¿uno o dos Barthes?"), 154-57 ("la ideología estructuralista") y 157-62 ("¿fue Barthes estructuralista?"). También "evolucionaron" hacia otras formas de la narratología Bal (1997: xiii-xv, 220-24), Rimmon-Kenan (2002a: 135-36 y 143-44 y 2002b, Ginsburg and Rimmon-Kenan, 1999) y Chatman (1990a). Este último referirá así su postura frente a las teorías más recientes: "Literary scholars of my generation who were influenced by the heady atmosphere of the New Criticism, the Chicago School, and Russian formalism are not very well-prepared to discuss ideologies and their relation to fictions. I remember a discussion I had recently with a younger colleague: 'Seymour,' she said, 'it's well known that you're just a formalist.' (Actually, I don't think she said 'just,' but it's not an accident that I remember it that way.) My training and so my habitual sympathy are with the esthetic approach of Booth's book, *[The Rhetoric of Fiction]* and I understand his intentions in bracketing out didactic fictions. But that does not relieve us of the responsibility of looking as squarely as we can at the complex interface between a fiction and ideas bombarding it from the real world." En el párrafo anterior Chatman se había referido a dos fases de su labor crítica: la del "old-time formalist in me" frente a la del "rejuvenated radical who bubbles up as I read the latest generation of literary theorists." (Chatman, 1989: 52).

[18] Entre esas críticas Culler enumera las pretensiones científicas del estructuralismo, con sus diagramas, taxonomías y neologismos, el irracionalismo de las interpretaciones, la rigidez y aplicación mecánica del método, la destrucción de la crítica y la glorificación del crítico, etc. (Culler, 1982: 21-22).

[19] Por citar solamente los casos más conocidos, recuérdense las fechas de publicación de los libros de Chatman (1978), Prince (1982), Rimmon-Kenan (1983) y Bal (1985: primera edición de su *Narratology*, basada en la versión en holandés de 1980). La aparición y proliferación de manuales es un buen síntoma del establecimiento de un modelo o teoría como tradición científica "normal" y en este sentido registran el resultado de "revoluciones" pasadas, quedando a la espera de ser reescritos cuando el paradigma dominante entre en crisis y se consolide el nuevo que lo reemplace (Kuhn, 1962: 10, 136). Otra perspectiva sobre este problema consiste en ver que la crisis del estructuralismo se produce justamente una vez que diferentes ciencias y disciplinas subsumieron la mayor parte de sus logros, pero la conservación de éstos significa no sólo la integración del estructuralismo como parte integral del paradigma aceptado, sino también, y al mismo tiempo, su superación (Mihailescu and Hamarneh, 1996: 4).

[20] En 1983 (el mismo año de la publicación de la primera edición de *Narrative Fiction* de Rimmon-Kenan) Prince ya indicaba la necesidad de estudiar la pragmática narrativa (Prince, 1983: 529). Dos formas específicas de "reduccionismo" practicadas por algunos narratólogos "clásicos" consisten en reducir el "código" al "mensaje" y viceversa (Herman, 1999b: 220).

[21] La conclusión de Rimmon-Kenan a la primera edición de su *Narrative Fiction* comenzaba precisamente con la pregunta "Has this book been an introduction to or an obituary of the poetics of narrative fiction?" (Rimmon-Kenan, 1983: 130).

[22] La importancia de este congreso para la narratología fue indicada, entre otros, por Bal (1990: 727-28) y Herman (1999a: 4).

[23] Pero el mismo Prince ya había expuesto años antes la necesidad de estudiar los contextos de producción y recepción en relación, entre otros temas, con la variabilidad de los mensajes y su interpretación (Prince, 1983: 530-35).

[24] Prince adelantó algunas de estas respuestas a las objeciones contra la narratología en un artículo anterior (Prince, 1988: 359).

[25] Esta uniformidad resulta de la aplicación de varios principios metodológicos de la narratología "clásica": entre otros, de privilegiar la estructura sobre el origen, los valores constantes sobre los variables, las estructuras profundas sobre las superficiales, el análisis abstracto sobre el concreto y el paradigmático sobre el sintagmático. Y en su esfuerzo por mostrar lo que todas las historias tienen en común, la teoría borra las distinciones y no puede explicar cómo y por qué aquéllas son diferentes (Martin, 1987: 103). Según Scholes, el fracaso en el nivel del texto individual es el reproche más común que se le hace a la crítica literaria estructuralista (Scholes, 1979: 142). Ésta es, por otra parte, la objeción que Lévi-Strauss ya le había hecho a Propp: "Avant le formalisme, nous ignorions, sans doute, ce que ces contes avaient en commun. Après lui, nous sommes privés de tout moyen de comprendre en quoi ils diffèrent. On a bien passé du concret à l'abstrait, mais on ne peut plus redescendre de l'abstrait au concret." (Lévi-Strauss, 1960: 138).

[26] En más de una oportunidad Prince advierte que la narratología cambia constantemente como resultado de la no menos permanente revisión de sus fronteras (Prince, 1995b: 75). Precisamente, esta condición proteica de la disciplina desafía todo intento de imponerle "cierres", "crisis" y "muertes".

[27] Casi al filo del nuevo milenio, en 1998, Phelan estudia las narraciones que proclaman la muerte de los hechos culturales y concluye que, entre otras funciones, ayudan a definir mejor los contornos del mundo y a explicar esos fenómenos, contrarrestando, de paso, la caótica multiplicidad de la cultura, eliminando partes de ésta y haciéndola inteligible en una narración coherente (Phelan, 1998: 96, 100). Sería muy interesante examinar la "muerte" de la narratología según las cuatro partes reseñadas por Phelan: la declaración de la muerte, su descripción, el análisis cultural que explique sus causas y la significación cultural de la muerte.

[28] La primera de las tres definiciones de Prince dice así: "Narratology.

1. The (structuralist-inspired) theory of narrative." (Prince, 1987: 65); "As for the theory, it [narratology] falls historically into the tradition of French structuralism." (Prince, 1995a: 110); "'Narratology' for me (as for most -if not all- users of the term) is the branch of narrative theory that developed in the sixties and early seventies, mainly in France, largely under the aegis of structuralism and its formalist progenitor, and was then introduced, applied, modified and synthesized in the English speaking world in the seventies and early eigthies. And then? According to my story, then it started dwindling." (Rimmon-Kenan, 1989: 157); "At the time my book was written [1983], narratology was for me (and for many others) mainly a formalist-structuralist discipline." (Rimmon-Kenan, 2002a: 136); "Narratology in the strict sense of the word is usually associated with structuralism. Thus, in selecting relevant contributions for this reader we have assumed that structuralist approaches constitute the core of the discipline." (Onega and García Landa, 1996: 4).

[29] Todos estos logros habían sido enumerados ya por Prince en 1990 (Prince, 1990b: 271-74).

[30] Como tampoco se puede hablar de un estructuralismo y un post-estructuralismo (Harari, 1979b: 27-28). En sus líneas más generales se pueden deslindar tres narratologías "clásicas": la de la "historia", la del "discurso" y la que las integra en un modelo más amplio (Prince, 1995a: 112-22).

[31] Los doce estudios se agrupan bajo cuatro rúbricas: problemas clásicos, enfoques post-clásicos; nuevas tecnologías y metodologías emergentes; más allá de la narrativa literaria; medios narrativos, lógica narrativa.

[32] "Rather than a model of linear displacement, it would be more realistic to see the new criticism of the 1980s and 1990s as approaches that were enabled and resourced by narratology -as the products and not the successors of narratology." (Currie, 1998: 10; Darby, 2001: 840-41). La narratología, más que morir, ha sufrido una transición, alejándose de los límites y excesos de su "juventud" (Currie, 1998: 1). Con el mismo criterio de expansión de los modelos narratológicos se escribieron los trabajos recogidos en *Narratologies* : integración y síntesis -afirma su editor- son los rasgos distintivos de la narratología "post-clásica" (Herman, 1999a: 3, 11).

[33] El mismo Nünning admite los problemas que presenta toda clasificación selectiva y esquemática y reconoce que algunos de los nombres que designan a varias corrientes son el resultado de acuñaciones *ad hoc* (Nünning, 2000: 350). Muchas observaciones podrían hacerse a propósito de este cuadro; una de ellas sería preguntarle por qué la narratología que Nünning llama "teoría de la historiografía y narratología" (incluida en el sexto grupo) no figura entre las que considera más establecidas y elaboradas.

[34] Pero a pesar de que casi no hay crítico que no invoque la necesidad de contextualizar el análisis de los textos, pocos son los que explícitamente se plantean el problema de cómo clasificar los contextos y delimitarlos en sus dimensiones espacial y temporal. El caso de un estudioso de la historiografía, Berkhofer, es muy ilustrativo: después de distinguir nueve conceptos diferentes, agrupados en tres clases, según propuestas históricas tradicionales, contextualistas y textualistas, concluye que nadie especifica qué debe incluirse en, y como, contexto, es decir, se indican los fines pero no los medios de determinar lo que debe tenerse en cuenta en cada caso determinado: "For both contextualism and textualism how to contextualize is ultimately an arbitrary matter." (Berkhofer, 1995: 24).

[35] Chatman formula una serie de reparos a propósito del tratamiento de algunos problemas narratológicos (las dos "lógicas del relato", la distinción metodológica entre "historia" y "discurso", por ejemplo) por parte de varios narratólogos de orientación "contextualista" (Chatman, 1990b).

[36] Nünning también subraya la importancia que tiene esta controversia para comprender lo que está en juego y resume en lo esencial las propuestas de Lanser y de Diengott (Nünning, 2000: 354). Véase también Prince (1995b: 74).

[37] "My immediate task, however, will be more circumscribed: to ask whether feminist criticism, and particularly the study of narratives by women, might benefit from the methods and insights of narratology and whether narratology, in turn, might be altered by the understandings of feminist criticism and the experience of women's texts. It is in the frank desire to say yes to both these questions that this essay has been conceived." (Lanser, 1986: 342-43).

[38] "To provide a more complete analysis of narrative level, I would propose as a complement to Genette's system a distinction between public and private narration. By public narration I mean simply narration (implicitly or explicitly) addressed to a narratee who is external (that is, heterodiegetic) to the textual world and who can be equated with a public readership; private

narration, in contrast, is addressed to an explicitly designated narratee who exists only within the textual world." (Lanser, 1986: 352); "The diffrence between Genette's formulation of narrative levels and my own illustrate, I hope, the difference between purely formal and contextual approaches to meaning in narrative." (Lanser, 1986: 354).

[39] Por el contrario, Rimmon-Kenan se propone un doble objetivo: por un lado, describir el sistema que gobierna todas las narraciones de ficción en lo que tienen de común y, por otro, indicar de qué manera los relatos individuales pueden estudiarse en su especificidad, es decir, como realizaciones únicas del sistema general (Rimmon-Kenan, 1983: 4 = 2002a: 4). Bal defiende también una concepción "instrumental" de la teoría (Bal, 1997: x, xiii, xv, 4, 10-11).

[40] "But interpretation is not narratology, not theoretical poetics." (subrayados de Diengott); "Her [Lanser] analysis is based on a confusion of theoretical poetics with other fields within the study of literature, such as interpretation, historical poetics, or criticism."; "Obviously Lanser is interested in interpretation, but narratology is a totally different activity."; "Furthermore, if I may take Lanser as exemplifying an attitude of some feminists, it seems that they feel compelled to appropriate fields of study which relay on totally different premises and questions to their own enterprise. I am not claiming that Lanser is not discussing important issues in her analysis. What she does has its value and legitimacy, but it has nothing to do with narratology." (Diengott, 1988: 45, 46, 49, 50).

[41] Aun así, cabe enumerar aquí algunas de las contrarréplicas de Lanser: la distinción entre "poética teórica" y "descriptiva" niega la relación dialéctica entre los "textos" y el "sistema", relación que simplemente convierte a la segunda en "poética aplicada" (Lanser, 1988: 55); la narratología debería interesarse en todo elemento del discurso que contribuya a la estructura de los textos narrativos y por lo tanto no hay razón para excluir el contexto (Lanser, 1988: 56); las categorías incorporadas por Lanser a la tipología de Genette (narraciones "públicas" y "privadas") asocian distinciones narratológicas con realidades sociales (Lanser, 1988: 58); ninguna ciencia existe simplemente para perpetuarse a sí misma, sino para ser aplicada a circunstancias y fenómenos específicos (Lanser, 1988: 59).

[42] Siguiendo a Nünning, habría que estudiar un aspecto más de la controversia, relacionado con el problema del "binarismo" y al que ambas estudiosas no han podido sustraerse (Nünning, 2000: 359). Pero en este sentido, téngase en cuenta la afirmación de Prince de que no todas las distinciones binarias conducen necesariamente a la creación de hegemonías, jerarquías y exclusiones (Prince, 1995b: 75 = 1996: 160).

[43] En su artículo del año 1996 Prince repite, a veces textualmente, otras con ligeras modificaciones, lo afirmado en el del año anterior (lo que se indica en el texto con el signo =).

[44] "Still, statements and enterprises like Lanser's help to remind us that, without yielding to the interpretive temptation (without conflating criticism and poetics) and without renouncing the ideal of a description of narrative and its possibilities that would be explicit, systematic, and universal, narratology should strive for more self-awareness, flexibility, and attention to the concrete. It is on this condition that it will perfect the fit between its models and the texts that they endeavor to characterize and that it will find a place in a generalized semiotics." (Prince, 1995b: 82 = 1996: 164). Más recientemente, Prince estipula otra condición necesaria para integrar la narratología en una "semiótica general": incorporar la "voz" del lector (o de otros elementos contextuales) en los modelos narratológicos (Prince, 2001: 233). Años antes Prince se había ya pronunciado claramente contra la interpretación como parte de la narratología: convertir a ésta en una ayuda de aquélla reduciría su poder y su interés y, además, esta disciplina no es una hermenéutica; la labor interpretativa comienza cuando termina la labor narratológica (Prince, 1988: 357).

[45] Darby le formula a Prince las mismas críticas que Lanser (Darby, 2001: 846-47).

[46] En su reseña al libro de Lanser Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice , Warhol destaca la superación del modelo narratológico que se abstiene de la interpretación, aísla los textos de sus contextos históricos y culturales y estudia las formas abstractas que subyacen las narraciones individuales, por medio de una poética narrativa "históricamente situada", en la cual convergen narratología y feminismo, la primera prestando más atención al "género" y el segundo, a las cuestiones formales (Warhol, 1992: 512).

[47] En este plano del análisis se incluye, por ejemplo, la crítica del lenguaje metafórico empleado en los modelos narratológicos. Véanse la nota 4 y la opinión de Bal a propósito de la metáfora de la "focalización" empleada por Genette (Bal, 1986: 560).

[48] "Can the frame frame itself? No -unless it does so in that dizzying spectacle of reduplication epitomized by the pictorial device of the *mise en abîme.* To make such a speculation into a science of 'metatheory' would simply reify an infinite regression; one might as well call theory 'metapractice.' The bankruptcy of metatheory takes place at the same limit as those of metalanguage or metacommentary, neither of which can close the hermeneutic circle to provide itself with an original basis. What we call theory and practice borrow from each other in an economy neither can comprehend." (Jay and Miller, 1985: 6). Hamon ya había prevenido años antes sobre los peligros que presenta para los análisis esta proliferación al infinito de metalenguajes (Hamon, 1977: 263).

[49] En la reseña de Coste al diccionario de Prince se indican sus aciertos: cantidad de términos registrados, claridad y concisión en las definiciones, etc. y también sus limitaciones: predominio del estructuralismo y neo-estructuralismo, omisiones de otras escuelas y orientaciones críticas, falta de referencias a la investigación hecha en lenguas románicas que no sean el francés, etc. El otro diccionario a que alude el título de la reseña es el de Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de narratología* (Coimbra: Livraria Almedina, 1987) (Coste, 1990).

[50] "The language of literary criticism and theory has become the ugliest private language in the world. Narratology has been one of the places where the most offensive terminology has taken hold, particularly in its structuralist and poststructuralist phases." (Currie, 1998: 33). Y a continuación sigue una lista de no menos de cuarenta y cinco términos.

[51] Chatman presenta otro argumento en favor de una terminología precisa: su utilidad pedagógica en la enseñanza universitaria de la literatura (Chatman, 1993), con lo cual coincide O'Hara: más allá de las controversias en torno de un modelo particular, los estudiantes deben contar con modelos de actividad crítica para poder leer y entender los textos literarios (O'Hara, 1985: 38, 46).

[52] Ya en la década de 1940 Wellek y Warren habían distinguido entre un lenguaje científico, denotativo, transparente, arbitrario y en una relación de correspondencia "uno a uno" entre el signo y el referente, por un lado, y, por otro, un lenguaje literario connotativo, ambiguo y expresivo (Wellek and Warren, 1977: 22-23).

[53] "This is a striking case of the way scientific rationality in literary criticism cannot avoid being invaded by the 'alogical' in the literary texts it seeks to reduce. This would suggest that the language of literature cannot be seen as one more object among other for 'scientific' language to master, but is something dangerous to the whole enterprise of science. It is not only masterable. It also tends to subvert the language of the would be master. It might be safest for science to leave literature alone, if it wishes to remain itself." (Miller, 1980-81: 191). Pero nada de esto, según Abrams, le impide a Miller presentar sus ideas en un discurso inteligible y de un estilo claro y cuyo sentido, el que su autor, Miller, quiere darle intencionalmente, va a ser aprehendido y comprendido por sus oyentes o lectores, posibilitando un continuo diálogo en el cual los participantes, aunque no estén de acuerdo, puedan entender lo que los otros quieren decir (Abrams, 1977: 437-38). Y lo mismo sucedería con Derrida (Abrams, 1979: 573).

[54] El lenguaje de Barthes es de un estructuralismo inobjetable: "Le caractère apparemment 'abstrait' des contributions théoriques qui suivent, dans ce numéro, vient d'un souci méthodologique: celui de formaliser rapidement des analyses concrètes: la formalisation n'est pas une généralisation comme les autres." (Barthes, 1966: 2, nota 4).

[55] Eagleton caracteriza la crítica estructuralista en términos similares: "For the structuralist, criticism is a form of 'metalanguage' -a language about another language-which rises above its object to a point from which it can peer down and disinterestedly examine it." (Eagleton, 2001: 118-19). Nótense aquí también las imágenes espaciales (above, down) y las idea de "mirador" (point) y de "distancia" que posibilitan una contemplación objetiva. Justamente, una de las manifestaciones de la crisis de la narratología "clásica" reseñada páginas atrás consistió en denunciar varios "mitos", entre ellos los de "objetividad", "cientificismo" y "metalenguaje" (Rimmon-Kenan, 1989: 158). En las reflexiones finales que Bal agrega a la segunda edición de su *Narratology* considera como una ilusión del pensamiento de la Ilustración que el observador pueda permanecer afuera de lo que critica, analiza y entiende (Bal, 1997: 222). Y lo mismo explica Currie a propósito de la deconstrucción: el metalenguaje crea, más que revela, las estructuras del lenguaje, ya que no hay diferencias entre la referencia a éste y la referencia al mundo exterior; no hay distancia entre una narración y su lectura y, por lo tanto, no se puede permanecer fuera (outside) del texto. En otro momento, dirá Currie que la transición más significativa en la narratología consistió en haber eliminado la frontera entre ésta y la narrativa (Currie, 1998: 47-49, 134).

[56] "Most contemporary theory affirms that being outside [= "afuera"] is impossible: we are finite, utterly limited creatures, located in place and time and thus confined by perspectives, desires, prejudices that may be disguised or changed but not dismissed. The postmodern challenge to the very notion that there are stable selves with which to have varying perspectives or to be prejudiced makes it even tougher for 'objectivity'." (Levine, 1997: 228). Más aun, según Fish, ese lenguaje, además de estar "situado ", es un lenguaje interesado, retórico: "Whatever reports a particular language (natural or artificial) offers us will be the report on the world as it is seen from within [= "desde adentro"] some particular situation; there is no other aperspectival way to see and no language other than a situation-dependent language -an interested, rhetorical language- in which to report." (Fish, 1995: 212).

[57] En relación con ésto, recuérdese la afirmación de Rorty de que los malos vocabularios quedan descartados por comparación con otros y no como resultado de criterios de selección estipulados por meta-vocabularios (Rorty, 1985: 136).

[58] La desaparición de las fronteras entre crítica y ficción ha dado lugar a dos prácticas textuales, estudiadas en detalle por Currie: la crítica como ficción (el crítico como escritor) y la ficción como crítica (el escritor como crítico) (Currie, 1998: 51-70). En otras palabras, crítica y creatividad se sitúan en un *continuum* en el que crítica y literatura no sólo no se oponen sino que son variantes específicas de un mismo género o clase de escritura (Poovey, 2000: 118).

El teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2002): dramaturgia(s) y canon de la multiplicidad

Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires

Entre los diferentes niveles de la poética del texto dramático y del texto espectacular (Dubatti, 1999ª: 49-63; 2002ª: 57-63) hay una zona que puede ser pensada como centro, núcleo fundante, dato insoslayable en la producción de sentido: es lo que llamamos fundamento de valor, centro en el que se asienta una manera de estar en el mundo, de construir la realidad y habitarla. El investigador debe definir ese centro (que puede ser múltiple, generalmente lo es) y establecer su diálogo con el texto estudiado. Creemos que no alcanza con estudiar el texto como un sistema de signos autosuficiente: la nueva teatrología debe problematizar los vínculos entre teatro y experiencia cultural. El texto no habla desde el vacío: remite, en suma, a la semántica de la enunciación externa de dicho texto (Reisz de Rivarola, 1989), complejo macro-acto de habla (Muschietti, 1986: 16) en el que el "yo" del enunciador nunca desaparece. De esta manera, el fundamento de valor involucra la intelección de todos los componentes de la poética teatral: los modaliza semánticamente. Es imposible no pensar la poética desde el fundamento de valor si se la quiere comprender como poética histórica desde la instancia de la producción, como en nuestro caso. Es cierto lo que observa Ricoeur: "El texto debe poder descontextualizarse, tanto desde el punto de vista sociológico como desde el psicológico, de tal manera que se deje recontextualizar en una nueva situación: esto es precisamente lo que hace el acto de leer" (1986: 111), sin embargo la perspectiva que proponemos busca leer *desde* el fundamento de valor y el contexto históricos en los que el texto fue producido. Sostenemos, en suma, que la enunciación externa –el sujeto de producción- imprime a los objetos artísticos una semántica, más allá de los mecanismos de desubjetivación de la escritura (Dubatti, 2001b). Existe una semántica de la enunciación (Agamben)[1] y el teatro funciona como *una máquina estética de traducción de la experiencia de la cultura* con la que se vincula el sujeto de producción. El teatro, en tanto estructura narrativa, funciona de esta manera como un espacio de creación de identidad cultural (Stuart Hall, 1992; Pablo Vila, 2001).

Desde una perspectiva historicista, en consecuencia, la poética de un texto teatral no es autosuficiente: no es autónoma de la semántica que le imprime su sujeto de enunciación y debe ser leída desde el régimen de experiencia en el que dicho sujeto se halla localizado. El núcleo central de dicho régimen de experiencia es lo que llamamos fundamento de valor, la constitución de dicha poética se asienta sobre ese régimen de experiencia que es su condición de posibilidad y está compuesta por un conjunto de prácticas históricas de lo individual, lo microsocial, lo macrosocial, la alteridad y la civilización. Un fundamento de valor no opera mecánicamente en la configuración de una poética: es la relación gestáltica de fondo/figura, de enunciación/enunciado sobre la que ésta recorta su propio sentido. El análisis de un texto y su micropoética (Dubatti 2002ª y b) en relación con el régimen de experiencia implica un proceso infinito, interminable de aproximaciones a dicha experiencia. ¿Es recuperable la experiencia histórica y cultural? Creemos que sí, que diversas aproximaciones permiten restaurar-reconstruir-construir la experiencia histórica y cultural de un creador, aunque, insistimos, las certezas nunca son absolutas ni la tarea termina alguna vez. El entramado de texto y cultura es un trabajo historiográfico en permanente elaboración.

Régimen de experiencia y canon poético en el teatro argentino de la postdictadura (1983-2001)

La visión de conjunto de los cien teatristas y grupos estudiados en la serie de libros *Micropoéticas* (Dubatti 2002b y 2003b) brinda, en escala, una imagen de la situación actual del teatro argentino. Las creaciones seleccionadas expresan y reelaboran en sus poéticas las nuevas condiciones culturales que atraviesa la sociedad argentina desde los primeros años de la post-dictadura y más acentuadamente en la última década[2]. Dichas condiciones se sintetizan en un nuevo fundamento de valor, inédito en la historia de la cultura nacional. Ese nuevo

fundamento de valor, que rige en la cultura actual, tiene que ver con la crisis de la Modernidad y es el generador de un nuevo momento cultural que puede ser llamado "Posmodernidad" o "Segunda Modernidad" (según la distinción que hace de estos términos García Canclini, 1992). La aparición del nuevo fundamento de valor corresponde a los años de la postdictadura, con la "reapertura" del país al mundo y la consecuente sincronización de Buenos Aires con los grandes centros urbanos mundiales (en especial los de la civilización occidental), aunque con evidentes diferencias locales en la periferia latinoamericana, al sur del planeta (Walter y Herlinghaus, 1994). El proceso de asentamiento del nuevo fundamento de valor se profundizó en los noventa como consecuencia del "reordenamiento mundial" y los efectos de la globalización. La puesta en crisis y cuestionamiento de los principios de la Modernidad llegan a Buenos Aires (y a otros centros urbanos de la Argentina) en el fin de siglo e implican un sólido golpe a varios de los basamentos en los que a partir del siglo XV se afianzó el desarrollo civilizatorio de Occidente. El nuevo fundamento de valor se manifiesta condicionado por la crisis de la creencia en el proceso del avance de la Humanidad hacia una igualación democrática y social y por la relativización o desarticulación del mito del progreso infinito, del valor de "lo nuevo" como instrumento de cuestionamiento y "superación" de lo anterior, del proceso universal de secularización, del mito del dominio humano de la naturaleza, del principio racionalista del "saber es poder". El nuevo fundamento de valor asume en los individuos y en los grupos sociales muy diferentes tomas de posición, que oscilan entre el rechazo absoluto y la aceptación acrítica del mismo. Por lo general, las actitudes más productivas en el campo artístico se ubican en un lugar de tensión paradójica, sintetizable en la fórmula "ni apocalípticos ni integrados", al margen de una polarización maniquea (Hopenhayn, 1994).

A nuestro juicio algunas de las variables significativas que condicionan en este contexto el nuevo régimen de experiencia y su consecuente visión cultural y atraviesan directa o indirectamente el régimen de producción y recepción del nuevo teatro argentino son las que siguen:

1. crisis de la izquierda y hegemonía del capitalismo autoritario: la disolución de la izquierda como frente internacional, su diversificación y redefinición aun pendiente, marcan en la cultura argentina un afianzamiento político arrasador del neoliberalismo. Esto implica un quiebre del paisaje político del siglo XX, que afecta notablemente a un campo teatral históricamente ligado al pensamiento de izquierda.

2. asunción del horror histórico de la dictadura y construcción de una memoria del dolor: represión, terror, secuestros, desapariciones, campos de concentración, tortura, asesinatos, violación absoluta de los derechos humanos. El "trauma" de la dictadura y su duración en el presente reformulan el concepto de país y realidad nacional: exigen repensar la totalidad de la historia argentina (Romero). Giorgio Agamben escribe: "Pero la imposibilidad de querer el eterno retorno de Auschwitz tiene para él (Levi) otra y muy diferente raíz, que implica una nueva e inaudita consistencia ontológica de lo acaecido. No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre" (*Lo que queda de Auschwitz*, 2000: 105). Así expresa Levi en *Ad ora incerta* esa no-interrupción: "Es un sueño dentro de otro sueño, diferente en los detalles, único en la substancia. Estoy comiendo con la familia, o con amigos, o en el trabajo, o en una verde campiña. En un ambiente apacible y distendido, alejado en apariencia de la tensión o del dolor; y, sin embargo, siento una angustia sutil y profunda, la sensación definida de una amenaza que se cierne sobre mí. Y de hecho, a medida que se desarrolla el sueño, poco a poco brutalmente, cada vez de forma diferente, todo se derrumba y deshace a mi alrededor, el escenario, las paredes, las personas, y la angustia se hace más intensa y más precisa. Todo se ha tornado ahora caos: estoy solo en el centro de una nada gris y turbia, de repente sé qué es lo que esto significa y sé también que lo he sabido siempre: estoy de nuevo en el Lager, y nada era verdad fuera de él. El resto era una breve vacación o engaño de los sentidos, sueño: la familia, la naturaleza en flor, la casa. Ahora este sueño interno, el sueño de paz, ha acabado, y en el sueño exterior, que sigue gélido su curso, oigo resonar una voz, bien conocida; una sola palabra, no imperiosa, más bien breve y sorda. Es la orden del amanecer en Auschwitz, una palabra extranjera, temida y esperada: 'Levantarse', 'Wstawac'". Como en todos los exterminios, el horror de la dictadura argentina sigue aconteciendo en el presente.

3. tensiones entre globalización y localización: el neoliberalismo tiende

al desarrollo de una cultura unificadora y planetaria, de la que resulta un avance de la globalización cultural como proceso enajenador de homogeneización. La crisis del discurso unitario e internacional de la izquierda ha generado la desaparición de las representaciones ideológicas totalizadoras alternativas frente a la hegemonía globalizadora. Hay por lo tanto un único discurso hegemónico (ya no dos enfrentados) y, en oposición frontal o relativa a éste, una diversidad y multiplicación de discursos y políticas atomizados alternativos y localizadores (étnicos, regionales, nacionales, grupales, de minorías). Es decir: un vasto y heterogéneo discurso alternativo atomizado en infinidad de posiciones, entre lo macro y lo micro, entre las identidades postnacionales y los núcleos de resistencia regional.

4. auge de lo microsocial y lo micropolítico: frente a la ausencia de representaciones ideológicas y discursos totalizadores, se observa en la sociedad una referencia hacia lo inmediato, el "uno mismo" (Touraine), lo microsocial (la esfera de lo individual, lo tribal, lo grupal, la minoría, lo regional, lo nacional) y lo micropolítico (Pavlovsky).

5. multitemporalidad: la nueva situación cultural caracterizada por la diversificación atomizadora se evidencia en las tensiones entre modernidad, antimodernidad (Lodge), premodernidad, postmodernidad y antiposmodernidad en un mismo campo cultural. En la multiplicidad de la práctica teatral de Buenos Aires hay coexistencia de tiempos y procesos culturales, aunque debe destacarse que las presencias más densificadas y extendidas corresponden actualmente a las formas posmodernas y antiposmodernas.

6. realidad y giro lingüístico: la crisis de la noción de verdad y de los universales, la concepción de la realidad como construcción cultural, arrasan con el principio de objetividad y certidumbre (Scavino) y con la ilusión de una visión de mundo homogénea y monolítica (válida para todos de la misma manera). La experiencia de la realidad se manifiesta como pura multiplicidad y complejidad.

7. el pasaje de lo socioespacial a lo sociocomunicacional: se ha producido una desterritorialización de la cultura (García Canclini, 1995) por el auge de los nuevos y cada vez más sofisticados mecanismos de comunicación (televisión satelital, correo electrónico, internet, computación, fibras ópticas, etc). Las posibilidades tecnológicas han impuesto nuevas condiciones culturales, entre las que se destacan las nociones de simulacro y virtualidad, que implican la pérdida o relativización del principio de realidad. Es más "real" lo que sucede en la televisión que en la realidad inmediata. Por otra parte, la virtualidad permite construir realidades que sólo son aparenciales. El simulacro implica la idea de montaje falso: hace vivir como "real" aquello que "no lo es" (Baudrillard). El auge de estas manifestaciones y el efectivo impacto de sus realidades aparentes llevan a poner en crisis el principio de realidad mismo, e incluso la certeza de conocimiento del presente y el pasado. Otra noción fundamental al respecto es la de "transparencia del mal": la realidad se ha ausentado bajo un aluvión de imágenes e información, vivimos un mundo de noticias, no de acontecimientos (Sarlo).

8. heterogeneidad cultural: este concepto del filósofo chileno José Joaquín Brunner permite pensar la experiencia de la cultura como el entretejimiento de una enorme diversidad de discursos. La heterogeneidad cultural multiplica la dimensión de complejidad de los fenómenos y sus motivaciones.

9. pauperización y fragilización: un dato fundamental de las nuevas condiciones culturales argentinas es el empobrecimiento, la pérdida de presupuestos y posibilidades laborales, con la consiguiente disminución del nivel de calidad de vida. La pauperización económica se encuentra en estrecha relación con las imposiciones de un mercado cultural que los teatristas no pueden ignorar en ninguno de los circuitos en los que trabajan. La "autonomía" del artista respecto del mercado, la industria cultural y las tensiones económicas dentro del campo intelectual (en sus diferentes grados de determinación y virulencia) no parece constituir hoy un tema a discutir: se acepta que de alguna manera esa autonomía no es ni "pura" ni "ortodoxa" y menos aun necesaria para la labor intelectual y artística.

10. la espectacularización de lo social o la cultura del espectáculo: la teatralidad se ha difundido en todos los órdenes de la vida social,

especialmente en las escenificaciones del discurso político. Es más teatral la realidad que el teatro (Debord).

Estas nuevas condiciones culturales modelizan la experiencia de los teatristas. La presencia del nuevo fundamento de valor afecta la producción y la recepción de las poéticas teatrales a partir de diversas variables, que caracterizaremos a continuación.

Diseñamos un modelo de periodización del teatro occidental, en el que buscamos relacionar la historia de la civilización con la historia del teatro (Dubatti, 2002ª: 141-171). Para dicha periodización propusimos que, a cada una de las visiones de mundo sucesivas y paralelas que constituyen la historia de la civilización occidental, le corresponde un conjunto de correlatos estéticos que definimos bajo el nombre de canon. Por ejemplo, la unidad extensa supranacional de periodización que llamamos Edad Media, uno de cuyos complejos fundamentos de valor radica en la visión de mundo teocéntrica, posee un canon de teatro específico. De la misma manera, creemos que la nueva visión de mundo en la postdictadura tiene como correlato un conjunto de poéticas teatrales que llamamos el canon del teatro argentino actual.

El concepto de canon no sólo debe comprenderse como un cierto tipo de macropoética que unifica y subsume los rasgos de muchos individuos textuales sino que también abarca la relación que las poéticas sostienen entre sí dentro de ella. El canon es el organismo de interrelación de las poéticas, las poéticas mismas y su inclusión en un sistema de producción, circulación y recepción determinado por una comunidad textual o artística. Dicho canon opera también como metáfora epistemológica de la visión de mundo y su fundamento de valor.

El canon del teatro argentino en la postdictadura se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el "canon de la multiplicidad". Franja interna al canon, el nuevo teatro expresa cabalmente las condiciones del mismo: es el espacio del canon donde más se evidencian sus rasgos de identidad y sus novedades.

Como manifestación de resistencia frente a la homogeneización cultural de la globalización y como consecuencia de la desaparición de las representaciones ideológicas y discursos totalizadores alternativos, se observa un fenómeno de destotalización, que cumple una función cultural desalienadora, deshomogeneizadora y otorga especial valor al lugar de la "diferencia". La destotalización es consecuencia de la quiebra del pensamiento binario (Lodge) y sus expresiones son la atomización y la diversidad/multiplicidad. Implica la idea de multicentralidad (no hay "un" centro sino muchos, incontables) y de coexistencia de modelos y autoridades de referencia. La destotalización determina un paisaje desdelimitado, de proliferación de mundos. Josefina Ludmer sintetiza esta nueva experiencia cultural con el refrán "Cada loco con su tema". El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas (implícitas en las obras o explicitadas teóricamente), las formas de producción y los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar el fenómeno de la diversidad.

Otros rasgos emergentes del canon de la multiplicidad son la destemporalización y la multitemporalidad. En el nuevo teatro de Buenos Aires se advierte una coexistencia de tiempos estéticos y una paradójica relación con el valor de lo nuevo. Se oye decir que "Lo nuevo ha muerto", pero paradójicamente esto es nuevo. La crisis y relativización del valor de lo nuevo marca un cambio en la dinámica histórica:

a) Se relativiza o adelgaza la posibilidad contrastiva de las poéticas de contraposición (Lotman), en tanto queda escaso margen para las novedades estéticas radicales: "Lo nuevo ha muerto".

b) Todo está permitido siempre y cuando responda por complementariedad o rechazo al nuevo fundamento de valor, es decir, registre de alguna manera el impacto de las nuevas condiciones culturales. Si lo nuevo se ha relativizado, se siente como "viejo" todo discurso o poética que se niega a percibir o ignora las nuevas condiciones culturales. Por ejemplo, se oye decir en el campo teatral de Buenos Aires que "Nada más viejo hoy que lo que fue nuevo en los sesenta". La afirmación se refiere al fundamento de valor, no a los procedimientos.

c) En cuanto a procedimientos, todo está permitido. Libertad absoluta de buscar materiales morfotemáticos en todas las instancias del pasado e incluso en el cruce con otros sistemas artísticos. Se vuelve al pasado de diversas maneras: para la relectura de las más diferentes tradiciones codificadas (la gauchesca, el circo, la *commedia dell'arte*, el tango, el sainete, el melodrama, etc.) o para fundar nuevas tradiciones a partir de una revisión o reorganización de los materiales del pasado.

La multiplicidad queda nítidamente expresada cuando se considera en su conjunto las micropoéticas del nuevo teatro de Buenos Aires y el lector advertirá inmediatamente esa diversidad al leer las monografías incluidas en este volumen: nunca en la historia del teatro nacional las poéticas se parecieron tan poco entre sí. Si en algo se parecen es en la libertad de trabajar sin las presiones de modelos y autoridades, en la búsqueda de la poética deseada. Las nuevas condiciones de producción determinan la dificultad de elaboración de archipoéticas que unifiquen la nueva creación teatral en un único modelo. Las micropoéticas –espacio de articulación de las relaciones entre teatro y subjetividad- se resisten a la homogeneización y la abstracción en una estructura común. Hemos llamado a este fenómeno la "conquista de la diversidad". Se observa una resistencia a la reductibilidad por el acrecentamiento de la complejidad (Prigogine) de las poéticas teatrales, densamente atravesadas por la singularidad de lo subjetivo. Nos detendremos en este aspecto.

En el canon de la multiplicidad las poéticas conviven y no requieren alinearse en una determinada escuela, tendencia o movimiento para ser aceptadas. La proliferación de mundos y la destotalización hacen que en un mismo campo teatral trabajen con idéntica aceptación y reconocimiento grupos tan disímiles como La Banda de la Risa, El Periférico de Objetos, De la Guarda, Catalinas Sur, Los Calandracas, Amanecer (con un elenco integrado por "chicos de la calle", bajo la dirección de Javier Ghiglino), El Descueve, Grupo Teatro Libre, La Runfla, Bachín Teatro, el Muererío, Los Pepe Biondi, El Baldío y Periplo, entre otros muchos. Lo mismo puede decirse de los teatristas. En el campo de producción de poéticas no se encontrará una hegemónica, sino micropoéticas que ofrecen las más diversas variantes. Se equivocan quienes pretenden identificar el nuevo teatro, por ejemplo, con una producción eminentemente lingüística como la de Tantanian o Spregelburd. En el nuevo teatro las poéticas responden a modelos textuales que proponen diferentes concepciones semióticas de producción de sentido, archipoéticas que los teatristas y los grupos saben combinar, integrar y cruzar sabiamente en el seno de sus textos según las necesidades de cada creación. Llamamos a estos modelos confrontados *poética de la univocidad* y *poética de la multiplicidad*[3]. Respectivamente[4], a ellos responden los siguientes términos enfrentados por parejas en el mismo nivel textual:

- transparencia/opacidad;
- monodia semántica/semiosis ilimitada;
- ancilaridad/autonomía;
- ilustración de un saber *a priori*/devenir del sentido *a posteriori*;
- teatro tautológico (de signos conocidos)/teatro "jeroglífico" (de signos que remiten a un alfabeto por descifrar)[5];
- recepción objetivista/recepción abierta;
- entrega de mundo explicitada verbalmente/entrega de mundo cifrada en la metáfora epistemológica;
- omnisciencia/infrasciencia;
- redundancia pedagógica/construcción de ausencia;
- metonimia/metáfora;
- teatro de ratificación/teatro de revelación;
- teatro de identificación/teatro de contraposición.

Espectáculos como *A propósito de la duda* (dramaturgia de Patricia Zangaro, dirección de Daniel Fanego, estrenado en el 2000 y repuesto en el Ciclo Teatro x la Identidad, 2001) apuestan a una recepción objetivista y trabajan con la exposición de un saber previo. Obras como

las de Walter Rosenzwit, por el contrario, se ubican claramente en el descubrimiento de sentido *a posteriori* de la escritura.

Podríamos afirmar que uno de los rasgos más frecuentes en el nuevo teatro es la puesta en crisis de la noción de comunicación teatral: no hay comunicación (en el sentido de transmisión objetivista de un mensaje claramente pautado) sino creación de una ausencia, sugestión, contagio. Con el consecuente eclipse del teatro como escuela, de la noción de "Biblia pauperum" (Strindberg). La construcción de sentido en la producción no se da como la ilustración de un saber previo sino como consecuencia de la poética: el sentido deviene, deriva *a posteriori* de la construcción de la poética. Crisis del racionalismo y crisis del concepto utilitario de arte. Por otra parte, la ausencia de comunicación limita el poder de socialización del teatro: ha dejado de proveer un saber para la acción. Estos cambios se vinculan con la falta de certezas y la crisis del principio de realidad y de verdad. Como una de las manifestaciones del problema filosófico del giro lingüístico, abunda en el teatro argentino actual el procedimiento de la autorreferencia teatral, la escena que habla de sí misma. Esta autorreferencia es muchas veces resultado de la pérdida de referencia objetivista –pérdida del principio de realidad- y de la conciencia de la imposibilidad de llegar al conocimiento del objeto: el lenguaje no posee un valor de intermediario hacia la cosa -desde una concepción operativa y utilitaria- sino que es el camino y a la vez la meta del conocimiento de lo real.

Sin embargo, son muy numerosos los espectáculos que trabajan en el sentido contrario: garantizan la comunicación "mensajista" y salen en busca de la recuperación del poder pragmático del teatro. El reciente ciclo Teatro x la Identidad –que incluyó más de cuarenta espectáculos- no es la única excepción: piénsese en los trabajos de Catalinas Sur, el teatro-foro de Los Calandracas (Teatro para Armar), la labor de Inés Sanguinetti en barrios carenciados, el Grupo Amanecer, la dramaturgia de Mario Cura y Carlos Alsina y tantos otros.

El "canon de la multiplicidad" es emergencia de las nuevas condiciones culturales y sólo puede calibrarse su singularidad histórica en correlación al régimen de experiencia y el fundamento de valor de la postdictadura.

Dramaturgia(s) y nueva tipología del texto dramático

Las voces "teatrista" y "dramaturgia de autor, actor, director y grupo"[6] son algunas de las nuevas categorías utilizadas para dar cuenta de la multiplicidad característica del teatro argentino actual, ya sea porque la diversidad es encarnada en el mismo agente (uno que es muchos, muchos en uno), ya sea porque abre el espectro de reconocimiento de la diversidad de formas discursivas.

El término "teatrista" se ha impuesto desde hace unos quince años en el campo teatral argentino. "Teatrista" es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo. Alejandro Tantanian y Rafael Spregelburd son ejemplos de esta categoría: en algunas de sus creaciones se desempeñan simultáneamente como director, actor y dramaturgo.

En diversas oportunidades hemos destacado que, entre los cambios aportados por el campo teatral de la post-dictadura, debe contarse la definitiva formulación de una noción teórica que amplía el concepto de dramaturgia (Dubatti, 1995, 1999a y 2001a).

El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras en nombre de una supuesta sistematización que es, en suma, tosco reduccionismo. En el teatro, ¿sólo escribe el "autor"? Por supuesto que no.

En el camino de búsqueda de una respuesta a este problema, hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un "autor", sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad (considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial, Dubatti 2003a).

Este fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de "dramaturgia de escena". Se reconoce como "dramaturgia de autor" la producida por "escritores de teatro", es decir, "dramaturgos propiamente dichos" en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. "Dramaturgia de actor" es aquélla producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. "Dramaturgia de director" es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La "dramaturgia grupal" incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva[7]. En buena parte de los casos históricos estas categorías se integran fecundamente.

La multiplicación del concepto de dramaturgia permite también otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramatúrgica convencionalizada en el siglo XIX. Al respecto, es fundamental diferenciar texto dramático y notación dramática (Dubatti, 1999a). El concepto de texto dramático no depende de la verificación de los mecanismos de notación teatral (fijación textual: división en actos y escenas, didascalias, distinción del nivel de enunciación de los personajes) hoy vigentes pero que, como se sabe, han mutado notablemente a lo largo de la historia de la conservación y edición de textos dramáticos (baste confrontar los criterios de notación de la tragedia clásica y de las piezas de Shakespeare en sus respectivas épocas). Las matrices de representación –es decir, las marcas de virtualidad escénica- muchas veces se resuelven en forma implícita, corresponden a lo "no-dicho" en el texto, al subtexto.

Es digno de señalar que la formulación de esta nueva noción de dramaturgia no se ha generado en abstracto del laboratorio de la teatrología sino que ha surgido de la interacción de los teatristas con los teóricos, y especialmente a partir del reclamo de los primeros. A pesar de que la multiplicación del concepto de dramaturgia viene desarrollándose desde mediados de los ochenta, todavía hoy hay sectores reaccionarios –tanto entre los teatristas como entre los investigadores y los críticos- que niegan este avance y perseveran en llamar dramaturgia a un único tipo de texto. Hablamos de "avance" porque la recategorización implica el beneficioso abandono de la "rígida estrechez del monoteísmo epistemológico" al que hace referencia Santiago Kovadloff (1998: 21).

Otra de las grandes conquistas que aporta el nuevo concepto de dramaturgia radica en la posibilidad de rearmar tradiciones de escritura hasta hoy escasamente estudiadas y, sin embargo, increíblemente fecundas en la historia del teatro argentino[8] y mundial. Por ejemplo, la dramaturgia de actor, cuyo origen debe buscarse en los textos de los mimos griegos (Cantarella, 1971) e incluye una historia fecunda (De Marinis, 1997).

Este cambio en la consideración del dramaturgo hace que hoy se pueda releer la producción dramática de la historia teatral argentina a partir del diseño de un nuevo corpus, muchísimo más vasto, e incorporar al inventario de textos los producidos por actores, directores y aunque es cierto que estos textos engrosan la lista del "teatro perdido"[9], mucho es todavía el material que puede ser recuperado, en especial el de las últimas décadas.

En nuestro trabajo "Tipos de texto dramático" (1996), propusimos una tipología a partir del estudio de casos históricos y basada en un recorte de ciertos aspectos relevantes internos y externos del texto: la enunciación, la autoría, la fijación textual o notación dramática, la relación con el texto espectacular. A partir de estas consideraciones, establecemos trece rasgos combinados para una tipología:

1) ficción/no-ficción;

2) presencia/ausencia de matrices de representación explícitas o acotaciones;

3) presencia/ausencia de enunciación mediata o habla de los personajes;

4) relación temporal con el texto espectacular;

5) sujeto creador: dramaturgia de autor, actor, director, de grupo;

6) sujeto de la notación dramática;

7) presencia/ausencia de notación dramática: texto dramático oral-representado y texto dramático escrito (a partir de la distinción de Paul Ricoeur, 2000);

8) presencia/ausencia de autonomía literaria;

9) texto concluido/en proceso[10];

10) texto fuente/texto destino (texto traducido, texto adaptado);

11) códigos de fijación textual: verbal, musical, iconográfico, coreográfico;

12) obra abierta/obra cerrada (según el grado de margen para el llenado de lugares de indeterminación);

13) identidad, semejanza, alteridad entre textos (capacidad de distinguir texto *princeps*, variantes, versiones relevantes que constituyen "otro" texto).

Nuestra tipología no pretende crear una taxonomía estricta para la clasificación de los textos dramáticos: se trata de preguntarle a cada texto estudiado cómo funciona respecto de las trece pautas indicadas. La combinatoria de dichos rasgos puede ser diversa.

El nuevo concepto ampliado de dramaturgia implica la complejización de nuestra visión del texto dramático, que requiere ser estudiado según el tipo de texto al que responde. Los trece rasgos señalados son algunos ejes propuestos para la problematización de dicha complejidad.

Desde 1990 venimos realizando con relativa frecuencia un trabajo de fijación y edición de textos dramáticos de diverso tipo, en su mayoría escritos en el período de la postdictadura. Se trata de textos dramáticos de características diversas[11]. Tomando en cuenta el rasgo "sujeto creador" de la tipología antes propuesta, en algunos casos los textos responden nítidamente al concepto de dramaturgia de autor (Goldenberg, Langsner, Zangaro, Rodríguez, Tantanian, Laragione, Propato, Accame, Carey, Cura, Ramos...), en otros a la dramaturgia de actor (Urdapilleta)[12], de director (Bartís, Cardoso), grupal (Macocos). Hay muchos casos en que, a causa de los procesos de composición, los límites entre las categorías se diluyen o se evidencian fusiones: Veronese, Spregelburd (especialmente en el caso de *Fractal*, en el que trabajó sobre textos de los actores), Lola Arias, Pavlovsky, Briski, Kartun, Dayub, teatristas que integran en su labor diversas actividades (actuación, dirección, escritura autoral, etc.).

Desde el punto de vista del rasgo "sujeto de la notación dramática", en la mayoría de los ejemplos citados es el dramaturgo el encargado de la notación. El texto nos fue entregado por su autor prácticamente en las mismas condiciones de notación en que salió más tarde publicado. Sin embargo hay dos casos en los que deseo detenerme porque iluminan la singularidad de la escritura teatral y sus procesos de fijación textual en la postdictadura.

El primero es *Postales argentinas*. En 1989, luego de haber visto unas diez veces el espectáculo de Bartís, le solicitamos el texto para estudiarlo. "No está escrito", nos contestó Bartís, "y no creo que haga falta escribirlo porque esto no es literatura". Convencidos de que la pieza encerraba un texto magnífico, insistimos y, luego de una cargosa persecución –incentivada por la invitación de Gustavo Bombini a preparar una antología para Libros del Quirquincho, bajo la supervisión general de Graciela Montes-, Bartís aceptó escribir el texto y nos propuso un procedimiento singular: "dictarlo" en marzo de 1990. Durante siete reuniones (a razón de una semanal), en su viejo estudio de la calle Ramírez de Velazco y Juan B. Justo, Bartís nos dictó el texto mientras iba recordando de memoria el espectáculo. La propusimos incorporar, antes de cada escena, el breve texto correspondiente publicado en el programa de mano de la pieza. Pasada la primera etapa

del dictado y ya tipeado el texto, asistimos al proceso de la escritura de las acotaciones, las correcciones y agregados que suplían las lagunas de semejante "proeza" de la memoria. Bartís no creía en el estatuto textual y menos aun en el literario de *Postales argentinas*. Felizmente se equivocaba, y pronto lo comprobó, ya que en menos de un año el volumen *Otro teatro* tuvo dos ediciones.

En nuestra edición del *Teatro completo I* (1997) de Eduardo Pavlovsky incluimos una "nueva versión" de su pieza *Rojos globos rojos*. El texto publicado en la primera edición (Colección Libros de Babilonia, 1994) reprodujo el manuscrito entregado por Pavlovsky a los editores unos cuatro o cinco meses antes del estreno del espectáculo. Durante el trabajo de puesta en escena y, más tarde, en el curso de dos años y cinco meses de temporada (de agosto de 1994 a diciembre de 1996), el texto se fue modificando notablemente. Es así que le propusimos a Pavlovsky registrar los cambios y editar una "nueva versión". La elaboración de este segundo texto fue resultado de la grabación de una función con público de *Rojos globos rojos*, videada en el Teatro Babilonia, en octubre de 1996, y la posterior y minuciosa transcripción del texto hablado por los actores y de la fijación de la cartografía de acciones. En esta lenta y compleja tarea contamos con la colaboración de Nora Lía Sormani, y la revisión final de Pavlovsky. La nueva versión da cuenta, sin diferenciarlos, no sólo de los cambios estables introducidos al original, sino también de los componentes de improvisación incorporados espontánea, casualmente, en dicha función específica[13]. De acuerdo con la exigencia planteada en el prólogo a la primera edición de *Rojos globos rojos*[14], para la transcripción del nuevo texto sólo incluimos aquellas acotaciones que consideramos mínimas e imprescindibles. Pero es importante señalar que Pavlovsky trabajó detenidamente sobre el manuscrito de la desgrabación y anuló muchas de las acotaciones, en su búsqueda de la casi absoluta desaparición de didascalias (voluntad ya expresada en la primera edición de *Voces/Paso de dos*) para preservar el carácter "abierto" y "multiplicador" del texto. Estudiamos los cambios registrados en Dubatti, 1999b.

Bibliografía

-AAVV. 1994. *Crítica genética*, número especial de la revista *Filología* (UBA), a. XXVII, n. 1-2. Volumen a cargo de Elida Lois.

-AGAMBEN, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

-ARTAUD, Antonin. 1964. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, tomo IV.

_1996. *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa, traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda.

-BARRENECHEA, Ana María. 1978. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en su *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Avila Editores, pp. 87-103.

_1995. "Comentario de la ponencia *Aux limites de la génése* de Almuth Grésillon", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 15-16.

-BARTÍS, Ricardo. 2003. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

-BAUDRILLARD, Jean. 1991. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.

-BECK, Ulrico. 1998. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.

-BORGES, Jorge Luis. 1964. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.

-BRUNNER, José Joaquín. 1988. *Un espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Santiago (Chile): Flacso.

-CANTARELLA, Raffaelle. 1971. *La literatura griega clásica*. Buenos Aires: Losada.

-CERRATO, Laura. 1992. *Doce vueltas a la literatura*. Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar.

_1995. "A propósito de génesis textual: algunas notas acerca de Beckett dramaturgo y Beckett director", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 17-18.

-DE MARINIS, Marco. 1982. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.

_1997ª. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.

_1997b, ed.. *Drammaturgia dell'attore*. Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro.

-DEBORD, Guy. 2000. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-textos.

-DEYERMOND, Alan. 1996. "El catálogo de la literatura perdida: estado actual y porvenir", *Letras*, n. 34 (julio-diciembre), 3-19.

-DUBATTI, Jorge. 1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

_1996. "Tipos de texto dramático" (inédito).

_1999ª. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel. Especialmente capítulos "El canon de la multiplicidad" (pp. 9-24), "Literatura de viajes y Teatro Comparado" (pp. 41-48), "Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático" (pp. 49-63) y "Traducción y adaptación teatrales: deslinde" (pp. 65-77).

_1999b. "La nueva versión de *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky", en O. PELLETTIERI (ed.), *Tradición, modernidad y posmodernidad (Teatro Iberoamericano y Argentino)*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Galerna y Fundación Arlt, 1999, pp. 229-238. También en Eduardo PAVLOVSKY, *Micropolítica de la resistencia*, J. Dubatti comp., Buenos Aires, Eudeba/ CISEG, 1999, pp. 209-222.

_2001ª. (comp.) *El teatro argentino en el III Festival Internacional de Buenos Aires*. Universidad de Buenos Aires: Col. Libros del Rojas.

_2001b. "Procedimientos de subjetivación y desubjetivación en el teatro argentino actual" (inédito).

_2002ª. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.

_2002b. (coord.). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

_2002c. "El concepto de dramaturgia y la tarea de editar teatro (a propósito de un metatexto inédito de Alejandro Urdapilleta)", *Rabdomantes*, n. 2 (Universidad del Salvador).

_2003ª. *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

_2003b. (coord.). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones. Micropoéticas II*. Buenos Aires: Ediciones del IMFC, Centro Cultural de la Cooperación.

-GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

_1995. "De las identidades en una época postnacionalista", *Cuadernos de Marcha*, n. 101 (enero), pp. 17-21.

-GRÉSILLON, Almuth. 1994. "Qué es la crítica genética", en AAVV., 1994, 25-52.

_1995. "En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena", *Inter Litteras* (UBA), n. 4, 5-14.

-HAY, Louis. 1994. "La escritura viva", en AAVV., 1994, pp. 5-22.

-HERLINGHAUS, Hermann, y Monika WALTER. 1994. (eds.). *Posmodernidad en la Periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer Verlag. Contiene artículos de los compiladores y de Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis, Renato Ortiz, Nelly Richard, Beatriz Sarlo, Hugo Achúgar y otros.

-HOPENHAYN, Martín. 1994. *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: Siglo XXI.

-KOVADLOFF, Santiago. 1998. *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Emecé.

-LEVI, Primo. 1988. *Opere II*. Torino: Einaudi.

-LODGE, David. 1981. "Modernism, antimodernism y postmodernism", en su *Working with Structuralism,* London, Routledge & Kegan Paul.

-LOTMAN, Jurij. 1988. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.

-LUDMER, Josefina (comp.). 1994. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario (Arg.): Beatriz Viterbo Editora. Contiene artículos de Roberto Schwarz, Jean Franco, Nelly Richard, Carlos Alonso y otros.

-MARSHALL, Niní. 1994. *Las travesuras de Niní*. Buenos Aires: Planeta, Col. La Mandíbula Mecánica.

-MUSCHIETTI, Delfina. 1986. "La producción de sentido en el discurso poético", *Filología*, a. XXI, 2, pp. 11-30.

-PAVLOVSKY, Eduardo. 1987. *Potestad*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda. Incluye "Prólogo" por E. Pavlovsky.

_1996. *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*, con la colaboración de Hernán Kesselman y J. C. De Brasi. Concepción del Uruguay (Entre Ríos): Ediciones Búsqueda de Ayllú.

_1998. *Literatura y psicodrama*. Concepción del Uruguay (Entre Ríos): Ediciones Búsqueda de Ayllú.

_1999. *Micropolítica de la resistencia*, prólogo y recopilación de J. Dubatti. Buenos Aires: Eudeba y CISEG.

-PICHOIS, Claude, y André-M. ROUSSEAU. 1969. *La literatura comparada*. Madrid: Gredos.

-PINTI, Enrique. 1992. *Salsa criolla*. Buenos Aires: Planeta, Col. La Mandíbula Mecánica.

-REISZ de RIVAROLA, Susana. 1989. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.

-RICOEUR, Paul. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'Herméneutique II*. Paris: Esprit/Seuil.

_2000. "¿Qué es un texto?", en su *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*, Buenos Aires, FCE, pp. 127-147.

-ROMERO, Luis Alberto. 2001. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE.

-SARLO, Beatriz. 1994. "Basuras culturales, simulacros políticos", en Hermann HERLINGHAUS y Monika WALTER (eds.), 1994, pp. 223-232.

_2000. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: FCE.

-TOURAINE, Alain. 1992. *Critique de la Modernité*. Paris: Fayard. (Trad. cast.: *Crítica de la modernidad*, México, FCE, 1994).

_1997. *¿Podremos vivir juntos?*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

-UBERSFELD, Anne. 1993. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

-VERONESE, Daniel. 1997. *Cuerpo de prueba*. Universidad de Buenos Aires: Publicaciones del CBC y Col. Libros del Rojas.

_2000. "Automandamientos", en su *La deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editor, pp. 309-315.

-VILA, Pablo. 2001. "Identidades culturales y sociales", en Torcuato S. Di Tella (dir.), *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 346-352.

-VILLEGAS, Juan. 1988. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute.

_1991. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books Inc.

-WILSON, R. M. 1970. *The Lost Literature of Medieval England*. London: Methuen.

NOTAS

[1] Veamos un ejemplo: el verso "Las barcas surcan las negras aguas" no es el mismo –aunque conste de las mismas palabras- si corresponde a fundamentos de valor diferentes: no es lo mismo sostener que fue escrito por un poeta chino del siglo VI o por un letrista de tangos, por un escritor argentino del siglo XIX o actual. El texto es "el mismo" pero lo que varía es su relación con un régimen de experiencia y con un fundamento de valor. Es la tesis que expone Borges en su cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" (*Ficciones*, 1944). Otro ejemplo: la importancia de los "códigos socioculturales" del escritor y del lector para la determinación de los géneros y las poéticas. Un acontecimiento sagrado en un texto puede ser leído como maravilloso por un ateo y como "realista" o "posible" por un creyente (Barrenechea), de allí la importancia de conocer el valor que otorga a ese componente la semántica de la enunciación externa.

[2] Luego de los años de la dictadura (1976-1983) se manifiesta un período que llamamos de la postdictadura en el que pueden discernirse dos grandes momentos culturales que afectan la práctica teatral en la Argentina y diferentes formas de desempeño cultural:

a) un primer momento atravesado por la experiencia de restitución de las instituciones democráticas, entre 1983 y 1988 (aproximadamente los años de la presidencia de Raúl Alfonsín) acompañado de un modelo cultural estatal de centro izquierda, la exaltación de los valores del estado democrático, la libertad como valor, y la priorización de la defensa de los derechos humanos, rápidamente fragilizada y desmontada;

b) un segundo momento de crisis del estado y reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y el presente (presidencias de Carlos Menem y De la Rúa), la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, auge de la globalización, crisis de la izquierda, pauperización de las políticas culturales estatales y surgimiento de la resistencia como valor.

[3] Como puede verse, fiel a su naturaleza, el canon de la multiplicidad da cabida también a formas de la univocidad, como las del teatro tosco o el teatro político explícito.

[4] Seguimos la estructura binaria X-Y del comparatismo; en este caso el término X corresponde a la poética de la univocidad y el término Y a la de la multiplicidad.

[5] Retomamos para este concepto a Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938).

[6] Hay quienes hablan también de "dramaturgia musical" y "dramaturgia de la luz". Véase, por ejemplo, los trabajos de S. Hernández y F. Baeza en Dubatti 2002b.

[7]No se trata en este caso de "grupo de autores" (como en la experiencia de *El avión negro* de Cossa-Rozenmacher-Somigliana-Talesnik o en la escritura en colaboración de los binomios, al estilo Malfatti-De las Llanderas) sino de "grupo de teatristas".

[8]Paralelamente al movimiento de reconsideración teórica de la noción de dramaturgo, han comenzado a editarse los textos de algunos grandes actores y capocómicos argentinos: Marshall (1994), Pinti (1992), entre otros.

[9]Para la elaboración de este concepto seguimos la teoría de Wilson (1970) y Deyermond (1996).

[10] Aprovechamos los aportes de la crítica genética y su consideración de la literatura como una "escritura viva" (Hay, 1994), como "texto en movimiento" (Almuth Grésillon, 1994: 25), nunca "cristalizado" del todo, "la literatura como un hacer, como actividad, como movimiento" (Grésillon, 1994: 25). Tuvimos en cuenta especialmente la práctica de la crítica genética aplicada al teatro (Grésillon, 1995; Barrenechea, 1995; Cerrato, 1995).

[11] Con respecto a los textos a los que hacemos referencia, véase el listado incluido como Apéndice en Dubatti 2002a.

[12] Sobre el caso particular de la edición de los textos de Alejandro Urdapilleta, remitimos a Dubatti 2002c.

[13]De esta manera continuamos con una práctica de fijación textual ya iniciada por Pavlovsky con *Potestad*. En el prólogo a esta pieza el dramaturgo-actor cuenta cómo "escribió" el texto: "Una amiga lo grabó (en una función) en Montreal y lo pasó a máquina. El texto publicado hoy es el de esa noche" (Pavlovsky, 1987: 16).

[14]Tanto la primera como la segunda edición de *Rojos globos rojos* incluyen estas palabras preliminares de Pavlovsky: "He dejado de lado ex profeso todo tipo de indicaciones de puesta en escena quedando en libertad cada elenco para poder encontrar los movimientos-ritmos-presencia y ausencia de los personajes. Es decir su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad. Nuestra puesta en escena fue orientada a través de una minuciosa búsqueda de los personajes en los ensayos. Una pregunta se impone: ¿las Popi dónde están?, ¿qué hacen? Nuestras Popi encontraron su lugar -sus ritmos-, sus movimientos propios. Pero ellas son 'nuestras Popi' y deben existir tantas Popi y tantos movimientos como elencos intenten representar *Rojos globos rojos*. Por todo esto es que he dejado de lado indicaciones de esta puesta en escena".

Algunas reflexiones dialogadas en torno a la lírica contemporánea

Elena Bossi
Universidad Nacional de Jujuy

Buenos días, gracias a todos por estar presentes. Deseo agradecer a la Dra. Marimé Arancet y a la Directora del Departamento de Letras, Dra. Sofía Carrizo Rueda, la posibilidad de estar de nuevo en mi Facultad, en la que estudié hace muchos años y donde permanecen para mí las voces de mis compañeros y de mis profesores. Algunos ya no están entre nosotros: me gustaría recordar a los profesores Di Bernardo, Dalmazo, Rubens, Novoa, Borges, Fascina, Juncal, Berenguer Carisomo y, especialmente, al Profesor Carmelo Di Leo, que tanto afecto y paciencia nos dedicaba.Tal vez por eso, porque la muerte nos arrebata a los seres queridos y nos deja solos, la poesía es tan importante. Ella nos habla siempre de ausencias y de aspectos íntimos, profundos y secretos. Es posible que si no fuera por la poesía, no tendríamos otros modos de aproximarnos con el lenguaje a esos lugares indecibles. A través del lenguaje poético, al menos, podemos rozarlos. Es posible que la poesía haya sido dejada de lado en muchas de nuestras escuelas primarias y secundarias, y a veces también en las universidades, porque sentimos que ella nos enfrenta a espacios temidos. El mismo Borges decía que trataba de imitar con su voz, la voz de su padre y la de escritores queridos porque le habría gustado seguir escuchándolas, y también creía que Platón había inventado los diálogos para oír la voz de su querido maestro después de su muerte.

Me gustaría iniciar nuestro diálogo presentando un ejercicio que reconocerán quienes hayan leído a Jonathan Culler[1]. Leamos el siguiente texto:

SUSQUES

Un hombre
Decidió
Poner fin
A su vida
Tras colgarse
Con una soga
Sujeta a un árbol
El cuerpo
Del suicida
Fue encontrado
Alrededor de las 15:50
En el paraje de Agua Chica
Distante
A 25 km
de la localidad
de Susques.

Este texto fue extraído de un diario de Jujuy y, como pueden ver, su diagramación ha sido alterada por mí. Si leemos la noticia periodística[2], la localidad de Susques, la fecha y el trágico suceso adquieren una significación concreta. Pero en el texto donde la diagramación se alteró intencionalmente, aunque no se trate de un texto lírico, tendemos a construir un proceso de significación muy diferente: la fecha y el lugar pierden su referencia directa a la realidad y remiten a cualquier lugar perdido, el hecho adquiere características simbólicas que envuelven no sólo a ese joven desdichado, sino a toda la especie humana. Por otra parte, el quiebre intencional que se provoca en la lectura en

verso nos obliga a interrumpir la marcha en ciertas palabras que permanecen suspendidas y producen un desvío extraño, nos detenemos en ellas a reflexionar. Producen una incomodidad.

Si pensamos en una noticia periodística, la función referencial del lenguaje nos remite a una realidad que, por decirlo de alguna manera, está *fuera* del texto. Entendemos que alguien se suicidó en una localidad de Jujuy que se llama Susques, sabemos la hora, el lugar exacto y cómo se desarrollaron los acontecimientos. Pero, si leo el texto creyendo que se trata de un poema, entonces, Susques adquiere otra dimensión, ya no pensamos en una localidad con una existencia real fuera del texto sino que adquiere dimensiones simbólicas. Entonces, esa vida lejana me incumbe y las precisiones del lugar y la fecha se vuelven casi irónicas.

Al tener que fracturar la lectura, las palabras se cargan de otro peso, como decía Valery, "no comprendemos a los otros, y no nos comprendemos a nosotros mismos si no es gracias a la velocidad de nuestro paso sobre las palabras. No hay que insistir sobre ellas, a riesgo de ver el discurso más claro descomponerse en enigmas..." Recordarán Uds. que Paul Valèry establece una metáfora esclarecedora para explicar este fenómeno: es como cuando utilizamos un puente ligero y precario para cruzar sobre un precipicio: si pasamos rápido, sin pensar ni detenernos, las maderas posiblemente nos puedan sostener, pero si nos detenemos a saltar sobre ellas, a bailar o a probar su resistencia, todo se desmorona. Así, cuando utilizamos una palabra en el lenguaje corriente, ésta resulta clara; pero se vuelve embarazosa si nos detenemos a examinarla. Recuperemos también, ya que estamos, lo que Menéndez Pidal dice acerca de los romances españoles en su prólogo a la *Flor Nueva de Romances Viejos*. El investigador muestra allí de qué modo el largo texto narrativo que se supone dio origen al romance, mediante el proceso de fragmentación, cobra intensidad lírica precisamente a causa de la pérdida de partes del textos que harían más clara la información.

Me gustaría detenerme en esta incomodidad, en esta ambigüedad que se produce en el texto lírico y observarla de cerca, por ejemplo en algunos poemas de Pablo Baca:

I

Quise una vez recuperar aquellos años
pero no quedaba casi nada. Sólo a lo lejos
pude ver caminando ya cerca del borde
dos criaturas pequeñitas que se iban.

No me pidas entonces que vayamos a buscarla
o que te hable de ella: no he podido todavía
despedir a esos dos pequeños cuerpos.

Alguna noche así vuelvo a buscar
en el final incierto de la calle
tu cuerpo de la mano de mi cuerpo;
sospechando apenas a mi espalda
dos siluetas que se van.

XXIII

Sos la que te desnuda desde el fondo del espejo

XXXVII

La que tocando
mi espalda
suavemente
con tu nombre
me ilumina.

XXX

El que está solo
detrás del que se mira
en el espejo.

XXV

Quiero llegar
a la mujer
que huye de tu cuerpo
cuando te toco.

Estos poemas, algunos en verso libre, otros en una prosa particular e intermedia, han sido extraídos del primer libro de poesía de Baca, *Cuentos de la mujer y el solitario.* La voz poética nos enfrenta a nosotros mismos, pues a diferencia de lo que ocurre en la narrativa, la primera persona involucra al lector de un modo más íntimo. En el primer texto podemos seguir el recorrido de una disolución de los contornos, se diluyen y alejan los personajes, el tiempo y el espacio. La sensación es la de un desprendimiento, un desdoblamiento del propio sujeto que se deshace también.

En la primera estrofa hay "criaturas pequeñitas" que en la segunda son ya "dos pequeños cuerpos" y terminan siendo sólo "dos siluetas" en el último verso. Así también, la primera persona se aleja con el cuerpo de una tercera. En los otros poemas, se profundiza la confusión entre las personas gramaticales.

No es que esto no ocurra en otro tipo de discursos. Antes de seguir con los poemas de Baca podríamos observar estos ejemplos de textos orales transcriptos por Berta Vidal de Battini en su recopilación de *Cuentos y leyendas de la Argentina* en 12 tomos:

> "El lobisón" (2126)
> En mi casa contaba una sirvienta que ella conocía una persona que se había casado con un lobisón y que una vuelta le había pasado un caso muy terrible. A la señora le habían dicho que su esposo era un lobisón, pero ella no creía. Dice que una noche había ido a buscar...3
>
> "El lobisón" (2129)
> Resulta que me iba a comprar una tropa de yeguarizos y en la costa del Guaycurú me encontré con mi sobrino. Era amigo de todos los hacendados y en una noche tormentosa me contó el caso del lobisón.
> Resulta que tenía un amigo y andaba visitando una chicas donde él también llegaba. Él tenía celos y el otro también. Por allí, medio se acontrariaron. Y me contó el caso.
> Una noche oscura yo estaba de visita en casa de las chicas. Esa noche empezaron los perros a ladrar desesperadamente...4

Estos fragmentos pertenecen al tomo 8, dedicado a los mitos. Como podemos ver, aquí también el sujeto que habla, lo que suele llamarse el sujeto de la enunciación, se ha diluido, no sabemos quién habla cuando empieza la narración. La instancia de la enunciación ha ido desplazándose de modo tal que cuando comienza el cuento propiamente dicho ya no podemos entender quién tiene la palabra. Es un bello ejemplo para mostrar cómo la voz y la mirada, en la literatura oral, manifiestan su composición colectiva.

Ahora, si volvemos a los textos líricos, vemos que esta confusión, que en el relato oral da cuenta de las numerosas voces a través de las cuales ese texto fue conformándose, aquí funciona de un modo más dramático. Si en el texto oral es marca de construcción colectiva, en el poema, la idea es de disolución del sujeto. La instancia de la enunciación se hace confusa y ambigua; pero esta ambigüedad ya no es un fenómeno inconsciente que denuncia el paso de una voz a otra, sino que es un trabajo consciente del poeta para disolver ese sujeto o, si se prefiere, ese yo poético. Es conmovedor ver en Baca ese trabajo para que el sujeto se vuelva inconsistente. Esa inconsistencia, creo, tiene dos caras: por un lado, el yo que se separa de sí mismo para tratar de regresar al pasado y por otra, el yo que asume el lector como voz propia. Esta conciencia de la división tematiza en estos ejemplos la imposibilidad frente al deseo y se manifiesta a través de algunos recursos como la redundancia, el oxímoron y el juego sintáctico.

Veamos este poema de Néstor Groppa:

> "Poema con dos cuartetas deshilvanadas continuando el audiovisual de fin de año en las ocho esquinas"
>
> D
>
> Y regresa ella. Ella vuelve.
>
> Los amigos que tuve y que partieron
> como azul mariposa -por lejana-
> ya han llegado a las sombras del mañana,

y con la sola sombra se cubrieron.

Es ciudad mi cabeza todavía
con sombra enamorada de este muro,
adornada con la luz del mediodía
en vísperas del año que yo apuro.

Digamos
que sí,
que en mi corazón cabe todo:
los vinos más oscuros
de las enredaderas
-ha vuelto ella-
el muerto
sabor
de la amapola,
los cableados
estambres
de la maravilla.
Digamos
que sí
que nunca olvido nada
-ha vuelto ella-
ni a nadie.
Que suelo ser
de la fina luz
de la mañana,
o la voz
que percute y percute
en un pasado.

Digamos
que soy
y fui
el presente
y el olvidado,
el que se enamoró
del muro
(enamorado del muro)
y sostuvo
tiernos pájaros
(como letras de Dios al hablar)
y muertos
entrañables.

Aquí estuvo la sombra derramada
la sombra de sus ojos implorando.
Estuvo aquí Leandro Álvarez llorando.
-ha vuelto ella-.

En este largo poema que pertenece a Groppa puede verse muy bien de qué manera la lírica contemporánea no pretende un producto terminado. Prefiere ofrecer junto con el espectáculo de su interioridad, también el del proceso de conformación del texto. Sus pequeñas tragedias. Esta "ella" que vuelve a interrumpir el proceso y que no permite que las *cuartetas* (o *cuartetos*, pues se trata de arte mayor) sean tres y además hace que las dos que se conforman queden deshilachadas.

Aparecen en este poema varios problemas sin resolver o resueltos a través de la evidenciación de la hibridez: dos ritmos diferentes, la interrupción, la repetición de ciertas palabras que desean asirse y no logran fijarse, como si el poeta desconfiara de su capacidad de dar con la combinación indicada. Ese es el balbuceo provocado por el regreso de "ella". El problema de la constitución del poema trae aparejado el de la constitución del sujeto que habla: ¿quién es el enunciador en un texto lírico? ¿Yo ficcional, poeta, autor, personaje, todos juntos? ¿Cómo debemos entender las personas gramaticales en un texto lírico? "Leandro Álvarez" es parte del nombre real del autor Leandro Néstor Álvarez Groppa. Aquí podríamos detenernos a pensar en el tema del nombre. Gelman posee heterónimos que en *Interrupciones II* aparecen como personajes arrebatados por la muerte cuya voz rescata otro heterónimo de un poeta posterior. En Groppa

ocurre un desdoblamiento según el cual un nombre (Leandro) habla en los momentos de mayor interoceptividad, desde la tercera persona, mientras que el otro (Néstor Groppa) se hace cargo de representar a la comunidad.

Néstor Groppa es un poeta que, puede decirse, registra para la comunidad. De todos los poetas que producen en mi provincia, Néstor Groppa es probablemente el que ha tenido mayor difusión nacional. Sus numerosos libros de poesía muestran una preocupación por no dejar nada afuera y por rescatar la ciudad de la fugacidad. Parece una empresa que va más allá de las fuerzas y las posibilidades humanas: el trabajo monumental de registrar, dejar constancia de todo. Construye para la comunidad esa ciudad.

La poesía, entonces, no sólo trata de recuperar la palabra de quienes ya no están entre nosotros. En una sociedad tan injusta como la que vivimos, donde solo unos pocos tenemos la azarosa posibilidad de acceder a estudios superiores y donde los estudios humanísticos podrían aparecer como un lujo aun mayor, creo que quienes poseen el poder de la palabra tienen el compromiso de ofrecer su voz a quienes no pueden hablar. De este modo, pienso que la lírica, en los diversos modos de disolución del yo, cumple con ese papel. El sujeto lírico se desdobla y difumina sus bordes en dos sentidos: confundiendo su propio yo y ofreciendo al otro el espejo de su voz. La voz de ese otro que llevamos dentro y la voz ofrecida al lector que de otra manera no podría encontrar las palabras.

NOTAS

[1] Culler, Jonathan. 1978."La poética de la lírica". *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura.* Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama.

[2] "*SUSQUES - Un hombre se quitó la vida colgándose de un árbol*

Un hombre decidió poner fin a su vida tras colgarse con una soga sujeta a un árbol. El cuerpo del suicida fue encontrado alrededor de las 15:50 en el paraje Agua Chica, distante a 25 kilómetros de la localidad de Susques" (en: *Pregón*, 28 de marzo de 2003).

[3] Pág. 533.

[4] Pág. 537.

paneles 2

Cristina Piña
Jorge Salvetti
Mercedes Güiraldes

Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción teatral

Cristina Piña
Universidad Nacional de Mar del Plata

I/

Contrariamente a lo que ocurre con la traducción literaria en general y poética en particular, sobre las cuales hay ensayos fundamentales que ningún traductor más o menos consciente de su práctica puede ignorar -Octavio Paz[1], Walter Benjamin[2], Alfonso Reyes[3], George Steiner[4] y, entre los argentinos, Jaime Rest[5], para nombrar los que personalmente me han resultado más significativos-, sólo he encontrado referencias "al paso" -si bien muy valiosas- a la traducción teatral. Por lo tanto, a pesar de tener una experiencia sin duda más amplia en la traducción de narrativa, me ha parecido interesante aprovechar esta ocasión para hacer algunas reflexiones sobre la traducción teatral. Porque, después de traducir piezas de muy diferentes características –tanto directamente para la escena como para su publicación en libro- y haber sido testigo, como espectadora, a la vez de notables hallazgos y de disparates más o menos memorables, me parece que hay varios aspectos de aquélla que merecen reflexión.

Por desgracia, no me siento en condiciones de resolver muchas de las inquietudes que esa experiencia ha despertado en mí, pero sí de plantear y compartir con ustedes las perplejidades que me ha suscitado. Por eso mismo, el título de esta intervención se refiere, no ya a "respuestas" o "propuestas" sino a "problemas", y desde ya me disculpo por hacerlos cómplices de mis dudas, si bien creo que, como personas integradas al panorama cultural de nuestro país, están especialmente habilitados para discutir algo tan fundamental como son, en nuestro país, los textos teatrales traducidos. Porque, estarán de acuerdo conmigo en que, si bien se ponen en escena muchos textos nacionales -se trate de textos de autor o de adaptaciones de narradores o poetas argentinos-, una gran proporción de las piezas que suben a escena en Buenos Aires -en el circuito comercial y en el no comercial- son traducidas.

II/ Aspectos sonoros: la palabra articulada

A diferencia de lo que ocurre con la poesía, la palabra en el teatro es, fundamentalmente para ser "dicha", enunciada en un escenario y eso, en mi opinión, impone una serie de restricciones o condiciones generales, al margen de las que determinan otros factores específicos como la época en que el texto fue escrito, el estilo, el idioma, etc.

A pesar de que sé que no se trata de un criterio general –por ejemplo Gabriela Massuh, a partir de su trabajo con Dieter Welke, tiene una idea diferente[6]- coincido con la opinión de Petraglia,[7] expresada hace casi treinta años, en la que vinculaba la excelencia de las traducciones de Victoria Ocampo con el hecho de que ella fuera actriz, lo cual las convertía en textos que les resultaban fáciles de enunciar a los actores, al margen de otro factor que también mencionaba y del que me ocuparé después: el "gesto" específicamente argentino que era capaz de imprimirles.

Sin caer en la afirmación taxativa de que hay que ser actor para traducir teatro –equivalente a la que sostiene que sólo los poetas pueden traducir poesía y con la cual coincido-, por lo menos me parece imprescindible que el traductor haga pasar por su boca, por la enunciación en voz alta, las palabras que traduce. Lo he comprobado personalmente al decir un parlamento después de traducirlo con total corrección "literaria" y darme cuenta de que sonaba mal al ser articulado o resultaba difícil de decir. Porque en ese traslado del texto escrito a la palabra hablada surge una especie de verdad de Perogrullo respecto del lenguaje humano: una cosa es el lenguaje escrito y otra el dicho, una cosa es "leer" y otra bien diferente "decir", pues surge la dimensión articulatoria y rítmica del lenguaje, que se mantiene como latente en la lectura silenciosa y que tan atinadamente subrayaron los formalistas rusos hace casi un siglo. (De paso, prácticamente lo mismo ocurre con la poesía, pues, como lo señalaba

Mallarmé -quizás el poeta más comprometido con la materialidad sonora del lenguaje poético-, el poema sólo es tal cuando se lee a media voz, pues así revela su dimensión musical.)

Claro que esto tampoco resuelve otros **aspectos sonoros** conectados con las condiciones específicas de emisión de la voz y que afectan a su comprensión: en 1996, al traducir *Ricardo III* y "pasar" la pieza entera con su director, Agustín Alezzo, no advertimos algo que sólo surgió durante los ensayos, donde, a la emisión en voz alta se incorporaban aspectos acústicos que afectaban la captación por parte de los espectadores. En ese momento, tuve que reescribir un parlamento –mi intervención fue imprescindible pues traduje con ritmo, por una postura personal respecto de las traducciones de Shakespeare que no cabe analizar aquí- pues al decir Alfredo Alcón, refiriéndose a la corona, "la tan ansiada", no había manera de que no sonara como "la tan anciana", a pesar de su excelente dicción.

De esto surge esa aparente contradicción que nombraba antes y en la que creo que no se ha reparado lo suficiente: un texto al que reconocemos cuidadosa y correctamente traducido al leerlo en libro, puede "sonar" mal sobre la escena. En ese sentido, creo, por un lado, que es imprescindible que el traductor de teatro diga en voz alta todo el texto para así captar la dimensión articulatoria y sonora del texto. Pero, por otro lado, si la tarea del traductor, en el caso de la literatura, termina en el momento en que entrega su texto para la edición, en el caso de la traducción para la puesta en escena, según mi experiencia es casi imprescindible su colaboración con el director y los actores para resolver los eventuales problemas que se planteen en relación con la articulación concreta del texto en escena.

III/ Aspectos de selección léxica: problemas relacionados con el tiempo y espacio

Hace un momento cité la afirmación de Petraglia, en su reflexión sobre las traducciones de Victoria Ocampo, respecto de que el lenguaje es "gesto", a lo cual agrega, "Como lo es -en otro grado- el andar o el accionar.[...] Lo rigen impulsos musculares. Por eso también el lenguaje es expresión inequívoca de un país." Y prosigue:

> [en] Sus versiones de obras teatrales [...] el actor encuentra en el lenguaje que emplean los personajes, una como prolongación de su accionar, de estar sobre la escena de una manera determinada, expresión indeclinable de nuestra individualidad. Pero [...] no dejan al mismo tiempo -en una especie de *état second*- de ser auténticamente ingleses..." (PETRAGLIA, 1962, 181)

Este acertado pero complejo tema del "gesto" personalmente lo relaciono, por un lado, con la **selección léxica**, que, en el caso de los textos alejados en el tiempo, también asocio con una afirmación de Henríquez Ureña según la cual cada generación debe traducir a sus clásicos. Por otro, con algo más o menos indefinible que se relaciona con el "fraseo" y la "modulación" particular de cada variante de una lengua. Vayamos por partes

Acerca del tema de la **selección léxica**, creo que cualquier traductor consciente traduce a su propio lenguaje, en el sentido de usar, cuando se trata de autores más o menos contemporáneos, las palabras que circulan en su época y su país. Así, un traductor español seguramente elegirá "cojín" y un argentino "almohadón" si se topa con la palabra *cushion,* o "estanco" y "quiosco" respectivamente si la palabra en cuestión es *tabac*. Pero en el caso tanto del lenguaje coloquial como el de los clásicos -que representarían extremos temporales del habla- las cosas se complican y plantean, respectivamente, otros problemas.

Veamos primero a los clásicos, que, curiosamente, en un sentido son menos peliagudos que los contemporáneos, tal vez porque tengo opinión personal al respecto. En el caso de los textos clásicos, me parece que también la selección léxica básica se vincula con el lenguaje hablado en ese momento y ese país, respetando, por cierto, las marcas históricas: si se habla de objetos, instituciones o conceptos históricamente determinados, es imprescindible respetarlos. Si no ocurriera lo que señalo respecto de la utilización de la lengua propia del momento, seguiríamos recurriendo a las buenas traducciones de

siglos anteriores de los clásicos extranjeros y el principio culturalmente necesario de retraducción de los clásicos postulado por Henríquez Ureña en el ámbito hispanohablante y, en el francés, por Paul Valery, carecería de sentido. Pero nuevamente, las cosas se complican a la hora de poner en escena esas nuevas traducciones, y lo hacen en relación no ya con elecciones del traductor sino del director. Me remito una vez más a un ejemplo personal.

Cuando traduje *Ricardo III,* mi versión mantenía el tratamiento de "vos" y de "tú" que correspondía al que históricamente estaba en boga en el español de la época, y así apareció en la versión publicada en libro. Pero a la hora de ponerla en escena, tras algunas discusiones del equipo –director, actores, traductora- se llegó a la conclusión de que, por cuestiones de recepción y del sentido de reflexión sobre el poder contemporáneo que se le quería dar a la pieza, yo pasaría el original a "usted" y "tú". De manera que, al margen del texto original y la adaptación para escena -con las diversas reducciones que la llevaron de seis horas y media (lo que dura aproximadamente la puesta con el texto integral) a dos y media-, hubo dos versiones desde el punto de vista de la traducción.

Este hecho vuelve a plantear la necesidad de que el texto teatral traducido se adecue, desde el estricto punto de vista de la traducción, a la puesta concreta, y se entienda dicha traducción como un auténtico "pacto" entre traductor y director. Porque si, como traductora de Shakespeare, nunca hubiera firmado una traducción en libro que excluyera el tratamiento de "vos", como traductora de un texto que se representó en Buenos Aires en 1997, con dirección de Alezzo, mi tarea necesariamente debía "pactarse" con él.

Algo similar, pero vinculado con otros problemas, se plantea respecto de la traducción de textos teatrales donde se utiliza lenguaje coloquial. Jaime Rest, hablando de la fragmentación del español contemporáneo, señalaba que frente a ella hay -o mejor dicho, había en 1976, cuando escribió sus reflexiones para la revista *Sur*- un acuerdo tácito entre traductores españoles y latinoamericanos de mantener un lenguaje "neutro" desde el punto de vista de los modismos y de las formas de tratamiento -la eliminación de nuestro voseo-. Pero también apuntaba que el teatro actual escrito en lengua coloquial es un caso aparte. Refiriéndose al uso más expletivo que expresivo de las palabrotas que éste hace, decía que:

> [...] si en un escenario de Buenos Aires se conserva este vocabulario acompañado de envarado tuteo, el efecto es contraproducente y los términos que tienen por misión exclusiva dar énfasis y color reales recuperan su valor significativo y pueden disgustar injustamente a los espectadores. En tales circunstancias quizá convenga manejarse con dos versiones: una destinada a la representación, en lenguaje local, y otra en *lingua communis*, que esté destinada a ser impresa y pueda circular por toda el área hispanohablante inteligiblemente [...] (REST, 1976, 196-197).

Personalmente, ampliaría la utilización del voseo -que usé con total convicción para la puesta en escena de *Long day's journey into night* de O'Neill, pero que no sé si mantendría en una eventual versión publicada, para la que seguramente pasaría al "tú" neutro de la *lingua communis* aludida por Rest-, para la representación de casi todos los textos contemporáneos, no sólo los que usan palabrotas, y por cuestiones vinculadas sobre todo con la recepción. Sin embargo, el tema de las palabrotas y el lenguaje coloquial nos introduce en otra cuestión relacionada con la selección léxica: ¿hasta dónde es posible ser localista en esos casos, sin caer en el disparate?

Cuando Petraglia hablaba del "milagro" que lograba Victoria Ocampo al hacer que el lenguaje de sus personajes fuera "[...] una como prolongación de su accionar, de estar sobre la escena de una manera determinada, expresión indeclinable de nuestra individualidad [...]" y a la vez, aquellos siguieran siendo "auténticamente ingleses", doy por sentado que la traductora mantuvo el "gesto" en el nivel de la modulación, el fraseo y el lenguaje "argentino" en general, ya que si no habría caído en algo que muchas veces me ha hecho pegar un salto en la butaca: que de pronto el texto, por referencias internas a su espacio-tiempo, me recuerde que

los personajes que hasta hace un minuto se trataban de "pibe", estaban "encanados" o se morían por una "mina" deben ir a reunirse con "Michel Séguier" o tienen una cita en Washington Square con Jenny McDowell... Algo, coincidirán conmigo, no muy alejado del impagable ejemplo de traducción de *Cavalleria rusticana* por *Nobleza gaucha* y del baudelairiano *Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille* por *¡Araca, corazón, callate un poco!* que comenta Alfonso Reyes en su artículo "De la traducción"...

III/ Aspectos vinculados con la tradición y el caos: los nombres propios y las palabras en otro idioma

Por cierto que ya estamos lejos de los tiempos en que Quevedo leía a "Miguel de Montaña" y Góngora hablaba de "Juan el Barclayo" -John Barclay-; también de los Anatolio France y Juan Pablo Sartre de los españoles de la década del cincuenta: en la segunda mitad del siglo XX la impronta de no traducir los nombres propios se ha impuesto de manera casi taxativa... excepto en el caso de los personajes teatrales, donde reinan alternativamente la tradición y el caos.

Porque si bien damos por sentado que el actor tiene que dirigirse, en una obra de Chéjov –o de cualquier otro ruso-, a Piotr Sergéievich, Natasha Fiodorovna o Sharlotta Ivánovna, si se trata de un francés o un anglosajón contemporáneo las traducciones oscilan entre Pierre y Pedro, James y Jaime.

En el caso de los clásicos, en cambio, hasta a quienes espontáneamente no traducimos los nombres de personajes de piezas contemporáneas -o rusas de la época que sean-, ni se nos ocurre que en Shakespeare los actores se dirijan a *Richard, Henry* o *Elizabeth*, rigurosamente transformados en Ricardo, Enrique o Isabel, o que en Molière Tartufo sea llamado *Tartuffe* o Leandro, *Léandre*. Y, por cierto, no se trata de consideraciones a la facilidad de articulación del actor, pues quien puede decir sin que se le trabe la lengua "Piotr Sergéievich" no se quedará mudo en escena por hablar de Anne, Richard o John...

Es decir que, mientras en el caso de los rusos y los clásicos hay sin duda una tradición aceptada por traductores y teatristas –la cual, cuando se trata de los rusos incluye ciertas palabras que, como decía un amigo de Octavio Paz, "me sumergen de inmediato en el mundo ruso", como *verstas* o *istba*- y que impone no traducir y traducir, respectivamente, los nombres propios, en los otros casos la elección tiene que ver con el criterio personal del traductor o con el "pacto" del que hablé antes y que, por la cercanía temporal del texto, sin duda se vincula con la concepción de la pieza por parte del director, en el sentido de acercarla a su público o mantener la distancia espacial y cultural.

IV/

Por cierto, hay muchos otros aspectos vinculados con la traducción de textos teatrales que ni siquiera he podido esbozar, pero tengo un tiempo acotado, por lo cual voy a ir cerrando estas reflexiones.

Como lo preví de entrada, hay tantos o más "problemas" que respuestas. Tal vez los únicos aspectos sobre los cuales me atrevería a adelantar un criterio personal son:

- la necesidad de que el traductor teatral reconozca la dimensión de "palabra dicha" y articulada que tienen los parlamentos y que la explore, preferiblemente diciendo en voz alta los parlamentos;
- que en razón de este aspecto, así como del carácter de "pacto" con el director que necesariamente tiene la traducción teatral, su tarea tendría que extenderse hasta el momento mismo de la puesta en escena.

En cuanto a los límites del uso de la lengua coloquial y el tema del caos reinante en lo relativo a los nombres propios y a ciertas palabras tradicionalmente utilizadas en su lengua original, sólo puedo pronunciarme señalando que como, para mí, la traducción es un arte, en esos temas la sensibilidad del traductor respecto de la propia lengua, su experiencia como espectador teatral, su conocimiento del público y, por cierto, su pacto con el director, tienen la última palabra.

Bibliografía

-BENJAMIN, Walter. 1971. "La tâche du traducteur" en *Oeuvres I. Mythe et violence.* París: Denoel, 261-275.
-ESMORIS, Paula. 1997. "Las traducciones y los derechos de autor" en: *La maga*. Bs.As., Año 6, Nº 291, (miércoles 13 de agosto 1997).
-PAZ, Octavio. 1973. "B. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN" en: *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 55-109.
-PETRAGLIA, Jorge. 1962. "Homenaje a Victoria Ocampo" en: *Testimonios sobre Victoria Ocampo*. Bs.As.: Sur, (Edición al cuidado de Héctor Basaldúa). 281-282.
-REST, Jaime. 1976 "Reflexiones de un traductor" en: *Sur. Problemas de la traducción.* Bs.As., Nº 338-339, enero-diciembre 1976, 191-203.
-REYES, Alfonso. 1952. "De la traducción" en *La experiencia literaria*. Bs.As.: Losada, 119-128.
-STEINER, George. 1975. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, Col Lengua y estudios literarios, 2ª ed. corregida y aumentada, 1995.

Notas

[1]Octavio Paz. 1973. "B. Teoría y práctica de la traducción" en: *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 55-109

[2] Walter Benjamin. 1971. "La tâche du traducteur" en *Oeuvres I. Mythe et violence.* París: Denoel. 261-275

[3]Alfonso Reyes. 1952. "De la traducción" en *La experiencia literaria*. Bs.As.: Losada. 119-128

[4] George Steiner. 1995. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Lengua y estudios literarios. (2ª edic. corregida y aumentada)

[5] Jaime Rest. 1976 "Reflexiones de un traductor" en: *Sur. Problemas de la traducción.* Bs.As., Nº 338-339, enero-diciembre, 191-203

[6] Paula Esmoris. 1997 "Las traducciones y los derechos de autor" en: *La maga*. Bs.As., Año 6, Nº 291, (miércoles 13 de agosto)

[7]Jorge Petraglia. 1962. "Homenaje a Victoria Ocampo" en: *Testimonios sobre Victoria Ocampo*. Bs.As.: Sur, (Edición al cuidado de Héctor Basaldúa). 281-282

Sobre el oficio de la traducción

Jorge Salvetti

Hoy creería que la cultura, en los lugares donde se fabrica por excelencia, no es monolingüe, no puede ser monolingüe; es decir que en cierto sentido la cultura como fenómeno de gestación procede de distintos grados de traducción, o dicho de otro modo, de diglosias, como sinónimo de bilingüismo, de dialectismo, o de algo que podría definirse como el diálogo entre lo humano y lo transhumano, llámese a esto dioses, espíritus, naturaleza, inconsciente o como se quiera, pero que en todo caso es algo que no habla la lengua cotidiana de la tribu.

Tal vez por eso no llame tanto la atención que en los textos de Homero aparezcan varios episodios donde los objetos son citados con el nombre vulgar y con el que a ese mismo objeto otorgan los dioses. Evidentemente Homero conocía al menos algunas palabras de esa lengua divina, se tratase ya de la lengua de alguna casta sacerdotal o de alguna lengua supérstite de un pueblo anterior, mantenida para fines litúrgicos, como sucedió con tantas lenguas. De hecho, el egipcio Jeremón, un filósofo estoico y gramático, supuestamente director del Museo de Alejandría y preceptor de Nerón, cuenta, en un fragmento citado por el monje medieval Tzetzes en su libro dedicado a la *Ilíada*, a raíz del epíteto del Dios solar, Apolo, "el del arco de Plata" (*Argyrótoxos*), que Homero había recibido una muy exacta educación con respecto a todo el saber de las letras simbólicas etíopes (es decir egipcias). En efecto, blanco en egipcio es el mismo término que se utiliza para nombrar la plata, *Hedj*, el mismo que se utiliza además para el alba, el amanecer, *Hedj ta* (clarea la tierra, blanquea o argentea la tierra) y se escribe mediante un cetro de color blanco supuestamente de plata. Jeremón dice que de ese jeroglífico extrajo Homero este epíteto del Dios Solar en el que la plata de su arco con el que lanza las flechas de sus rayos figura como metáfora de su blanca luz.

Cito esto más allá de su verosimilitud para recalcar que las obras de arte aparentemente más originales arrastran en muchos casos, como sustrato, se sepa o no, de manera consciente o no, un proceso de traducción, proceso que además forma parte de la gestación misma de las lenguas. Sirva esto como un estímulo para el estudio "arqueológico" de las lenguas y como freno a toda suerte de falsos purismos. En este mismo sentido, con respecto a la *Divina Comedia*, hay un trabajo muy fructífero del arabista español Asín Palacios, que mediante una minuciosa pesquisa deja entrever estos mismos procesos de traducción y transculturación en la textura de la famosa obra italiana a partir de modelos árabes.

Pero para retomar la cuestión de las lenguas que perduran como vehículos litúrgicos, más allá del caso del latín eclesiástico, que todos conocemos, y para remontarnos lo más lejos que nos permite la evidencia material histórica, es curioso constatar que la primera escritura que se conoce, la llamada cuneiforme, se presenta ya con ese bilingüismo originario. El súmero, lengua en la que nace la escritura, se mantiene preservado, una vez adoptado su sistema de escritura por la lengua acadia, como lengua sacra dentro de esa nueva cultura. Existen en los museos no pocas tablillas llamadas bilingües, que en su mayoría, es verdad, no pasan de simples glosarios, y que dan en una columna el nombre en súmero y en otra columna enfrentada su nombre en acadio. Es importante aclarar que la lengua súmera, vehículo por así decir de la primera escritura, es una lengua de las que antiguamente se denominaban aglutinantes y que, como muchas otras lenguas, no ha podido ser catalogada dentro de ningún tronco familiar, a pesar de haber sido descifrada con un cierto grado de éxito, gracias en gran parte a los textos bilingües. El acadio, por otro lado, es una lengua de pura cepa semítica, perteneciente a la familia de lenguas tan célebres como el hebreo, el arameo, el árabe, o menos conocidas como el siriaco y el etíope, y es precisamente dicho parentesco el que ha facilitado su comprensión.

Digo esto porque es interesante ver cómo entre esas dos lenguas tan disímiles se dio un pasaje similar al que se produjo desde la escritura de la lengua china a la lengua japonesa, dos lenguas

también muy dispares, que sin embargo comparten, en lo fundamental, una escritura que es principalmente ideográfica o ideofonética, es decir distinta a nuestro sistema alfabético. Nuestro sistema alfabético, por lo que se puede apreciar, si bien no pueden seguirse paso a paso todos los escalones evolutivos o involutivos de su transformación con una precisión matemática, parece provenir de la escritura egipcia, vía los alfabetos cananeos. La diferencia mayor es que nuestro alfabeto tomó sólo aquel andamiaje que obedecía al aspecto estrictamente fónico de la lengua, tirándose por la borda todo aquello otro que tendía a reproducir el enorme campo visual del mundo y del lenguaje. A partir de ese momento, sin darnos cuenta quizás, nuestra lengua se cegó, o al menos la escritura dejó de ser ilustrada y desarrolló su fertilidad hacia otros ramajes más ligados a la prohibición abrahámica del culto idólatra de la imagen, excepto el de la letra, claro está, dado que ésta a su vez tampoco puede escapar por completo al campo de lo iconográfico.

Si digo esto es porque parte del grado de intraducibilidad psíquica que todos padecemos, de aquel célebre malestar de la cultura, radica también en este particular vehículo de la lengua que llamamos alfabeto.

Retomando lo anterior, ese grado de bilingüidad o diglosia de la cultura mesopotámica aparece en la raíz misma de lo que denominamos historia. Allí se constata un fenómeno fundamental para cualquiera que trabaje y se interese por la escritura, la lectura y la traducción: la convivencia o superposición de lenguas dentro del mismo ámbito cultural, o dicho de otro modo, *la ubicua imposibilidad del monolingüismo*. No es momento de ver cómo se da este pasaje de una escritura ideográfica que nace con una lengua a otra lengua por completo distinta. Baste decir que allí se aprecia, casualmente en las tierras de Babel, para quien se tome el trabajo de constatarla, al menos como fenómeno, esa primera traducción o paráfrasis que encierra de manera ejemplar una de las primeras cópulas entre el sonido y la visión que es matriz de todos los procesos psíquicos que determinarán las posibilidades plásticas del lenguaje, de la escritura y por ende de la traducción.

Tras el gran diluvio y una vez que se renueva el pacto con Dios y se dispersan los hijos de Noé, en esas mismas tierras de las que acabamos de hablar, los seres humanos que hasta ese momento hablaban una lengua (*safáh ehát*) y unas palabras (*dvarim ahadím*), se proponen llegar al cielo, con una torre que construirían, en una ciudad, con ladrillos, "y nos haremos un nombre, no sea que nos dispersemos sobre la faz de toda la tierra". Un solo pueblo, una sola lengua, con únicas palabras; las potencias divinas advierten de inmediato que nada puede resultar imposible a un pueblo que hable una sola lengua y deciden confundir sus palabras y dispersar a los humanos por toda la tierra. A nosotros que traducimos nos toca en una ínfima medida tratar de subsanar o reparar el efecto de esa condena que nos universalizó, nos pluralizó multiplicándonos. De algún modo, nosotros nos introducimos en ese resquicio de incomprensibilidad mutua y tratamos de hacer las paces entre dos cosas que o bien se desconocen por completo, o bien padecen algún tipo de amnesia, producto de la distancia, del tiempo, o alguna antigua contienda que no les permite reconocerse.

Algún sabio talmúdico, uno de esos grandes creadores de teodiceas, que naturalmente intentó buscar una explicación o justificación a la aparante mezquindad del dios-padre y su cohorte, dijo que cuando los hombres se hallaban abocados a la inmensa tarea de construir esos altos ziqqurats cuyas ruinas aun pueden apreciarse en Irak, si algo queda, cada vez que un hombre caía de semejante altura con las consecuencias previsibles que pueden imaginar, nadie lo lamentaba, pero que cuando caía un ladrillo todos rompían a llorar exclamando, ¿cuándo traerán otro? Y esa explicación con sus implicancias sociales y políticas, porque la lengua es ante todo para mí un fenómeno de la polis y por ende político, esa explicación es hasta ahora (más allá de la caótica multiplicidad infinita del uno universal que por ser *logos* es *lógico* y por ende supuestamente permite la posibilidad de la traducción, de la intercomunicabilidad entre las distinas lenguas) esa es, hasta ahora, decía, la mejor explicación que encontré para la existencia babélica del hombre y de su necesidad de valerse del travestismo chamánico de la interpretación, la exégesis y la traducción.

En este punto no puedo dejar de pensar y de hablar de la divinidad que nos ampara y a la que debemos nuestra fidelidad, al menos para el mundo greco-romano: nuestro dios, en el mejor de los casos, es el falo hermético, es decir aquello que fertiliza el páramo desolado de la incomprensión, de la nada o el caos, que significa fecundamente un texto que hasta entonces no podía leerse, y lo ilumina con la rica multiplicidad de sentidos que hace posible, no sólo el comercio entre las gentes y los pueblos, entre los humanos y los dioses, entre los vivos y los muertos, sino entre la ignorancia y el saber o entre la ignoracia y la ciencia.

Es el deseo que fecunda, completa y colma momentáneamente el vacío abismal y primordial del que surgen todos los seres y todas las cosas, incluida la palabra. Ese dios es intérprete y mensajero, hermeneuta y exégeta, es el que abre el sentido, la comprensión, pero también quien la cierra, es la clave que abre y cierra, o como su nombre lo indica, es Hermes, dios tanto de la hermenéutica como del hermetismo. Pero a la vez, como todos saben, Hermes es la divinidad de la mentira, del engaño y el embuste, el dios del latrocinio. De hecho, su primer acto al nacer es también su primer hurto y su primera mentira, patrañas que por otro lado inflige naturalmente a Apolo (dios de la luz, de la verdad manifiesta y revelada) pero que pronto quedarán redimidas, tanto sabían los griegos, porque su tercer acto no es, ni más ni menos, que su tercera virtud, la del hallazgo, la astucia y la inventiva, que tanto nos ayudan en nuestra labor. Y es así como, a modo de compensación por el hurto de los rebaños del Sol, inventa, con un caparazón de tortuga y siete cuerdas, a la vez sonido de las siete vocales, de los siete planetas, y música de las esferas, lo más preciado que tiene el poeta, aquello con que acompaña al don de las Musas, la lira que obsequió a Apolo y con la que apaciguó su ira, porque, como sabía, la música, sobre todo la de la palabra, apacigua a las bestias.

Por eso si roba y miente es porque comercia, si hurta es porque sabe que no saben, que no se dan cuenta, porque su conocimiento y la angustia que éste le provoca, angustia de esa soledad tan particular de la ambigüedad, de lo binario, de lo liminal o intermedio, de lo fronterizo y *border* (recuerden que Hermes es a la vez el dios que se coloca como falo en los límites y en las encrucijadas, el dios romano Terminus que, dado que marca, delimita y define), esa angustia decía, sólo se puede redimir con un acto de ocultamiento o de sustracción. Con una travesura también, porque Hermes es a la vez el gran travieso, el atravesado que atraviesa mundos, travesura o atravesamiento que espeja de manera homeopática el acto mismo que otorga el sentido, que extrae sentido de donde parecía no haberlo, y de allí el acto ritual de un sentido que se oculta, que se pierde extraviado, de un gesto por detrás de la escena, de un resto que desborda y de algún modo desdibuja completando la operación imposible o mágica de borrar y superar conectando la diferencia. Será por eso quizás que la traducción invita siempre a la nota, a la glosa, que es en realidad la lengua pura, la lengua misma que no puede parar de hablar, de decir algo por sí sola, decir algo más, justificar lo dicho, cambiarlo, desdecirlo, la nota al pie o al final del texto, o incluso esa otra forma de sus infinitas variantes, la verdadera divinidad del traductor y del lenguaje, procreador ilusorio de la mentira y el engaño, gran patrono de la humanidad, el ERROR, con mayúsculas.

El error, que es una de las formas del extravío y que siempre lleva a paisajes interesantes de los que cuesta volver sin el rubor de la vergüenza, es de variados tipos. El primero de todos, el supremo, es el de aceptar realizar una traducción. Error que no tardará en presentarse en alguna de las primeras líneas a quienquiera se aboque a dicha tarea. A veces, diría muchas veces, el error cometido al aceptar la tramposa oferta se patentiza en el abordaje mismo de la empresa, al intentar verter a otra lengua el título de la obra. Allí más que en otras partes el poder de condensación del lenguaje, la capacidad fundante y denominante de la lengua, es decir su potencialidad de dar existencia a las cosas por el sólo hecho de sonar, de hacer vibrar articuladamente el aire, opera de manera más pura y, por ende, la singularidad característica de este universo que se manifiesta en todas las cosas, se manifiesta también allí, en el título, que es por así decir, el nombre propio de un libro.

Dicho sea de paso, los nombres propios, como todo buen lingüista sabe, sirven de medida para determinar el grado de vitalidad o jovialidad de una lengua. La fórmula algo campestre reza así: Si en

una lengua los nombres propios son palabras vivas de ella misma, la lengua está viva, si por el contrario los nombres propios, nombres de pila, apellidos, nombres geográficos, no dicen nada objetivo de esa lengua, son, por el contrario, palabras de otra u otras lenguas, el panorama verbal de ese pueblo, su capacidad de producir un pensamiento propio se halla en gran peligro de extinción o ya quedó irremediablemente extinto.

Estas últimas palabras quizás les permitan entrever mejor que todo el resto mi postura o mi experiencia sobre la traducción y lo que siento con respecto a ella.

Pero volviendo a lo del error primero, afortunadamente los editores y/o correctores, ya más versados que los traductores en las vicisitudes de la traducción, no parecen amendrentarse por esta minucia de la exactitud en el decir otramente lo que otro dice, y saltan atléticos el infranqueable obstáculo en una operación quirúrgica que prescinde de toda anestesia y refunda míticamente el objeto en este nuevo universo donde operan leyes distintas a las que operaban en el planeta de origen del texto, en muchos casos no sin la venia sagaz del padre o madre del niño, que con mayor clarividencia que el infeliz traductor sabe que su criatura puede ser rebautizada tantas veces sea necesario, sin perder por ello su identidad.

Pero aquí, sin querer, hemos caído del ágora, donde se dirime el sentido sutil del sentido de los términos de un pueblo, al mercado, donde todo se negocia, donde todo es negocio, y casi nada su opuesto, el ocio, la *sjolé*, que es estudio y escuela.

Con estas últimas palabras tangencialmente quise referirme a las dos coordenadas teóricas básicas entre las cuales queda delimitado el territorio impreciso de una traducción. Una, la que autoriza a poner donde dice X prácticamente cualquier cosa, siempre y cuando se respete algo denominado "sentido", que hasta ahora ningún jerarca académico o el Patriarca de ninguna Alejandría acertó a definir, ni en su género ni en su especie. La otra coordenada a la que adhiero más sentimentalmente, autoriza a escribir allí donde dice X, absolutamente nada, o dicho con más precisión y permisividad, nada, excepto, claro está, la misma X duplicada. Es decir nada o la fotocopia de la literalidad. Y entre esas dos enormes leyes, la una quintaesencia de la tautología, la otra piedra filosofal de la chantada, nosotros, quienes a veces traducimos, porque por desconfiar de las traducciones y haber accedido al original, paradójicamente nos volvimos, mediante ese movimiento de escepticismo estético, posibles traducidores, nosotros sabemos que se encuentra la *vía media*, la famosa vía de la razón, del sentido común, o como dirían los franceses del *bon sens*, que nos permite engendrar una copia apolínea, es decir idealmente bella, como deben ser las cosas bellas según los parámetros oficiales de belleza, e idealmente tonta e inocua, como suelen ser las cosas bellas adecuadas a los parámetros ortodoxos de belleza.

Por suerte, y para terminar, existen además, claro está, esos enormes acopios de traducción y paráfrasis que son los diccionarios, los léxicos, sumados a las gramáticas, y más recientemente a las ciegas teorías. Existen también las traducciones anteriores, cuando las hay, generosas para la crítica y el saqueo. Pero por sobre todo, existe un antiquísimo oficio, un puro oficio, tan antiguo como la prostitución y, que al igual que ésta, a falta de un mejor amor, por unos pocos denarios, en secreto y a hurtadillas, sigue moviendo, en su vetusta quietud, al mundo.

La relación autor-editor: fragmentos de una experiencia

Mercedes Güiraldes
Emecé

Antes de preguntarse por la relación entre el editor y el autor habría que preguntarse qué es un editor. Puede parecer obvio pero no lo es, y mi experiencia como editora, primero en Emecé, después en Planeta, me lo enseñó largamente. En una pizarra en la oficina conservo un recorte de una entrevista a Umberto Eco. Como al recortarlo no consigné la fuente, no puedo consignarla ahora, pero creo recordar que era *La Nación*. El recorte reproduce un diálogo entre Eco y un amigo suyo que se empeñaba en desentrañar el misterioso rol del editor. Cito:

> -¿Qué es un editor? ¿Escribe libros?
>
> -No -respondió Eco-, los libros los escriben los escritores.
>
> -¿Los imprime?
>
> -No, los imprimen los impresores.
>
> -Ah, los vende.
>
> -No, los venden los libreros.
>
> -Pero, entonces, ¿qué hacen los editores?

El asunto quedaba sin resolver, como lo estaba para mí cuando, recién egresada de la carrera de Filosofía y Letras en esta Facultad, se me ocurrió que, puesto que no iba a ser escritora, intentaría ser editora. Se plantea una cuestión tangencial alrededor de la pregunta: ¿un editor es un escritor frustrado? O, más bien: ¿para ser buen editor hay que ser escritor? No voy a intentar dilucidarla. Muchos grandes editores fueron al mismo tiempo escritores. Muchos otros, no. La situación actual registra la proliferación creciente de editores provenientes de áreas diversas, que a menudo guardan una relación con las letras equiparable a la que existe, por ejemplo, entre *En busca del tiempo perdido* y *Quién se ha llevado mi queso*. (El ejemplo no es inocente. Basta con pensar cuánto le costó a Proust conseguir editor para su obra monumental.) Entonces, decía, no sabía de qué se trataba exactamente el trabajo del editor, pero la profesión tenía un aura entre romántica y prestigiosa. Después de trece años, tengo una idea menos vaga.

Cuando Mariano García me propuso asistir a estas Jornadas me habló de la utilidad que podía tener para los estudiantes de la carrera de Letras conocer de cerca, digamos de primera mano, el trabajo de un editor. Esta charla, lejos de intentar establecer qué es o qué debería ser un buen editor, se propone acercar a los oyentes a una experiencia real y concreta de la profesión, a sus dilemas y sus delicias.

Un editor es alguien que selecciona textos de otros, los edita (en el sentido en que ese verbo se usa por ejemplo en cine, de reformar y corregir), los publica y los vende, o por lo menos participa del proceso de la venta, que incluye el cuidado de la imagen (el libro como objeto), la promoción y la prensa. Del otro lado del mostrador del editor están esos "otros" a los que pertenecen los textos que él selecciona: los autores. Más vale tenerlo claro: como suele decir el editor Alejandro Ulloa, en el negocio editorial, el autor y el papel son insumos críticos. En otras palabras, sin ellos no hay libro, mientras que el rol del editor es prescindible. ¿Cuántos casos hay de escritores que son sus propios editores?

Ha habido editores míticos, editores de prestigio, editores buenos, malos y pésimos, editores fenicios, editores exitosos. Hay tantos tipos de editores como personas hacen o hicieron ese trabajo. Voy a referirme al tipo de editor al que pertenezco y que voy a llamar "el editor empleado". Un editor de este tipo está obligado a consensuar sus decisiones, a moverse dentro de algunos parámetros que son comunes a los de cualquier empresa. Tomás Eloy Martínez habla en un artículo sobre el famoso editor Francisco "Paco" Porrúa, que pertenecía a la categoría de editor empleado, aunque también se cuenta entre los editores exitosos y de prestigio. Cito:

> Un editor a veces pierde y a veces gana –me dijo López Llausás en el depósito, mientras señalaba las altas columnas de despojos-. Pero nunca sabe si pierde

cuando gana o si gana cuando pierde. Le pregunté cómo hacía para no quedar mal con los escritores que aspiraban a su patrocinio y me contestó lo que les decía a todos: 'Nunca publico nada sin la aprobación de mi lector desconocido'. Cuando la gente quería saber quién era, López Llausás cambiaba de tema. Durante mucho tiempo creí que el lector desconocido era un ardid, hasta que averigüé que se trataba de una persona de carne y hueso. Se llamaba Francisco Porrúa, y tenía tal vocación de anonimato que hizo falta el inmenso éxito de la literatura latinoamericana en los años 60, del que es uno de los responsables, para sacarlo de la cueva.

El editor empleado es antes que nada un intermediario, un negociador. Podríamos pensarlo como un doble agente. Por un lado, está la intermediación que realiza hacia adentro de la empresa para la que trabaja y, por el otro, la intermediación hacia fuera, con el autor. El editor –hablo siempre en masculino pero supongo el femenino, que encarno- deberá convencer al autor de que el mejor lugar para publicar su texto es la editorial donde él trabaja y a su empleador de que el texto de ese autor es el mejor que puede encontrar para su plan de publicaciones. Una vez aceptado por todas las partes implicadas que ese libro se publicará en esa editorial, el editor tiene por delante la tarea de trabajar el manuscrito, de volverlo libro. En ese momento el editor tiene que convertirse en una especie de crítico, otro "escritor aplazado", como lo llama Roland Barthes. Es quizás la función más específica y creativa del trabajo de editor. Transformar un texto en bruto en algo publicable. Ese trabajo se aprende haciéndolo y a veces es tan delicado como el de un cirujano: un corte mal hecho y toda la operación puede fracasar. Recurro al anecdotario de la experiencia.

Cuando entré a trabajar en Emecé, el primer libro que me tocó en suerte fue *Crónica de un iniciado*, la novela que Abelardo Castillo escribió a lo largo de treinta años. Era la primera vez que leía un texto en forma de manuscrito. Había algo de rito iniciático, de asomarse al otro lado, que lo volvía emocionante. A los pocos días tuve mi primer encuentro cara a cara con Castillo para hablar de su novela. Me acuerdo que le hablé del plan de publicación, de fechas de lanzamiento, presentaciones, promoción y prensa. Castillo dejó que me explayara y, cuando terminé, me dijo: "Muy bien. Pero ¿no me vas a decir nada de la novela? ¿No vas a hacer ninguna sugerencia de corrección?" Estoy segura de que mi cara tiene que haber reflejado un gran desconcierto. Salvo las erratas que había marcado mecánicamente mientras leía, yo no había señalado nada. Jamás se me había pasado por la cabeza sugerirle cambios a un escritor hecho y derecho. Más tarde, picada, volví sobre el texto. Empecé a mirarlo como algo perfectible, una materia capaz de ser sometida al criterio del gusto, de mi propio gusto de lectora. A la reunión siguiente me senté frente a Castillo con un manuscrito lleno de anotaciones, y algunas páginas con dudas y sugerencias sobre la trama, los personajes, el orden de los capítulos, etcétera. Castillo no aceptó casi nada de lo que le proponía, pero fue mi bautismo. Empecé a entender lo que se pretendía de mí.

Casi inmediatamente después tuve entre mis manos el manuscrito de *La liebre*, de César Aira. Esta vez no me iban a encontrar desprevenida. De entrada nomás me puse hipercrítica con el texto, lo que no era fácil porque la escritura de Aira me deslumbraba. Antes de la primera reunión ya lo había leído tres veces y señalado erratas, repeticiones, algún error. Cuando finalmente tuve a Aira enfrente, su timidez amable potenció la mía a niveles exponenciales. La charla fue breve. Entregado el manuscrito al editor, Aira parecía considerar que su parte estaba cumplida. El resto no era asunto suyo, aunque después de varios años de trabajar con libros suyos comprendí que no por eso nos exime a los editores de hacer las cosas bien. Aquella primera vez, entre silencios agónicos, me las arreglé para decirle que si él quería yo podía hacerle algunas sugerencias. Me acuerdo que sonrió por primera vez en la entrevista. "No, por favor –me dijo con cortante suavidad-. Yo no corrijo lo que escribo."

En la era de la televisión e Internet, de la globalización y el capitalismo salvaje y, particularmente, de la Argentina en crisis, el libro sufre. El editor tradicional, alguien supuestamente culto, lector y amante de los libros, ha ido cediendo posiciones a otro tipo de editor, pendiente de las ventas y el marketing. Quiero tocar este tema porque es clave en la vida de todo editor empleado y me parece que no se puede soslayar.

No parece importar tanto lo que se vende sino que se venda. La tarea fundamental del editor sería saber crear en el público la necesidad de la compra. Si el libro se lee o no, ya no es su preocupación principal.

¿Qué hace un editor que viene del libro, del gusto por la lectura, alguien que todavía cree en el aspecto artístico de la cuestión? No tengo la respuesta. Apenas puedo decir, a la luz de mi praxis laboral, que lo mejor que puede hacer un editor empleado en los tiempos que corren es ceder un poco para no tener que cederlo todo. Al final uno termina por entender que ambas cosas –el aspecto literario y el aspecto comercial- pueden convivir. Más aun, que las estrategias de venta o simplemente el acento puesto en las estrategias de venta, no tiene por qué estar reñido con los buenos libros, y que, bien aplicadas, estas estrategias son útiles para vender cualquier cosa, incluso buenos libros. El desprecio un poco elitista por el aspecto comercial del negocio puede ser suicida para un editor. Y, admitámoslo, hay libros muy buenos publicados por editoriales alternativas o exquisitas –que por suerte existen- que han pasado sin pena ni gloria por falta de recursos de esas editoriales para acercarlos de verdad a su lector potencial.

Estoy lejos de querer hacer la defensa de los intereses comerciales de las empresas relacionadas con las industrias del libro. Pero sí quisiera hacer una advertencia que no está de más: los intereses comerciales de las empresas son los intereses del editor, nos guste o no. Para ilustrarlo cito un comentario de Alfonso Reyes sobre los editores romanos:

> Marcial, que siempre andaba escaso, se irrita tanto ante los buenos negocios de sus editores que vuelve al tema varias veces en sus epigramas, pero entiéndase que sin quejarse de ello como de una maniobra ilegítima: 'El discreto lector podrá comprar un hermosos volumen con todas mi Xeniae por cuatro sestercios. La verdad es que cuatro es mucho. Ya estaría bien pagar dos. Y aun entonces mi editor habría hecho un buen negocio.' Si tomamos estas palabras literalmente, y nadie ha dudado en hacerlo, el editor ganaría un 100%, lo que no dejará de poner envidiosos a algunos contemporáneos.

El editor empleado libra la batalla en ese campo, el de los buenos y los malos negocios, de modo que mejor ir a la lucha una vez familiarizados con las armas del enemigo. En este contexto, un buen editor –o por lo menos un editor menos infeliz-, tanto si es dueño o empleado de la editorial, es aquel que logra vender los libros que le gusta publicar o, para ser más realistas, aquel que vende lo suficiente de lo que no le gusta como para sustentar la publicación de lo que le gusta.

Para terminar, quiero cederle la palabra al otro protagonista de esta charla. Voy a citar un texto de Raymond Chandler que plantea estas cuestiones desde el punto de vista del autor. La suya no es la postura más habitual. Es, otra vez, una postura hija de la experiencia. Como se sabe, él no sólo tuvo que lidiar con editores sino también, como guionista, con productores de películas de Hollywood, una versión exacerbada de los problemas acá esbozados. En su texto, Chandler hace un elogio del punto medio. Dice en una carta a su amigo John Houseman:

> Un escritor no tiene con qué negociar sino con su vida. Y eso es difícil cuando otra gente depende de uno. Así que ¿hasta dónde hay que transigir? No lo sé. Yo podría escribir un best-seller, pero nunca lo he hecho. Siempre había algo que no podía dejar fuera o algo que tenía que poner. No soy un escritor entregado a lo suyo. Sólo me entrego como persona. La mayor parte de los escritores son canallas frustrados, con una desdichada vida personal a cuestas. Yo fui feliz durante demasiado tiempo, quizá. […] Nadie entiende que para conseguir dinero hay que dominar el mundo en el que uno vive, hasta cierto punto, y no ser muy frágil para aceptar sus valores. Y, asismismo, nunca entendieron que uno es capaz de descender hasta el mismo infierno para conseguir ese dinero y que después lo emplea, en la mayoría de las veces, para ayudar a otra gente que no podría soportar el castigo pero que, sin embargo, tiene sus necesidades.

ponencias 3a

literatura

Abordajes de la poesía, del teatro y de la narrativa

Poesía argentina contemporánea

Cecilia Pacella
María Amelia Arancet Ruda
Silvio Mattoni
Daniel Riccardo
Mariana Di Ció
Valeria Melchiorre

La ambigüedad de la palabra como único refugio en la poesía de Alberto Girri

Cecilia A. Pacella
Universidad Nacional de Córdoba - CONICET

"Vida, una selva. Autor de la obra un león. El león que en la selva persigue vanamente a la presa, y termina hambriento." (GIRRI,1972: 21)

Al comparar al poeta con un león hambriento que en vano persigue a su presa, Alberto Girri establece una singular forma de concebir la experiencia de la escritura poética. Si el león-poeta termina hambriento, entonces la obra no es más que ese trayecto que describe el recorrido del felino en la inútil búsqueda de su alimento. Mientras tanto la vida, como una selva, oculta en sus laberintos de cerrada vegetación aquel sustento esencial.

Que la poesía se conciba como una búsqueda de algo inasible, como un recorrido en el lenguaje, tan necesario como instintivo, pero que sin embargo no llega nunca a su fin, nos habla de una insuficiencia del lenguaje que la escritura poética intentaría constantemente reparar. Un lenguaje insuficiente, una poesía en búsqueda de los límites de la palabra, se transforma en el obstáculo principal que toda experiencia de la escritura poética moderna deberá desafiar.

Es un hecho conocido que el lenguaje construye una realidad, sin embargo aquello que el lenguaje quiere representar, la cosa en sí, lo real está completamente fuera del lenguaje y permanece ajeno a él. Ésta es la situación que Girri nos deja entrever en su teoría del poeta como un león hambriento, y en toda su obra poética.

Que el lenguaje construye para los hombres una realidad que no es real es una verdad tan conocida como desalentadora para todos aquellos que trabajan con las palabras. Este defecto del lenguaje es más bien su condición de existencia; éste para constituirse como tal apela a la formación de conceptos, para la creación de estos conceptos que luego serán palabras es absolutamente necesario suprimir lo real. Explicando este proceso Nietzsche, quien reflexionó acerca de esta imposibilidad del lenguaje, nos dice:

> Todos los conceptos se forman por equiparación de casos no iguales [...] el concepto hoja se forma al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, con lo cual se suscita entonces la representación. [...] La omisión de lo individual y de lo real nos proporciona el concepto del mismo modo que también nos proporciona las formas... (NIETZSCHE, 2000: 90).

Esta imposibilidad de que exista el lenguaje sin que se suprima lo real genera el disconformismo sobre el cual está asentada toda la poesía moderna. Mucha de la filosofía del siglo XIX está dedicada a desentrañar el acertijo que nos proporciona el lenguaje entre la realidad (como creación absoluta del lenguaje) y lo real (aquello de lo cual el lenguaje no puede dar cuenta). Sin embargo la poesía del siglo XX se resiste a aceptar el lenguaje tan sólo como un rótulo convencional aplicado a las cosas y se niega a ver en éste aquello que lo separa taxativamente de lo real.

Si volvemos a Nietzsche, vemos que al desmontar el telón sobre el cual estarían fundados todos los conceptos, las palabras dejan al descubierto su pretensión de verdad. La crítica nietzscheana al lenguaje humano no radica en la facilidad instintiva del hombre para generar una representación de lo real, es decir un concepto, sino en el olvido que transforma luego el concepto en verdad absoluta: "[...] el gran edificio de los conceptos representa la regularidad rígida de un columbrario romano y exhala en la lógica el rigor y la frialdad propios de la matemáticas" (2000:92).

Las experiencias de escritura poética que inauguran la modernidad se enfrentan con esta imposibilidad del lenguaje. Ya en *Las flores del mal* el lenguaje no designa las cosas, sino que contrariamente estos poemas desbaratan la experiencia que el lector posee de la realidad produciendo en él un *shock* al advertirlo acerca del profundo precipicio abierto entre las palabras y las cosas.

Mallarmé ahondará en este precipicio desarrollando en su

poesía lo que él mismo llamaría "la técnica de la oscuridad", y que Paul Benichou definió como una "correspondencia imperfecta entre el objeto de pensamiento y su expresión". El poeta insatisfecho con lo que él llama "el uso bruto e inmediato del lenguaje" rechaza lo real en búsqueda de la idea. Esta actitud del poeta ante la realidad da origen a la característica forma de expresión mallarmeana, "la poesía consiste en rechazar las relaciones simples que el lenguaje rige de ordinario". Toda la poesía de Mallarmé -dice Benichou- es un largo debate del espíritu con la realidad (Benichou, 1985: 71, 72, 79).

La pregunta que nos queda por formular ahora y que, de alguna manera, es el origen de estas reflexiones es: ¿cómo se ubica la poesía del siglo XX ante este precipicio abierto entre las palabras y las cosas?, ¿podemos pensar la escritura poética como aquella llamada a socavar los resistentes cimientos del edificio de conceptos que enmascaran la realidad?

Lo que nos proponemos aquí es indagar en la experiencia de Alberto Girri. Casi en la mitad del siglo encontramos al poeta sumergido en los abismos del lenguaje, como si este bucear en los límites del lenguaje fuera la única posibilidad de conocer un poco más acerca de lo real, de indagar en los límites de lo irrepresentable. Toda la obra de Alberto Girri es absolutamente consciente de la distancia infranqueable entre el lenguaje y lo real, pero a la vez reconoce que el lenguaje es el único lugar habitable. Este lugar al no ser exacto reflejo de lo real no puede ser otra cosa más que ambiguo, es decir que, mientras lo real se presenta para el poeta y para todos como lo absolutamente inexperimentable, el lenguaje crea una realidad experimentable que al estar hecha de palabras adquiere todas sus características: arbitrariedad, generalidad, inexactitud, doble sentido, oscuridad. El lenguaje, la palabra se ofrece así como único mundo habitable, y a la vez que es el único medio para acercarse a lo real es tan inestable como un pequeño barco en el océano tormentoso, ¿queda para el poeta otro lugar fuera de ese pequeño barco?

La actitud de Girri vacilará entre el disconformismo que genera esta ambigüedad de la palabra, y una cierta sensación de comodidad que experimenta el poeta en el lenguaje, comodidad que el mundo real no puede ofrecer.

La primera actitud, el disconformismo, transformará el proceso de escritura en un arduo trabajo de búsqueda en el lenguaje a la manera de un león hambriento. Los poemas serán el resultado de ese proceso. Sin embargo, en algunos períodos de su obra, esta reflexión excederá el ámbito de la poesía, generando así una serie de reflexiones escritas en forma de adagios, donde el autor expondrá los problemas que surgen en la tarea del escritor, y la complicada relación del poeta con el lenguaje. Es importante notar aquí, en primer lugar, cómo estas reflexiones si bien exceden la escritura poética y generan una nueva forma, se mantienen dentro de la esfera de la escritura, y, en segundo lugar, cómo del proceso de escritura del poema surge la necesidad de estas reflexiones escritas sobre la misma escritura. Estos adagios dan cuenta de la infinita preocupación que representa para Girri la experiencia de la escritura poética, a la vez que muestran la imposibilidad de realizar estas reflexiones fuera de la escritura.

En uno de estos adagios Girri expresa esa confusión que experimenta el poeta ante el lenguaje:

> Conclusiones. ¿Sospechas de que, paradójicamente, lo que es expresado no es verdadero? ¿Desorientación ante el hecho de que quizás el único logro valioso accesible estaría en que si lo que se expresa no es verdad en cambio lo es lo inexpresable? (GIRRI, 1972: 52)

Sospechas, desorientación, que hacen del ejercicio de escritura un arduo trabajo en el frágil y escaso margen entre lo expresable y lo inexpresable.

Acerca de la segunda actitud del poeta, de esto que podríamos llamar una cierta comodidad (que podría verse también como una resignación) que poco a poco sentirá el poeta en el lenguaje, es tal vez el resultado de la intensa reflexión y del reconocimiento de los límites de éste en el ejercicio de la escritura. El poeta toma conciencia de la paradójica situación del lenguaje: a la vez que las palabras lo alejan de lo real, éstas son el único medio de acercarse a las cosas, de conocerlas de alguna forma. "Un mínimo de cautela -dice Girri- induce a desconfiar de la palabra, por más que reconozcamos que nuestra única realidad son las palabras; o bien, que nuestra identidad no es real sino verbal"

(Girri, 1972: 52). De esta forma, Girri va aceptando la hospitalidad de las palabras, sin embargo esta hospitalidad es para el poeta tan frágil como ambiguas las palabras, y es por eso necesaria la cautela.

Al reconocer la identidad verbal de todas las cosas, Girri abre una posibilidad nueva en la experiencia de escritura, si bien el poeta deberá trabajar con las palabras teniendo en cuenta la ambigüedad que reflejan y que las constituye, el mundo creado por las palabras recobra su valor en cuanto único mundo posible, mientras que lo real pierde peso en la contingencia de las palabras. "Eventualidad. Que el mundo sea real aunque no lo que parece" (Girri, 1972: 36). Sin embargo no debemos entender esto como una intención de distanciamiento del lenguaje poético hacia lo real, por el contrario, en el ejercicio de escritura, el poeta ha aprendido a navegar con las palabras en la inestabilidad del océano tormentoso que es el mundo real, y de alguna manera ha comprendido cómo hacerle frente a la tormenta.

Volviendo a la metáfora girriana del león hambriento, tal vez ahora podemos entender un poco más de su transitar por la selva. En otra de sus notas nos dice: "La ambigüedad de la naturaleza, la realidad, cantera de donde la poesía extrae su goce, dicción, procedimientos. La imaginación aplicada a reconocer, desentrañar, gozar esa ambigüedad" (Girri, 1972: 29).

La palabra y lo real se encuentran así en un punto en el que asumen su principal característica: la ambigüedad. En un doble juego vemos cómo lo real deja al descubierto la ambigüedad del lenguaje, y cómo el lenguaje manifiesta la ambigüedad de lo real. Este juego es el fondo sobre el cual la poesía encuentra su posibilidad de existencia, de donde la poesía "extrae su goce".

Esta operación que acabamos de describir hace que la poesía de Girri aparezca así como un juego con el lenguaje. La experiencia de escritura se transforma en un "reconocer", un "desentrañar", y un "gozar" de la ambigua relación entre las palabras y las cosas.

En el poema "*A la poesía entendida como una manera de organizar la realidad, no de representarla*", queda expuesto este proceso en el cual el ejercicio de escritura se transforma en poema:

Lo que en ella place
place a la índole de las cosas,
inicialmente sin ir dirigidas a nadie,
y en esencia visiones,
y la reflexión
determinando que impulsos, ideas oscuras,
cobren análogo peso, homologadas
en sentencias que otras
sentencias trasforman,
apremiadas
por lo que la poesía exige,
lo que el poema
ha de ofrecer a la vista,
afectar a los sentidos,
lo que tendrá
de móvil ofrenda
en un mundo estático,
y lo que el paisaje, los millones
de universales gestos piden,
ser formulados
en tejidos de perenne duración, claros
de diseño, voces modificando
hábitos de conceptos y categorías,
y atendiendo
a que más allá de la verdad
está el estilo,
perfeccionador de la verdad
porque en sí lleva
la prueba de su existencia.

Escríbela,
extrae de ese orden
tus objetos reales,
mayor miseria
que morir o la nada
es lo irreal, lo real sin objetos (GIRRI, 1967: 92-93).

Tal vez pocos versos nos hablen tan claramente de la relación de las palabras con las cosas como el que considera el poema como "móvil ofrenda en el mundo estático". Si, de alguna manera, son las palabras las que dan vida a las cosas, las que les hacen cobrar su peso, la experiencia de escritura es posible en esa práctica que nos permite el lenguaje de cambiar palabras, transformar sentencias apremiados "por lo que el poema exige". Al tiempo que se desarrolla ese juego aparece en el "tejido de perenne duración" que se va armando con palabras, el estilo, prueba única de la existencia más cierta de la que puede dar cuenta el poema. Por último Girri nos exhorta a escribir la realidad, a extraer de ese orden nuestros objetos reales, extracción que se realiza en el ejercicio de la escritura. La realidad no escrita es el silencio, la nada, la escritura es el único testimonio de la existencia de lo real: "mayor miseria /que morir o la nada/ es lo irreal, lo real sin objetos".

Bibliografía

-BENICHOU, Paul. 1985. "Mallarmé y el público", en: *Figuras*, México, F.C. E.
-GIRRI, Alberto. 1972. *Diario de un libro,* en: GIRRI, Alberto, 1980, *Obra poética III,* Buenos Aires, Corregidor.
-_____. 1967. *Envíos*, en: GIRRI, Alberto, 1978, *Obra poética II,* Buenos Aires, Corregidor.
-NIETZSCHE, Friedrich. 2000. "Introducción teorética sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral", en: *El libro del filósofo,* Buenos Aires, Taurus.

Héctor Viel Temperley: otro *stalker* en la estela del carmelita y su *crawl* sin descanso

María Amelia Arancet Ruda
Universidad Católica Argentina - CONICET

Aproximación 1: otro "*stalker*"

Héctor Viel Temperley (1933-1987) pertenece a una zona de la literatura argentina difícil de ubicar, escasamente registrada en el sistema de jerarquías que es el canon nacional[1]. Esta dificultad se ve aumentada porque estamos incursionando en poesía, o por lo menos en lo que institucionalmente así es reconocido, práctica en sí misma menos presente en nuestro canon, posiblemente por estar más ligada a personales experimentaciones con el lenguaje[2] y por ser canal de revolución como pocos.

Esta especie de ubicación en los aledaños tal vez se deba a que el espacio al que queremos acercarnos está configurado por una poesía conscientemente volcada a seguir las huellas de lo *absolutamente otro*. Quizá, además, pueda explicarse por el hecho de que quienes se inscribirían en dicho territorio llevan como carta de ciudadanía el no-agruparse; una suerte de *apartheid* constitutivo e irrenunciable. Mucho menos forman escuela; si lo hicieran, por el corte más o menos religioso de su producción, alcanzarían logros devotos y retóricos, pero difícilmente poéticos e íntimamente transformadores del lector. Algunos de los autores que poblarían esta zona, más intuida que conceptualizada, serían Jacobo Fijman, Miguel Ángel Bustos, tal vez Hugo Mujica y, sin duda, Héctor Viel Temperley. A su vez, podríamos sumar a Olga Orozco, a Amelia Biagioni y a Francisco Madariaga, cuya poesía, junto con la de Viel, Jorge Monteleone considera como un "encuentro con lo sagrado" (2003: 12-14). Sea como fuere, este trazado no es más que un esbozo, ya que dudamos de que sea posible dibujar un mapa exacto de este espacio, precisión y amplitud que quedan para otros trabajos.

Naturalmente al hablar de una "zona" y al introducir a nuestro poeta como un "*stalker*" estamos aludiendo al filme homónimo de Andrei Tarkovsky, cuyo protagonista es capaz de internarse en un área geográfica de la que casi todos saben pero en la que nadie ingresa, peligrosa y restringida, a la que llaman simplemente "la zona". En la película del cineasta ruso el *stalker* vive en la frontera: no puede vivir en "la zona", ya que es imposible para cualquier humano -nunca se dice por qué-, pero tampoco puede vivir lejos de ella, la necesita irremediablemente. Lo que nos importa por ahora de esta condición de vivir en el límite y de estar al acecho es la *tensión hacia algo otro*, que recibe los más diversos nombres o ninguno; tensividad que, en palabras de Mark Le Fanu cuando se refiere a la película de Tarovsky, es "[...] un viaje hacia la fe, en cuyo extremo, el triunfo y la desilusión se vuelven, en su complejidad, imposibles de distinguir"[3]. En esta zona, amenazante y poderosamente atractiva, por momentos borrosa y otras veces de una evidencia rotunda, se desarrollaría la poesía del *stalker* Héctor Viel Temperley.

Aproximación 2: en la estela del carmelita

En la mayor parte de su poesía, podríamos decir en sus primeros cinco libros[4], la percepción es clave, porque la poesía nace del contacto directo con las cosas. Si este nexo sin mediaciones es posible o no, es otro tema; lo que cuenta es que el sujeto lo experimenta como tal. Por un lado, entonces, es mimético; por otro, vive todo el poder de la palabra como instrumento de apropiación: aquello que dice pasa a pertenecerle, o, mejor, a integrarlo definitivamente. Más adelante, en *Carta de marear* (1976) y en *Legión extranjera* (1978) ya lo mimético comienza a perder fuerza, o, más bien, a adquirir otro sentido, próximo de una cierta veta surrealista. A partir de estos poemarios, el sexto y el séptimo, se trasluce un salto por lo menos cualitativo y el sujeto comienza a retomarse en su propia escritura y en su propio cuerpo, hasta llegar al momento en que es capaz a la vez de la máxima distancia y del mínimo alejamiento respecto de sí mismo. Claro está,

es el Viel Temperley de *Crawl* y de *Hospital Británico*, donde Edgar Bayley encuentra a un "poeta vidente"[5].

Al considerar estas dos últimas obras, las más logradas, es inevitable aludir a la mística, tan inevitable como la inmediata necesidad de acotar el término. Respecto de Viel, Gabriela Milone (2003) menciona una "mística corrida de lugar" y Tamara Kamenszain (1996) destaca "la natación de Dios". Son, sin duda, fórmulas caracterizadoras altamente sugerentes para canalizar interpretaciones. En nuestro caso, por los muy diversos usos que se hace del lexema 'mística', preferimos referirnos a ella de manera mucho menos rica como generadora de semiosis y claramente más limitada. ¿Qué cosa es la mística? Habría que ser místico para responder cabalmente. Tal vez un teólogo podría aportar algo desde el concepto, pero no es lo que nos interesa ahora. Sí reconocemos una tradición de poesía mística, con San Juan de la Cruz como su ícono propio, y vemos que hay puntos de contacto con la producción de nuestro autor.

Uno de los elementos definitivos para hablar de experiencia mística en poesía es la manifestación de un peculiar desborde: el yo, simultánea y paradójicamente, está centrado y del todo desalojado; este yo es sujeto y objeto de un exceso, un salirse de cauce, que en HVT está en el cuerpo. En *Crawl* la superabundancia vital del aire entrando y saliendo en la natación, los músculos exigidos en un esfuerzo físico extremo son el lugar de un hacerse presente y de un encuentro privilegiados. En *Hospital Británico* el cuerpo enfermo, en su íntima batalla celular, es a la vez sujeto, objeto y territorio de un diálogo que no puede sino estallar y doler por excesivo, de allí las "esquirlas" que vuelan despedidas en el poemario final.

Es verdad que el cuerpo, histórica y occidentalmente -si se nos permite el adverbio- ha sido identificado con la *carne pecadora* y, por ello, casi siempre denostado; pero también es cierto que cuerpo y alma conforman una unidad, aunque pocas veces nuestra civilización haya sido consecuente con este postulado. Sobre este vínculo indisoluble de cuerpo y alma insiste HVT al gozar hasta lo ridículo de la extenuación cada brazada y cada hachazo. Estos placeres corporales son enunciados como claves e identificatorios ya en *Plaza Batallón 40* (1971), por ejemplo, cuando en el poema "Uruguaí" el yo del enunciado se presenta en dos breves versos que son compendio de sus atributos y de sus capacidades: "Yo en el coche viajo con un hacha/ y para nadar no tengo más que desnudarme". Y luego comienza a hachar, según dice, "por sudar, porque sí,/ hasta arderme los ojos" ("Uruguaí": 188).

Si retomamos la poesía mística consagrada, no sus explicaciones dogmáticas, nada más corporal que el lenguaje erótico de San Juan de la Cruz cuando la Amada habla del Amado y refiere, por ejemplo, "En la interior bodega/ de mi Amado beuí [...]/ [...]/ y yo le di de hecho/ a mí, sin dejar cosa;"[6]; lo mismo en el caso de Fijman cuando en el poema "Cópula" (de *Molino Rojo*, 1926) enuncia: "toda la gloria de la vida/ en nuestros pechos/ jadeantes y ligeros"[7]; o cuando en "Seráfica cosmogonía"[8] (1969) alude a la Virgen como "Un cuerpo omnipotente de una niña de tierra/ [que] Trae el fuego del mundo". De todos modos, en estos dos poetas -Juan y Jacobo-, por distintos condicionantes culturales y personales, respectivamente, el cuerpo se constituye en protagonista en un punto, pero es negado en otro. La diferencia que introduce Viel Temperley en esta tradición es la completa e indispensable asunción de lo corporal. Ya no hay motivos ideológicos ni patológicos para rechazar el aquí y el ahora de la materia primera y más inmediata en nuestro conocimiento del mundo, por eso puede decir: "El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo -con la Resurrección) entra en mi alma" (*HB*: 382). La relación entre cuerpo y alma se presenta como mutua e indistinta; no importa quién penetra a quién. Incluso el cuerpo llega a constituirse en punto de llegada ("Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo" -*HB*: 374-), se torna lugar a conquistar, tradicionalmente identificado con la instancia inmaterial. Este cuerpo ya en *El nadador* (1967), en el poema homónimo, se presenta en la actividad de nadar como equivalente único de otras dos acciones, la de recibir y la de entregar; por un lado dice:

> [...]
> [...] soy el hombre que nada.
> Soy el hombre que quiere ser aguada
> para beber tus lluvias
> con la piel de su pecho
> [...] (55)

y por otro afirma:

[...]
Tuyo es mi cuerpo, que hasta en las más bajas
aguas de los arroyos
se sostiene vibrante,
como en medio del aire.
Mi cuerpo que se hunde
en transparentes ríos
y va soltando en ellos
su aliento, lentamente,
dándoselo a aspirar
a la corriente (ibídem).

Este cuerpo, experimentado con toda la sensualidad del sol y del verano, es, asimismo, otras veces, "[...] cueva a la que vuelvo/ siempre/ a sentarme solo/ ante tu fuego" ("A mi cuerpo": 57).

Aproximación 3: *crawl* sin descanso

Por ahora preferimos considerar en *Crawl* el "desborde peculiar", que señalamos como propio de la poesía mística. Cada uno de los poemas tiene el mismo inicio, obsesivamente, que sitúa al sujeto en un presente terminante: "Vengo de comulgar y estoy en éxtasis", sintagma que funciona como anclaje, como motivador y como síntesis[9]. En él se combinan el aquí y el ahora, señalados por el verbo 'venir' en Presente del Indicativo, y el éxtasis, que en principio empuja a quien lo vive fuera de toda coordenada espaciotemporal. Problemática ubicación del yo entre, por lo menos, dos ámbitos; ubicación intersticial entre el espacio y el tiempo mensurables y un estado de plenitud que se sale de cauce.

A este *estar*, excesivo y fronterizo, se va agregando en cada poema algún rasgo del *ser* del sujeto que lo torna asequible. Así se forma, por sumatoria de partes, un sujeto que es el nadador, el amante (sobre todo en el último poema), el hombre que camina a la deriva (especialmente en el poema cinco, cuando camina "hasta las areneras del sur de la ciudad" -347-), el hombre entre otros hombres, sea en el agua o en tierra firme, y, reuniéndolos a todos, el hombre que comulga, en los diversos sentidos de este sintagma: el de recibir el sacramento de la eucaristía (motivo inmediatamente ligado al éxtasis por la subyacente idea de gracia) y el de experimentar la íntima coincidencia con otros. Es decir que el texto presenta a un sujeto en máxima expansión, triunfante, a la par que su ego queda como un "yo mero mínimo", según diría Oliverio Girondo, desengañado de sí mismo.

Al preguntarnos por la identidad del sujeto de *Crawl* vemos, por un lado, que su foco está en el presente, aun cuando la voz articula recuerdos; incluso casi todos los verbos -pocos- están conjugados en este tiempo, excepto en el poema final donde aparece el Pretérito Imperfecto y un incipiente germen narrativo, cuando el sujeto está ya fuera del agua. La voz, sin embargo, ofrece distintos tonos e inflexiones introducidos por el reiterado uso de guiones y de paréntesis. En verdad, frecuentemente la inserción de pretéritos cumple la función de mostrar una voz con variados matices expresivos, antes que la de elaborar una sucesión temporal. De hecho, cuando estos tiempos aparecen súbitamente en el entramado del texto no responden a las leyes de la *consecutio temporum*; claramente el interés no es narrar.

La identidad construida por esta voz aparece no acotada y, por consiguiente, cuestionada: es él, no es él, es otro. Quien afirma "Y yo no era su prójimo, ni mi yo era mi prójimo" (361), quien se ubica "en las costas del yo" (350), quien habla "al yo que está en su orilla" (348), un yo que se adormece, un ego que se desdibuja antes de evocar una íntima y transformadora relación erótica (359), un yo que es en otro ("Ya en Él" -350-), que es otro ("hasta besarme el Rostro en Jesucristo" -349-) sólo ofrece una certeza: la de que es cuerpo (habla de sí como "mi ahora entre costillas" -350-).

En relación con esta presencia abundan en el poemario las sensaciones, que incitan, y ocupa un lugar central lo táctil: el agua en la que se mueve el sujeto, el frío y la húmedad en las yemas, la boca de mujer que lo redime, que lo saca del odio, parafraseando el verso final de *Crawl*.

El cuerpo, la propia materialidad, terreno de la percepción, opera como un "mecanismo de puerta giratoria"[10] y como un "umbral

privilegiado"[11], según dos esclarecedoras metáforas que Luisa Ruiz Moreno acuña cuando discurre sobre el proceso de perceptivización, esto es el de hacerse perceptible a través del discurso.

Por una parte, el mundo, la exterioridad que solemos identificar como tal, ingresa por los sentidos; por otra, el sujeto, que en *Crawl* junto con lo externo es objeto de su propia percepción, se da, se muestra, en este caso, haciendo hincapié en su corporalidad: "Vengo de comulgar y estoy en éxtasis/ y no me está mareando un sexo, una fisura,/ sino una zona:" (343). Esta "zona", clara alusión al espacio, es después de los dos puntos (**:**) su propio cuerpo: "el patio de esa escuela/ de náutica sin velas -¡cuerpo solo!-/ donde unos niños ciegos/ envueltos en miocardio,/con tambores y flautas/ reciben a las costas; la carne comentando;/ ya hasta en la espalda,/ el frío"[12] (343). Cuerpo sentido con la vitalidad de la infancia, cuerpo que es todo tacto (es niño y es ciego), cuerpo envuelto en "miocardio", esto es contenido en el corazón mismo, íntimo órgano vital, cuerpo festivo ("con tambores y flautas") y cuerpo abierto (recibe a las costas). Pero no es una configuración subjetiva idílica. A continuación el yo se ve arrojado a una ausencia de puntos de sujeción, a un literal y metafórico no hacer pie, donde el cuerpo y sus sensaciones son todavía más patentes: "el frío/ -que asciende repentino donde parte el océano/ y las yemas, heladas/ en su Pudor se pierden-;/ y el miedo que, en el vientre, de su piel hace párpado/ -entre el ojo que tiembla/ y el ojo del abismo-,/ y es cordel, por el pecho, de la voz que naufraga/ en el aire que hierve, despedido/ como sangre,/ en los pómulos tronantes" (343/344). En estos versos la conjunción de partes corporales diseñan a un sujeto nadador, mediante el agua helada en la punta de los dedos, mediante la visión del fondo marítimo como abismo, y, especialmente, mediante la señalización de cada hito en el camino del aire, *vientre - pecho - boca en exhalación cálida*, una boca que deja salir un aire metamorfoseado en sangre: "aire que hierve, despedido/ como sangre".

Esta conversión de una materia en otra en el cuerpo de un sujeto extático y a la par sufriente evoca la oración de Jesús en el Huerto de los Olivos en la versión de Lucas, donde "en la intensidad de su agonía, el sudor que brotaba de su piel, «era como grandes gotas de sangre que caían hasta la tierra»" (Dorra[13], 1999: 100/101). La misma circunstancia de volverse sangre lo que el cuerpo exuda o exhala en su padecimiento, nos permite aplicar a este fenómeno en *Crawl* lo que Raúl Dorra apunta en su análisis del episodio evangélico de Getsemaní. Este agudo crítico observa que cuando Jesús pide al Padre que aparte de él ese cáliz y emplea esta metáfora de una copa llegando hasta sus labios para referir el sufrimiento moral, está señalando, que "tal vez" -modaliza Dorra- los límites entre la dimensión afectiva y la dimensión corporal no existen (1999: 100). Precisamente esta negación de los límites, o, mejor este afirmar una identificación absoluta es la que pone en escena la poesía de Viel Temperley.

La oposición entre carne y espíritu, instituida hace unos miles de años, en Viel se diluye. El sujeto de sus poemas *flota*, se sostiene, en un punto de equilibrio, no cae en el antagonismo ni en la indiferenciación; punto que no es, sin duda, el lugar donde se han parado la visión y la sensibilidad occidentales.

A la vez- -casi todo es simultáneo en Crawl-, el cuerpo del nadador dentro del agua, minuciosamente consciente de ese contacto y dispuesto a él, introduce la sensación de estar inmerso en un *continuum* de materia: sin desdibujarse los límites corporales, deja de ser importante la distancia entre una materia y otra, entre una reunión molecular y otra. Quizás éste sería el caso más acertado, por lo menos desde el punto de vista de la metáfora elegida, para aludir al *sentimiento oceánico* de Freud. Sin embargo, no es ese el estado al que nos remite el sujeto poético. El yo no se disuelve ni se pierde, pero sí se abre, y revela a la vez su carácter de ilusión y toda su potencia -recordemos la desilusión y el triunfo unísonos que mencionamos al principio de esta exposición-.

El sujeto, que conoce su experiencia de nadador, de perfecta adaptación entre agua y miembros, se entrega a su ejercicio buscando salirse de madre, y casi lo logra: "Y a la hora en que no sé si tuve esclava,/ si busco a dios,/ si quiero ser o serme,/ si fui vendido a tierra o si amo poco,/ sé que Él quiere venir pero no puede" (*C*: 348). Este empeño para estallar por exceso, estallido que es a la vez implosión,

no da su fruto final sino hasta *HB*, donde ese mismo *continuum* se instaura al retomar Viel su propia escritura. En este gesto tiempo y espacio quedan abolidos: lo que dijo, lo que dice y lo que dirá son el mismo discurso, dinámico, e identificado con su cuerpo, ahora a punto de transformarse y esperando la Resurrección, que, según el verso que cierra el poemario, será un verano y "tendrá un molino cerca con un chorro blanquísimo sepultado en la vena (1969)" (*HB*: 387).

El trabajo sistemático para lograr el desborde se da en el movimiento[14]. En *Crawl*¸ evidentemente, lo hay. El cuerpo moviéndose está presente desde la anécdota hasta la disposición gráfica de los poemas, que, sabemos, corrigió una y otra vez parado en un banquito para mirar desde arriba el dibujo de los versos dispuestos en el piso, retocándolos continuamente hasta lograr el ritmo del nadador, con sus brazadas y su respiración.

En principio, habría un desplazamiento en el espacio, la distancia recorrida por el que nada. Pero lo cierto es que este nadador no llega a ningún lado. Tal vez, como observa Diego Muzzio, porque no se logra la unión deseada con la divinidad; habría, entonces, una vía unitiva todavía frustrada[15]. Nosotros agregaríamos que este cuerpo que se mueve en el agua sólo busca generar ese movimiento porque en tal pura exterioridad, y en circunstancias extremas de viento, mareas, corrientes, frío, cansancio, miedo y gozo, "[...] cobijando, ingrávido[s],/ la vida en ese extremo/ de monedero roto,/ de chubasco enfrentado,/ desasido de todo" (*C*: 339/340), sólo allí y entonces se dispara el movimiento paralelo *ad intra*; casi al modo de los derviches girávagos en su danza de la samâ, rito temido y prohibido en una época dado los riesgos sensuales que -decían- entrañaba. La del sujeto poético en *Crawl* es una experiencia atenta y detenida de la propia materialidad en cuanto fuerza vital. La suya es una sensualidad de la energía deportiva[16] que lo acerca a "la zona" y le permite incursionar en ella, lo mismo que el *stalker*. Y avanza en ese páramo por medio de "los misterios del rosario del hacha y de las brazadas lejos del espigón" (*HB*: 381). Su propio cuerpo es, así, destino y vía de dirección doble, ya que en él y a través de él podría llegar a "la abierta, marginal, no interrumpida/ matriz sin cabecera/ donde gateó la vida" (*C*: 348).

Conclusiones

En *Crawl* este movimiento es, en verdad, una tensión entre lo continuo y lo discontinuo y ayuda a la plena conciencia corporal, una pura conciencia atada a lo palpable e inmanente. Antes que apartarse del atractivo de la materia, el yo necesita rendirse a ella. Entonces tiene lugar un fenómeno de seducción que embarga a sus protagonistas. ¿Seducción de quién sobre quién? Del cuerpo sobre el alma y del alma sobre el cuerpo, de *lo otro* sobre el ego y, por qué no, del ego sobre *lo otro*. En esta relación el cuerpo, la "puerta giratoria" (*ut supra*), está cautivo por el ansia de nadar y de hachar, que es a la vez camino ascético y de seducción irresistible.

En *Crawl* percepción del mundo y discurso como devolución o como cuerpo que se hace perceptible en la escritura, son el *input* y el *output* donde se cimenta y a partir de donde se desarrolla una relación amorosa con *lo otro* de mutuo asedio, relación que desborda al yo, pero no prescinde de él.

La poesía de este *stalker*, que se ubica en la estela del carmelita y que practica un *crawl* sin descanso, tiene foco en la frontera perceptiva. Allí la voz construye una entidad reversible (cuerpo-alma y alma-cuerpo) y al acecho, toda una novedad en el terreno de la poesía mística.

Bibliografía sobre Héctor Viel Temperley:

-BAYLEY, Edgar. 1986. "Un poeta vidente", en: *Clarín*.
-BIZZIO, Sergio. 1987. "Viel Temperley: estado de comunión", en: *Vuelta sudamericana*, n° 12, julio de 1987, 58/59.
-BUSTOS, Emiliano. s/f. "Héctor Viel Temperley: un beso para Dios pero en la tierra", en: *El anartista*.
-FONTENLA, Alejandro. s/f. "Homenaje a Héctor Viel Temperley, poeta" (mimeo).
-KAMENSZAIN, Tamara. 1996. "Viel Temperley o la natación de Dios", en su: *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo. [Col. El escribiente – Ensayo/ 6]. 91/98.

-MAIRAL, Pedro. 2003. "Héctor Viel Temperley por Pedro Mairal", en: *Bulevar de los poetas, Clarín/ Cultura y Nacion*, sábado 12 de abril de 2003.
-_____. 2003 A. "Una impresión luminosa", ibídem.
-MATTONI, Silvio. 2003. "Dos libros preliminares de Héctor Viel Temperley: en busca de una intensidad inaprensible", presentado en el Foro de Investigadores de la Literatura y la Cultura Argentinas, organizado por la cátedra de Literatura Argentina III de la Universidad Nacional de Córdoba en mayo de 2003 (mimeo).
-MILONE, Gabriela. 2003. "Héctor Viel Temperley o el deporte de Dios", presentado en el Foro de Investigadores de la Literatura y la Cultura Argentinas, organizado por la cátedra de Literatura Argentina III de la Universidad Nacional de Córdoba en mayo de 2003 (mimeo).
-MOLINA, Enrique. 1987. "Discurso ceremonial", 9 de noviembre de 1987 (mimeo).
-MONTELEONE, Jorge. 2003. Prólogo a *Puentes/ Pontes. Antología bilingüe. Poesía argentina y brasileña contemporánea*. Bs.As.: F.C.E. 9/21.
-MUJICA, Hugo. 1987. "Héctor Viel Temperley: itinerario de una encarnación", en: *La Razón/ Cultura*, domingo 28 de junio de 1987.
-_____. 1987 A. . "Héctor Viel Temperley: itinerario de una encarnación" (versión completa/ mimeo).
-MUZZIO, Diego. 2000. "Héctor Viel Temperley, el nadador vertical", en: *Hablar de poesía*, n° 4, a. II, noviembre de 2000, Bs.As.: Grupo editorial Latinoamericano, 18/33.
-RICCARDO, Carlos. 2000. "Héctor Viel Temperley. El taladro de luz", en: *La danza del ratón*, n° 18, a. 19, 18/21.

Bibliografía de Héctor Viel Temperley:

-VIEL TEMPERLEY, Héctor. 2003. *Obra completa*. Pról.: Tamara Kamenszain. Bs.As.: Ediciones del Dock. [Col. Pez náufrago, declarada de interés cultural por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Dir.: Santiago Sylvester].

Bibliografía complementaria:

-DORRA, Raúl. 1999. "El sujeto como agonía", en *Tópicos del seminario*, n° 2, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, julio-diciembre 99, 83/104.
-RUIZ MORENO, Luisa. 1999. "Procesos de perceptivización", en: ibídem. 9/30.

Notas

[1] No es un hecho menor en el panorama de nuestras letras que la poesía de Viel Temperley haya sido editada y reeditada tres veces en poquísimos años: *Crawl* y *Hospital Británico* en 1997 y en 2001,y por primera vez la *Obra completa* en 2003; en todos los casos por el mismo sello, Ediciones del Dock. Esta iniciativa editorial se encuentra acogida al Plan de Promoción de la Edición de Literatura Argentina de la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de la Presidencia de la Nación.

Juntamente con este último lanzamiento, en el Centro Cultural Ricardo Rojas se le rindió un homenaje y en el *Bulevar de los poetas* del diario *Clarín* (Mairal, 2003) se publicaron algunos poemas y se destacó la calidad de su producción. Viel Temperley está pasando a ser uno de los pocos poetas argentinos que se reeditan en nuestro país, lo mismo que Jacobo Fijman, y, aunque sea una anécdota casual, nos resulta por lo menos llamativo que el mentado homenaje se hiciera el mismo día (viernes 27 de junio de 2003) y a la misma hora (20 hs.) en que la Casa de la Poesía realizara un homenaje a Fijman.

Es un acto de justicia reconocer que la introducción de este autor en los ámbitos académicos debe casi todo -si no todo- a la visión y al entusiasmo de Delfina Muschietti. El punto es que hoy Viel está ocupando la atención de muchos quienes acaban de hacer el feliz descubrimiento de su obra.

En este mismo año fue incluido en la antología bilingüe *Puentes/Pontes*, de poesía argentina y brasileña. Fue también editado en México -1997- y en Venezuela por el sello Pequeña Venecia, que dirige Yolanda Pantin, con prólogo de Sergio Chejfec. Revistas como *Hablar de poesía*, *La Guacha* y *Diario de Poesía*, de estéticas y tendencias bastante dispares, se han ocupado de él. Asimismo es reconocido unánimemente por los distintos grupos más o menos jóvenes que en los últimos diez o quince años participan de una movida poética con sede en distintas ciudades argentinas (Buenos Aires, Bahía Blanca, Córdoba y Rosario, fundamentalmente y hasta donde sabemos) y nutrida de muy diversas actividades: edición de poesía por parte de sellos independientes (entre otros: Ediciones del Dock, Tsé-tsé, Último Reino, Bajo la luna nueva, Siesta, Ediciones del Diego, Todos bailan, Belleza y Felicidad, Ediciones en Danza, etc.), recitales de poesía programados, ciclos completos, páginas web (poesía.com, Antología de poesía latinoamericana, InterNauta, etc.), revistas, talleres, clínicas de poesía, lecturas a micrófono abierto, homenajes a consagrados, debates y muestras (al respecto vale la pena leer la nota de Fernando Molle en la revista *3 puntos* (a. 4, n° 212), "La sociedad de los poetas vivos". Sin ser un estudio exhaustivo, da un rápido y colorido panorama de este fenómeno).

[2] En un debate sobre poesía, coordinado por Laura S. Casanovas, entre Arturo Carrera, Daniel Samoilovich, Anahí Mallol y Delfina Muschietti, esta última observa sobre lo ex-

perimental en poesía: "Yo tengo mi experiencia con alumnos de la facultad de Filosofía y Letras, que no se arriesgan a leer poesía. Cuando empecé a dar clases en los años 80, lo único que existía en los programas era la narrativa. Fue todo un trabajo empezar a leer y a disfrutar no sólo la poesía tradicional. Si doy *Hospital Británico* de Viel Temperley, que es un libro muy experimental, de 500 alumnos 300 se levantan y se van. Los que aceptan el desafío logran lecturas muy interesantes. Creo que la poesía moviliza mucho.// **-¿Es esa movilización lo que asusta tanto?**// -Para mí, poesía es la que produce una ruptura, la que hace pensar de otra manera. A veces, los jóvenes tienen dificultad para pensar en esta interrogación que abre la poesía. Y, paradójicamente, hay una gran tensión hacia ella, porque los jóvenes también se sienten atraídos hacia ese lugar de resistencia que comparte ciertas formas de su experiencia actual: intensidad, velocidad, fragmentación" (en: www.elbroli.8k.com/palabradepoeta.html).

[3] La traducción es nuestra ("[...] *a journey towards faith, at whose bitter end triumph and disillusionment become in their complexity indistinguishable*" (in: *Le Fanu, Mark.* 1987. *The Cinema of Andrei Tarkovsky. London, British Film Institute Publishing*. p. 107).

[4] *Poemas con caballos* (1956), *El nadador* (1967), *Humanae vitae mia* (1969), *Plaza Batallón 40* (1971) y *Febrero 72 - 73* (1973).

[5] Bayley dice que "es un poeta vidente, que ve y dice lo que ve [...] hay en él un saber que es visión y expresión, al mismo tiempo, y, por supuesto, experiencia de vida". Hay que destacar que quien habla es Bayley, para quien el VER es cifra de todas las aspiraciones.

[6] Vv. 81/2 y 88/89 de *Canciones entre el alma y el esposo*, en: Elia, Paola (ed., introd. y notas). 1990. *Poesías de san Juan de la Cruz*. Madrid: Castalia, 109. [Clásicos Castalia/ 181].

[7] En *Obra poética*, de Jacobo Fijman. Bs. As.: La torre abolida, 44.

[8] *Talismán*, n° 1: *Fijman. Poeta en el hospicio*, mayo de 1969, 15. Dir.: Vicente Zito Lema.

[9] Es decir que actúa como el núcleo generador y de sentido que Iber Verdugo denomina "función lírica".

[10] "Y en ese mecanismo de puerta giratoria, que hace salir y hace entrar, la percepción erige el mundo humano en tanto dominio de lo sensible pero también y, al mismo tiempo, en dominio de lo inteligible" (Ruiz Moreno, 1999: 17).

[11] "el dispositivo de la percepción puede ser considerado lugar de entrada o de salida del proceso semiótico, comportándose entonces como un umbral" (Ruiz Moreno, 1999: 12).

[12] Para citar los versos de *Crawl* no seguiremos el criterio de hacerlo a párrafo entrado cuando la cita supere los tres versos a causa de la particular y significativa disposición del texto en la página. Como reproducirla fielmente sería muy complicado para los sucesivos trabajos de edición, preferimos introducir los poemas en el cuerpo del texto.

[13] Raúl Dorra hace un interesantísimo estudio de las narraciones evangélicas del Huerto de Getsemaní, episodio que interpreta como una estructuración del sujeto y, por consiguiente, como la configuración de un modo de sensibilidad.

[14] Como señalamos antes, son escasos los verbos, peculiaridad que hace el texto menos articulado según una lógica gramatical; pero abundan los gerundios, que como forma son inseparables de la noción de proceso, de duración.

[15] Hay implícita una idea de culpa, que opera a modo de lastre en su movimiento: menciona la conciencia y, muy cerca, los confesores; y en otro lugar, que no ha sido absuelto todavía (*C*: 349/350).

[16] Nuevamente a título de anécdota llamativa, referimos que esta asociación entre deporte y poesía tiene otro ejemplo en la poesía argentina y, otra vez, en alguien con inquietudes religiosas, como Antonio Vallejo, quien participó en el martinfierrismo y años después se ordenó sacerdote. En la *Exposición de la nueva poesía argentina* compilada por Juan Vignale y César Tiempo se presenta diciendo que "mucho más que la poesía, cultivo el box, la natación y el tango" (en: *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Bs.As.: Fondo Nacional de las Artes, 321). Asimismo es llamativo que uno de los poemas publicados en *Martín Fierro* se llame precisamente "Natación", y de hecho refiere la experiencia perceptiva del nadador (ibídem: 268).

Legión extranjera de Héctor Viel Temperley: Experiencias del deseo, de lo sagrado, de la poesía

Silvio Mattoni
Universidad Nacional de Córdoba

Aunque en toda la obra de Viel Temperley se hable del cuerpo, sus deseos, su empuje, su cuidado o su desfallecimiento, siempre alrededor de un yo que examina su propia particularidad, recién en *Legión extranjera* aparece de manera dominante el erotismo. No se trata ahora de registrar los goces ocasionales de un yo que, como turista sexual, visitaba diversos cuerpos interesantes. En *Legión extranjera* se contempla más bien el placer del cuerpo femenino, en ciertos gestos espontáneos que por un instante revelan algo misterioso. Como si el hablante del poema se ubicara afuera de la escena erótica en la que acaso su cuerpo participa, pero que ya es sólo memoria. Cito: "Y ya estoy más allá de hombre y mujer y estoy pensando en otra cosa" (VIEL TEMPERLEY, 2003: 285). Definir la cosa que se piensa es la tarea que esos poemas intentarán realizar, mediante un procedimiento de rememoración y de actualización de los momentos en que se alcanzó a vislumbrar lo otro en el propio cuerpo y la inquietud manifestada por los cuerpos ajenos. Escribe Viel:

> [...]
> El otro y yo somos dos bolsas de color verde claro
> unidas por un cordón umbilical
> y de nuestras sombras de color verde claro
> Huyen los tiburones
> mientras nos hundimos en el mar verde claro
> en el aliento
> [...]
> (VIEL TEMPERLEY, 2003: 287)

El que habla y su doble pueden sumergirse juntos en esa vaga totalidad, en un mar cálido que otros libros de Viel podrán comparar con Dios. El yo y su doble, entonces, la palabra y el cuerpo se hunden en el aliento claro de Dios, unidos finalmente allí donde se reconoce la doble faz de esa moneda prestada que se ha dado en llamar la persona.

En el poema que se titula "Equitación", quizás el más transparente del libro aunque no deja de plantear numerosos enigmas, el yo recibe del otro un "informe", la relación de una escena reiterada. Podemos conjeturar, por el juego de las comillas y por las búsquedas en la memoria que parecen construir el lugar desde donde se habla, que el informante en cierto modo sería una versión del pasado de quien lo escucha y transcribe sus palabras. Alguien en el pasado trae una escena repetida a la memoria presente del poeta, pero aquel que entonces era no es ya reconocido como parte del yo. Viel escribe: "pero él dijo", e introduce así las comillas que acompañan casi todo el poema. Si lo leyéramos más literalmente, ¿acaso esos signos no expresarían la distancia, la ironía implícita en el hecho de que un hombre le cuente a otro ciertos detalles recurrentes, gestos como eternizados en todas las mujeres que cabalgaron sobre su falo? Pero no hay en el poema vanagloria, ni goces propios, sino el intento frustrado de asir el misterio que gozaron ellas, sin nombre. Y leemos:

> [...]
> Las obligaba a mantenerse erguidas
> y a hablar así mirándome a los ojos
> a pesar del pudor sin derrumbarse
> hacia mi cuerpo inmóvil
> [...]
> (VIEL TEMPERLEY, 2003: 290)

El que relata quisiera ver en los ojos, en el rostro, en algo que parece ocultarse en el mismo instante que lo revela, el éxtasis, la salida de sí, el sexo desprendiéndose del cuerpo, las palabras que abandonan la cabeza y la dejan vacía, contemplando hacia adentro la morada interior sin habitante[1]. En el poema, comienza la equitación, el movimiento, donde quizás paso a paso, siguiendo la evolución de los gestos, el pudor en retirada, el legionario que explora casi cruelmente a las mujeres imagina que podrá saber algo, tener una idea de lo que no siente.

[...]
Y las primeras veces que ocultando sus pechos
y sus rostros caían sus cabellos
eran mis manos las que los apartaban
porque al comienzo ellas no se atreven
a tocárselos siquiera
y para hablar sin luz se sirven de ellos
como de las rejillas de los confesionarios
[...]
(VIEL TERMPERLEY, 2003: 290-291)

Y ahí estaría el misterio, en lo que dicen, en el hecho de hablar, porque el sexo despierta confesiones o meros inventarios de otros instantes, sacados ahora del olvido por la violenta persecución del éxtasis. Aunque tras la confesión no esperen otra, similar, ni una declaración imposible de esa cabeza que las mira y que no parece unida al falo que cabalgan incansables. Sigue el informe:

[...]
Pero sin esperar una respuesta
volvían a erguirse y a enturbiar sus ojos
y nada más que al paso al trote al paso
[...]
continuaban hablando avergonzándose
cada vez que mentían abreviaban
desfiguraban u ocultaban algo
[...]

¿Qué ocultarían estas dichosas amazonas del poema, si no la inaccesible felicidad, la de "ojos asombrados/ agradecidos imperiosos dulces", la que sonríe a lo lejos? No las avergüenza entonces terminar, como suele decirse, sino que no haya fin y que cada ola se enlace a las que siguen y recuerde a su vez todo el rumor del mar en el pasado.

[...]
Y así de espasmo a espasmo
iba creciendo un monte pálido:
Nombres hombres caricias
y ellas mismas ya oyéndose y mirándose
como en espejos verticales que ocupaban
todo el espacio en cada historia
[...]
Y el hombre
desaparecía en hombres
y los hombres en pequeños seres
hábilmente elegidos en secreto (sagrados
para ellas pese a todo pero sólo
más allá o más acá
de sus borrosos rostros)
cada uno de ellos en la punta de un hilo
de semen de una red
con araña y sin víctimas
[...]
(VIEL TERMPERLEY, 2003: 292-293)

En espejos de hombres sucesivos, mezclados, ellas se contemplaban porque sólo una cosa se repite, y esa cosa no está pegada a ningún cuerpo en particular, no era más que el efecto de la repetición. Y con lo inexistente, con la materia misma del olvido que escamotea el deseo cuando se ha satisfecho, ellas tejen la memoria de lo sagrado: la belleza y el asco reunidos en un instante que se asemeja a la eternidad, como los espejos, porque descubre otros instantes y promete uno más en el umbral del presente.

Concluye el informante, con una exclamación acaso escéptica, acaso admirativa: "Y la palabra 'amor' nunca era usada!"[2]. Quizás porque no se trataba de eso, de una palabra gastada por siglos de poesía y llevada a un ámbito inmaterial donde los cuerpos encuentran pocas explicaciones para sus sensaciones inmediatas. Más bien sería una avidez, un apetito de lo otro que ni siquiera cabe en el cuerpo del otro, sino que es la duplicación del mundo en el interior de uno mismo. Podemos pensar que el informante del poema de Viel, que busca observar algo particular en cada rostro de mujer extasiada, se parece al seductor del famoso diario de Kierkegaard, quien escribió:

Más allá del mundo en que habitamos existe, en un fondo lejano aun, otro

mundo; y entre ellos hay aproximadamente la misma relación que entre la escena de un teatro y la escena de la realidad. Vemos a través de una niebla sutilísima otro mundo de nieblas, más tenue, de un carácter más intensamente estético que nuestro mundo, y donde las cosas tienen un valor diferente" (KIERKEGAARD, 1980: 10).

Quien viene de ese mundo de pura intensidad estética, donde no hay nada más allá de la sensación y las palabras pierden sentido, no puede construir esa red de lenguaje que llamamos amor, al menos no en el instante del goce y en las repeticiones que borran la particularidad de un cuerpo entre otros. Pero ellas, las que practican sus ejercicios de equitación así como el poeta encabalga el sentido a través de la medida de los versos, hacen la red, conservan cada rostro y cada nombre sin que pierdan su especificidad aun dentro de la sustracción del tiempo. Leemos:

[...]
Y ninguna palabra de amor necesitaban
para ser más perfectas
[...]
Por ellas todo desaparecía y flotábamos inmortales
días y días
lejos de las ciudades
aunque odiara a sus almas y a la mía
[...]

(VIEL TEMPERLEY, 2003: 294)

Salvo esa perfección ajena, que lo rapta, el informante no tiene nada que contar. Ellas pueden coleccionar las formas de la entrega en pequeñas historias, pequeños seres unidos por la red inmortal, perfecta, lejos del pensamiento y de la culpa. Los últimos versos entrecomillados del poema dicen: "hombre y mujer enamorados pero ignorantes:/ necesitándose sin saber para qué..."

Comienza luego, al final, otro diálogo, ¿con quién o con quiénes se está hablando? ¿Con una mujer, que las encierra a todas, con ese otro que contó su vida como un observador de rostros en éxtasis y como objeto de un goce que en él se limitaba a la observación, o con Dios indicado tal vez en una letra mayúscula sobre la ausencia y lo olvidado?

Leemos: "-Te llamaré Legión Extranjera – le dije// -Te llamaré – me dijo -/ Aquí-amanece-gris-y-el-viento-trae-violetas". Y "Legión extranjera" significa en este libro de Viel al menos tres cosas: en primer lugar, la marca de unas hojas de afeitar cuyos eslóganes retornan en la memoria, metáforas literalizadas de una ilusión de limpieza corporal instantánea; en segundo término, es el grado cero de la figura, los soldados franceses en el África, sus siluetas repetidas en íconos, en legionarios de plomo de juguete, un perfil visto por la alucinación del poeta en la forma de un edificio de Buenos Aires; y en tercer lugar, "Legión" es el sujeto colectivo de la palabra humana que busca redimirse de sus faltas, y atravesar los cuerpos ávidos más allá de la ruina, la descomposición y la muerte. Como en el Evangelio, se habla con el Cristo, así: "Y le preguntó: ¿Cómo te llamas? Y le respondió diciendo: Legión me llamo; porque somos muchos." (SANTA BIBLIA, 1960: Mr. 5, 9) ¿Acaso el poema salva a los muchos cuerpos de su pudor, su mentira, al convertirlos en una misma ansiedad eterna que se vuelca en oleadas a través de los seres, llámese poesía, llámese amor, llámese equitación sagrada?

Desde hace casi mil años, en el origen de nuestra tradición métrica de base silábica, la poesía habría sido identificada con un cabalgar semiconsciente sobre el ritmo que va conduciendo y desviando al mismo tiempo el sentido. Pensemos en Guillermo de Aquitania cuando escribió:

Haré un poema de la pura nada.
No tratará de mí ni de otra gente.
No celebrará amor ni juventud
ni cosa alguna,
sino que fue compuesto durmiendo
sobre un caballo

(DE AQUITANIA, 1983: 17)

Y quizás el poema de Viel, donde la equitación es practicada por unos cuerpos que ya se niegan a ser objetos distantes y puros del amor y sus palabras, sea una nueva forma de entender el ritmo, su transvaloración moderna. El poeta, si acaso es todavía quien habla en el poema, ya sólo padece el ritmo y lo observa entre la excitación y la ironía, asiste a una escena de máxima intensidad poética como quien se sienta, o más bien se acuesta, en el teatro. Por momentos busca tirar de una rienda que ya no está en sus manos, y tasca el freno del sentido para detener el avance rítmico, sin lograr demasiado porque el poeta moderno no puede dar razón de lo que ha escrito. Pero allí encuentra, en eso que las palabras no recuperan porque es imposible de recordar, en un destello momentáneo de los ojos o en una sonrisa escondida tras el pelo agitándose o en las simples historias que se cuentan y se pierden en los intervalos del deseo, la verdadera vocación de un poeta, su íntima fidelidad a lo que no puede ser un tema ni objeto de una explicación. Según el filósofo Giorgio Agamben:

> La fidelidad hacia aquello que no puede ser tematizado, aunque tampoco simplemente silenciado, es una traición de tipo sagrado en la cual la memoria, dándose la vuelta de repente como un remolino de viento, descubre la frente nevada del olvido. Este gesto, este invertido abrazo de memoria y olvido, que conserva intacta en su centro la identidad de lo inmemorial y de lo imborrable, es la vocación. (AGAMBEN, 1989: 27)

El nombre que "Legión" le da al poeta, todo unido por guiones como si designara algo inseparable, es "Aquí-amanece-gris-y-el-viento-trae-violetas", un trozo de canción tal vez, un despojo que trae la memoria de una oscura batalla. Y en el nombre recibido, como en la celebración del acto pasivo de contemplar el goce y sus ritmos, se ligan lo inmemorial, lo siempre repetido fuera de la conciencia que recuerda, y lo imborrable, el instante único representado una sola vez y que todas las representaciones anhelan como su ideal y su origen. En la aceptación del nombre está pues la vocación del poeta.

Y dicha aceptación es una forma de responder a las objeciones que se plantean en las diversas reanudaciones de los prefacios poéticos del libro, donde el hablante se acusa de no poder "hacer la verdad que hace falta", de que está detenido, suspendido en la suavidad de los recuerdos como – cito – un "Hombre que fornica mientras espera el Reino" (VIEL TEMPERLEY, 2003: 311). Se trata de dejar de escribir, dejar de relatar las escenas simplificadas, dejar de representar el miedo a perderse. "- No estoy escribiendo – le digo – Estoy hablando", leemos, y luego:

> [...]
>
> -Me gusta esa manera de hablar – me dice
> -Ya no estoy hablando – le digo – Sólo estoy recordando
> Porque tengo miedo:
> Mi cabeza para nacer cruza el fuego del mundo
> Pero con una serpentina de agua helada en la memoria
> Y le pido socorro
>
> [...]
>
> (VIEL TEMPERLEY, 2003: 315)

Recordar es pues el modo más extremo en que al poeta se le dicta su vocación, porque es un recordar sin ningún contenido, vacío absoluto en medio del sexo, memoria enfriada por una serpentina que anula al individuo, sus pecados que no quisiera abandonar, y que se ve reducido al pedido de auxilio, y entonces cada poema se convierte en el mismo pedido. ¿A quién se dirige? ¿A quién se dirige *Legión extranjera* y toda la obra de Viel? ¿Acaso a nosotros, lectores, que la recibimos estéticamente, como figuras brillantes de una experiencia? ¿O más bien a lo inhumano que podría unir en una sola palabra sin idiomas el fuego quemante del mundo y el frío en la cabeza que anticipa la muerte?

Cuando Viel pregunta por qué no puede hacer la verdad que hace falta, pide auxilio para la precisión, para la exactitud del instante absoluto, para que sea dicho lo justo en cada uno. No se trata entonces de escribir poemas para que otros simplemente lean, entre la incertidumbre y la contingencia, sino de responder por lo escrito y lo vivido, con la mínima distancia posible, yendo hacia el propio cuerpo a caballo de las mismas palabras que lo niegan.

Bibliografía

-AGAMBEN, Giorgio. 1989. *Idea de la prosa.* Barcelona: Península.
-DE AQUITANIA, Guillermo.1983. *Poesía completa.* Madrid: Siruela.
-DE JESÚS, Teresa. 1961. *Obras.* Barcelona: Vergara.
-KIERKEGAARD, Sören. 1980. *Diario del seductor.* Barcelona: Editorial Fontamara.
-SANTA BIBLIA. 1960. Versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera. Asunción-Bogotá-Buenos Aires-Caracas, etc.: Sociedades Bíblicas en América Latina.
-VIEL TEMPERLEY, Héctor. 1978. *Legión extranjera.* Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
-_____. 2003. *Obra completa.* Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Notas

[1] Santa Teresa diría que nunca está vacía, sino en secreto: "Pues consideremos que este Castillo tiene, como he dicho, muchas Moradas: unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados, y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma." (TERESA DE JESÚS, 1961: 698). Pero a esa cámara nupcial, aunque estén dentro ya, no todas las almas ingresan. ¿Buscan la santidad secreta esas mujeres del poema de Viel, mientras hablan o mientras cabalgan y piensan hacia adentro?

[2] En la *Obra completa* (2003) que usamos como referencia hay una errata en este verso, que elimina el verbo y hace que se rompa el endecasílabo. Reconstruimos la línea citada de la primera edición (VIEL TERMPERLEY, 1978: 22).

Privación y simbolismo de pasaje en *Brasa blanca* de Hugo Mujica

Daniel Riccardo
Universidad Católica Argentina

Hugo Mujica declaró en un reportaje a Ana María Lahítte: "Todos los géneros, en mis trabajos, se reúnen en un mismo tema: el hombre, ese ser de lo imposible". Con la definición "ser de lo imposible" Mujica apunta a lo esencial de su visión antropológica: para él, el hombre es más su posibilidad que su concreción; es constante desborde, apertura y búsqueda de lo que todavía no es.

De estas consideraciones, que hablan de cierta inagotabilidad del hombre, de su capacidad de ser siempre más de lo que ya es, derivan dos de los temas más significativos en la producción poética y ensayística de este autor, que son; por un lado, la atracción que ejerce lo ausente en el deseo humano y, por otro, la alteridad como fundamento íntimo de la identidad. Lo ausente y la alteridad terminan por serlo todo (el mundo, los demás, las posibilidades todavía no desplegadas de la existencia) en tanto son lo radicalmente otro que la mismidad y, desde esa diferencia o desde ese no-estar convocan a la mismidad a salir de sí y transformarse.

Nos interesa tomar un grupo de poemas de *Brasa blanca* (1983), primer poemario de Mujica, porque en ellos confluyen estos dos ejes temáticos, y porque además ofrecen muchas similitudes en los niveles del lenguaje y de las imágenes. En estos poemas, que son "girasol en la noche" (20), "del soplo de tu luz" (49), "de otros vientos" (69), "de otras orfandades" (76), y "funámbulo cojo" (82) aparece un sujeto textual en búsqueda de un *tú* siempre lejano u oculto, al tiempo que hay alusiones permanentes al discurso de la poesía mística, sin duda porque este discurso expresa en última instancia la relación entre un sujeto y una alteridad que lo atrae sustrayéndose.

En primer lugar, las isotopías de desnudez y de oscuridad, tan frecuentadas por la poesía de diversos místicos como imagen de la privación sufrida ante el ocultamiento de la divinidad, están referidas al sujeto poético de estas cinco composiciones. En "funámbulo cojo" el sujeto se encuentra "desnudo/ como asido a/ nada", y en "de otros vientos" está "como vestido para una ausencia/ o/ como el disfraz que me desnuda". Ambos poemas, ya sea por la comparación o por la posición semejante que ocupan los términos en el sintagma, relacionan la desnudez con la idea de lo ausente. De ahí que estar desnudo equivale en el primer caso a no poder asir nada y, en el segundo ejemplo, el verbo "desnuda" se equipara a "ausencia" al estar ambos lexemas en la posición final de cada verso.

En "girasol en la noche" la isotopía de la oscuridad se asocia cotextualmente con la espera de un otro que no está. El tópico de la noche mística es reelaborado en forma de juego conceptual: el sujeto, comparado a un girasol en plena noche es "herido" por las estrellas, llamadas a su vez "esquirlas de ausencia", es decir, fragmentos del sol no manifestado aun. Subrayamos, por otro lado, que otros lexemas aparentemente secundarios, como 'herir' en este poema, o 'llagar' en "funámbulo cojo" son parte del vocabulario habitual en la poesía de místicos como San Juan de la Cruz.

Otro punto de interés es que la ausencia de la alteridad, que provoca la desnudez o la oscuridad del sujeto, es expresada muchas veces como alejamiento progresivo en el espacio. Las imágenes de alejamiento, además de aportar mucha plasticidad a estos poemas, tienen su correlato en el movimiento de expansión que realiza el sujeto en su búsqueda. Es así como en "de otras orfandades" se habla del "yéndote que me despoja", o que el viento en su irse haga "tiritar esperas" a la desnudez del sujeto de "de otros vientos". Apuntamos rápidamente que el viento es, junto con la lluvia, uno de los símbolos de alteridad más frecuentes en Mujica, precisamente porque ambos mantienen la nota de movimiento continuo, de estar siempre pasando.

En "del soplo de tu luz" la alteridad aparece exaltada en imágenes lumínicas muy intensas y su alejamiento progresivo provoca oscuridad en el sujeto:

del soplo de tu luz

mi sombra
y el encendido tatuaje
de tu irte

El poema "nunca", tambien de *Brasa blanca*, retoma la isotopía de la oscuridad asociada al irse de la alteridad, esta vez, en la imagen de un tren que se aleja:

nunca
mis pupilas dilataron tanta noche
y sólo escucho
el silbar de un tren
alejándose

Simbolismo de pasaje

Así como los verbos de alejamiento progresivo son índice de ausencia de la alteridad, el sujeto textual de estos poemas, en búsqueda o en espera de ese tú, aparece en lugares de pasaje, en tránsito permanente desde un polo de privación hacia uno de encuentro. Los lugares que atraviesa el sujeto, cuando no coinciden con un símbolo de pasaje tradicional (como ejemplo, la cuerda o la puerta estrecha), al menos mantienen la característica esencial de este simbolismo: constituyen una vía inconcebible en cierto modo para la lógica, difícil de atravesar y peligrosa, pero que, por otro lado, se ofrece como la única posible. La idea de paso difícil es la que constituye esencialmente el carácter paradójico de todo símbolo tradicional de pasaje. Vamos a ilustrar esta explicación con algunos ejemplos tomados de Mircea Eliade:

> El héroe de un cuento de iniciación debe pasar por "donde se encuentran el día y la noche", o hallar una puerta en un muro que no ofrece ninguna, o subir al Cielo por un pasaje que no se abre más que un instante, pasar entre dos muelas en movimiento continuo, etc. (1979, 90-91)

Nos referiremos en primer lugar al símbolo de la cuerda en estos poemas. Sobre él escribió René Guénon:

> Las dos orillas representan simbólicamente dos estados diferentes del ser, y es evidente que la cuerda es (...) el carácter de tal vínculo, a la vez tenue y resistente, es también una imagen adecuada de su naturaleza espiritual; y por eso el puente, asimilado también al rayo de luz, es frecuentemente, en las descripciones tradicionales, tan delgado como el filo de una espada (...) Tal estrechez hace aparecer igualmente el carácter "peligroso" de la vía de que se trata, la cual, por lo demás, es la única posible [...] (1976, 336-337).

En los poemas "de otros vientos" y "funámbulo cojo" la imagen del funámbulo sobre la cuerda muestra una transformación hacia un nuevo estado, y se asocia contextualmente con el dinamismo de la espera o de la búsqueda. Es así como el sujeto de "de otros vientos", "tirita esperas/ funámbulo de grietas/ palpando cantiles". En "funámbulo cojo", donde, recordemos, el eje principal es la desnudez creada por lo ausente, lo paradójico es llevado al extremo: la cojera del funámbulo acentúa la noción de peligro del símbolo de la cuerda, y vuelve la escena aun más inconcebible. Además, la cuerda es llamada "cuerda del grito", atributo que connota también la sensación de tránsito doloroso.

Por otro lado, queremos destacar en estos poemas un hecho que se registra en todo *Brasa blanca*: el movimiento de búsqueda del sujeto jamás arriba a una llegada, y el énfasis está siempre puesto en el proceso. De ahí que en "de otras orfandades" se hable de:

este nunca llegar
al fondo de nada
que acaso sea
fondo de todos
y el aquí de la muerte
y el allá de la vida

La alteridad, que como hemos visto se ubica siempre en un "allá", es decir, en lo lejano, es el término de llegada y se la define como "vida". Al emplear los términos 'muerte' y 'vida' para designar, respectivamente, el origen y el destino del tránsito, el poema sigue participando del lenguaje usual del simbolismo de pasaje. A propósito de los extremos que une la cuerda, dice Guénon:

> La orilla de la cual parte es, de hecho, este mundo, o sea el estado en que se encuentra el ser que debe recorrerlo; y la orilla a la cual llega, después de haber atravesado los demás estados de manifestación, es el mundo principal; la primera de las orillas es el dominio de la muerte, donde todo se halla sometido al cambio, y la otra es el dominio de la inmortalidad (1976, 337)

Como podemos ver, los envíos intertextuales a la literatura de las iniciaciones son constantes. "Del soplo de tu luz" recurre a otra imagen de paso frecuente en las descripciones tradicionales. Se trata de la abertura estrecha, que Eliade ejemplifica con el pasaje de San Mateo: "La puerta es estrecha y angosto el camino que conduce a la Vida, y pocos son los que la encuentran" (Mt., VII, 14). Aquí el ausentarse de la alteridad, el "encendido tatuaje de tu irte" provoca en el sujeto "nervaduras abriéndose en mis muros/ puertas/ rojamente estrechas", lo que evidencia nuevamente una salida, un tránsito hacia ese tú, confirmado por la sentencia final "lo que muere al pasar es lo que pasa". Esta sentencia vuelve a unir una expresión paradójica junto a la idea iniciática de paso doloroso, donde incluso algo debe "morir" para poder acceder a la otra orilla.

La noche como tránsito temporal es quizás el máximo arquetipo en la literatura mística. El sujeto visto como un girasol en la noche, ya mencionamos, es otra vez una imagen inconcebible que manifiesta una tensión (esta vez temporal) hacia el sol ausente. Dicha tensión es expresada como desgarro: "como/ *esquirlas* de ausencia/ me *hieren* estrellas". El sujeto está en un ámbito intermedio, marcado por la ambivalencia creada entre la luz y la oscuridad. De hecho, hay una percepción luminosa muy tenue en la noche estrellada, que es presagio o "esquirla" del sol no manifestado aun.

Finalmente, en otros dos poemas, "una vez" de *Brasa blanca*, y "Sonata de violoncello y lilas", del libro homónimo, el sujeto aparece como un pez en la playa, imagen que muestra idénticas connotaciones que el girasol en la noche. El pez en la playa, al encontrarse en un ambiente que no es el propio y que entraña peligrosidad, representa otra escena paradójica. Se trata nuevamente de un lugar intermedio, que significa una tensión hacia un destino. Dicha tensión hacia lo lejano también es vista como desgarro y se manifiesta en el temblor corporal del pez. Así en "una vez", el sujeto textual ante la "ausencia de un nacer" del verso final es un "*trépido* pez/ sobre su *ataúd* de playas". En "Sonata de violoncello y lilas" que citamos completo sucede lo mismo:

sonata de violoncello y lilas
pero *lejos*
donde no se oye
pez en la playa
agitándose
bordes
ya tan *lejos*
que lo de aquí me *desgarra*

Discurso paradójico

Como hemos visto, las imágenes empleadas como pasaje en los poemas elegidos abundan en paradojas y en contradicciones. Mircea Eliade aclara:

> No debe sorprendernos la estructura de estas imágenes. Todo simbolismo de trascendencia es paradójico, imposible de concebir en un plano profano. (...) Todas estas imágenes místicas expresan *la necesidad de trascender los contrarios, de abolir la polaridad que caracteriza la condición humana para acceder a la realidad última.* (1979, 91).

Además de las contradicciones ya mencionadas, si tenemos en cuenta los ejes inicialmente propuestos de desnudez y oscuridad, veremos cómo las polaridades se anulan mediante el recurso de la paradoja en otros poemas de *Brasa blanca* y de *Sonata de violoncello y lilas*. Así, el poema "invisible rojo de lo dicho" culmina con las sentencias: "la desnudez/ abriga/ cobija el ya tanto desamparo", o el sujeto de "guijarro partido" se encuentra "al/ desabrigo/ de no estar desnudo". La polaridad luz-oscuridad, tan presente en la poesía mística, es constantemente retomada: el poema "a" además del oxímoron "sol ciego", afirma que "leños de sombras/ alumbran esperas". Y en "vitral de visiones" de *Sonata de violoncello y lilas* la sentencia final ("cuando la noche es luz/ cerrar los ojos es el puente") contiene más de una

afirmación paradójica: no sólo la noche es luz, sino que, precisamente porque es luz, se deben cerrar los ojos para lograr el pasaje.

No obstante, si bien la conexión con lo iniciático es evidente, no encontramos en estos textos índices que nos permitan hablar de un proceso místico hacia una realidad supra-sensible, sobre todo si atendemos a otros poemas de *Brasa blanca* o de *Sonata de violoncello y lilas*, o aun más, a la totalidad de la obra de Mujica, donde los ejes ausencia y alteridad son elaborados de forma menos simbólica. Consideramos más plausible la posibilidad de un código común con la mística por la afinidad temática que presentan ambos discursos: el trascenderse de la mismidad en la búsqueda de un otro, cuya naturaleza, repetimos, nunca termina de precisarse en estos poemas.

Sin duda, la abolición de los contrarios y la superación de la finitud mencionadas por Eliade son una preocupación central en Mujica, pero por su valor antropológico, no precisamente religioso: lo que interesa a este autor es, en definitiva, lo inagotable de la búsqueda humana, (de ahí, entonces, que privilegie ante todo el movimiento sobre cualquier término de llegada), la posibilidad de cada hombre de ser más de lo que ya es en un otro, y su capacidad de transfigurar su propia vida a partir, sobre todo, de lo que no está.

Bibliografía

-MUJICA Hugo. 1983. *Brasa blanca*. Buenos Aires: Sitio del silencio.
-_____. 1984. *Sonata de violoncelo y lilas*. Buenos Aires: Sitio del silencio.
-ELIADE, Mircea. 1979. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
-FERNÁNDEZ LEBORANS, María Jesús. 1978. *Luz y oscuridad en la mística española*. Madrid: Cupsa.
-GRUPO M. 1987. *Retórica general*. Barcelona: Piados
-GUÉNON, René. 1976. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: Eudeba
-LÓPEZ BARALT, Luce; PIERA DELGADO, Lorenzo. 1995. *El sol a medianoche: la experiencia mística: tradición y novedad.* Madrid: Trotta

El espacio de la enunciación/ la enunciación del espacio: los "lugares extraños" en la obra temprana de Susana Thénon

Mariana Di Ció
Universidad Católica Argentina

Introducción

La morada imposible, título elegido por Ana María Barrenechea y María Negroni para recopilar la obra de Susana Thénon, pone en primer plano una de sus preocupaciones principales: la búsqueda de un espacio de reposo que nunca se alcanzará.

La imposibilidad es, justamente, uno de los temas que aparece con mayor frecuencia: tanto en el espacio como en la enunciación, en la configuración de "lugares extraños", en la recurrencia del oxímoron, en el uso y abuso de deícticos sin remisión real, en las dificultades para la comunicación (ya sea en monólogos "del aire" o en el diálogo con el otro), en las innumerables imágenes de muerte, en la negatividad del lenguaje.

En los poemas iniciales de los tres primeros libros publicados por Thénon, que consideramos la primera etapa de su producción[1], el sujeto constata de manera progresiva su propia impotencia. El cambio aparece, con sus variantes, en las tres composiciones, ya sea: a) en el anhelo de renovar los principios estéticos ("Fundación"); b) en la inestabilidad del sujeto poético, como síntoma de su inconformismo ("Verdugo"); c) en la búsqueda permanente de un nuevo espacio a la que el yo se ve forzado ante la ausencia de un ámbito de reposo y de encuentro.

a) "Fundación" [2]

Este poema inaugural es el asentamiento de los fundamentos poéticos de nuestra autora. El empleo de verbos con fuerza ilocutoria ("hagamos"; "inventemos") contribuye a establecer el marco discursivo de la interpretación: al recurrir a la formulación austiniana, dichos verbos cobran valor performativo a la par que programáticos.

La composición comienza con una construcción comparativa que equipara el decir ("Como quien dice:") con el hacer ("anhelo, / vivo, amo,"; "nazco, / duermo, río") por medio del establecimiento de una serie de correspondencias, organizadas en una estructura que se repite invertida como en un espejo (vv. 1 10 y vv. 11 21) y que también sugiere, en sus variantes, la inestabilidad ("Hagamos / otros dioses"; "Otros sexos/ hagamos").

Bajo esta disposición especular del poema subyace la búsqueda de la alteridad. El deseo de unión con el otro, de encontrar al otro en el reflejo de uno mismo, está también presente en el modo subjuntivo, que suscita el deseo de llevar a la práctica los dictados de la voluntad:

> [...]
> inventemos palabras,
> nuevas luces y juegos,
> nuevas noches que se plieguen
> a las nuevas palabras.
>
> [...]

Si, teniendo en cuenta que 'hacer' es el verbo programático por excelencia, interpretamos las formas "hagamos" e "inventemos" como imperativos, la lectura performativa se actualiza. Por otra parte, la palabra se instaura en la repetición de la subordinada comparativa ("Como quien **dice**: / anhelo, vivo, amo, / **inventemos palabras** [...]"[3]).

El recurso al pronombre relativo "quien" introduce algo de ambigüedad, pues no requiere de concordancias de género. Asimismo, la aparente indeterminación de 'quien' a causa de las asociaciones que despierta el sintagma con el uso cotidiano y por su inserción en forma frecuente en frases lexicalizadas[4] introduce una cierta espontaneidad en las acciones enumeradas (anhelo – vivo – amo – nazco – duermo – río).

Esta modalización supone, para el enunciador, una atenuación en la responsabilidad de sus palabras a la vez que, por la inclusión de una idea ajena con visos de universalidad, incorpora la alteridad en el discurso: "Como quien dice". El uso del plural en "hagamos" e "inventemos" supone adhesión al otro, el deseo de compartir, además de los dichos, también los hechos; confiere a la palabra poética la capacidad de traspasar la frontera del yo individual (1° persona del singular) hacia un nosotros inclusivo (1° persona del plural). No se trata únicamente de configurar el universo personal *por medio de* y *en* las palabras, sino también de acortar *distancias*: entre el sujeto y los otros, entre el decir poético y el habla cotidiana. Para lograrlo, se deberá inventar ("inventemos") y re-inventar el lenguaje habitual ("como quien dice") en la creación poética, anhelo que culmina en *Ova completa*[5].

b) "Verdugo"[6]

En la primera composición de *Habitante de la nada*, el transcurso temporal está acompañado por la constatación del movimiento perpetuo ("descansar no podria / sino como en sueño / latente") y del cambio:

> [...]
> mis horas
> se tornan más agudas,
> más ásperas,
> desde que no respiro
> y el sol me arde.
> [...]

Si el sintagma "sueño latente" refuerza la tensión entre el movimiento ("descansar no podría") y la tendencia hacia la inmovilidad ("como flecha que reposa en su caraj"), la virtualidad del arma no utilizada sugiere un cúmulo de posibilidades aun no explotadas y, a la vez, ya caducas. La inminencia de la muerte no sólo se despliega en el futuro, sino que también se proyecta en el pasado y en el presente ("desde que no respiro"). Toda la composición apunta al perentorio último verso, clasura voluntaria de caminos espaciales y poéticos.

En efecto, la dupla vida muerte prefigura la lucha entre dos órdenes bien delimitados: el celestial ("y el cielo es un cojín a los pies") y el infernal ("Conozco el castigo. / Conozco todos los castigos"), con todas las implicancias (espaciales, simbólicas; teólogicas, etc.) que ello supone[7].

Tal como lo sugiere el título del poemario, *Habitante de la nada*, no son ajenos al sujeto los juegos de opuestos, ya sean internos o externos. Al igual que en los últimos versos de *Edad sin tregua* ("y en los aledaños / hemos / anclado"); el sujeto se posiciona en el límite del espacio y de la significación.

El verbo 'conocer', por ejemplo, instaura dos posibilidades de lectura, según lo entendamos como 'saber' o como 'experimentar'. En el primer caso, el sujeto se presentaría en pleno dominio de sus facultades lingüísticas ("Conozco las palabras") y cognoscitivas ("Conozco todos los castigos"), en cierto modo equiparadas por la repetición de la estructura. En el segundo caso, estaríamos ante un sujeto debilitado, víctima de una condena cuyo origen se desconoce[8]. En cualquier caso, es este conocimiento el que permite al sujeto inaugurar un camino no explorado y personalísimo: "Conozco las palabras / a cuyo sonido / las puertas vuelan como plumas".

Si en "Fundación" se impulsaba un cambio en el decir, en "Verdugo" se propugna una alteración en el hacer: la deliberada ruptura de las expectativas que la alteridad concibe para el sujeto. El uso de la 1° persona del singular implica una mayor responsabilidad por parte del sujeto, un contraste con "Fundación", donde la voz del sujeto estaba mediatizada por subordinadas o fusionada en la 1° persona del plural. En el verso final, "Pero hoy amanecí verdugo", el conector adversativo explicita, por medio de la inversión, la voluntad subversiva del sujeto.

La preocupación por el tiempo persiste asociada al cambio, y de manera muy marcada en el último verso "[...] hoy amanecí [...]". El amanecer es punto de inflexión y a la vez comienzo; es transición entre

las tinieblas y la luz diurna que inaugura. Por su parte, el adverbio 'hoy' instaura la enunciación en el presente y, por su mismo valor indicial o deíctico, configura una temporalidad efímera. En este caso, la marginalidad del sujeto no se encuentra ni en la enunciación ("Fundación") ni en el espacio ("Aledaños"); se acentúa aquí la inquietud temporal del primer libro ("sin tregua") en relación con la duración de un gesto condenado a la fugacidad.

c) "[Para el que amó desde su encierro...]"[9]

El sujeto consolida su posición límite a partir del círculo, según se halle dentro ("Para el que amó desde su encierro") o fuera de él ("Para el que sólo sabe de absoluto, / caminos"). Al igual que en "Círculo", de *Habitante de la nada*, el espacio se ciñe e impide el libre movimiento de los cuerpos allí encerrados ("Digo que el círculo se estrecha cada vez más / y que todo lo que existe / cabrá en un punto") tanto como el acceso de lo externo. La progresiva oclusión de la geometría se traduce en el desalojo de la alteridad, con el consecuente repliegue en el interior del sujeto ("desde su encierro"; "solitario"; "augura y late para nadie el amor"; "en fortines aislados"). Por otro lado, el confinamiento se asimila a la noción de castigo ("se negaron los días y las noches") y culmina con la repetición a modo de sentencia del verso "No hay lugar en un círculo perfecto". Dada la inexistencia de un lugar óptimo, se configurarán ámbitos "extraños", siempre en tensión entre el afuera y el adentro, en los márgenes de lo real: "En lo imposible también hay casas".

Por lo general, el círculo es un intento de devolver el orden al mundo, de superar el caos mediante una nueva manera de organizar las cosas[10]. Sin embargo, en este caso instaura un clima opresivo, que presenta una paradoja: es imposible acceder ("no hay lugar") tanto como escapar ("circulo perfecto") de él.

La novedad de lo imprevisto es también origen de nuevas inquietudes, de nuevas desdichas: "El que busca una fuente no prevista / da con la fuente de la sed".

Es significativo el predominio de la angustia: en la inminencia de la declinación física ("las hojas últimas de un verano"); en la tensión que surge a partir del acercamiento del deseo con el agua ("fuente de la sed"; "vigilias de arena"); en la negación del descanso ("literas sin viento, / en estrechas proas desgobernadas") y del encuentro con el otro ("late para nadie el amor").

La constatación resignada del último verso "No hay lugar en un círculo perfecto" contrasta con la resolución de "Verdugo" y de "Fundación", pero coincide en un mismo inconformismo vital, que se traduce en el lenguaje mediante prefijos, preposiciones y adverbios restrictivos y también mediante sintagmas y verbos fuertemente connotados.

Conclusiones

A pesar de pregonar "el caos como una fiesta"[1], la obra de Thénon presenta una solida estructura compositiva[2]. Además de presentar rasgos de *ars poetica*, cada una de las composiciones que hemos analizado establece un punto de contacto con el poemario siguiente. *Habitante de la nada* sintetiza la preocupación vital de *Edad sin tregua* y la espacial de *De lugares extraños* y se convierte, por lo tanto, en gozne entre poemarios.

Por otro lado, la elección de la persona gramatical del enunciador atestigua, en cada caso, el lugar físico y existencial del yo a lo largo del recorrido poético. En el primer poemario, el uso de subordinadas traduce la inmanencia del sujeto en el plano de la enuciación, y mediatiza sus acciones ("Como quien dice..."). Así, el alejamiento se presenta desde el punto de vista sintáctico y semántico, en cuanto advertimos un repliegue del sujeto en favor de la aceptación de la opinión más extendida. El uso de 'vosotros' revela el deseo de hallar un interlocutor válido, mientras el carácter especular de "Fundación" y los repliegues del sujeto sobre sí mismo nos hablan de la soledad esencial de la que parte el enunciador, evidente en las imágenes de despojamiento, en su proyección espacial, en la retórica, en la estructura poemática misma.

En *Habitante de la nada*, el desencanto se amalgama con la experiencia del límite, ya sea a través de puertas que se cierran, de caminos vedados, de una restricción en los procesos físicos ("no respiro") o de la misma inestabilidad del tiempo. Ante el fracaso de las propuestas antes propuestas, ante la imposibilidad de encontrar la palabra capaz de crear lazos con el otro, capaz de devolver al sujeto la propia identidad, se agudiza la soledad del sujeto y, sintomáticamente, la 1° persona del plural se transforma en singular. Este repliegue se traducirá en la forma geométrica del círculo, figura acabada en su cerrazón y, en tanto carente de principio y de fin, a la vez infinita.

La primera composición de *De lugares extraños* amalgama las diversas tensiones y oscilaciones de los dos primeros libros, a las que se suma una fuerte carga de negatividad en el interior del lenguaje. Al igual que en el primer libro, hay un intento de universalización de las experiencias subjetivas, en esta oportunidad a través del uso de la 3° persona del singular; desplazado y en desplazamiento, en permanente búsqueda de nuevos lugares enunciativos, de nuevos ámbitos, el sujeto se desplazará por espacios siempre ajenos. En definitiva, la inestabilidad en la elección de la persona gramatical del enunciador refleja la incertidumbre de un sujeto que "descansar no podría", de un sujeto para el cual no hay lugar.

Bibliografía

-THÉNON, Susana. 1958. *Edad sin tregua.* (Incluye "Aledaños", I-XIV, pp. 41-67). Bs. As.: Ediciones de la Cooperativa Impresora y Distribuidora Argentina Ltda., 72 pp.

———. 1959. *Habitante de la nada.* Bs. As.: Ediciones Thiriel. Editora e Impresora Américalee, 80 pp.

———. 1967. *De lugares extraños.* Bs. As.: Carmina, 80 pp. [Colección dirigida por Sofia Maffei].

———. 2001. *La morada imposible.* Bs. As.: Corregidor, 294 pp. Ed. y pról. Ana María Barrenechea; María Negroni. [Biblioteca de poesía].

Notas

[1] Cfr. nuestra tesis de Licenciatura en Letras, *"La cara deshecha en el vidrio cuarteado". La identidad del sujeto poético en* Edad sin tregua *de Susana Thénon*, Universidad Catolica Argentina, septiembre de 2003 (inédita).

[1] "**Como quien dice**: anhelo, / vivo, amo, / **inventemos** palabras, / nuevas luces y juegos, / nuevas noches que se plieguen / a las nuevas palabras. / Hagamos otros dioses / menos grandes, / menos lejanos, / más breves y primarios. / Otros sexos / hagamos / y otras imperiosas necesidades / nuestras, / otros sueños / sin dolor y sin muerte. / **Como quien dice**: nazco, / duermo, río, / **inventemos /** la vida / nuevamente". Los destacados son nuestros. La negrita indica las dos subordinadas comparativas ("Como quien dice") y el verbo subordinado (en ambos casos "inventemos"). Hemos subrayado la repetición, que adquiere aquí un matiz performativo. Advertimos en esta composición una marcada voluntad de subrayar, en el deseo, una contraposición con la realidad, siempre presentada en forma negativa. Los distintos elementos empleados a tal efecto (los adjetivos "nuevo/a" y "otro/a", el adverbio "nuevamente" y diversos verbos, sustantivos y sintagmas relacionados con la vida), así como la triple repetición del verbo "hagamos" contribuyen a reforzar la propuesta de una nueva "fundación" a través de la palabra poética, tal como lo sugiere el título de la composición.

[3] Los destacados son nuestros.

[4] Ejemplos de dichas lexicalizaciones son: "como quien no quiere la cosa", "sea quien fuere", "caiga quien caiga", "a quién le importa", "quien dice dos, dice tres", entre otras.

[5] Aun cuando exista un "lugar de las palabras" ("Lugar", en *Edad sin tregua*) distinto del discurso cotidiano, la *distancia* entre estos dos órdenes no puede, en la concepción poética de nuestra

autora, ser demasiado extensa; la poesía es espejo de la vida, "…ya medida / por dientes y espejos, / por husos de melancolía" ("Zombie", en *Edad sin tregua*). En vistas a lograr un reflejo fiel se rehuirá del uso acartonado del lenguaje, se renovará el cliché, se hará poesía con los temas más triviales y con las palabras más cotidianas y gastadas.

[6] "Una voz cercana / me repite: descansa, / y yo / descansar no podría / sino como en sueño / latente, / como flecha que reposa / en su carcaj. // Cada día / mis horas / se tornan más agudas, / más ásperas, / desde que no respiro / y el sol me arde. // Conozco las palabras / a cuyo sonido / las puertas vuelan como plumas / y el cielo es un cojín a los pies. // Conozco el castigo. / Conozco todos los castigos. // Pero hoy amanecí verdugo".

[7] Esta misma tensión ya se planteaba en "Quien" y en "Danza", de *Edad sin tregua*.

[8] Son frecuentes en Thénon los sujetos condenados, ya sea sin causa aparente o con castigos autoimpuestos. La resignación frente al castigo por faltas nunca explicitadas es especialmente significativa en este segundo libro, aunque persiste también en el siguiente: "Solo yo se como destruirme / como golpear mi cabeza / contra la cabeza del cielo, / como cortar mis manos y sentirlas de noche" ("No"); "No hay silencio ni canción que justifiquen / esta muerte lentísima, / este asesinato que nadie condena" ("Poema"). La lectura conjunta con "Sed", de este mismo poemario, refuerza esta última posibilidad: "Si un castigo has creado / es el de tu silencio / [...] / es el de permanecer / como una ciega / en una selva de miradas".

[9] "Para el que amó desde su encierro / las hojas últimas de un verano, / para el que solitario / se negaron los días y las noches / no hay lugar en un círculo perfecto. // El que busca una fuente no prevista / da con la fuente de la sed, con sus blasones / y vigilias de arena. // Augura y late para nadie el amor / en fortines aislados y carrozas, / en literas sin viento, / en estrechas proas desgobernadas. // Para el que sólo sabe de absoluto, / caminos, / no hay lugar en un círculo perfecto".

[10] Las formas circulares (que percibimos en la estructura o en los títulos de las composiciones o de los libros; en las alusiones a la geometría – "No", "Dónde", "[Yo quería encontrarte un caracol imperfecto…]" –, a la simbología del espejo – "Juego", "Minuto", "Resto", "[Fondeaste, poso, ancorado te veo…]", etc. – o al desierto – "[Para el que amó desde su encierro…"], "[La rosa que vivía…]" ; el carácter especular de ciertas estructuras – "Fundación", "Monólogo del aire", *Edad sin tregua* –, las remisiones al vacío de ciertos indicadores deícticos – "Ahora"; "Aquí", "Aquí, ahora" –) son elementos constitutivos de la poética de Thénon.

[11] Cfr. "Caos", de *Habitante de la nada.*

[12] Hemos desarrollado con mayor detalle la configuración de *Edad sin tregua* en la sección 3 a) de nuestra tesis de Licenciatura.

Rupturas, reformulaciones, promesas: hacia un esbozo de la actual producción poética en la Argentina

Valeria Melchiorre
Universidad Católica Argentina

A sabiendas de los riesgos que implica esbozar un panorama de la actual poesía argentina, nos contentaremos en estas páginas con una cartografía imprecisa, escueta y provisoria. Nos proponemos trazar los lineamientos fundamentales de algunas de las propuestas poéticas de estos últimos años, es decir, de comienzos del tercer milenio, omitiendo las voces de los poetas ya ampliamente consagrados que continúan escribiendo. Dada la insuficiente distancia histórica -la simultaneidad con que trabajamos- y la complejidad del campo que nos ocupa, nuestro intento no deja de ser arbitrario e inacabado. Sólo el tiempo permitirá subsanar injusticias y repensar muchos de los conceptos aquí vertidos.

El objetivo es, entonces, detenernos en la producción poética última. Con tal fin, resulta ineludible atender, en primer lugar, a ciertas prácticas a esta altura hegemónicas en los centros urbanos, especialmente en la ciudad de Buenos Aires. Me refiero a la «poesía joven», llamada también «neorrealista», «chabona», o «poesía de los 90», entre otras designaciones. En segundo lugar, nos concentraremos en dos libros aparecidos desde el año 2001 a esta parte que, por distintos motivos, merecen ser puestos en consideración. Es el caso de *Teoría de la voz y el sueño*, de Liliana Ponce, y *Consumidor Final*, de Pedro Mairal.

La poesía de los 90 o la disolución de las fronteras

> Toda antología debería [...]
> plantear tantas preguntas.
> Arturo Carrera

La existencia de una poesía joven o de los 90 con rasgos comunes es una evidencia insoslayable, que ya la crítica académica ha puesto de manifiesto. Basta asistir a muchos de los ciclos de poesía de la Capital Federal, u hojear las publicaciones de editoriales como Siesta, Vox, y Belleza y Felicidad, entre otras, para comprobar un aire de familia, así como un protagonismo indiscutido en el campo literario. Las instancias de consagración de dicha poética tan peculiar no se han visto agotadas por las lecturas en espacios públicos e instituciones, por las ediciones individuales, o por el interés de los críticos que, en tanto agentes del campo [1], han colaborado en su difusión. Muchas de las antologías publicadas recientemente seleccionan gran parte de estos textos. Por su índole abarcadora, que nos permite apreciar el fenómeno globalmente, y por su alcance masivo -si es que en poesía hay algo de masivo- es que nos ceñiremos a las antologías, específicamente a tres de ellas: *La niña bonita*, *Antología Zapatos Rojos 2000*, y *Monstruos*.

Las tres antologías consultadas incorporan la llamada «poesía de los 90» o intentan restringirse a ella sin más. Las tres cuentan con el apoyo de organismos indiscutiblemente ligados al arte: la primera de ellas, *La niña bonita*, con el de la Fundación Antorchas; las otras dos han sido validadas desde el estado, que las ha seleccionado para el Plan de Promoción a la Edición de Literatura Argentina de la Secretaría de Cultura y Medios de la Presidencia de la Nación. Este auspicio funciona como una legitimación y refuerza el argumento que señalábamos antes: el carácter protagónico de esta tendencia. Pone en entredicho, además, alguna de las afirmaciones de la crítica que, al hablar de la poesía de los 90, indica que ésta parece armarse al margen de "lo políticamente correcto" (Porrúa, 2002: 25).

La *Antología Zapatos Rojos 2000*, en un esfuerzo por mostrar "la diversidad y el despliegue caótico", incluye poemas de autores coetáneos, de generaciones distintas y heteróclitos en cuanto a su práctica poética [2]. Nombres de poetas con larga trayectoria conviven con algunos otros que se repiten en las otras dos antologías, especialmente abocadas a la poesía joven. *La niña bonita*, producto de un taller de Teresa Arijón, Diana Bellessi y Arturo Carrera, recorta un *corpus* con características similares a buena parte de los textos recopilados en *Monstruos*. Esta última antología, seleccionada y prologada por el mismo Carrera, lleva por subtítulo aclaratorio *Antología*

de la joven poesía argentina. Recoge poemas de autores que entonces pisaban los cuarenta años y de otros que apenas superaban los veinte, disparidad que no está en relación directa con la práctica poética: lo heterogéneo del conjunto no deriva de la edad de los poetas sino de sus propuestas. Muchos de los textos -por ejemplo los de Osvaldo Bossi, Teresa Arijón, Bárbara Belloc, Silvio Mattoni e incluso Walter Cassara, a quien frecuentemente se inscribe dentro de esta corriente- escapan a más de un rasgo de la llamada «poesía de los 90».

El carácter joven de esta poética de los 90, una vez relevados, de las tres antologías, los poemas que presentan un tono común, se desprende de sus improntas fundamentales. Por un lado, tal como advirtió Delfina Muschietti, hay un desprejuicio ligado con "[...] la fuerte relación entre cultura alta y cultura de masas"[3] . A esta marca generacional evidente se suma un gesto que se vuelve una constante en muchos de ellos. Como bien señalaron Martín Prieto y Daniel García Helder, se los percibe "poco inclinados [...] a entablar con la historia literaria una relación orgánica y de largo alcance" (1998: 14). Esta forma de aproximarse a la poesía, que puede volverse un arma de doble filo, si no nos hace abordar los textos desde la sociología o los estudios culturales, nos hace al menos preguntarnos, una vez más, por la naturaleza de lo poético. Es indudable que, como apuntan Prieto y García Helder, hay en los poetas de los 90 un grado de aprehensión del *Zeitgeist* (14) o de los principales síntomas de nuestro tiempo [4]. Esto es detectable a partir del cruce con los géneros populares y de un habla contaminada por la tecnología, el inglés y los vulgarismos, pero también por la elección de un referente fácilmente vinculable a lo cotidiano y a la realidad nacional actual. Los textos de los poetas hombres ponen el foco generalmente en lo *lumpen* -"Papá desapareció./ Los ratis de la 21 todavía lo andan/ buscando.", leemos en un poema de Santiago Vega-[5] y llamativamente cursi, ingenua o pop es la voz que adoptan las mujeres -"Me chupa el empeine del pie/ piecito fetiche/ y yo le doy golpecitos", escribe Marina Mariasch[6]. Dado que el sesgo irónico no queda claro, cabe cuestionarse acerca del origen de estas diferencias genérico-sexuales en los textos. Deudoras de una visión dicotómica de los sexos, ignoramos si, en el caso de las mujeres, son producto de las exageraciones del feminismo de los 70 y 80 o su reformulación. Intuimos, sí, que esta distinción masculino-femenino colabora en una exacerbación de lo real que se da tanto en los poetas hombres como en las mujeres. Porque en la poesía de los 90 desde lo más chabacano hasta lo más banal y lo más perverso son susceptibles de ser puestos en escena. Se trata de un realismo desaforado cuyo objetivo, cuando la intención paródica está borrada, merece una atención especial. La exposición deliberada -y dilatada, agregaríamos nosotros- de "las fisuras del sistema social y político" (Porrúa, 2002: 24) no apunta, de manera inmediata, a la denuncia: las utopías han muerto hace rato para los poetas de los 90. Su finalidad, tal como señala Porrúa (24), parece ser, en cambio, la provocación. Sin embargo, ni la actitud provocadora, propia de las vanguardias, ni el rescate de lo marginal son nuevos en la poesía argentina. Tampoco lo son la predilección por el tono narrativo; los comienzos *in medias res* y los finales irresueltos; lo inconexo y hasta delirante desde el punto de vista semántico; lo procaz; o la mirada puesta en la infancia como el lugar desde el que se habla o al que se recurre. La explotación del significante como disparador de significaciones, muy bien logrado en los fragmentos de "La máquina de hacer paraguayitos" de Santiago Vega, alias Washington Cucurto (Carrera, 2001: 188-189), tiene, a su vez, numerosos antecedentes en nuestra literatura[8]. Lo novedoso de estas prácticas textuales es la renuencia a lo simbólico y a lo metafórico [9]. Maurice Blanchot, en "La literatura y el derecho a la muerte", hace una distinción entre el lenguaje común y el literario. El lenguaje común, según Blanchot, una vez admitida la inexistencia de las cosas cuando sólo está presente la palabra, logra que las cosas resuciten plenamente como su idea. Es decir, el lenguaje le restituye a lo real todas las certezas que lo real tenía en el plano de la existencia. En cambio, el lenguaje literario está hecho de incertidumbres. Sólo se interesa por el sentido y la ausencia de las cosas: la palabra no es sólo la inexistencia de la cosa sino la inexistencia misma hecha palabra. Así es como nace, para Blanchot, "[...] la imagen que no designa la cosa directamente sino lo que la cosa no es [...] [10]", que habla de otra cosa (1949: 314-315). La poesía de los 90, en un mundo en el que casi no hay fronteras, parece atentar contra este límite entre lenguaje común y literario que describe Blanchot. Habrá que atender las consecuencias de dicho franqueamiento, o esperar el desarrollo de trayectorias individuales para ver sus efectos en el futuro de nuestra poesía o en nuestros modos de recepción.

Liliana Ponce: la conjura del vacío

> Le langage ne commence
> qu'avec le vide; nulle plenitude,
> nulle certitude ne parle à qui
> s'exprime [...]
> Maurice Blanchot

Deudora de la tradición poética de mediados del siglo veinte en Argentina, Liliana Ponce consolida en *Teoría de la voz y el sueño* una práctica propia y peculiar. Persistencia en la configuración de una voz y una selección cuidadosa de sus modulaciones más apropiadas, ambas pautas se ponen de manifiesto en la aparición tardía de este tercer libro de Ponce. Sus dos primeros libros, *Trama continua*, de 1976, y *Composición*, de 1984, esbozan un paisaje onírico de filiación surrealista que se constituye en escenario de una identidad fluctuante. Alternando género y número, la subjetividad atraviesa todas las instancias discursivas, llegando incluso a la fragmentación y amenazada por el acecho permanente de la muerte. El sujeto se construye y diluye ligado a la fluidez del tiempo y del verso que se extiende en la página. Su territorio, el del sueño, es igualmente oscilante. Signado por los cuatro elementos de la naturaleza -principalmente lo acuático- el espacio lleva la impronta de lo metafísico y, por momentos, de lo gótico. Por su parte, la escritura se vuelve cada vez más autorreflexiva, rasgo que se exacerba en *Teoría de la voz y el sueño* en que la apuesta parece condensarse.

En una línea consecuente con su propuesta inicial, el último libro de Ponce agrega una dimensión no menor a la instancia de lo onírico en vinculación con la subjetividad: la reflexión teórica acerca de esta complicidad y sus consecuencias en la propia escritura. *Teoría de la voz y el sueño* es una disquisición sobre el surgimiento de la palabra en el terreno de lo onírico. Es una voz que se alza desde la incertidumbre del sueño para teorizar acerca de sus alcances. Es la pregunta por el sueño como fundamento posible para la enunciación y el pensamiento acerca de la escritura poética. Los tres términos del título se articulan y fagocitan unos a otros con el propósito de dar cuenta del origen de la poesía y de las limitaciones del lenguaje. El punto nodal del libro es, en síntesis, el advenimiento del poema y su indefinida postergación, paradoja en que se sostiene una identidad igualmente diferida.

En la primera parte del libro, "La estación sombría", la interrogación recae en lo que hay al comienzo de la escritura. La afirmación de que la misma está "[...] en un trozo sin pertenencia" anticipa una poética en que la falta de sustento para el lenguaje, el escaso nexo con el referente se prefigura como fundamental. Los significantes se suceden sin asidero al par que el tiempo -"[...] se suceden los días"- y la pregunta por el proceso de significación se hace extensiva a la pregunta por el tópico y por la tradición. En este "[...] pasaje fantasmal [...]", que es a la vez el tránsito hacia la escritura y el propio texto, no caben ni la existencia de un "estilo", tal como afirma Ponce, ni la del sujeto poético, que es también negado: "Ya no yo, ni antes" (2001:11). Se trata de la experiencia del vacío, que Blanchot señala como esa aniquilación de lo real que se da con el surgimiento de la escritura (1949: 314-315). Ponce lo explicita reiteradamente: "Escribir es hoy un vacío" (2001:11), leemos. Establece, por contrapartida, un embate contra esta vacuidad de la palabra a partir del lenguaje y su materialidad, en su densidad y su espesor sutilmente hilvanados, gracias a una voluptuosidad finamente enhebrada. Escribe Ponce:

> A la luz del día, a la sombra asida,
> sin la quietud de la piedra, atada todavía a la memoria,
> indicio en el reposo, ardor en ese cambio que lleva
> de un momento a otro
> y se entierra en el hielo
> -diente o jiba que me llaman. (14)

Sin apelar a una explotación de los sonidos a la manera vanguardista, Ponce logra sin embargo condensar su potencia: ya no estamos frente al verso largo y fluido de sus libros anteriores. Esta batalla contra la inasibilidad de la escritura es la misma que la de la subjetividad. El sujeto poético busca afirmarse en lo real -"Quedaré en la arena real,/ la forma tangible de una piedra" (12)- pero el imaginario que convoca esta realidad responde al ámbito del sueño. Por ende, a la búsqueda de concreción se sucede la certidumbre de la inexistencia en un vaivén que se perpetúa a lo largo de todo el libro. El tiempo también es por

momentos concreto y por momentos inacabado, en este paisaje en que alternan lo sólido, lo líquido, lo aéreo y cuya inconsistencia reside en su carácter de poema surgido de lo onírico. La realidad es otra, intuye Ponce, y "Las cosas suceden de otro modo" (14).

En la segunda parte del libro, "Más allá de la estación sombría", voz y cuerpo parecen conjugarse y anunciar el inicio de la escritura. Surge el "punto de luz" (19) y el deseo irrumpe con más fuerza mediante un "susurro" que pretende ser "lascivo", mediante un lenguaje sensorial cuya batalla continúa. Pero aun en esta estación que se sitúa lejos de lo sombrío o a pesar de ello, la completud es una utopía: "Lo que empieza y no acaba/ o está por suceder, desata la noche." (21). El sujeto, en pos de fusionarse con la propia escritura y ver cumplida su voluntad -"Soy la que sueña,/ quiero ser lo soñado" (23)-, ha renunciado a la sexuación que sucede con el advenimiento del lenguaje, se ha situado en una etapa previa[11]. El cuerpo del poema y el propio han entrado, como afirma Ponce "[...] en el agua para concebir sin sexo/ un cuerpo" (22). Sin embargo, gracias a la intervención del deseo, a la experiencia material del lenguaje, en la actualización del poema "[...] se cumplen los sueños" (25), aunque los sueños sean lo único que se pueda cumplir.

En la tercera y cuarta parte del libro persiste la puesta en práctica de la eterna paradoja del lenguaje. Atravesada por el deseo, la voz visionaria incluye a un interlocutor que la erotiza y la sensualidad de los paisajes perseveran en su lucha por decir(se). A la vez, el "conocimiento" reafirma la certeza de la precariedad de un habla que ancla "[...] en lo transitorio [...]" (45) y de un mundo "donde nombre y objeto no aceptan compararse" (44). A esta voz diluida en el poema y en el sueño, cuya única certidumbre es el "placer carnal" (49) de la palabra, le sucede la confesión íntima del poema en prosa en "Diario". Este diario retoma lo esbozado anteriormente: la aparición de la luz; lo sensorial; la "[...] subyugación del vacío [...]" (59); la presencia del verano; la fragmentación del sujeto; y la exhortación al interlocutor -"amado mío" (56)- a que la ayude a crecer en lo perecedero. Pero, sobre todo, lo que subsiste es la creencia de que el poema siempre se halla en una instancia inaugural, de que, aunque estemos al final del libro, la escritura recomienza y no termina de escribirse. Casi a la manera de una *ars poética*, permeada por el discurso teórico, la voz de Ponce declara:

> ¿Qué es lo que recomienzo? -la escritura, la escritura que pretende ser una lectura, tamizar con los signos la espesura del mundo. [...]La escritura como analogía -y no como expresión: construir otra naturaleza sin moral, sin biomas. Entonces eso: una experiencia de abstención y una construcción poética que exhiba su desarrollo como su símbolo, a la vez vacío de referente, vacío de explicaciones, aislado de ideas. (70)

Pedro Mairal: la tradición en un mundo consumido

> No agregue. No distorsione.
> No cambie
> la música de lugar.
> Poesía es la que se está viendo.
> Joaquín O. Giannuzzi

Ponce ha hilado un lenguaje voluptuoso, encarnado en el paisaje transitorio de la subjetividad que sueña y articulado con el pensamiento en su estado puro. Este entramado, en su despliegue, constituye la ocasión para rebelarse contra el vacío inherente a la escritura y certificarlo. Mairal, en su segundo libro de poesía, libra su batalla contra la opacidad de las palabras en otro campo. Cuenta, como Ponce, con la certeza de que el lenguaje "eclipsa". Pero pese a que de este encubrimiento se desprende "[...] un ácido al fondo de la experiencia fresca", intenta dar cabida a esa experiencia. Se propone instalar la realidad presente de las cosas y de la vivencia subjetiva y social, aunque "[...] es aquí y ahora pero en el verbo rancio,/ en la estructura fúnebre del habla." (2003:16). El referente, recortado de lo vívido e inminente, se sabe ilusorio. Aun así, el deslumbramiento frente a la abundancia del mundo le impone al poeta una voluntad de canto. De este modo, "una fosforescencia", "la síncopa debajo de la blusa", "un relámpago en flor entre botones", todas las cosas y sucesos son la excusa perfecta para "quedarse para siempre cantando en este mundo" (37-38).

El canto del poeta en *Consumidor Final* no es cosmológico. Identificado con "[...] un poeta de edificio/ poeta de ascensor" (56-57), su voz recoge el acontecer cotidiano, se detiene en los seres y objetos que con mirada aguda rescata de lo circundante. Ilumina, de este modo, ciertos aspectos de la vida urbana, sus tribus y personajes solitarios o marginados; el paisaje efímero de la ruta -captado casi cinematográficamente-; los rituales domésticos femeninos; diferentes aspectos de la masculinidad; lo paradojal de la experiencia amorosa; las peripecias del durazno hasta llegar a nuestra boca; la ceremonia nimia de cortarse el pelo; y la realidad nacional palpable o reflejada en la T.V.

Por momentos impersonal y por momentos enunciación de una subjetividad que se interroga, la poesía de Pedro Mairal aborda una variedad de circunstancias atinentes al hombre y la sociedad argentina contemporánea. El referente, por ende, se sostiene en el poema anclando en el presente de los tiempos verbales; y en un registro actual y cotidiano que incluye nombres de lugares concretos -calles de Buenos Aires, entre otros-, y cifras y jergas de la tecnología y la publicidad. Presentes todos ellos -el del plano referencial y el de la dicción- en los que subsisten sin embargo, latentes, los residuos de la tradición.

En términos de práctica poética, la tradición en que se apoya Mairal es múltiple. Se percibe, en primer lugar, cierto sesgo objetivista, en especial el legado de uno de sus antecedentes directos en la poesía argentina, Joaquín Giannuzzi. Constatamos, a su vez, la recurrencia de algunos de los tópicos borgeanos -su concepción del tiempo y el espacio, por ejemplo-, sumada a una inclinación por la denuncia social propia de una tendencia de fuerte arraigo en la Argentina. Por otra parte, su lenguaje no descarta el habla de su generación, la de los 90, poesía de la que toma principalmente este rasgo, con particularidad en la segunda parte del libro, llamada "Consumidor Final" y que fue escrita entre el año 2000 y el 2002. Así, cuando el sujeto poético se dispone a narrar las aventuras de un durazno, leemos: "lo tiré en el carrito/ al lado del pan Fargo, las pechugas,/ junto al Skip Intelligent y el queso" (44).

Pero el apego a la tradición se revela, fundamentalmente, en el modo en que se integran en el poema las experiencias presentes y pasadas. Lo ya sucedido parece reencarnarse en lo que sucede. La "vida circular" (37) anula las distancias, se desdibujan las categorías espaciales, y en los gestos evocados conviven lo inédito y lo repetido. En "Celos clásicos", la mujer "[...] recita/ fragmentos de la Eneida" (11), mientras que el poeta "murmura su poema, su paisaje" (12). La instancia poemática, la de Mairal y la escritura/lectura de Virgilio, hace posible el encuentro. Leemos:

> De pronto se detiene,
> corrige un solo verso,
> despacio, íntimamente lo recita,
> mueve apenas los labios y un instante
> coinciden las dos bocas.
> Ella estudia latín pero en secreto
> se besa con Virgilio esta mañana. (12)

Mairal parte de un presente y un espacio por cuyas rendijas se cuelan otros espacios y el pasado literario, mítico, histórico y subjetivo. El cuerpo del hombre que está solo sentado ya ha sido "nombrado y numerado" (22) en la Antigüedad Clásica. La "sombra de Altamira" descansa en las carpetas de los estudiantes de Bellas Artes que se agrupan frente al zoológico "[...] y en sus ojos/ la sed del cazador sepulto brilla" (26). Los actos con el amigo de la infancia se reiteran hasta hoy. Un billete de cien le sirve para remontarse a la historia argentina y conjugar lo prosaico con lo épico. La televisión persiste en transmitir la jineteada "aunque el campo no exista/ aunque no haya más vacas ni praderas" (79). Otro televisor transporta a los que hacen fila en el banco a las profundidades oceánicas, aunque la realidad recuerde a "la señora" que debe pagar "[...] las aguas muertas y argentinas/ con fondos personales" (65). El navegante eterno, "ulises de ítaca" (61) -con minúsculas-, ahora lo hace por internet desde el departamento 14 G en Floresta y sin embargo ha sobrevivido junto con sus sueños: ahora "busca fotos de bárbaras desnudas/ quién sabe qué recuerda/ cuando pasan aullando las sirenas" (62).

Las sirenas ya no son las de los anchos mares: son las de una ciudad que se derrumba. Pero a pesar de todas las caídas, de que un jubilado pedalea su Aurorita tras haber perdido todo y otro muere haciendo cola, del tono paródico con que es revisitada la tradición poética

en el poema "Consumidor Final" -"empujamos el carrito hacia el ocaso,/ hacia el final, oh, consumidores finales" (82)- hay algo que persiste. Como en el centro del durazno, "a pesar de la larga cadena intermediaria", el sujeto poético se encuentra "con esa flor primera que perfumaba el viento" (45), en la poesía de Mairal sobrevive la metáfora como naturaleza de lo poético. Lo real se transfigura gracias al poder analógico del lenguaje, herencia a la que no renuncia el poeta. Así, el gesto de la mujer al envolverse el pelo con la toalla adquiere nuevas significaciones:

> con ademán antiguo
> tuerce diestra la boa de algodón,
> [...]
> y sin saber siquiera que ha rezado
> se yergue tan hermosa con turbante
> que el solo gesto alumbra la vida cotidiana (15)

Como el cuerpo del borracho tirado en la calle, el cuerpo del poema también "[...] es un señuelo que se deja/ para alcanzar la fuga" (69). Porque más allá de que los seres humanos, los poetas, los lectores, estemos en vías de extinción, seamos los últimos consumidores y nos estemos consumiendo, el fuego prometeico destella en las "hornallas azules" (10) que los personajes urbanos de Mairal prenden al anochecer y que son el halo de los santos anónimos (70-71) en un mundo desmitificado.

Conclusiones

Liliana Ponce, como muchos poetas de su generación -nació en 1950-, continúa escribiendo bajo la estela del surrealismo. Aunque a diferencia de otras poetas, como María Negroni, Ponce diste de asumir directamente la herencia de Alejandra Pizarnik, se suma a su adhesión a ciertos rasgos surrealistas la impronta de los postulados mallarmeanos, línea fundamental de su antecesora de los años 60. El libro de Ponce da cuenta de la vigencia de algunas de las prácticas poéticas más fructíferas del siglo XX y, gracias a las marcas propias, de sus múltiples posibilidades a principios del siglo XXI y en el futuro. Pedro Mairal, de la generación de poetas que se inician en los años 90, integra una variada tradición -Borges, realismo social, objetivismo y, por qué no, intimismo autobiográfico- adoptando el habla de su tiempo y haciéndose eco de la compleja sociedad posmoderna. Sin renunciar a los paradigmas de lo poético que rigen la estética del siglo XX, acusa todos los derrumbes, derrumbes que alcanzan en los llamados «poetas de los 90» su punto más devastador: cuando todo ha caído, es posible que sucumba, a la par, la poesía tal como la entendíamos hasta hoy. En fin, fenómenos todos, los abordados, que constituyen, de un modo u otro, rupturas, reformulaciones y promesas en el campo de la actual producción poética en la Argentina.

Bibliografia

-AAVV. 2001. *Antología Zapatos Rojos 2000*. Buenos Aires: La Bohemia.
-AAVV. 2000. *La niña bonita*. Córdoba: Alción.
-BLANCHOT, Maurice. 1949. "La littérature et le droit à la mort", en : *La part du feu*, Gallimard.
-CARRERA, Arturo (selec. y pról.). 2001. *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
-MAIRAL, Pedro. 2003. *Consumidor final*. Buenos Aires: bajo la luna nueva.
-PONCE, Liliana. 1976. *Trama continua*. Buenos Aires: Corregidor.
_____. 1984. *Composición (Poesía 1976-1979)*. Buenos Aires: Último Reino.
_____. 2001. *Teoría de la voz y el sueño*. Buenos Aires: tsétsé.
-PORRÚA, Ana. 2002. "Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías", en: *Punto de vista*, Buenos Aires, n.72, abril, 20-25.
-PRIETO, Martín y Daniel GARCÍA HELDER. 1998. "Boceto N°2 para un ... de la poesía argentina actual", en: *Punto de vista*, Buenos Aires, n.60, abril, 13-18.

Notas

[1] Sobre el campo literario y sus agentes cfr. BOURDIEU, Pierre, 1995, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 318 y ss.

[2] Joaquín Giannuzzi, Daniel Samoilovich, Tamara Kamenszain, Jorge Perednik, Mónica Tracey, Susana Villalba, Mirta Rosenberg, Liliana Lukin, Paulina Vinderman e, incluso, Liliana Ponce, entre otros.

[3] Citada por Carrera, en CARRERA, 2001: 15.

[4] De hecho, son innegables y seguramente no fortuitos los puntos de contacto entre esta poética y el nuevo cine argentino, de realizadores como Caetano o Trapero. Además de algunas similitudes evidentes desde el punto de vista temático -los bajos fondos, por ejemplo-, cierta "errancia en las tramas" (Cfr. AGUILAR, Gonzalo, 2001, "Los precarios órdenes del azar", en: *Mil palabras*, Buenos Aires, n.1, primavera, 19) que caracteriza al nuevo cine argentino es comparable a la resistencia a lo conexo y coherente que hay en muchos de los poetas jóvenes.

[5] De "Papá se incendia", en *Zelarrayán*. Compilado por CARRERA (2001: 187).

[6] De "malcolm y yo" (CARRERA, 2001: 88).

[7] Al hablar de feminismo de los 70 u 80, me refiero, por ejemplo, y tal como lo postulé en un artículo reciente, a la poética de Diana Bellessi, quien en *Tributo del mudo* o *Eroica*, entre otros libros, intenta echar por tierra los modelos de mujer establecidos por la sociedad patriarcal (cfr. MELCHIORE, Valeria, 2003, "La marca de lo femenino: poéticas y políticas en la poesía argentina escrita por mujeres", mimeo, leído en el 1er. Foro de Investigadores en literatura y cultura argentina, Universidad Nacional de Córdoba, mayo de 2003). Las jóvenes de los 90, al adoptar un discurso tan ligado a los modelos femeninos más tradicionales –con las marcas evidentes de comienzos del tercer milenio- operan contra los excesos del feminismo imperante en los 70 y 80. Pero, al mismo tiempo y por contrapartida, una dicción tan pautada genéricamente las vuelve herederas del sexismo en que inevitablemente caen las prácticas feministas.

[8] Cada una de estas características halla su plena realización en más de un poema ejemplar de la poesía argentina. Nada más narrativo que uno de los mejores poemas de Borges, el "Poema conjetural"; o más delirante y procaz que *Los poseídos entre lilas* o *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* de Alejandra Pizarnik, para quien, además, el mundo de la infancia adquiere una relevancia significativa. Propio de los poetas vinculados al realismo social, como Raúl González Tuñón, es atender a lo marginal. El plano sonoro del lenguaje está puesto magistralmente de relieve en Oliverio Girondo, Amelia Biagioni o Susana Thénon. Respecto de la voz con resabios infantiles, visible por ejemplo en el uso recurrente del diminutivo, es posible encontrar una filiación en la poética de Arturo Carrera.

[9] De acuerdo a las definiciones de Michel Le Guern en su consagrado estudio *La metáfora y la metonimia*. Para Le Guern, tanto el símbolo como la metáfora operan por medio de la analogía. La metáfora "[…] al obligar a abstraer a nivel de la comunicación lógica cierto número de elementos de la significación, […] permite poner de relieve los elementos mantenidos; a un nivel distinto del de la pura información, y por medio de la introducción de un término extraño a la isotopía del contexto, provoca la evocación de una imagen asociada que percibe la imaginación y que ejerce su impacto sobre la sensibilidad sin el control de la inteligencia lógica, pues la naturaleza de la imagen introducida por la metáfora le permite escapar a él." (25). En cuanto al símbolo, su mecanismo "[…] se apoya en una analogía captada intelectualmente y muchas veces compleja […] El símbolo rompe el marco del lenguaje y permite todas las transposiciones; la metáfora permanece contenida en el lenguaje, pero suministra una de sus claves." (53). Cfr. LE GUERN, Michel, 1973, *La metáfora y la metonimia*, Madrid : Cátedra.

[10] En francés en el original: "[…] l'image qui ne désigne pas directement la chose, mais ce que la chose n'est pas […]". La traducción es nuestra.

[11] Siguiendo a Lacan y sus teorizaciones acerca del estadio del espejo, el Edipo y la metáfora paterna, claramente explicitadas por Joël Dor en su *Introducción a la Lectura de Lacan*, Barcelona: Gedisa, 1994, pp. 90 y ss.

ponencias 3a

literatura

Abordajes de la poesía, del teatro y de la narrativa

Poesía del siglo XX

Ana Lúcia M. de Oliveira
Ana Cristina de Rezende Chiara
María Lucía Puppo
Graciela Susana Puente

Galaxias, de Haroldo de Campos: de los pliegues barrocos al hipertexto

Ana Lúcia M. de Oliveira
Universidade do Estado do Río de Janeiro

Desde la publicación de los primeros fragmentos de *Galaxias,* en 1964, varios críticos vienen apuntando la presencia de rasgos barrocos en la *poiesis* de Haroldo de Campos, importante poeta brasileño contemporáneo. Al respecto, véase la siguiente observación de Severo Sarduy (1979: 125):

> Las Galaxias concluyen, de cierto modo, su trayectoria en la poesía concreta [...]. El barroco frondoso, selvático, furioso, se dejó decantar en una geometría legible, despojada hasta la transparencia del proyecto, como las fachadas mineras del Aleijadinho.

También Robayana (1979: 138) identifica como barroca la estructura parasintética del texto, así como el uso dominante de la evasión del tema y de la obliteración del sentido. En el mismo sentido, Costa Lima (1989: 342-43) postula la tesis de que esa obra produce un desvío de la escritura de linaje mallarmeano, con la opción de la "deriva barroca en el magma impuro de lo cotidiano". Hay que destacar que el propio Haroldo de Campos dio la pista para una lectura de su obra en clave de un reciclado del estilo seiscentista: se trata de "un texto en el cual las fronteras entre poesía y prosa son abolidas y que recupera sincrónicamente, por así decir, la ´pre-historia` barroca de mi poesía concreta" (apud Barbosa, 1979: 21).

Para aclarar de qué se trata cuando se emplea, según la propia orientación del autor, el adjetivo *barroco* en relación con *Galaxias* sin quedarnos en el simple juego de colocar etiquetas, partiremos de un pequeño elemento que nos permitirá entender el *modus operandi* del texto examinado. Se trata de una hipótesis funcional que visa no a definir una esencia del barroco, sino a buscar, con el apoyo de la teorización de Gilles Deleuze (1988), una cierta especificidad operatoria.

Tomemos dos ejemplos de la obra en cuestión:

> esse livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli (frag.12; grifos nossos)[1]

> desse espaço sem palavras de que o livro faz-se como a viagem faz-se ranhura entre nada e esta ranhura é a fábula a dobra que se desprega e se prega de sua dobra mas se dobra e desdobra como um duplo da obra (frag. 31)[2]

Los trechos anteriores evidencian que el texto galáctico procede por un doble movimiento de contracción y expansión, de idas y venidas, que configura la respiración, el ritmo de su lenguaje. Más que simplemente recurso retórico, ese procedimiento de vaivén, de hacer y deshacer, constituye un importante estilema del arte seiscentista, que puede recibir una nueva comprensión a la luz de las consideraciones de Deleuze (1988) acerca de la filosofía barroca de Leibniz.

Teniendo como punto de partida la importante obra de Wölfflin, *Renascimento e Barroco*, el filósofo intenta definir el estilo seiscentista en términos de su función operatoria primordial: hacer pliegues. Es evidente que estos no son una invención del arte del siglo XVIII: existen todos los dobleces venidos de Oriente, los griegos, los romanos, los góticos, los clásicos (Wölfflin,1985: 43). Sin embargo, el rasgo distintivo del barroco es el pliegue (*pli)* que va hasta el infinito, curvado y recurvado, uno sobre otro, desenvolviéndose en dos planos –la materia y el alma-, ambos con infinitos desdoblamientos. Se llega, así, a la noción de multiplicidad, que no es solamente lo que posee muchas partes, sino – a partir de la propia etimología de la palabra, oriunda del término latino *plicare*– lo que es doblado (*pli*é/multi*pli*cité) de diversas maneras (Deleuze, 1988: 5-6).

El pliegue, a su vez, coloca en escena la polarización interior/exterior, tan cara a la arquitectura del período, con su cisión entre la fachada y el lado de dentro, entre la autonomía del interior y la independencia del exterior (Rousset, 1976: 256). Con eso, los pliegues ganan autonomía, amplitud, no simplemente por cuidado decorativo,

sino para expresar la intensidad de una fuerza espiritual ejercida sobre la materia. De la arquitectura se pasa curiosamente[3] a la filosofía y la teología, no separadas en el pensamiento leibniziano: mientras que Dios es envolvimiento, todo se encuentra doblado/envuelto en él mismo; en cuanto desenvolvimiento, él mismo está en cada cosa, como la verdad en la imagen. En otras palabras:

> Lo Uno tiene un poder de envolvimiento y de desenvolvimiento, al paso que lo múltiple es inseparable de los pliegues que hace cuando es envuelto, y de los desdoblamientos, cuando es desenvuelto. Pero los envolvimientos y desenvolvimientos, las implicaciones y explicaciones, son todavía movimientos particulares que deben ser incluidos en una Unidad universal que los "complica" a todos y complica todos los Unos. (Deleuze, 1988: 33)

El uso del vocablo "complica" remite directamente al término latino técnico *complicatio,* empleado por Nicolau de Cusa (1401-1464) en referencia a Dios, aquel en quien todo se encuentra "complicado" y, al mismo tiempo, aquel en que todo se "explica", por encontrarse en todo (Ferrater Mora, 1982: 533). Así, mientras la *explicatio* es un desenvolvimiento, la *implicatio* es un envolvimiento -y ambas se completan en ese raciocinio-. En sentido general y atendiéndose a su etimología, el término "explicación" designa el proceso mediante el cual se des-envuelve lo que estaba envuelto, se hace presente lo que estaba latente, lo que parecía oscuro y confuso aparece de modo claro y detallado. En suma: explicar – implicar – complicar, movimientos que siguen las variaciones de la relación entre lo Uno y lo múltiple, forman la tríada central del pensamiento de Leibniz, heredero directo de la tradición filosófica medieval.

Este desvío por los meandros del cruzamiento de la filosofía barroca con la medieval es relevante para la comprensión del pliegue como concepto operativo de aproximación entre el arte seiscentista y el texto de Haroldo de Campo. Entre esos dos polos se insinúa la presencia de la *poiesis* de Mallarmé, ya inscripta en filigrana en el fragmento citado de *Galaxias,* a partir de la referencia a la composición de Pierre Boulez, "Pli selon pli", que dialoga con la obra del poeta francés. De hecho, según Deleuze (1988: 43), "el pliegue es, sin dudas, la noción más importante de Mallarmé, no solamente la noción, sino, antes, la operación, el acto operatorio que lo torna un gran poeta barroco". La misma posición es defendida por Jean-Pierre Richard:

> La figura mallarmeana del pliegue [...] permitirá unir lo erótico a lo sensible, después a lo reflexivo, a lo metafísico, a lo literario: el pliegue, siendo al mismo tiempo sexo, follaje, espejo, libro, tumba, todas las realidades que él reúne en un cierto sueño muy especial de intimidad. (Richard, 1961: 28)

Dentro de la constelación de imágenes que se relacionan con ese tema en el texto mallarmeano, sobresale la concha marina, inmortalizada en el famoso "*Soneto em ix*" (Campos, 1974: 64) y presente en el siguiente trecho de *Galaxias*:

> os signos dobram por este texto que subsume os contextos e os produz como figuras da escrita uma polipalavra contendo todo o rumor do mar uma palavra-búzio que Homero soprou e que se deixa transoprar através do sucessivo escarcéu de traduções encadeadas (frag. 45)[4]

El "*aboli bibelot*" de Mallarmé es denominado explícitamente en otros trechos: "*pena que ela seja uma ptyx*" (frag. 30) e "*a borboleta-ptix escapa da ventarola do quimono*" (frag. 46)[5]. Además, este último constituye el fragmento en el cual más se evidencia el proceso operativo del pliegue, con una superposición de imágenes que se refieren directa o indirectamente a ese tema. Veamos otro ejemplo:

> esta mulher-livro este quimono-borboleta que envelopa de vermelho um gesto de escritura e doura suas páginas dela a mulher-livro em papel-japão cada página que se compagina num fólio-casulo [...] isto tudo nasceu de um quimono que drapeja dobras como páginas (frag. 46)[6]

En el telar del texto se urde una superficie plisada, en la que los mismos motivos se cubren y se descubren, a la manera del *origami* japonés o el arte de doblar el papel. En un arabesco irónico, la escritura se vuelve sobre sí misma, abanico que se pliega y se

despliega, desenvolviendo sus series permutantes y sus estructuras circulares. Metamorfoseados, los mismos motivos vuelven a emerger en otros pasajes:

> apenas uma dona contra o biombo de papel dum leque imaginário sussurrando coisas monogatari estórias de papel num leque (frag.7)

> eu apenas lhes contei uma estória tchuang-tse asa pó-de-íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra (frag. 28)

En función de lo expuesto se comprende que del efecto vertiginoso provocado por el universo galáctico –común al "dilatado pacto lúdico que es el barroco" (Ávila, 1972: 38)– deriva la multiplicación reiterada de los elementos que se superponen, esfumando sus contornos, en un juego incesante de hacer y deshacer.Tomemos algunos ejemplos más del texto en cuestión:

> o paraíso não é artificial mas tampouco simétrico o compasso das coisas difere discorda dispauta isto você pode escrever neste livro seu de linde e deslinde de rumo e desrumo de prumo e desprumo neste livro que você alinha e desalinha (frag. 17)

> caramujos quentam sob a pedra homens sobre requentam sol de holofote na cara e ocupamdesocupam pontos entramsaem portas sentamdessentam bancos (frag. 28)[8]

Alquimista del léxico, Haroldo de Campos rompe el equilibrio estable del signo en un constante desplazamiento de los cuerpos verbales –"planetas desorbitados que abandonan sus elipses para insertarse en otras", según Severo Sarduy (1979: 121)–, creando diversas palabras fundidas, en las cuales se integran dos o más significados independientes, a veces incluso antitéticos. Además de los ejemplos citados más arriba, encontramos en el texto una proliferación de *calembours* –"*alviagudos*" (frag. 42), "*publiexposto*" e "*escribalbuciando*" (frag. 45), entre otros–, recurso estilístico tan caro a la obra barroca (Alonso, 1980: 150), en el que dos o más raíces diferentes se combinan de modo que una única palabra se torne un nudo de significados, cada uno de ellos pudiendo correlacionarse a los otros puntos de concentración semántica, abiertos todavía a nuevas constelaciones y posibilidades de lectura.

Efectivamente, un ejemplo significativo de ese procedimiento es la palabra-valija "*caleidocamaleoscópico*" (frag.: 13), en la cual se complican –en pliegues morfológicos, aun el mismo acto operatorio– dos elementos nucleares para la obra examinada: el caleidoscopio y el camaleón. El primero se refiere a la multiplicidad de facetas del propio texto, con sus fragmentos yuxtapuestos, no numerados, permitiendo una combinatoria diferente de acuerdo con el lance singular producido por la lectura. Como cada fragmento en sí mismo también constituye un mosaico que reagrupa elementos venidos de diferentes contextos, se refuerza la construcción textual en galaxias: estructura móvil, en expansión y recreación continuas[8]. Es más: un texto así en rotación es regido por el principio de la metamorfosis, lo que remite al segundo término de *calembour.* Camaleónica, en verdad, es la creación barroca, con sus perspectivas cambiantes y diferentes recursos de *trompe l'oeil*.

Es la señal de entrada para que podamos dar otro salto temporal y articular la propuesta haroldiana con la teorización de Pierre Lévy acerca de las nuevas tecnologías de la inteligencia, entre las cuales destacamos la noción de hipertexto. Este salto tiene como trampolín la constatación de que "los conceptos son nómades, pasando de un territorio de saber al otro". (Lévy, 1993: 71). Además de eso, el propio autor abre esa vía cuando reconoce la posibilidad del hipertexto de ser "una metáfora válida para todas las esferas de la realidad en las que estén en juego *significaciones"* (ibídem, 25). Mismo corriendo el riesgo de una excesiva simplificación, lo que se pretende aquí es desenvolver una breve aproximación entre la operación hipertextual y la estructuración no linear, en mosaico, de *Galaxias.* De hecho,

> La metáfora del hipertexto da cuenta de la estructura indefinidamente recursiva del sentido, pues, ya que éste conecta palabras y frases cuyos significados remiten unos a los otros, dialogan y hacen eco mutuo más allá

> de la linealidad del discurso, un texto es siempre ya un hipertexto, una red de asociaciones. (Lévy, 1993: 73)

Por lo tanto, en esa operación múltiple de lectura desencadenada por la red hipertextual, se destaca su dinamismo constante, que es tematizado por el crítico en cuestión a partir de las imágenes del pliegue y del caleidoscopio -otro punto de contacto con la red que estamos intentando trazar-. Leamos:

> En la interface de la escritura que se volvió estable en el siglo XV y fue perfeccionándose lentamente después, la página es la unidad de *pliegue* elemental del texto [...]. El hipertexto informatizado, en compensación, permite todos los pliegues imaginables: diez mil signos o solamente cincuenta replegados atrás de una palabra o ícono, encajes complicados y variables, adaptables por el lector [...] Al ritmo regular de la página se sucede el movimiento perpetuo de *plegamiento* y *desplegamiento* de un texto *caleidoscópico* (subrayado nuestro). (Lévy, 1993: 41)

Otro punto a destacar en este paralelo con la red hipertextual es que el barroco, en su gusto por los enigmas, emblemas, alegorías, en sus préstamos estilísticos de los textos preexistentes y en su tendencia a la fragmentación del discurso, no cesó de practicar el método inventivo del palimpsesto [9]. Otra vez ese motivo se vuelve recurrente en la obra de Haroldo de Campos, como se verifica en los siguientes ejemplos:

> um corpo em linha d'água se transparenta quando o papel encorpa e deixa ver esta epiderme (frag. 46)

> tudo isto nasceu de um quimono que drapeja dobras como páginas e a mão que o manuseia e que descerra suas folhas e filetea de ouro cada folha por isso posso rasurá-lo agora e deixar no branco vacante este risco iminente de outro escrito de outro branco de outro resto incesto palim que é o nome de uma constelação psesto. (frag. 46)[10]

Christine Buci-Glucksman, en su estudio acerca del arte seiscentista, retoma una alegoría de la memoria como una mujer de dos cabezas, vestida de negro y sosteniendo una pluma en la mano derecha y un libro en la izquierda. Y observa: "Potencia de la pluma (escribir) y del libro (leer), la memoria tiene dos caras. Tal como Janus, ella conserva y olvida, torna presente lo ausente, y reúne la nada y el todo" (1986: 195). Así, el signo barroco, signo de la memoria, será habitado por esa ambigüedad en cuanto a la reinscripción del pasado: repetición en diferencia. Babel de lenguas, de trazos: escribir sobre textos ya escritos, pintar sobre y a partir de la pintura, pasar permanentemente del palimpsesto al "babelismo", o a esa escritura "*babel barroca*" (frag.13), articulando una topología a una tropología. De ese modo, esa estética del palimpsesto -todos esos palimpsestos de palimpsestos propios a la infinitud del signo barroco– constituye otro cruzamiento entre el barroco histórico y sus simulacros, sus recreaciones modernas.

Punto de encuentro de una hermenéutica de los signos y de la metáfora del Libro, del teatro como libro, el topos del palimpsesto condiciona una nueva relación de la obra con el pasado histórico, una nueva concepción de la memoria como recuerdo e interpretación. Todo ya está escrito, representado, en ese *theatrum mundi*, en esa biblioteca infinita, las dos grandes alegorías seiscentistas, reactivadas en una serie de textos de épocas posteriores, entre los cuales se destaca el siguiente fragmento de Borges:

> El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. (Borges, 1944: 465)

Fácilmente se verifica que una reflexión acerca del juego intertextual –que podríamos llamar hipertextual, a partir del concepto de hipertexto como "matriz de textos potenciales" (Lévy, 1996: 40)– de la literatura, informa la perspectiva de Haroldo de Campos. De hecho, en los comentarios a su traducción de James Joyce, el autor se refiere al "principio del palimpsesto" en el que "un significado, un conjunto de imágenes, es superpuesto a otro" (Campos, 1962: 21). También al reflexionar sobre la poesía concreta manifiesta una preocupación por la recreación de los trazos del pasado literario:

> El arte de la poesía, aunque no tenga una vivencia función-de-la- Historia, sino que se apoye sobre un "continuum" meta-histórico que contemporaniza a Homero y Pound, a Dante y Eliot, a Góngora y Mallarmé, implica la idea de progreso, no en el sentido de jerarquía de valor, sino en el de metamorfosis vectoriada, de transformación cualitativa, de culturmorfología: "*make it new*". (Campos, 1975: 26)

En las *Galaxias,* Haroldo de Campos practica con frecuencia la citación, el transplante, la mixtura de textos. Hay una proliferación de referencias a escritores, obras, fragmentos de libros: "*uma rosa é uma rosa como uma prosa é uma prosa*" (frag. 44), "*a turva vulva violeta do oceano oinopa ponton*" (frag. 49).[11] También es recurrente un movimiento de auto-reflexión, cuando la narrativa se dobla sobre sí misma y comienza a espejear sus propios procedimientos intertextuales:

> agora não estou falando deste livro inacabado mas de signos que designam outros signos (frag. 35)

> *o postiço empastado do real como uma camada sobre outra camada o falso acasalado ao C como uma página velando outra página (frag. 6)*[12]

Como parece evidente, este último fragmento tematiza la propia estética del palimpsesto, de la obra múltiple, que *alephicamente* -e hipertextualmente, en la estera de las modernas teorías de la información– *complica* varias otras obras. Se trata de la concepción haroldiana de la escritura como "operación de lectura", desarrollada a partir de Mallarmé: "doblaje, doblez, doble, duplo, duplicación, dación en dos, donación – dados" (Campos, 1975: 120).

Galaxias, en síntesis*:* "ese martexto por quien los signos doblan" (frag. 45).

Bibliografía

-ÁVILA, Afonso. 1980. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva.
-BARBOSA, João Alexandre. 1979. "Um cosmonauta do significante: navegar é preciso". In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva.
-BORGES, Jorge Luis. 1944. "La Biblioteca de Babel". En su *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
-BUCI-GLUCKSMAN, Christine. 1986. *La folie du voir; de l'esthétique baroque*. Paris: Galilée.
-CAMPOS, Haroldo de. 1975. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades.
-_____. 1984. *Galáxias*. São Paulo: ExLibris.
-_____. 1967. Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*). In: —. *Metalinguagem*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.
-_____ & CAMPOS, Augusto de. 1986. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva.
-_____ et alii. 1974. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
-COSTA LIMA, Luiz. 1989. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco.
-DAMASO ALONSO. 1960. *Góngora y El "Polifemo"*. 3 v. Madrid: Gredos, 1980.
-DELEUZE, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1985.
-_____. 1988. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.
-_____. 1970. *Spinoza: philosophie pratique*. Paris: Minuit, 1981.
-FERRATER-MORA, José. 1979. *Diccionario de Filosofía*. 4 v. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
-LÉVY, Pierre. 1990. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
-_____. 1996. *O que é o virtual*. São Paulo: Editora 34.
-OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. 2003. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
-RICHARD, Jean-Pierre. 1961. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Minuit.
-ROBAYANA, Andrés S. 1979. "A micrologia de elusão". In: CAMPOS, Haroldo de. *Signantia quase coelum*. São Paulo: Perspectiva.
-ROUSSET, Jean. 1976. *L'intérieur et l'extérieur: essais sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle*. Paris: José Corti.
-SARDUY, Severo. 1979. "Rumo à concretude". In: Haroldo de. *Signantia quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva.
-SOUILLER, Didier. *La littérature baroque em Europe*. Paris: PUF, 1988.
-WÖLFFLIN, Heinrich. 1961. *Renaissance et baroque*. Brionne: Gérard Monfort, 1985.

Notas

[1] "ese libro que se hojea y rehojea que se dobla y desdobla en él piel sobre piel *pli selon pli*" (frag.12; bastardilla nuestro).

[2] De ese espacio sin palabras de que el libro se hace como el viaje se hace ranura entre nada y esta ranura es la fábula el pliegue que se despliega y se pliega de su pliegue pero se dobla y desdobla como un doble de la obra (frag. 31).

[3] Dado el objetivo de este trabajo, no se presentarán aquí los caminos de ese tránsito, minuciosamente explicitado en la obra de Deleuze (1988).

[4] Los signos se pliegan por este texto que subsume los contextos y los produce como figuras de la escritura una polipalabra conteniendo todo el rumor del mar una palabra–concha que Homero sopló y que se deja transoplar a través del sucesivo escarceo de traducciones encadenadas (frag. 45).

[5] "lástima que ella sea una ptyx" (frag. 30), "la mariposa-ptix escapa de la ventarola del kimono" (frag. 46).

[6] "apenas una doña contra el biombo de papel de un abanico imaginario susurrando cosas monogatari historias de papel en un abanico" (frag. 7).

"yo apenas les conté una historia tchuang-tse ala polvo-de-iris irisa el pliegue de la página que despliega el libro el pliegue" (frag. 28).

[7] "el paraíso no es artificial pero tampoco simétrico el compás de las cosas difiere discorda dispauta esto vos podés escribirlo en este libro su de linde y deslinde de rumbo y desrumbo y de plomo y desplomo en este libro vos alineas y desalineas" (frag. 17).

"caramujos calientan bajo la piedra hombres sobre recalientan sol de holofote en la cara y ocupandesocupan puntos entransalen puertas sientandesientan bancos" (frag. 28).

[8] Según el propio autor, "la metáfora cosmológica del título es, con todo, la mejor explicación de su proceso generativo..." (Campos, 1992: 271).

[9] Para mayores desdoblamientos acerca de ese método de creación a partir del reciclado de textos preexistentes, cfr. OLIVEIRA, 2003: cap. 1.

[10] "un cuerpo en línea d´agua se transparenta cuando el ´papel encuerpa y deja ver esta epiderme" (frag.46)

"todo esto nació de un kimono que drapea pliegues como páginas y la mano que lo manosea y que descierra sus hojas y filetea de oro cada hoja por eso puedo rasparlo ahora y dejar en el blanco vacante ese riesgo inminente de otro escrito de otro blanco de otro resto incesto palim que es el nombre de una constelación psesto". (frag. 46)

[11] "una rosa es una rosa como una prosa es una prosa" (frag. 44), "la turbia vulva violeta del océano oinopa ponton" (frag. 49).

[12] "ahora no estoy hablando de este libro inacabado sino de signos que designan otros signos" (frag. 35)

"el postizo empastado de lo real como una camada sobre otra camada el falso apareamiento al deveras como una página velando otra página" (frag.6)

Poema Sujo en Buenos Aires o ¿De qué me defiendo? O ¿con cuántos *yoes* Ferreira Gullar escribe su canción de exilio?

Ana Cristina de Rezende Chiara
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

(Trad. Diana Klinger)

Poesia, esta química perversa, Este arco que desvela e me repõe neste tempo de alquimia
(Antonio Carlos de Brito)

Cada vez más se afirma, en el contexto general de la crítica artística t cultural, la apertura a la comprensión intertextual e interdisciplinar en los estudios contemporáneos. Una de las vetas interesantes de esta tendencia es la apertura a los marcos de la memoria en sus más diversas manifestaciones: archivos, confesiones, documentos, eventos conmemorativos, etc. Si por un lado desapareció la confianza positivista y totalizadora de la investigación historiográfica y memorialista, por otro, las nuevas tecnologías de investigación y archivo, así como el deseo y la fascinación por afirmarse frente a la fugacidad de las relaciones y del tiempo, aumentan las inversiones intelectuales en investigación memorialística. El gesto interpretativo que podrá contribuir a los avances críticos teóricos privilegia no solamente el enfoque anti-amnésico, ya que en el marco actual de la cultura se verifica una necesidad y un emprendimiento de des-archivamiento de la historia reciente, sino que busca también un alcance mayor de ese esfuerzo restaurador contra el olvido como parte del proceso de construcción del futuro, pues agrega un enfoque anamnésico[1] de esa producción cultural, buscando líneas de fuerza y de fuga para un diagnóstico que pueda contribuir con más datos a la comprensión del presente.

Sin duda, las décadas del 60 y del 70 constituyen un período de los más complejos e interesantes de nuestra historia cultural reciente – tanto desde el punto de vista literario y artístico, como también social, cultural y político – . En Brasil, la presencia del Estado autoritario desde 1964, con una exacerbación de los mecanismos represores en 1968, dará un contorno fuertemente político – y hasta trágico – a las luchas culturales de los años 60 y 70. El sentimiento dominante es el de miedo y autocensura: la llamada "paranoia", como podemos leer en el pequeño poema de Charles, constante de una de las más famosas antologías poéticas brasileñas, la antología de los poetas marginales: *26 poetas hoje* [2], organizada por Heloísa Buarque de Hollanda:

vivo agora uma agonia:
quando ando nas calçadas de Copacabana
penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça.
("Colapso Concreto")

vivo ahora una agonía:
cuando ando por las veredas de Copacabana,
pienso siempre que cualquier cosa puede caer en mi cabeza.

La "paranoia" social se desdobló en algunos artistas en sentimiento de urgencia para dar su testimonio sobre los acontecimientos vividos por medio de la escritura memorialista o autobiográfica. El género que tradicionalmente se confundía con la idea de un testamento existencial de alguien en plena madurez, se tiñó de tonos políticos del panorama de la época y cada vez más se fue tornando un género practicado por jóvenes, justamente aquellos cuyas vidas fueron violentamente modificadas por las luchas políticas, las prisiones y las torturas.

En la lírica, se planteó el problema del yo autobiografiado, pues, por definición, el género es paradójicamente el más próximo y el más desviado posible del yo que pone la firma, y el género que más se aleja de la forma directa de decir el mundo y sus accidentes. De hecho, la poesía aunque busque siempre la mayor proximidad y la mayor exposición del mundo, siempre lo hace bajo nuevas apariencias, bajo una nueva forma de decir o de mirar las cosas. Cualquier intento de circunscribir el "yo lírico", o por identificación directa con la persona del poeta o por total alejamiento de ésta, reduce la complejidad de la cuestión, pues no considera el amplio espectro de *yoes* superpuestos, reflejos, contradictorios que van de la per-

sona empírica hasta la virtual categoría de subjetividad. ¿Cuáles son las certezas del poeta sobre sí mismo?

Esa condición es extrapolada en el mundo contemporáneo por una serie de agitaciones en las certezas de los diversos saberes. Desde entonces el *yo* que se inscribe en el poema y el *yo* que firma el poema son cada vez más próximos y más inconciliables, ninguno puede ser ya una verdad categórica. La poesía, desde el siglo XX, marcará una cicatriz entre el que dice *yo* y el *yo* que surge de esas palabras. Digamos, por lo tanto, que el *yo que firma* el poema es un yo tanteado en la oscuridad, sin ser atribuible a un referente identificable, estable, a primera vista. Los casos que examinaremos dependen, por lo tanto, de esa comprensión de que el pacto autobiográfico de la poesía obedece a reglas aun más flexibles que en los casos demostrados de búsqueda de la identidad en prosa, ya de por sí tan complicados.

Seleccionamos la "autobiografía poética" *Poema Sujo (Poema Sucio)*[3] de Ferreira Gullar, obedeciendo al interés de saber cómo expresa el poeta la vivencia de la crisis de subjetividad experimentada durante los años de dictadura en los que tuvo que dejar el país, en correlato con su libro autobiográfico *Rabo de Foguete: os anos de exílio (Cola de cohete: los años de exilio)*[4], en el que narra de modo desapasionado los tiempos de persecución política y sus dificultades en el exilio.

Se trata de tiempos extremos, de casos de *memorias extremas*, para los cuales la cuestión del nombre (de la identidad, de los documentos) se torna fuente de amenaza constante. Por otro lado, en situación de precariedad e inseguridad totales, se torna casi una necesidad vital la comprobación, por lo menos interior, de los referentes que construyeron la noción y la autoconciencia de la identidad.

¿Qué firmas pueden surgir de esa confrontación del poeta con las fuerzas violentas de un régimen de excepción, que se extiende incluso fuera de los límites nacionales y alcanza en el exilio una de las voces más expresivas y fuertes de la poesía brasileña?

Ferreira Gullar, en la época del golpe militar del 64, es un intelectual reconocido por su actividad crítica y de participación en el movimiento concreto de artes plásticas, por su poesía que en aquel momento asumía la tendencia "comprometida" de los CPC[5] y por su participación política en el Partido Comunista. En todos los relatos de la época, se encuentran referencias a su personalidad fuerte en la lucha de resistencia contra el primer momento de la Dictadura Militar brasileña. Su actuación política y el cargo que asumió, por haber sido designado (sin ser consultado) para la dirección regional del Partido Comunista, lo llevan a ser perseguido por la represión del régimen y a ingresar en la clandestinidad en su propio país (*"Ahora, cuando todos los demás miembros del comité cultural iban a poder responder al proceso normalmente, yo tendría que sumergirme en la clandestinidad")* (GULLAR, 1998, 10). Subsecuentemente se exilia. Durante el período en el que se mantuvo alejado del país, Gullar pasó por experiencias increíblemente traumáticas, porque como si no bastara la situación brasileña, en todos los países de América Latina en los que buscó abrigo fue sorprendido por golpes similares y vivió momentos de fuerte angustia, siendo obligado a cambiar de nombre, a esconder o quemar papeles comprometedores, a escapar por poco de la fiscalización aduanera.

El *Poema Sujo*, largo y bello poema, funciona como una descarga catártica, como un ajuste de cuentas con el momento vivido, tiene la marca "caliente" de la coincidencia entre la experiencia y la enunciación. La situación que lo generó fue la presión insoportable de la amenaza de muerte en el exilio en Buenos Aires y de las dificultades enfrentadas con la enfermedad y la desaparición del hijo mayor:

> Creí que había llegado la hora de intentar expresar en un poema todo lo que yo necesitaba expresar, antes de que fuera tarde – el poema final. Cuando esa idea surgió en mi cabeza, me olvidé de todo lo demás y me entregué a ella. Imaginé que el mejor camino para realizar el poema era vomitar de una sola vez, sin orden cronológico o sintáctico, todo mi pasado, todo lo que viví, como hombre y como escritor....A la mañana siguiente, apenas me desperté, me senté a la máquina de escribir: era la hora de vomitar la vida. Sí, pero ¿cómo? Me quedé paralizado. Si el lenguaje tuviese garganta, le metería el dedo y provocaría el vómito verbal....Desilusionado me levanté y fui a preparar un café, repitiendo para mí mismo: "el poema va a tener que salir, cueste lo que cueste!"Mientras tomaba el café, reflexioné, me calmé, busqué el camino posible: ya sé, voy a empezar antes del lenguaje" (GULLAR, 1998: 237)

El libro de memorias *Rabo de Foguete: os anos de exilio,* en el cual se lee ese episodio de la génesis del *Poema Sujo*, fue producido en la distancia temporal de los años posteriores a las experiencias narradas. Se trata de un libro de 1998, escrito pasadas las turbulencias y controlando la emoción traumática de estar distante de su familia, de su país, de los amigos y de las referencias existenciales.

Los episodios de ese libro ocurren primeramente en Moscú, después en Chile, donde llegó en vísperas del golpe militar que mató a Allende, después en Perú (también bajo régimen militar) y por último en la Argentina, en Buenos Aires, también bajo fuerte presión primero de la agonía del peronismo y después con el golpe militar de 1976 y donde, sintiéndose amenazado resuelve su tensión emocional dejando que ésta se exprese bajo la forma poética.

El poema comienza con la ruptura del aspecto turbio del pasado hacia la claridad del presente mediante el esfuerzo de intelección del pasado:

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
.....
claro
como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma
turbio turbio
la turbia
mano del soplo
contra el muro
.....
claro
como el agua? Como pluma? Claro más que claro claro: cualquier cosa

Por medio del trabajo de la memoria, el poeta recuerda la infancia en San Luis de Maranhão, su ciudad natal, eje del poeta con todas las otras ciudades – Río de Janeiro, Moscú, Santiago, Lima y Buenos Aires. El trabajo de la memoria sitúa el cuerpo del poeta en el presente, pero recupera, por medio de la sincronía, varios tiempos, el tiempo de la infancia, de la adolescencia, del despertar al sexo, y de la edad madura. También es simultánea la conjugación de los espacios "*¿Cuántas ciudades caben en una sola?".* La evocación del pasado en el presente provoca una superación de los aspectos factuales, evocación por la cual el sujeto desgarrado de sus referentes por la situación de exilio es recolocado en el tiempo y el espacio. El esfuerzo de rememoración, como atravesando la neblina, marca esa línea tenue de los límites de la subjetividad en crisis y del pasaje de lo particular a lo general, de la singularidad a la sociabilidad, de la existencia individual a la historia, ya que, aunque hable de sí, el poeta parece sobrepasar el individualismo contingente.

El centramiento en la imagen del cuerpo ("Mi cuerpo / que recostado en la cama veo / como un objeto en el espacio/ que mide 1,70m / y que soy yo: esa cosa (...) cuerpo mi cuerpo cuerpo") como núcleo de la experiencia de la subjetividad, posibilita que de él surja el nombre, la identidad, la identificación (perdidas para el instante de la vida "real"): "cuerpo que si para de funcionar provoca / un grave acontecimiento en la familia: sin él no hay José Ribamar Ferreira / no hay Ferreira Gullar" (GULLAR, (1975),1995, 34). Viviendo bajo la amenaza de perder la vida, la identidad, es en la idea de sincronía y simultaneidad de la recuperación corporal que el poeta puede reparar su individualidad y también asegurar, al menos textualmente, su continuidad. Si el ajuste de cuentas es con el presente amenazador, el recuerdo del pasado tiene un efecto reparador del yo, que se puede identificar con una especie de subjetividad defensiva.

El método de recuperación por la memoria en Gullar procede de una pregunta: *¿De qué me defiendo?* (GULLAR(1975),1997, 30), que parece ser la imagen nuclear de su obra poética, ¿de qué se defiende el poeta*?* Y que podría ser desdoblada en: ¿qué defiende el poeta*?* Esa indagación estaba en el poema "Galo Galo" ("Gallo Gallo") del libro *Luta Corporal* [6]: "*Gallo gallo/ de alarmante cresta, guerrero,/ medieval (...) – qué hago entre las cosas? / de qué me defiendo*?" [3]Y contiene las otras preguntas del *Poema Sucio* sobre las cosas dentro de las cosas (como las muñecas *babuchka*): *¿cuál era el nombre? ¿Qué buscaba yo? ¿Qué preguntaba yo allí? ¿Qué me enseñaban esas clases de soledad entre las cosas de la naturaleza y del hombre?*

El poema de Gullar es extremadamente afectivo / erótico / corporal

y al mismo tiempo lúcido y tenso. La figura de aquel que enuncia las palabras va siendo construida en el movimiento pendular de estar dentro y de estar fuera. Aquel que vive la experiencia y que se pone a contemplarla como si contemplase una fotografía aérea, una mirada de afuera, desde lo alto. Recordemos un poema anterior de Gullar: "Una fotografía aérea" (GULLAR, 1997, 199). En este poema, el poeta se figura sentado a la mesa contemplando una fotografía aérea de San Luis y recordando un día en que oyó pasar un avión cruzando el cielo de la ciudad, y se queda imaginando, en el presente de la enunciación, que desde este avión – en el pasado – fotografiaban su ciudad. De esta forma el poeta juega en "Una Fotografía Aérea" y en el "Poema Sujo", en el cual parece sobrevolar la ciudad, con las posibilidades de estar dentro y fuera de los acontecimientos, de tal modo que solo una poética tensa y reflexiva como la suya pueda encarar con tanta fuerza.

El título de uno de sus primeros libros, *Luta Corporal (Lucha Corporal),* encarna y anticipa, por lo tanto, la configuración de un rasgo subjetivo que se repite en *Poema Sujo*, una proyección del *yo* que se defiende, un yo "guerrero medieval", creando para sí, para sus ideales, valores, recuerdos, un escudo defensivo, una coraza protectora.

En *Rabo de foguete* la experiencia tiene un recorte temporal más exacto y restringido a la experiencia personal del sujeto exiliado que precisa desdibujarse o borrar sus marcas en los lugares por los que pasa. En sucesivas "quemas de archivos" y cambios de identidad, el narrador no consigue alcanzar la precisión de la fotografía aérea del *Poema Sujo*, parece siempre dudar de la realidad, como si estuviese inmerso en un sueño, "*era como si nada de aquello estuviera ocurriendo conmigo"* (GULLAR,1998, 141), como si estuviese fuera de su propia experiencia "*Ellos están viviendo mi vida sin mí"* (GULLAR,1998, 104), como si cada vez que se desplazaba en fuga, dejase atrás de sí "*una pesadilla, un desastre que redujera el mundo a ruinas"* (GULLAR, 1998, 184).

Si en *Poema Sujo* percibimos un movimiento centrado en la defensa del yo que pone la firma contra los riesgos de desfiguración / olvido con los cuales la Historia amenazaba al poeta, de modo que la memoria circunscriba muy determinadamente esa identidad, en *Rabo de foguete* ocurre una especie de desplazamiento como si, aunque hable de sí mismo, el narrador crease un efecto de dislocamiento o de escisión entre la voz de la enunciación y el protagonista de la historia, cuyo nombre será siempre el que consta en una identidad falsa. Apenas en un momento de la narrativa el documento de identidad real (y no el adoptado por el poeta) aparecerá en forma de un cartel de cartulina, pegado en la puerta del departamento de Santiago de Chile como una carta de salvación contra las amenazas de los vecinos aliados al golpe contra Allende: "El polvo no se asentaba. Al salir del departamento descubro que mi puerta había sido pintada: al lado de una cruz esvástica, escribieron "fuera terrorista!". Traté inmediatamente de borrar la pintada, y pegué en la puerta una cartulina en la que escribí: José Ribamar Ferreira/ Corresponsal extranjero/ Colegio de periodistas de Chile, inscripción nº 675417" (GULLAR, 1998, 177)

En 1976, cuando el hijo mayor desapareció, la situación argentina se agravó y al final se publicó el *Poema Sujo* en Brasil, Ferreira Gullar pasó a luchar para volver a su país y lo consiguió. Veintidós años después, reconocería en el libro de memorias: "Hoy, al reflexionar sobre aquellos momentos, tengo la certeza de que el poema me salvó: cuando la vida parecía no tener sentido y todas las perspectivas estaban cerradas, inventé, a través de él, otro destino." (GULLAR, 1998, 238).

Quien lee las dos performances del pronombre *yo,* se confronta con dos proyecciones que parecen emanar de dos personas diferentes, aunque guarden entre sí tantas coincidencias factuales. La fuerza del poema supera el relato contenido y realista del libro en prosa. Para Gullar, según una reciente entrevista en el diario O GLOBO [7], se trata de una diferencia que deviene de dos lenguajes diferentes: "Cuando escribo un poema, entro (o ya entré) en un estado especial (...). Antes que nada no sé con precisión lo que voy a decir; solo sé que quiero traspasar el ámbito de lo sabido, de lo previsible, en fin, quiero sorprenderme a mí mismo. Escribir poesía, menos que escribir, es tocar lo inaudito para tornarlo dicho. O sea, es fracasar gloriosamente".

Creer en las palabras del poeta nos lleva a indagar si, al contrario de lo que dijimos anteriormente, no sería en la poesía que el yo autobiografado colocaría su firma de forma más viva y reveladora, más sorprendente y gloriosa, porque está más fuera de control (más extraño, según Freud).

Notas

[1] Anamnésico en el sentido de afirmarse sobre "rememoración gradual" , de " histórico que va desde los síntomas iniciales hasta el momento de la observación" de "traer a la memoria aspectos esenciales y latentes" conforme definición del *Dicionario Houaiss da Língua portuguesa*, p.203.

[2] Charles in. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje. Antologia.* 2ª. ed. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1998. p.233

[3] GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo* (1975). Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 10/11

[4] GULLAR, Ferreira. *Rabo de Foguete:os anos de exílio*. Rio de Janeiro:Revan,1998.

[5] CPC: Centro Popular de Cultura, entidad cultural de izquierda que, en los años 60, buscaba, por medio de eventos dirigidos a la clase operaria , conscientizarla para la acción crítica.

[6] GULLAR, Ferreira. *Luta Corporal (1950-1953)*. In. *Toda Poesia* (1980). 6ª ed. Rio de Janeiro, 1980. 10-11

[7] GULLAR, Ferreira. *Segundo Caderno*. In: *O GLOBO*, viernes, 1º de agosto de 2003

Cuba negra, mítica y plural: acercamiento a la poesía de Nancy Morejón

María Lucía Puppo
Universidad Católica Argentina – CONICET

1. La cartografía del yo

En la hora viva de agosto,
a las siete, el mirlo trina
encantado cantando
en una clarísima pradera de la Isla.

Así concluye un poema que dialoga con otro famoso de Lezama Lima, aquel que comienza "Una oscura pradera me convida". En el nuevo texto el poeta, ya muerto, es evocado por una estatua que guía tutelarmente a un yo nostálgico que recorre La Habana. La animización del tiempo ("En la hora viva de agosto") enmarca el poderoso conjuro del pájaro que trina, "encantado cantando". La escena tiene también su enclave en el espacio ("en una clarísima pradera de la Isla"), allí donde la naturaleza es sospechada de alojar fuerzas misteriosas, donde la cotidianeidad inocente delata una asombrosa perfección, en fin, donde hay un orden, una armonía secreta que sobrevuela lo aparentemente azaroso.

Bien podría tratarse de cuatro versos escritos por Lezama, pero sabemos que pertenecen a Nancy Morejón, la poeta habanera nacida en 1944 y considerada una de las exponentes más lúcidas de la llamada segunda generación post-revolucionaria[1]. Aunque su obra es poco conocida en nuestro medio, Morejón ha publicado varios poemarios desde los años '60 hasta nuestros días, además de dos libros de ensayos literarios, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén* (1982) y *Fundación de la imagen* (1988); un estudio etnográfico, *Lengua de pájaro* (1971); algunos textos dramáticos y numerosas reseñas y artículos sobre diversos aspectos culturales. Posee un Doctorado en Letras Francesas y ha traducido a Aimé Césaire y René Depestre, entre otros. Cercana colaboradora de Nicolás Guillén, en los años sesenta y setenta fue editora de *La Gaceta de Cuba*, y posteriormente ha realizado una importante tarea de divulgación cultural desde instituciones como la Casa de las Américas o la Fundación Pablo Milanés. Es miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua y en 2001 pasó a ser la primera mujer afrocubana que recibió el Premio Nacional de Literatura.

Miriam DeCosta-Willis (1998) ha señalado la existencia de dos "trayectorias" que se superponen en la producción poética de NM. Por un lado, hay una línea de poesía profundamente lírica, que predomina en *Mutismos* (1962), *Amor, ciudad atribuida* (1964), *Elogio de la danza* (1982) y *Piedra pulida* (1986):

Un nuevo libro,
un nuevo día,
otra nueva ciudad,
más veranos, más flores,
aquel perpetuo mar
y yo, ahora,
sobre piedra pulida,
busco tus labios,
busco tus ojos. (109)

Por otro lado, hay una corriente de poesía social y políticamente combativa que se impone en textos como *Parajes de una época* (1979), *Octubre imprescindible* (1982) y *Cuaderno de Granada* (1984). Una de las composiciones más emblemáticas de NM es "Mujer negra", definida por C. McKenzie como "una celebración de la mujer, una saga de la diáspora africana, que se resuelve en la revolución cubana de 1959. Es el imperativo de cualquier mujer africana que vive en América: la culminación del autodescubrimiento así como la creación de una imagen colectiva" (1998: 90-91). La obra de esta autora presenta una clara filiación con la poesía del Negrismo caribeño y sudamericano, y ella misma reconoce sus puntos de contacto con el Renacimiento de los poetas de Harlem o la poesía de la negritud surgida en los ámbitos francófonos (G. Abudu, 1998: 39). En *Octubre imprescindible*, por ejemplo, Morejón ofreció su propio homenaje a la revolución rusa pero también a un octubre personal y cubano, por ser el mes de la desaparición de Camilo Cienfuegos, de la crisis de misiles y del

nacimiento de su madre. De ese libro es el poema "Amo a mi amo", del cual transcribo la primera estrofa:

> Amo a mi amo,
> recojo leño para encender su fuego cotidiano.
> Amo sus ojos claros.
> Mansa cual un cordero
> esparzo gotas de miel por sus orejas.
> Amo sus manos
> que me depositaron sobre un lecho de hierbas:
> Mi amo muerde y subyuga.

Los versos remiten a la pesada herencia de la esclavitud, ese fenómeno brutal de la historia de Hispanoamérica. Condensan en una sola figura el poder del varón, del blanco y del dueño de las tierras, el "amo" que dispone del trabajo y del cuerpo de la sirviente negra. Ella es quien toma la palabra en el poema, a pesar de que allí se afirma que habla solamente la lengua *lucumí* (Yoruba). Entre tantos abusos sufre también la imposición de un idioma ajeno, pero la ironía del texto adelanta en cierto modo el desenlace, cuando en el sueño ella mata al amo "desollándolo como a una res". La rebelión de cada noche de la mujer negra, aunque sólo sea un *cimarronaje* mental, le permite no morir por dentro. Semejante acto entraña libertad y esperanza, dos aspectos simbolizados en el sonido de "las campanas" que "llaman" al final del poema.

La tendencia lírica y la social conviven en los volúmenes posteriores de NM: *Elogio y paisaje* (1997), que fue distinguido con el Premio de la Crítica, y *La Quinta de los Molinos* (2000), el texto al que recurriré mayormente en esta exposición. Mi objetivo es brindar un primer acercamiento a la producción de esta autora a través del análisis de dos metáforas recurrentes en su poética, la rosa y la isla. Me interesa mostrar de qué modo su poesía y su prosa, en diálogo con las distintas tradiciones cubanas y americanas, postulan el lugar central que ocupa el imaginario afrocubano.

2. La rosa esmirriada

¿Cómo pretender trazar una historia de la imagen de la rosa?[2] Bástenos decir que la "rosa justa" y tantas otras que poblaban el jardín de Juan Ramón Jiménez tuvieron sus pares americanas en las rosas que acompañaban a las mujeres sensuales y exóticas de Rubén Darío. Particularmente en Cuba, José Martí proponía en cambio una "rosa blanca" cultivada con sencillez, y promediando el siglo veinte la poesía de Dulce María Loynaz entronizaba la "rosa fresca", aquella que "florece porque florece", como en el verso de Angelus Silesius[3].

Veamos qué ocurre con esta metáfora en la obra de NM. La composición más breve de *Piedra pulida,* el libro que según los críticos inaugura la madurez poética de la autora, se titula simplemente "Rosa": "Hablémosle,/ nuestra es/ su espina." El poema presenta un lenguaje simple y coloquial; comienza con una primera persona que nos incluye como lectores ("Hablémosle"). Es una invitación que surge como respuesta desafiante al mandato de Huidobro, quien reprochaba a los poetas que le cantaran a la rosa, en lugar de "hacerla florecer en el poema". Aquí la voz poética parece rescatar la metáfora del descrédito vanguardista, no por aferrarse a una taxonomía conservadora, sino porque la rosa todavía funciona como imagen eficaz y constituye, como diría Ricœur, una "metáfora viva" capaz de producir nuevos sentidos.

La Quinta de los Molinos (2000) es el poemario más reciente de NM, cuyo título alude a un sitio histórico que ocupa un lugar preponderante en la memoria colectiva de los cubanos. Allí existe una voz poética ya madura que se autorrepresenta en los espacios cotidianos de La Habana, en la cercanía de la naturaleza a través del mar o la lluvia, en el homenaje a otros escritores, pintores o maestros, en la crónica de los acontecimientos sociales. En este libro la rosa aparece en el irónico poema "Cadáver exquisito": "Pongo esta rosa a los pies de un cadáver./ ¿Quién habrá sido esta mujer hermosa?" (133)

El título resulta un equívoco, puesto que "cadáver exquisito" debe ser interpretado literalmente, en lugar de remitir a la técnica surrealista de dicho nombre. Decía Poe que la muerte de una mujer hermosa "es indiscutiblemente el tópico más poético del mundo"[4]. La rosa acompaña la fascinación de Eros y Tánatos y, como ocurría en la *coincidentia oppositorum* barroca, aquí la flor expresa una paradoja. Se ve invertido el tópico clásico de la caducidad de la belleza femenina ya

que la mujer muerta parece, sin embargo, una "figuración de Botticelli". Consideremos ahora el comienzo del poema III de la serie "Trofeos":

> Tengo un pan
> y algunas luces simples en la noche.
> Tengo un libro
> y una rosa esmirriada entre las manos.

A la sencillez del "pan" y de las "luces" se suma la literatura ("un libro") y "una rosa" que no está perfecta, intacta, sino "esmirriada". Sin renunciar a las imágenes, el poema adquiere luego un tono netamente político:

> Tengo todos los vientos
> y una precisa voz para los prisioneros.
> Tengo una isla poblada
> y ningún barco, ningún fantasma ajeno,
> la podrán disolver,
> entre las aguas. (47)

Haciendo eco al famoso "Tengo" de Nicolás Guillén, aquí la poeta enumera sus bienes materiales y simbólicos. Tal vez la "rosa esmirriada" represente esa misma poesía impura que buscaba el Poeta Nacional, o tal vez constituya una defensa tardía, menos utópica, del ideal comunista. Por último, en "Lectura de texto medieval" la voz poética se presenta a sí misma y a un tú masculino compartiendo el amor y la lectura de poemas. Los cuatro versos finales dicen así:

> Este poema se llamará "El día de nuestro amor".
> Y ahí estás, obediente, casi experimental,
> reproduciendo aquello que dicto y suscribo,
> mirando hacia la luna y la siempre querida rosa… (91)

Sin duda sorprende que se caracterice de "casi experimental" la actitud de quien simplemente mira la luna y la rosa. Hay una inversión de los roles genéricos tradicionales: aquí el varón obedece a la mujer poeta. La rosa aparece como un objeto cotidiano, que al mismo tiempo remite a lo eterno e inmaterial (¿del arte, del amor?)... Es "la siempre querida", la cercana pero inalcanzable, la metáfora que resiste el paso del tiempo.

Del tratamiento que hace de la rosa podemos inducir ciertos elementos constitutivos de la poética de NM. Observamos una clara conciencia del yo que recurre a una metáfora tan poco inocente y se sitúa en un espacio intertextual que favorece la alusión, la ironía, el elemento lúdico. El referente clásico aparece acompañado de adjetivos que rompen con cualquier atisbo preciosista, pero que sin embargo no anulan las antiguas resonancias de la imagen. Tradición y renovación van aquí de la mano, y en el contexto del nuevo milenio que comienza, la rosa de Morejón sigue remitiendo a la perfección imposible, a la fugacidad que caracteriza toda experiencia humana. Por mucho que nos concentremos en el color y el perfume, parece decirnos el texto, "nuestra es / su espina".

3. Criaturas de isla

Podrían llenarse cientos de páginas con poemas donde los cubanos describen metafóricamente su Isla. En el siglo veinte Nicolás Guillén la definió como un "largo lagarto verde con ojos de piedra y agua" y Dulce María Loynaz escribió que toda isla es "un drama geográfico". En muchos casos los poetas asociaron la pequeñez y el aislamiento geográfico de Cuba con la fragilidad de toda isla, pero recordemos que simbólicamente la imagen remite también a "un mundo reducido, una imagen del cosmos completa y perfecta, porque representa un valor sacro concentrado" (Chevalier, 1986: 596)[5].

En *La Quinta...* de NM aparece un "Divertimento (para guitarra)" que concluye de este modo:

> Amo una isla atravesada en la garganta de Goliath
> como una palma en el centro del Golfo.
> Amo a David.
> Amo la libertad que es una siempreviva. (53)

Si aquí la isla se vincula con la idea de libertad (política), en otro poema se asocia más bien con el misterio. Retomando la tradición de novelas de aventuras, originada a partir de los relatos de Defoe, Swift, Verne y Stevenson, la autora presenta la isla como el territorio desconocido, virgen por excelencia. A ese sentido remite un poema que sitúa al amado en la playa, y termina con una pregunta: "¿Habrá en tus ojos islas inexploradas?" (85).

En "Preguntas para Wilfredo Lam" la poeta afrocubana se refiere a los seres que pintó el gran artista. El dístico final clausura de este modo el poema: "¿Quién los viera mejor sino tu pulso/ perfumado por estas islas de coral?" (109).

Habitar la Isla es compartir el paisaje del agua. Dice la voz poética de *La Quinta*... que así como las piedras bajo la lluvia "reciben/ todo el cuerpo del agua", "navegan estas islas que toco/ en su cartografía secular,/ podridas de cruceros y algas/ y pólipos sedientos" (123). Mientras "ríe un Arcángel", el agua impone su ciclo, se adentra en la tierra, determina la mirada y las costumbres de los isleños.

En un artículo de 1970, "A propósito de José Lezama Lima", NM destacó la importancia de los aportes del autor de *Paradiso* a los "temas de la insularidad"[6]. Resumamos brevemente que en la década del '30 el joven Lezama retomó la distinción del etnólogo alemán Leo Fobenius entre las "culturas del litoral" y las "de tierra adentro"[7]. Con las primeras asociaba la de su país, donde prima el sentimiento del mundo como "lontananza", es decir, el exterior como "espacio del infinito". La "diferenciación insular" consistiría, según el poeta, en un poder de síntesis que permitiera integrar la *resaca*, "el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas" y el *mar*, símbolo del sentimiento de lontananza, de lo otro, de lo diferente. La isla toma los aportes de otras culturas y los devuelve con su matiz particular; privilegia la *tensión* frente a la *acumulación* europea.

Morejón vuelve sobre la teoría de la "sensibilidad insular" lezamiana y le suma las contribuciones de Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. Así es que detrás de la metáfora de la Isla, ve incluso más que Cuba, ve América con su realidad inexplorada y maravillosa:

> Desde que la imagen de la Isla entró a formar parte del universo, ella se expresó sustancialmente mediante la poesía. Lo primero que sabemos de nuestra flora y fauna nos ha llegado a través de los llamados géneros periféricos de la literatura: los diarios de viaje, las memorias, los epistolarios y el agobiante testimoniar de los cronistas de Indias. En ello siempre se vertió la genialidad americana. Entre nosotros el discurso ha sido fantasioso; la posibilidad de racionalizar nuestra realidad ha sido maravillosa. (1988, 143)

En su bellísimo artículo "Presencia del mito en el Caribe", la poeta afirma la unidad de un "mundo caribe ... insular, costeño, marítimo y telúrico"[8]. La variedad de "culturas madres" caracteriza a todas esas naciones, determinadas en su historia por la conquista de España, Francia, Portugal, Gran Bretaña y Holanda, más la influencia de las culturas africanas y los "despojos" de las precolombinas. El *trópico* es, según NM, "uno de los principales mitos" que, como toda expresión caribeña, debe corresponderse con "un altísimo grado de *mestizaje*". Así se torna evidente que "África transculturada nos identifica en las Antillas. ... La presencia del negro en el Caribe es obvia como su mar." (180). La autora señala el protagonismo cultural de los mitos yorubas que provienen de los cantos y las danzas ancestrales de las costas de Guinea, las estatuillas de Benín, la adivinación de Isfá, los poemas y los relatos transmitidos oralmente en el seno familiar. Desde esta perspectiva adquieren relevancia mitos particulares como el *monte*, que "guardó, salvó y resistió" a los esclavos negros y es aun un "valor ... de rebeldía" (182), o bien el *mar*, que simboliza "cárcel y liberación a un tiempo" en tanto que "inicia el trauma de la extradición" (la trata negrera y consiguiente esclavitud) (183).

En este ensayo NM teoriza sobre aquello que su poesía lleva a la práctica. Numerosos trabajos han demostrado hasta qué punto en su imaginario poético hay mitos, rituales y símbolos que provienen del folklore afrocubano. Bástenos como ejemplo el siguiente fragmento de "Cuento la despedida", un poema que pertenece a *Richard trajo su flauta* (1967):

…
fijé los ojos sobre uno de los libros un clásico español
claro siempre los clásicos aparecen en momentos semejantes
Boscán
había versos así:
"viéneme a la memoria
donde la vi primero"
…
Van Gogh quedó para primer sujeto de la conversación
y más tarde prohibiste la retórica rancia que me inundaba

ahora presiento que amarnos era cuestión de orishas
no para seres de muerte negra como tú y como yo
te mencionaba a eleggua hace un momento Marcos
para que nos reúna nuevamente
a pesar de que somos entes de carcajada (69)

La voz poética cita a un autor del Siglo de Oro, después alude a un pintor holandés y finalmente remite a los orishas, las deidades yorubas. Entre ellos elige a Eleggua, el mensajero, a quien invoca para que medie entre los amantes. La fusión de los paradigmas europeo y afrocubano que presenta el poema corresponde a la heterogeneidad cultural que se vive en Cuba. Un aire sagrado sobrevuela esta poesía, llana y al mismo tiempo sugerente, teñida de un simbolismo primigenio y ancestral.

El uso que hace Morejón del verso libre y sin puntuación se adapta a los más sorpresivos cambios de registro, porque, como lo ha señalado Mario Benedetti (1991), su poesía absorbe "las vibraciones del surrealismo y la capacidad comunicativa de la poesía conversacional", sin perder la impronta española de la generación del '27. Aunque se ha asociado la escritura de NM con un "habanismo" celebratorio (McKenzie, 1998) y una "poética de lo cotidiano" (Captain-Hidalgo, 1998), hemos visto que en su caso la continuidad con el legado familiar trasciende el plano personal para volverse una reivindicación mayor, la del mundo negro. El mensaje poético adquiere de ese modo la triple dimensión social, étnica y feminista, aun cuando la autora no adhiera abiertamente a ninguna actividad militante.

Desde fines de los años ochenta, los estudios poscoloniales han generado un debate en las universidades anglosajonas llamando la atención sobre los "espacios liminares" que inauguran ciertos textos surgidos en los intersticios entre dos o más culturas (H. Bhabha, 1994). Sin embargo, numerosos pensadores de la talla de Alejo Carpentier, Fernando Ortiz y Octavio Paz ya habían recurrido, mucho antes, a categorías como "hibridación" o "mestizaje" a la hora de plantearse la formación de las identidades culturales latinoamericanas. Sin duda sería más útil volver sobre las hipótesis de sus seguidores -Rama, Cornejo Polar, Arguedas, la propia Morejón- para comprender mejor la dinámica de nuestras sociedades, en lugar de adoptar superficialmente una teoría "importada"[9]. Por lo pronto esta breve incursión en los textos de una autora contemporánea nos ha sumergido en la riqueza étnica y lingüística que convive en el Caribe, nos ha acercado el mapa de una Isla paradójica y total, que no es una, ni dos, sino muchas Cubas.

Bibliografía

- AAVV. 1998. *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*, Edited by Miriam De Costa-Willis, Washington: Howard University Press.
- ABUDU, Gabriel A.. 1998. "Nancy Morejón: An Interview", en *Singular…*, pp. 37-42.
- BENEDETTI, Mario. 1991. "Nancy Morejón, conciencia memoriosa", en *El País*, 13 de octubre de 1991.
- BHABHA, Homi, 1994. *The Location of Culture,* London, Routledge.
- CAPTAIN-HIDALGO, Yvonne. 1998. "The Poetics of the Quotidian in the Works of Nancy Morejón", en *Singular…,* pp. 297-309.
- CHEVALIER, Jean. 1986. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- DECOSTA-WILLIS, Miriam. 1998. "Coming Freely Like a Bird, The Poet's Song", Introduction to *Singular…*, pp. 1-36.
- LAFON, Suzanne. 1996. "Rose, femme, événement: parcours d'un poncif", en *Poétique* Nº106, Avril 1996: 179-197.
- LEZAMA LIMA, José. 1977. *Analecta del reloj, Obras completas*, México, Aguilar, 1977.
- MCKENZIE, Caroline. 1998. "Language, Culture, and Consciousness in the Poetry of Nancy Morejón", en *Singular…,* pp. 83-101.
- MOREJÓN, Nancy. 1976. *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1967.
- _____ *1982. Octubre imprescindible*, La Habana: Ediciones Unión.
- _____ *1986. Piedra pulida*, La Habana: Letras Cubanas.

- _____ *2000. La Quinta de los Molinos,* La Habana: Letras Cubanas.
- _____ 1988. *Fundación de la imagen,* La Habana: Letras Cubanas.
- PUPPO, María Lucía. 2000. "Mujer, poeta, cubana: Dulce María Loynaz y Nancy Morejón", en *Actas del VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género "Voces en conflicto, espacios de disputa",* Org. por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, ISBN 950-29-0614-4.
- SARLO, Beatriz. 2002. "Nuestro mundo híbrido", en *Clarín,* "Cultura y Nación", 23/11/2002, p. 4.
- YÁÑEZ, Mirta (inventario e introd.). 1997. *Album de poetisas cubanas,* La Habana: Letras Cubanas.
- ZEMBORAIN, Lila. 2002. *Gabriela Mistral, una mujer sin rostro*, Rosario: Beatriz Viterbo.

Notas

[1] Tal clasificación se le aplica en el volumen conjunto *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*, Edited by Miriam De Costa-Willis, Washington, Howard University Press, 1998. Por otra parte, su compatriota M. Yáñez (1997) incluye a NM en el grupo de poetisas que publica por primera vez después de 1959 y que constituye la "quinta generación" del siglo XX, como también es el caso de Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes y la propia Mirta Yáñez.

[2] Algo parecido intenta Suzanne Lafon en su brillante artículo "Rose, femme, événement: parcours d'un poncif" en *Poétique* N°106, Avril 1996: 179-197.

[3] Un análisis comparativo de la metáfora del jardín en las poéticas de Dulce María Loynaz y Nancy Morejón se encuentra en Puppo (2000).

[4] En "The Philosophy of Composition", pág. 486. Tomo la cita de L. Zemborain (2002: 47).

[5] Eliseo Diego declaró haber nacido "En esta isla pequeña rodeada por Dios en todas partes, canto del mar y canto irrestañable de los astros", y Pablo Armando Fernández ha escrito que "Mi amor son estos trazos de líneas imprecisas/ -aves y aperos, reptiles o ramajes-/ en un mapa pequeño."

La canción que popularizó Pablo Milanés dice en su estribillo "Amo esta isla/ soy del Caribe/ Jamás volví a pisar tierra firme/ porque me inhibe."

Sólo un disidente del régimen castrista como Virgilio Piñera pudo condensar tanta ira e impotencia en esos cuatro versos admirados por Reinaldo Arenas: "La maldita circunstancia del agua por todas partes/ me obliga a sentarme en la mesa del café./ Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer/ hubiera podido dormir a pierna suelta." Y de Guillermo Cabrera Infante proviene la siguiente asociación negativa: "… nada puede parecerse más a un barco que una isla. Cuba, además, aparece en los mapas arrastrada por la corriente del Golfo, nunca anclada en el mar Caribe y dejada a un lado por el Atlántico europeo. Decididamente es un barco a la deriva.

[6] En Nancy Morejón (1988: 135-149).

[7] En el "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", (Lezama Lima, 1977: 47 y ss.).

[8] En Nancy Morejón (1988: 176-187).

[9] Esto mismo sugiere Beatriz Sarlo (2002).

Poética de la voz lírica en Pedro Salinas

Graciela Susana Puente
Universidad de Morón

Apuntes desde una pronunciación

La poesía supera todo intento especulativo.
Ana Emilia Lahitte[1]

Con la levedad del roce, pero con la vertebración densa de un significado que siempre me acompaña, extiendo mis manos con excusa de escritura para pronunciar una propuesta: ¿Cuál es la función de la crítica en relación con la poesía?

En principio, el término "crítica" me sugiere epidermis de violencia de acción que se ejerce con soberbia... ¿Significará "poner en crisis" para lograr una revelación del significado, de la estructura?

¿Y cómo se resuelve ese caos? Por otra parte ¿es necesario este tipo de práctica? Además ¿se propone "agotar el sentido?".

Muchas dudas... y no quiero entregar al posible receptor una sucesión de enigmas retóricos y un sumario de cuestiones que desorienten, siembren nihilismo, generando nebulosas irredentas que escamotean afirmaciones

Cuando intento acercarme a la obra de un autor, siento que elaboro un ensayo de interpretación, para acceder al diálogo con los textos, sin criterios de verdad inapelable y sin pre-conceptos acerca de un método de análisis, sino en actitud de espera, para que la obra vaya señalando rasgos aspectuales de orientación, hacia los puntos de focalización (sin modelos que "asfixian" a las obras).

En el proceso de esta manera de aproximación se va registrando una especie de "relevamiento" del devenir estético de la palabra y su audición. Pues, a medida que se "familiariza " un lector con un autor, brota algo parecido a la sensación de escuchar uno al otro... Sobre esta posibilidad, nos aclara Zunilda Conde: "Poesía. Fecunda silencios, lastima intemperies, arremolina vientos, languidece, aturde, clama, seca el sudor secreto de las sienes, apacigua oleajes, devora, nutre, es bálsamo, desploma aludes, resucita, arde, entrega el inventario al infinito"[2].

Según los textos, en general se advierte en su normativa, o en su transgresión, un uso de los blancos y del espacio página, que aluden a una topología elocutiva nuclear:

> En cada poema quedan espacios vacíos que no pueden completar ya las palabras. Pequeños terrenos baldíos que se desvelan en un grito abandonado. Señales que instala el que escribe para dar cuenta de que allí se murieron otras cosas. Cosas que sólo pueden morir en los espacios vacíos de un poema.[3]

De acuerdo con las experiencias, puede advenir la observación de una "ebullición " creativa del caos textual, que se instaura como praxis significante. En esta epifanía ocurre el peligro del "delirio" interpretativo, que siempre es "fantasmático" (pantalla de proyección de conflictos de quien se aproxima...). Además, todo acontece en un ámbito, donde cada vez.

Es más reducido el grupo de quienes se acercan a la poesía. El desamparo, la orfandad, alienan. Entonces, la pregunta: ¿quién consume a quién? ¿Se puede decir todo o nada sobre la poesía? ¿Por qué todavía se habla y se escribe sobre el "fondo y la forma" en la obra literaria? ¿Por qué se aplican "modelos" repetitivos de "recursos de estilo" a todos los autores, pretendiendo hacer "listados" con ejemplos de cada uno?

Esta angustia configura también al que desarrolla un "ensayo" de interpretación, pero acomete hasta que se condensa la situación en

su valencia de fenómeno existencial. Y, en consecuencia, un microcosmos de pre-textos, paratextos, y elementos de genética textual puede interactuar con aportes indiciales de una corroboración equilibrada.

Una accidencia de aventura y estrategia interpretativa consiste en ir dibujando la vertebración de una estética de la recepción del decir, que deriva del poema: sus articulaciones prosódicas, los entonemas (recursos de la dimensión elocutiva y en torno a la energía perlocucionaria). También la facticidad emanada del texto; la contingencia o elección de un glosario; la recursividad, la frecuencia léxica, simbólica y sígnica.

En el durante, en el avatar, en el acontecer de esta praxis que nos convoca, se suceden apelaciones interdisciplinarias, que suscitan una necesidad de información sobre otras áreas del conocer, motivadas por el mismo contacto con la "malla" semántica. Se van congregando nociones de lo aparentemente diverso, que "nos indaga" a través de la poesía. Es la que denomino "instancia de substanciación", con "impregnaciones" nobles, en una convergencia para el asombro.

Así (y aunque la expresión resulte ambigua) crece con la presencia, con la realidad de la tarea, desde una ausencia, pues creemos que el texto "es" en su acontecer lectoral y yace como objeto pasivo, antes de ser descubierto. En la finitud de ser leído, se metamorfosea en interrogación del paradigma que lo sustenta, sin límites; pues nunca se acaba de leer un texto ni de escribirlo: sino regresa, recurre, proteicamente; vuelve, entre pliegues y des-pliegues.

En tanto se efectúan encuentros con el autor que "va siendo" en su obra y "con" la obra.

Que se escribe en devenir de fluencia, oleaje, marea.

Surge la percepción de los límites, del trabajo entre grietas y abismos del sentido, pero con huellas diseminadas. Y la significación viaja, transmigra, ocasionando vislumbres, siempre anónimas y en silencio.

Puede ocurrir entonces, que las palabras comiencen a destinar su rumor, en cadenas cohesivas para invitar a un des-velo (como rito de velar-al escribir-y des-velar, al interpretar) de modo tal que la escritura semejara un acceso desde el itinerario de lo plasmado

En otra instancia de abordaje, el texto puede ofrecer el riesgo de una búsqueda, hacia las múltiples comprobaciones de las presencias rítmicas diseminadas por las palabras, las maneras de estar en la urdimbre, como una localización significativa ante los ojos del lector, que enhebra virtualidades, sugerencias, alternativas, opciones.

Espacio y tiempo de la lírica constituyen substancia, en ligazón indisoluble y dinámica, con vocación de movilidad que extiende su siembra inextinguible. Manifiesta Gabriela Pedro: "Estoy invadida por espacios que no terminan de abrirse o de cerrarse. Por eso escribo. Y con tiempo de mudanza"[4].

Subyace en quien interpreta, una indómita ansiedad de cercanía al avatar genesíaco de la poesía; a ser testigo de ese núcleo del poema que es "siendo" y con capacidad de ser visto-oído, en relación con su constitución, que se funda en la voz del otro (autor-autores) y en la mirada de los otros (lector-lectores)[5].

Poética de la voz lírica

"Suscita y alimenta un sistema de intuiciones trascendentes, en desasosiego existencial, una metafísica que sólo los prejuicios y los vocablos disocian falsamente del río de la sangre derramada" (Julio Cortázar). En esta cita de nuestro gran Cronopio se constelan destellos, claves de indagación y un aluvión concatenado de perfiles como categoriales y ápices para acceder a **Pedro Salinas**. Siempre he re-ingresado a su poesía por necesidad de vivir un instante de Belleza, como búsqueda del comienzo de la experiencia poética; por hambre y sed de Estética. Particularmente retorno a uno de sus libros, *La voz a ti debida*. Mi elección acontece en este ahora, espiralado por el hedonismo que me entrega y por la substancia, que se parece tanto a la arcilla, en la realidad de la escritura de páginas.

Inteligencia y psicosemántica

Cortázar subraya (en la cita del epígrafe anterior) una apelación a la inteligencia en la obra del poeta que, según la Psicosemántica[6], conlleva el sentido común y se traduce en comportamientos. En Salinas acontecen cadenas de pensamientos, series causales en que un estado mental da lugar a otro y se va dibujando un lenguaje de ideas como conjunto de representaciones mentales, que funcionan por ser objetos de actitudes. Y la capacidad cognitiva crea un sistema, como el lingüístico, porque la función del lenguaje es expresar el pensamiento.

Con variado antecedente en filósofos que se ocuparon de la Estética, Salinas considera al poeta como un ser que va hacia la conceptualidad de las cosas, no hacia las cosas mismas[7], sino que se dirige a la esencia. Y configura una voz con legado en actuales pensadores que consideran al arte y a la poesía, en especial, un "saber con" generalizaciones, experiencias, conocimiento proverbial, potencias imaginadas, en lugar de un "saber qué"[8].

En consecuencia es posible considerar a sus poemas eidéticamente, es decir, observando sus conductas, y la aproximación será ergocéntrica, consecutivamente derivada, sin sujeción a códigos, sino a través de la decantación de **los producidos** por la voz poética, artística, con pluralidad de funciones, sin analizar ningún "mecanismo", sino para llegar al texto como "lugar de encuentro"[9].

Enunciación del ser-decir

Se evidencia un juego grafemático en el título, *La voz a tí debida*, donde la significación del nivel connotativo en "debida", señala al verbo "deber" en su acepción de "pertenencia". Una curiosa y presunta anomalía ortográfica sigue a la deconstrucción "de vida", como "voz" generadora de "vida por el amor". Desde esa movilidad o cinésica semántica propia del macrotexto englobante, en el título, se "siente" la "voz" de Salinas y se funda el acto de enunciación del emisor lírico, donde "ser" equivale a "decir". Así la ontología se vertebra por la virtualidad del nombrador, del sujeto dicente, el agente locutor, el transmisor de la dinámica perlocucionaria.

Por tanto, el ser es causado por la razón de fundarse, a través de un hablar-se, hablar a un tú, el centro enunciador de ese tí y del título; y de un hablar-nos como lectores.

Con relación a la contigüidad, la edición-libro adquiere la dimensión pragmática: es un acto de enunciación en la escritura, acto de habla. En sus microestructuras poemáticas, según Todorov[10], hay variables específicas entre los recursos que denomina referenciales y antropológicos, particularmente en el uso de pronombres y de verbos; en las transcategorizaciones, al substantivizar verbos; en el uso metafórico del verbo copulativo; en el péndulo entre la metalengua y la lengua-objeto.

En esa constitución de la voz de Salinas, su Poética apela a una metaforía del "visa-placem". Y se vertebra en su modulación, con una suerte de fundaciones cohesivas, otorgadas por anáforas elípticas, generadoras de ambigüedad (sin estridencia) y de polisemia, por cohesiones léxicas, que crean desplazamientos dentro del "campus" semántico. También con presencia y ausencias de verbos, que son marcas del proceder semántico, con efectos estilemáticos y emotivos; con tiempos verbales metafóricos (presentes pro futuros y presentes históricos; pasados cuasi-en simulacro-epistolares).

Así, el proceso de producción textual va transformando los ejes matriciales en los poemas, donde los signos miméticos se vuelven sistemas de signos en el *ex cursus*. La poesía logra la isotopía patética o connotativa[11]: luce su contigüidad, su progresión semántica y las matizaciones. El poema "nos" habla con su teoría de pasiones y acciones: es su dimensión pragmática; posee una red de microactos poemáticos, observables a través de la audición de la voz textual.

Pronombres entre márgenes

Salinas nos confiere sus creaciones en brevedad configurativa, entre surcos, orillas, márgenes. Con la dominante de la función apelativa del lenguaje y del vocativo (que es otredad, mismidad e ipseidad) el

lector traza su imaginario, o bien se sitúa en transmigración deliberada, pues el emisor libera esa variante del ingreso, particularmente en la plenitud recursiva de los pronombres.

Entre ellos, el sujeto de esta voz, avanza, regresa, explora las disonancias de las aspiraciones personales; transgrede su locación y, en su lugar se percibe la presencia de una voz que trasciende al autor: la primera persona se erosiona en el sin sentido y la figura del hablante se va construyendo en espacios donde se dan contradicciones. Las distancias entre sujeto-objeto se volatilizan, transfiguradas ellas mismas en alteridad de elocuencia.

Los ápices de la deixis son un relieve fluctuante, que se cuestionan en devenir itinerante; cíclicos, alternantes en la *dispositio* y en la *elocutio*, que signan huellas de la *inventio*. Poseen semantización de grammas lectorales actualizados en la oscilación de los enigmas del ser, de la fluencia heracliteana, de las preguntas sin respuesta, que se arraciman en superposición de ramajes dentro de una brevedad y discreción enunciativa, en la apariencia superficial.

Estos pronombres en Salinas tienen filiación con "palimpsestos"[12] ontológico-reflexivos. Los deícticos son una manera de abordar la cuestión antropológica y crean un lenguaje, o una elección para hablar con el lector. Signos ligados que transforman el lenguaje y lo destinan en vivo, para que los significados circulen en subtextos.

Construyen el fenómeno denominado por Yuri Lotman "cooposición equivalente"[13], cuando se reitera; y, "cooposición contigua ", cuando desplazan el sentido hacia lo inédito. En estos cruces se alberga la entropía y la comunicación, en la coyuntura del plano lógico-cognoscitivo, plano lúdico, reproductivo de un habla.

Verbales de existencia en el amor

El poeta se exilia en el lenguaje y su temática es desasosiego, recuerdo, ilusión, azar, intención, misterio. Transubstancia el medio lingüístico con presencia e interrogantes. Y su clamor (aun entre paréntesis) habla de límites en la homonimia: "Qué cruce en tu muñeca del tiempo contra el tiempo"[14]. Se registra la polarización en adverbios de afirmación y negación; en la frecuencia del período hipotético; en la indefinición de los nombres; en la substantivización de adjetivos; en sus epítetos; en la indisolubilidad de los contrarios apoyados por verbos referidos a la existencia.

Y en la vida, subraya la trascendencia y la energía del amor, que permite la transformación y la obtención de la identidad. Por el Amor persigue al Absoluto, sin alcance, pero en tensión de agonista irredento, en la aporía de la presencia /ausencia del ser amado.

Según María Adela Renard[15], cuando Salinas busca respuestas en sus vivencias, se refugia en el recuerdo, que, para él, cobra presencia. Especie de recuperación catártica que se manifiesta en doble vertiente, cuando la amada se vuelve ausencia, porque el amante se ve despojado de la voz, de la mirada, la recomposición es obtenida por el ser de nombradía, el nombre. Pero en el dolor (la otra vertiente) no hay transformación, pues ese sentimiento es presencia. En consecuencia, la posesión amorosa se cifra en el nombre y deviene en transparencia. Por el cuerpo sacralizado, el ser se afirma. Y, en la reflexión, el amor es "celebración, sin despedida".

En vinculación con Rubén Darío (a quien Salinas dedicó ensayos)[16] manifiesta en su poesía la deseable accesibilidad de lo alcanzado por los sentidos; la fusión del ideal con la sensualidad; la necesidad de vivir con entrega de actividad amorosa total. Despliega, como el nicaragüense, una heteróclita serie de preguntas en torno al núcleo del semantema, a través de una consciencia del erotismo, más allá de lo elemental. Corporiza al amor como fuerza vital propia e intransferible, tan sólo traducible en la antítesis, el claroscuro.

Lenguaje, duda, y absoluto

Como Stephan Mallarmé, el poeta español, que estamos interpretando pensó que el hombre se realiza en el lenguaje, encontrando en él a su origen. Y la palabra es un hecho creador. El ser se identifica

con el ensueño; el resto es ilusión. No obstante acontece la duda, que no es ética sino intelectual y sensorial. Y el escritor lírico se aventura en la obtención de la palabra plurivalente del absoluto. Como Blás Pascal, creía que el hombre es débil, pero piensa: ésa es su energía.

Temporalidad y metapoesía

En la plasmación de los poemarios y en su vastedad de edición, el poeta cuya voz estamos tratando de auscultar, ofrenda señales de raíces referenciales con Martín Heidegger, singularmente en cuanto al ideologema de la temporalidad y la poesía. El ser que se diseña desde la meditación lírica es posibilidad, acotado en lo fenomenológico y fundado por la palabra. Es imprescindible rescatar "lo siempre mismo", por la observación de una "profesión", o vocación entitiva de caminante, en el sendero de la accidencia.

Y si el viajero es poeta, regresa siempre a un solo poema, el que escribirá mientras viva. Ya que lo determinará, pues en la medida que se consubstancie con esa unidad primigenia, será el mismo: su decir poético remite a su alumbramiento. Para Salinas, en su convergencia con Heidegger, la esencia del lenguaje dialoga con el ser. Su poesía es su afán de "ser en el lenguaje": palabra, amor, que signan a las tensiones, donde no hay abismos sino puentes.

El poeta crea al ser, porque éste no es algo dado, sino que se hace ("el ser-se") y es palabra... en libre albedrío, de intensidad, breve, interrogativa pronominal, de estilización y ambigüedad; con elegía, azar, soledad; con simultaneidad de pasado, presente, futuro; con júbilo ante la Belleza. Con recuperación del pretérito, impreso en la sensibilidad...

Bibliografía

-CROCE, Benedetto. 1971. *Estética*. Buenos Aires: C.E.A.L.
-FODOR, Jerry. 1994. *Psicosemántica*. Madrid: Taurus.
-GENETTE, Gerard. 1982. Palimpsestes. París: Seuil.
-LAHITTE, Ana Emilia. 1995. "Sudestada ". La Plata.
-LOTMAN, Yuri. 1988. Estructura del texto artístico, Madrid: Istmo.
-OLEZA, Juan. 1976. Sincronía y diacronía: La Didáctica del discurso poético. Valencia: Prometeo.
-PASCAL, Blás. 1962. Pensamientos, Madrid: Austral.
-SALINAS, Pedro. 1961. La voz a tí debida, Buenos Aires: Losada, p.43.
———. 1980. Literatura española del siglo XX. Madrid: Alianza.
-SALVADOR. Vincente. 1986. *El gest poétic*. Biblioteca Sánches-Griamer, Instituit de Filología Valenciana.
-TODOROV, Tzvetan. 1971. Literatura y significación. Barcelona: Planeta.
-WARTOFSKY, Marx. 1981. "Introducción a la filosofía de la ciencia". Madrid: Alianza, Cap. III.

Notas

[1] LAHITTE, Ana Emilia. 1995. "Sudestada ", La Plata.

[2] Op. cit en I, p.11. El subrayado nos pertenece y se efectúa pues se adecua a la idea esbozada *ut supra*.

[3] Op. cit. en 1, Julio Coronel, p.15.

[4] Op. cit. en 1, p.47.

[5] Muchas de mis expresiones pueden resultar oscuras. Tal vez mi dedicación otorgada a la lírica y su aproximación interpretativa, trae consigo el tributo de no ser suficientemente clara. Pero mi intención es intentar la mayor claridad.

[6] FODOR, Jerry. 1994. *Psicosemántica*. Madrid: Taurus.

[7] Idea que se puede apreciar en: CROCE, Benedetto. 1971. *Estética*. Buenos Aires: C.E.A.L., p.141 y 144.

[8] SALVADOR. Vincente. 1986. *El gest poétic*. Biblioteca Sánches-Griamer, Instituit de Filología Valenciana.

[9] Para ampliar ideas puede consultarse: OLEZA, Juan. 1976. *Sincronía y diacronía: La Didáctica del discurso poético*. Valencia: Prometeo, p.148; WARTOFSKY, Marx. 1981. "Introducción a la filosofía de la ciencia". Madrid: Alianza, cap.III.

[10] TODOROV, Tzvetan. 1971. *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.

[11] Op. cit. en 8, p.197.

[12] GENETTE, Gerard. 1982. *Palimpsestes*. París: Seuil.

[13] LOTMAN, Yuri. 1988. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, p.106.

[14] SALINAS, Pedro. 1961. *La voz a tí debida*. Buenos Aires: Losada, p.43.

[15] SALINAS, Pedro. 1980. *Literatura española del siglo XX*. Madrid: Alianza (Cap. "El cisne y el búho").

[16] Se aconseja rastrear este campo semántico en: PASCAL, Blás. 1962. *Pensamientos*. Madrid: Austral, p.17, 40 y 41: "L´homme n'est qu'un faible rosean, mais c'est un rosean pensant".

ponencias 3a

literatura

Abordajes de la poesía, del teatro y de la narrativa

El teatro en la Argentina

Perla Zayas de Lima
Lucas Rimoldi
Mónica Isabel Bustos ~ Eva Olmos
Malvina Aparicio
María Elisa Suárez

El teatro y los discursos no ficcionales: el científico, el de la ética, el de la política, y el de las ciencias sociales

Perla Zayas de Lima
CONICET

En su ya clásico libro *La interpretación de las culturas*, Clifford Geertz sostenía que la definición del arte en cualquier sociedad nunca es intraestética por completo, y muchas veces lo es sólo marginalmente; y definía a la cultura como un conjunto de sistemas de comunicación, ordenamiento, conocimiento experimentación, creación: precisamente un conjunto de sistemas y no un magma en el cual son ilegítimas las contraposiciones y las escisiones. Pero reconocía que el fenómeno de la fuerza estética independientemente de su forma y de las destrezas investivas ofrece un problema central: cómo ubicarlo en relación con otras modalidades de la actividad social, cómo incorporarlo a la textura de un sistema de vida particular. Problema que aun no está resuelto (tal como lo evidencian algunos de los temas propuestos por este congreso) y sobre el que Beatriz Sarlo (1988: 91) se plantea algunos interrogantes: ¿Es posible hablar del arte como nivel específico de la dimensión simbólica del mundo social?¿Es lícito buscar en la experiencia estética rasgos particulares frente a otras experiencias discursivas y prácticas?¿Las formas de circulación de los productos estéticos son distinguibles, aunque se crucen permanentemente con otras redes del sistema?

Mientras que desde el campo de los estudios culturales estos cruces y porosidades están vistas como un problema sobre el cual se debe reflexionar, en el campo de la praxis escénica esto se percibe como un hecho de "apropiación" y de integración tanto en el campo de la producción como en el de la recepción.

Las "lábiles fronteras entre ficción y no ficción" que según los organizadores de estas jornadas marcan el inicio de este milenio tienen, en el caso del teatro, un origen anterior, enraizado en la modernidad. De hecho, el discurso de la historia y el de la política condicionaron la escritura de los llamados "teatro histórico" y "teatro documento".

El histórico es uno de los discursos que conforman de modo significativo los textos escénicos del teatro argentino contemporáneo[1]. El llamado "teatro histórico" supone la reunión de términos considerados opuestos: verdad (la historia) y mentira (la ficción dramática), al tiempo que implica tareas disímiles: un ordenamiento de hechos acaecidos que rescate y respete el criterio de causalidad (la historia) y una conexión con lo real, mediada por la imaginación (la ficción dramática). Y se conforma como un subgénero en el cual lo intertextual –entendido como marca pragmática de desciframiento- funciona en varios niveles, ya ratificando la consagración de ciertos textos como fundacionales, ya mostrando cómo éstos se han vuelto insuficientes para nombrar la realidad, ya introduciendo personajes y situaciones procedentes de otros textos. Los numerosas obras publicadas y/o estrenadas en las últimas décadas revelan diferentes estrategias (explícitas e implícitas) para hacer presente el pasado ("Escribir teatro histórico es inventar la historia sin destruirla" sostenía Buero Vallejo, 1994: 826; la función del teatro histórico "es reinterpretar ese pasado desde la mirada de la cultura que sustenta el discurso teatral", según Villegas, 1999: 248[2]). Algunas piezas se constituyen como texto/relato/testimonio de una parte de nuestra historia desconocida o soslayada; otras ofrecen nuevas aproximaciones a los hechos, poniendo en tela de juicio la versión consolidada y canónica de la historia oficial, poniendo en crisis las versiones ritualizadas de ese pasado; las menos, retoman y reafirman la necesidad del culto a los héroes; en los 90, la mayoría sigue el camino abierto por la micro historia que les permite abordar el mundo cotidiano y reconstituir un espacio de posibles, al tiempo que jerarquizan las fuentes orales, la memoria. Dos ejemplos límites son los espectáculos producidos en las cárceles en la última dictadura, y el ciclo Teatro por la Identidad que intentan recuperar y representar un pasado traumático, y en los que resulta imposible separar lo ficcional de la no ficción, lo histórico de lo politico.

Una pieza especialmente interesante para el tema que nos convoca es *El síllico de Alivio o el retrete real*, de Bernardo Carey, estrenada en 1985. Producto de una investigación histórica sobre nuestra ciudad como sede del contrabando en el s. XVII tuvo como objetivo, según su autor, mostrar "la historia real de la lucha de poderes en el Río de la Plata" (el subrayado nos pertenece). Para ello trabajó con fuentes heterogéneas: místicos españoles, cronistas porteños, testimonios,

biografías estudios económicos; es decir, textos poéticos, relatos de testigos presenciales, historias que conllevan profundas marcas de oralidad, formas del yo en las que aparecen imbricados testimonio y ficción, y la teoría económica convertida en historia razonada. Pero, sin duda, sus lecturas de Eric Hobsbawm[3] condicionaron su escritura teatral al establecer una relación dialéctica entre el hecho teatral y el contexto histórico-socio-cultural en el que se produce y se consume, privilegiando el análisis de los procesos económicos y sociales, los hechos políticos y sus vinculaciones con el mundo de la cultura y el arte. B. Carey se nos aparece, entonces, como un escritor que emplea técnicas y métodos desarrollados por las ciencias sociales en una búsqueda de la verdad al tiempo que confía en la ficción la posibilidad de escuchar otras voces, de descifrar vestigios, de (re)significar el pasado construyendo una

> Historia real que adoptó la necesidad de la ficción teatral (…pues el teatro aspira a crear un mundo inaceptable fuera del espacio escénico), [y que plantea] una organización distinta de la realidad, reflejándola contradictoriamente. Una manera diferente de disponer la vida, que descubre la vida (el subrayado nos pertenece) (CAREY, *Programa de mano*)

Por ello resulta pertinente que el autor hable de un "material cuasi literario". Nosotros pensamos que igualmente pertinente es sostener que también se trata de un material "cuasi histórico" ya que Carey acopla la historia a sus propios fines estéticos pues el discurso del delirio, la alucinación, el sueño y sobre todo el de la locura cumple un rol protagónico (la locura es la única salida de quien ejercita la memoria y el juicio crítico tanto en su vida pública como en la privada, lo que le permite soportar un monto tan grande de sufrimiento injusticia y violencia) y no se detiene a analizar si existen o no discrepancias entre los datos históricos y los ficticios. La recuperación del pasado implica, así, una evaluación del mismo en el que se impone una visión desesperanzada del mundo y de los conflictos humanos. Como *Fundación del desengaño* (obra que Atilio Betti estrenara en 1960), *El síllico de alivio*, un cuarto de siglo después, reescribe la historia de otra frustración, pero esta reescritura incluye la búsqueda y el cuestionamiento del hacer del hombre como individuo y como ciudadano. Plasma la imagen de los actores sociales desde la mirada crítica a la conquista y colonización en la que unos "señores de la nada" ejercieron "el dominio como represalia" y asumieron "el desengaño como estímulo"[4] como así también al ejercicio de un poder inculto ruin y fanático, lo que marcó el itinerario de una *protonación* que no posee el vigor suficiente para sostener un proyecto nacional, y en consecuencia, no encuentra el camino para cruzar el umbral que le permita acceder a la categoría *nación* (Howsbawm,1990). Es decir, el itinerario de nuestra historia, que en el fondo no ha cambiado porque -para Carey- quienes podían llevar a cabo las transformaciones murieron jóvenes (Mariano Moreno encabeza una larga lista) mientras que permanecieron vivos y actuantes, los viejos estériles y corruptos.

También trabaja con el cruce de discursos -en este caso el político- el Teatro Documento, que a partir de los 60 se instala en Europa y en Latinoamérica. Al margen de las diferentes estéticas, el común denominador es el deseo de llevar a escena, de la manera más clara y "convincente" un texto no dramático ya existente (una noticia policial o concerniente a la política local e internacional, un texto literario como *El diario de Ana Frank*, casos famosos como el de J. R. Oppenheimer), es decir documentos sobre casos históricamente típicos a través de los cuales se manifiestan una serie de conflictos generales. Las obras resultantes, desprovistas de una estética particular se fundamentan, en consecuencia, en su inherente capacidad para revelar al hombre su propia realidad histórica. No es de extrañar que sea en el teatro documental donde se hayan resuelto los afanes de los grupos que sostienen la legitimidad y beneficios de las creaciones colectivas.

Un ejemplo paradigmático es el del grupo Libre Teatro Libre que desarrolló entre 1970 y 1976 una experiencia creativa signada por un contexto cultural politizado en la que no sólo la obra de arte se constituyó como Teatro Político, sino que sus integrantes asumieron un modo politizado de vida traspasando la experiencia individual[5].

En 1969 un grupo de estudiantes de teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, liderados por la directora María Escudero, se planteó la tarea de hacer llegar este arte al pueblo. Para ello rompen con los esquemas ofrecidos por el teatro tradicional y lo reemplazan por la tarea de equipo (creación colectiva); al mismo tiempo emprenden

la lucha contra una educación que ellos dieron en llamar "castradora y academicista" (Zayas de Lima, 1983: 195). Uno de sus espectáculos paradigmático fue *Contratanto* (1972) –obra que representó a la Argentina en el Festival Mundial de Teatro de Manizales, Colombia, en 1973, y que ese mismo año obtuvo el pr. Trinidad Guevara y fue publicada por la Revista *Rescate*, de Buenos Aires, y la Revista *Primer Acto*, de Madrid-. Se trató de un trabajo de teatro documental sobre el sistema educativo (no sólo de la Argentina sino de toda Latinoamérica) realizado en conjunto por el grupo LTL y la Unión de Educadores de Córdoba. Se basó en documentos periodísticos que relataban la desaparición de la maestra Norma Morellos e incluía la Cantata para los maestros de Mendoza; y distintos episodios, a manera de esquicios (la parodia de la maestra tradicional, las represiones y los movimientos obreros), se ensamblaban en torno de este suceso.

Este espectáculo, nutrido de la realidad de un sector de la clase obrera fue considerado un instrumento modificador de la sociedad e incluye un mensaje explícito: educación para la libertad. No interesaba tanto la búsqueda estética como la concreción de un teatro popular-político-contingente y el establecimiento de dos categorías, el "*ser joven* de Agnes Heller" y la "categoría ética del *hombre nuevo* ambas encarnadas en el proyecto existencial que se configura en la época" (Villegas, op. cit).

El teatro y el discurso científico[6]

A diferencia de lo antes expuesto, la incorporación del discurso de la ciencia en el teatro es un hecho actual y del que no encontramos - hasta la fecha- antecedentes locales y, por lo tanto, nos referiremos a espectáculos presentados en estos últimos dos años. Dada tal contemporaneidad no incluimos conclusiones.

A mediados de agosto del 2002 se estrenaba en el TMGSM la obra de Michael Frayn, *Copenhague*, en la que el dramaturgo ficcionalizaba el encuentro de dos premios Nobel de la ciencia: Neils Bohr y su discípulo Werner Heisenberg, cuyas investigaciones sobre la fisión del átomo y la mecánica cuántica habían permitido la construcción de la bomba atómica. Basada en el libro *La guerra de Heiselberg*, del periodista Thomas Powers, Frayn incorporaba personajes reales que en vida habían intentado encontrar respuestas a través de la ciencia, y que transfigurados en entes ficcionales, buscaban, en un espacio/tiempo teatrales, el acceso a la verdad. Pero, agregaba un elemento que rompía con los códigos tradicionales de la recepción escénica: la inclusión, a lo largo de la primera parte de la obra, de discusiones técnicas sobre el Principio de Incertidumbre, la Ley de los Grandes Números, y la Teoría de las Correspondencias, y claros intertextos de Jung, Popper y Koestler; más que de exposición de un conflicto se trataba lisa y llanamente de un discurso científico en parte informativo y en parte cuestionador de la relación entre ciencia y ética (cuál es el código de conductas aceptables). Este planteo es tan fuerte que, por momentos desplaza a un segundo plano el conflicto de sospechas y celos entre ambos científicos insinuado también al comienzo.

En octubre, Daniel Veronese estrena *Apócrifo 1: El suicidio*, enunciado que, a pesar del significado del primero de sus términos (falso, fingido) es índice de un texto teórico antes que uno ficcional. La investigación de fuentes para la escritura de *El Suicidio* –y que demandó más de un año- corrió por dos carriles: uno, la recolección de testimonios orales, noticias policiales y recuerdos personales; el otro, la investigación, propiamente dicha, de fuentes "autorizadas" como Durkheim, Montaigne, Kant, el Corán, Hegel, Le Roy, Lacassagne, historias de las religiones, estadísticas de la Organización Mundial de la Salud, entre muchas otras. Estas fuentes de carácter heterogéneo combinan posiciones diversas frente al suicidio: lo condenan, lo rechazan, lo admiten, o simplemente lo registran.

El resultado fue un espectáculo en el que los distintos medios empleados (discurso verbal, gestualidad, imágenes fotográficas, máscaras y muñecos, grabaciones en video, voces en off, o desde una en cabina frente a los espectadores), contribuyen a subrayar un discurso científico que compite su prevalencia frente al elemento ficcional.

-Así como en la ciencia se apela a la experimentación con objetos animados e inanimados, en la obra, el actor pasa a ser él mismo un objeto manipulado por los otros actores.

-Los hechos ficcionales son contradichos por la contundencia y "objetividad" de las imágenes fotográficas.

-Los actores enfrentan al público y explican con voz neutra datos científicos sobre el ganado (el tipo de sonido que los asusta, cómo se los lava, la sala de matanza y desangrado, los procesos del curado y conservación de la carne, su despiezado, el escaldado y el depilado, el corte de las cavidades abdominal y toráxica, la extracción de órganos interiores e intestinos, y la posterior división del cuerpo en dos mitades) y sobre las distintas perturbaciones y desequilibrios que llevan a la muerte voluntaria; uno de ellos, desde la cabina de sonido vidriada colocada frente a los espectadores cumple las funciones -además de sonidista y director- de observador (científico) al tiempo que es observado por el público (los alumnos).

-Las reflexiones, comprobaciones y experimentos científicos están siempre "justificados" desde la filosofía y la ética: Julieta –además de relatar el caso de Pringles, conocido en la historia argentina como suicidio "heroico" y el de las ballenas[7]- revela el porcentaje de suicidas femeninos y masculinos en nuestro país; Guillermo, los datos reales sobre el número de suicidas incinerados –"me pareció buena la idea de exponer objetos, fotos sobre el suicidio"-; Alejandra explica sus experimentos sobre cómo suicidarse con pastillas; Ale y Laura, se matan. Es justamente ella la que justifica el acto: "La única forma de estar libre es estar muerto, la indiferencia como el grado más alto de libertad".

-La actuación transita una frontera porosa entre el tono informativo de la conferencia y la historia ficcional de un suicido, lo que implica un juego que supone mostrar que por momentos se actúa y en otros no.

Frente a todo esto, el teatro, que le disputa a la ciencia el conocimiento de lo verdadero y el acceso a lo real. Tal como lo muestran las filmaciones, los museos reúnen evidencias, pero éstas pueden ser manipuladas y crear otra realidad ("el museo está muerto, puede ser falso lo que se expone y nadie se preocupa por eso. Entonces, me acerqué al teatro. No hay mucha posibilidad de ser falso en el teatro" –sostiene el Actor Extranjero).

En el espacio escénico aparecen fotos y videos de vacas, un muñeco-vaca de tamaño natural, los actores llevan a manera de máscara cabezas vacunas. De ser interpretados esos signos visuales como "marcas identitarias", el relato del suicidio de una joven por ingestión de pastillas trascendería la elección individual y simbólicamente remitiría al suicidio de toda una nación, del que no escaparía el hecho escénico "máquina de frustración eterna", en el que funcionaría "la Cuchilla, lo PERIFÉRICO del pensamiento como un lento péndulo de hojas de afeitar sobre la muñeca del espectador" (Programa de mano).

Bibliografía

-BUERO VALLEJO. 1994. "Acerca del drama histórico", en: *Obras Completas*, Madrid: Espasa Calpe, II, 826-870)
-CAREY, Bernardo. 1985. *El Síllico de Alivi*o, Bs. As, TMGSM, 10.
-GEERTZ, Clifford. 1987. *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
-SARLO, Beatriz. 1988. Lo popular en la historia de la cultura, CINA, 13.
-SPANG, Kart. 1991. *Teoría del drama. Lectura y Análisis de la obra teatral*, Pamplona: EUNSA.
-_____ .1997. *El drama histórico. Teoría y Comentarios*, Pamplona: EUNSA.
-VERONESE, Daniel. 2002. *Apócrifo 1: El suicidio* (Libreto).
-VILLEGAS, Juan. 1999. "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia", en ROMERA CASTILLO/ GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), 1999, *Teatro histórico (1975-1998) Textos y representaciones*, Actas VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Cuenca, UIMP, 25-28 de junio 1998, Madrid, Visor Libros, pp. 233-249.
-ZAYAS DE LIMA, Perla. 1983. *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975*). Bs. As.: Rodolfo Alonso.
-_____. 1995. *Carlos Somigliana. Teatro histórico-Teatro político*. Bs. As.: Fray Mocho.

Notas

[1] Para un estudio exhaustivo ver ZAYAS DE LIMA (1995)

[2] Villegas sostiene que las características del teatro histórico en la posmodernidad registra

cuatro líneas: la historia como mito, como escritura y su desconstrucción, como factor de la memoria histórica, y como representación degradada de las grandes narrativas históricas.

[3] Este autor también se manifestó deslumbrado por los escritores de la Escuela de Frankfurt, por Foucault, Hauser y el primer Enzesberguer; asimismo movilizado por la revolución estudiantil del 68, y el Cordobazo.

[4] Citamos de memoria estas frases de E. Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa.*

[5] Silvia Villegas confirma como uno de los referentes más preciados por los teatristas cordobeses, entre los que se encuentra María Escudero, la revolución cubana, "que está presente en el horizonte existencial de forma modélica como emblema político" (Tesis de maestría, inédita, trabajo que tuvo como una de sus fuentes, una Entrevista a María Escudero realizada en Quito, Ecuador en enero de 1998).

[6] La primera obra en la que el discurso científico ocupa un lugar central como tema, pero también como determinante de su estructura, su escenografía y el estilo de actuación elegido es *Experimento Damanthal* de Javier Margulis, estrenada en 1999.

[7] La presencia del mundo animal es permanente: además del suicidio de las ballenas hay referencias al suicidio del cóndor que son ejemplos válidos como lo es el de Dorothy Hale en 1938: la mansedumbre del ganado que recorre el trayecto hasta el mazazo final es similar a la del hombre que también intuye la verdad y tampoco se rebela. Esas vacas que aparecen en fotos y videos, el muñeco-vaca de tamaño natural, las cabezas que los actores llevan a manera de máscara pueden ser, paralelamente, marca identitaria.

De Marilú Marini a la última puesta de *Play*: lecturas de Samuel Beckett en la Argentina en 2003

Lucas Rimoldi
Universidad Nacional de Mar del Plata

Puestas, adaptaciones, intertextualidad, seminarios, jornadas, publicaciones, conferencias, profusión de múltiples y variadas actividades demuestran no sólo la vigencia sino la importancia central que la figura de Samuel Beckett tiene hoy en el campo teatral argentino.

Así como innumerables críticos y teóricos del teatro y la literatura destacan la significación que su obra tiene para el teatro contemporáneo en sus diferentes manifestaciones internacionales (por ejemplo, Harold Bloom afirma que Beckett es el dramaturgo más universal y canónico del siglo XX [Bloom 1994]), los estudios sobre la recepción de su teatro en nuestro medio confirman este fenómeno. La vigencia que tiene hoy el estudio de esta dramaturgia se manifiesta en la existencia de una importante producción teórico/crítica. Los abordajes se realizan desde muy diferentes ópticas: basta estudiar las lecturas críticas y académicas de las interpretaciones que de su obra hacen hoy nuestros teatristas y el público.

Esta riqueza y diversidad de perspectivas pude comprobarla hace muy poco tiempo al coordinar la mesa sobre Beckett en el *I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado* (UBA), ocasión en la que convoqué como panelistas no sólo a profesores sino también a una psicoanalista y a dos teatristas.

Es que también desde el espacio de la creación artística se reflexiona metadiscursivamente sobre el autor irlandés, no sólo ya en programas de mano o entrevistas, sino incluso en comunicaciones de corte más académico. Así lo hizo Luis González Bruno, vinculado desde hace tiempo a la figura de este dramaturgo como actor, asistente de dirección, adaptador y director en diversos espectáculos (muchos de ellos realizados junto a Miguel Guerberof), quien compartió en esa oportunidad una singular evocación de su experiencia con el poeta. También los jóvenes actores Irina Alonso, Julieta Aure y Javier Rodríguez contaron allí cómo fue el proceso creativo que culminó en su montaje de *Play*, última versión de esta obra en el país.

El Teatro Comparado propone el estudio de nuestro teatro poniéndolo en conexión con otros sistemas culturales, lo que permite elaborar apreciaciones sobre nuestra especificidad cultural, nuestras propias diferencias como cultura. En este sentido, me parece sumamente pertinente preguntarnos sobre qué interpretaciones del teatro de Beckett se hacen hoy en nuestro país en el contexto concreto de nuestra realidad actual.

A tal fin, de las varias puestas de obras del irlandés que se vieron en nuestras salas este año, me detendré en dos: primero, en la versión de *Los días felices* con la que Marilú Marini[1] participó del IV Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, y luego en la ya mencionada puesta de *Play*.

El proceso creativo del espectáculo protagonizado por la consagrada actriz argentina radicada en Francia tuvo lugar en el CDDB (Centro Dramático de Bretaña), en Lorient, Francia. La obra ha participado en el Festival Teatro Grec de Barcelona, además del de Buenos Aires, y hay planificada una temporada en el Teatro Nacional L´Odeon de París y una posterior gira por Francia hasta fines de abril de 2004.

Aquí, podría preguntárseme cuál es el interés por comentar esta pieza, pues aparentemente poco tiene que ver con la Argentina, salvo la procedencia de la actriz. Es que precisamente este factor ha desempeñado un papel disparador, determinante para la concepción estética del espectáculo en general. Lo que tiene íntimamente que ver con las resignificaciones de la obra de Beckett a cargo de nuestros teatristas, por más que, como en este caso, éstos estén radicados en otro país hace ya mucho tiempo. Puesto que el teatro es un espacio fundador y reafirmador de identidad, considero que es sumamente interesante escuchar lo que sobre ella tiene que decir esta actriz respetada por su trabajo en el exterior, cuya lúcida mirada recorre desde afuera y desde adentro nuestras fronteras culturales.

Curiosamente (para una artista asociada desde los años sesenta a la vanguardia y la experimentación), esta puesta es la primera interpretación de Marilú de una pieza de Beckett. Este año tuve oportunidad de entrevistarla, ocasión en la que conversamos sobre la actual circulación de este dramaturgo en Argentina y en Francia. Así como sólo en Buenos Aires cada año se estrenan unas tres puestas diferentes de sus obras, Marilú me contó que en Francia el irlandés tiene actualmente más vigencia en provincia, y que luego de un tiempo de silencio donde se experimentó una necesidad de buscar nuevos autores, desde hace unos tres años volvió a haber muchas puestas, hubo una suerte de redescubrimiento. De hecho, recientemente Peter Brook dirigió allá también *Los días felices*.

Pero, ¿en qué sentido preciso nuestro contexto ha determinado o condicionado esta puesta? Marilú me confesó que durante una visita al país en 2001 experimentó una sensación muy grande de destartalamiento, de destrucción del tejido social. Notó, sin embargo, que en medio de la angustia y la desazón la gente no se daba por vencida, realizaba proyectos en el área de la supervivencia cotidiana, y en la del teatro. Todo esto tuvo que ver con su idea de hacer *Los días felices* – obra que Beckett comenzó a escribir, en inglés, en 1960, terminó y publicó en 1961 y tradujo al francés en el 63´-, cuya protagonista, Winnie, también pelea por sobrevivir. Está en ella ese mismo deseo de no rendirse ante la sensación de destrucción, la lucha por intentar recuperar la dignidad de vida. Al respecto, Marilú escribió: "En los silencios de *Los días felices* aparece el paisaje devastado del país de mi infancia, de mi juventud; y en sus palabras, la energía vital de la gente que puebla estas tierras, que continúa creando en medio del caos".

Estas reflexiones le otorgan un plus de significación y una resonancia singular a las preguntas que Winnie, como todo personaje de Beckett, no cesa de hacerse: ¿cómo llenamos el tiempo hasta la muerte?, ¿cómo negociamos con las demandas de la realidad, con los deseos de nuestra alma?, ¿qué es lo que podemos hacer, decidir, cuáles son nuestras necesidades, y posibilidades, reales?

Uno de los rasgos de la poética beckettiana que interesa a Marini es la concisión medular de este escritor con las palabras al formular dichos interrogantes, su potencia para generar espacios poéticos desde un lenguaje muy conceptual y minimalista, pero entendible y captable por todo el que se abra a esta experiencia estética. También le atraen el humor y la ironía del irlandés, a quien considera serio pero no solemne.

La actriz quiso darle un cuerpo a Winnie, no sólo asumir su discurso, quiso convertirla en una entidad cercana al espectador: el personaje relata, hasta el fin, con un tono de intimidad. Desde lo visual la metáfora de esta obra -que nos cuestiona, a través de la situación crítica de su protagonista, sobre qué hacemos con nuestro cotidiano-, es muy clara: esta mujer está enterrada en un montículo hasta la cintura; en el segundo acto, hasta el cuello. En la presente puesta la escenografía es muy evocativa, tiene una imagen íntima pero moderna, actual.

Arthur Nauziciel, el director, además de tener formación en teatro y cine, también estudió plástica. Y también es actor: trabajó con directores como Milos Forman y Tsai Ming Liang. Marilú le propuso que montaran esta obra pues consideró que Nauziciel iba a captar y comprender profundamente los núcleos significantes que le interesaba trabajar: el humor, y el exilio y la pérdida. Coincidentemente, el director valoró y puso de relieve la estrecha y significativa relación de este proyecto con la vida y la trayectoria artística de la actriz argentina, señalando en este sentido que, como Beckett, Marilú ha reconstruido un pasado en otras tierras, trabajando en un idioma que no era el suyo, pero con una permanente obsesión por la palabra justa. Así, ante las preguntas que surgieron durante el proceso creativo -sobre cómo resignificar hoy la obra, cómo tratarla de una manera diferente, liberándola del propio mito, cómo actualizar una pieza donde nada debe cambiar- Nauziciel escribió:

> Y sin embargo, enterrándose viva una actriz argentina busca la fuerza de aceptar lo que percibe, lo que ya no será. Así el teatro se va llenando de nuestras propias historias, con las de nuestras familias, con nuestros abandonos, nuestros amores y nuestros muertos. Puede ser hoy; está en presente.

Cuerpos fragmentados, voces que no se resignan a perderse

en la oscuridad, aparecen también en *Play* –obra en un acto escrita en inglés en 1963, estrenada en alemán y traducida por Beckett al francés en el 64´, como *Comédie*-; en ella leemos:

> Tres urnas. Tres cabezas que asoman. Una luz, un ojo que ilumina sus rostros y los hace hablar, una y otra vez. Contar una historia: marido/ mujer/ amante, triángulo eterno. La misma historia atravesada por tres voces que ansían la oscuridad, el imposible silencio, la imposible paz.

Al igual que en el caso anterior, múltiples interrogantes signaron el trayecto creativo hacia la puesta. *Play* fue elegida en 1999 por los actores Irina Alonso, Julieta Aure y Javier Rodríguez para un trabajo de taller orientado hacia la búsqueda de una "actuación no psicológica", en el que se intentaban desmontar los aspectos más convencionales del trabajo actoral (creación del personaje, acumulación, justificación, etc.), haciendo hincapié en el plano formal del discurso e indagando sobre cual es el "cuerpo" que sirve de soporte al texto.

A principios de 2000 el trabajo sobre *Play* estuvo avanzado y el grupo quiso mostrarlo fuera del taller, asumiendo entonces la dirección del proyecto y pensándose como teatristas (figura que engloba simultánea o alternativamente los roles de la dirección o la actuación, entre otros, en una puesta: una suerte de actor múltiple, como ellos dicen). Un devenir directores, adaptadores, productores, escenográfos y hasta operadores de las propias luces, todo contenido en el mismo problema estético referido a los modos de producción.

El proyecto fue presentado en el Festival del Rojas III y fue aprobado, otorgándosele un subsidio del mismo festival con el que se solventaron algunos de los gastos de la producción. Estrenaron en octubre de 2000.

En 2001 esta coproducción fue invitada a participar en el ciclo "De Centro a Centro" en el Centro Cultural Recoleta, y en el Festival del Rojas IV en carácter de reposición. En 2003 se realizaron algunas funciones dispersas, como en el Instituto Goethe.

Se trata de una puesta muy lograda, y divertida, por cierto en el sentido en que puede serlo una obra de este autor. El espectáculo dura poco menos de cuarenta minutos; llegados a la mitad la estructura se repite pero en un *tempo* más rápido. Suspendidas en medio del escenario, tres cabezas de rostros sin edad, inexpresivos, miran fijas hacia el frente rodeadas de oscuridad. Los parlamentos son provocados por un foco, ojo inquisidor, proyectado alternativa y vertiginosamente sobre cada rostro, que habla al ser iluminado y calla cuando la luz se retira, a la vez que otro personaje toma la palabra. Las tres voces repiten fragmentariamente porciones de un discurso evocativo, cuyo tema es la relación que los unió, que se va intercalando a la manera de un canon musical.

En cuanto al aspecto visual, la precisión técnica requerida es altísima. En los ensayos los actores utilizaron linternas de mano para simular el efecto del foco sobre los rostros. Para la puesta, la complejidad luminotécnica aumentaba en virtud de la velocidad de operación requerida desde una cabina, ya que el "ojo inquisidor manantial lumínico", del que habla Beckett, nunca debe dar oscuridad total, es decir que el paso de un rostro a otro debe ser instantáneo. Para lograr esto se resolvió crear un sistema eléctrico por el cual cada actor tiene dentro de su urna un dispositivo con un interruptor que enciende y apaga un foco puntual sobre su rostro. Los focos están dispuestos casi como cenitales (en candilejas en el original) y muy cerca el uno del otro para dar la sensación de que en realidad se trata de una única fuente lumínica. Para la luz tenue del comienzo y del intermedio se utilizó una luz lateral que baña apenas los rostros para que den esa apariencia de estar flotando en el vacío.

Esta explicación sobre el aspecto lumínico me parece pertinente pues gran parte de la eficacia y del atractivo estético de la obra reside en la concreción afortunada de este dispositivo. En una de las funciones a las que asistí, un foco se torció en medio de la representación, y si bien esto no produjo la pérdida total del efecto, introdujo una molestia mucho mayor que la que se hubiera experimentado en una obra donde la iluminación hubiese sido más convencional, en la que el problema podría haber sido disimulado y hubiese pasado desapercibido totalmente.

Con respecto a las urnas solicitadas por el autor en el texto, se optó por suprimirlas y fortalecer la idea de abstracción, dejando ver

de esos seres encerrados sólo sus cabezas. Así, parecen estar suspendidos en un limbo, en el vacío, en un abismo. Los actores están todo el tiempo inmóviles de pie dentro de tres cajas forradas de terciopelo negro; la cámara negra, un telón negro de fondo infinito, termina de favorecer ese efecto de suspensión.

Hacerse cargo del lenguaje de Beckett implicó tomar otras decisiones. De acuerdo a las problemáticas trabajadas en el taller, los actores sabían que para abordar este texto no iban a pensar los personajes dentro de una concepción clásica de lo dramático, es decir, con un carácter o una psicología determinados, con una sensibilidad particular, etc., sino como discursos. Al igual que Marilú en *Los días felices*, trabajaron lo corporal de manera no convencional, en función de esos puros discursos a transmitir.

La obra requiere una actuación muy precisa, que se trabajó, entonces, desde una suerte de no-psicología. Acá retomo el tema de la recepción local de la dramaturgia de Beckett. La impronta dejada por el irlandés en las estéticas de diversos teatristas mucho tiene que ver con lo relativo al plano del personaje. El diseño de sujeto presente en la poética de Beckett –diseño que impugna la concepción tradicional de subjetividad y que va a culminar, en la posmodernidad, con su anulación en tanto que entidad sustantiva y estructurante del sentido, abriendo el camino a una nueva concepción del yo, el sentido y el lenguaje- tiene que ver directamente con la transformación del estatuto histórico tradicional del concepto de personaje en algunas de las nuevas dramaturgias que emergen en el panorama del teatro argentino reciente, en las que la misma categoría de personaje -orgánicamente concebido-, estalla, siendo esta una de las importantes huellas que la poética beckettiana ha impreso en el teatro actual. Esta problemática central en Beckett (la de la subjetividad cuestionada y en constante proceso de crisis respecto de la concepción moderna de sujeto, tal como se percibe en los personajes protagonistas de su teatro) deja su impronta en las nuevas dramaturgias en tanto en ellas también aparecen personajes carentes de biografía y psicología, de vinculación con el exterior, y cuyas interacciones e intercambios conversacionales son siempre fragmentarios y desalentadores.

Queda entonces claro por qué la elección de esta obra en un proyecto que se planteaba la exploración de diversos *"cuerpos"* como sustento de los textos, el abandono de la noción clásica de *"personaje"* junto a los *clisés* de una actuación yóica, la alteración y problematización del lugar mismo de la actuación.

A la par del desafío principal de evitar el territorio de *"lo psicológico",* que intenta justificar las *"acciones"* de los personajes, el texto de Beckett no cesaba de generar numerosos interrogantes: ¿cómo es actuar sin cuerpo?, ¿es posible borrar la subjetividad del actor?, ¿se puede transmitir eficazmente eliminando el cuerpo?, ¿cómo se actúa Beckett?, ¿cómo no volver hermético el relato, o cómo hacerlo comprensible?, ¿era necesario hacer "algo" para que se entienda?

Al intentar este *no-cuerpo* y esta *no-psicología*, durante el proceso creativo de *Play* fue apareciendo una idea de *"neutralidad"* que sin embargo no resolvía el problema actoral, pues el actor quedaba en primer plano y desplazaba totalmente de su lugar al relato. Una vez comprendido este problema fue natural la aparición del humor, siempre presente en la obra de Beckett, al que los actores relacionaron con la fuerte percepción beckettiana de nuestra contemporaneidad, encontrando allí las claves de actuación.

Y aquí llego entonces a otro punto de vinculación con la experiencia de *Los días felices* y con una de las lecturas que hoy se hacen de Beckett en el país. Pues los responsables de *Play* finalmente se preguntaron por la fuerte crisis representacional, no ya teatral o artística sino política y social, que nos atraviesa, y sobre qué sentido tenía hacer una obra en la que tres burgueses aparentemente muertos añoran infinitamente un lugar que no sabemos si alguna vez ocuparon.

Y comprendieron que estos seres metidos en urnas y perdidos u olvidados en la sombra, así como los personajes de otras obras que aparecen hundiéndose progresivamente en la tierra o depositados en cubos de basura -como en *Los días felices* o *Fin de partida*, respectivamente-, nos hablan precisamente de la posibilidad de decir algo, todavía, por sobre el dolor.

Creo percibir que, sin caer en lo pedagógico o lo moralizante, ésta es una de las líneas de sentido que, con sutileza y poéticamente, están elaborando nuestros teatristas hoy al momento de recrear el universo de Beckett.

Bibliografía

-AA.VV. s/f. *Revista Beckettiana. Cuadernos del seminario de Beckett*. Colección completa, nros. 1 a 6, Fac. Filosofía y Letras, UBA.
-BECKETT, Samuel. 1973. *Esperando a Godot*. Bs. As.: Ed. del Mediodía.
-_____. 1997. *Fin de partida*. Barcelona: Tusquets.
-_____. 1996. *Pavesas*. Barcelona: Tusquets.
-BLOOM, Harold. 1995. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
-DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix. 1974. *El Anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Bs. As.: Corregidor.
-DE TORO, Fernando. 1987. *Semiótica del teatro*. Bs. As.: Galerna.
-DUBATTI, Jorge. 1995. *Teatro comparado. Problemas y conceptos*. Bs. As.: Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
-RIMOLDI, Lucas. 2002. "Los Pepe Biondi: quince años de coherencia en el absurdo", en: *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001). Micropoéticas I.* (Jorge DUBATTI comp.). Buenos Aires: Ed. Centro Cultural de la Cooperación.

Notas

[1] Las referencias a dichos de Marilú Marini corresponden a una entrevista que realicé con ella en Buenos Aires en junio de 2003. Las citas textuales referidas a dichos suyos y del director Arthur Nauziciel se extrajeron del *dossier* de prensa presentado al IV Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires. En cuanto a la puesta de *Play*, algunos datos fueron extraídos de la comunicación que el grupo presentó en la mesa sobre Beckett que coordiné en el I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado.

El héroe en Accame y Bustos

Mónica Isabel Bustos - Eva Olmos
Universidad Nacional de Jujuy

El texto teatral es un medio de comunicación en el cual se requiere un diálogo directo, cara a cara, entre el lector y el texto para que se lleve a cabo dicha comunicación. En este diálogo el lector puede descubrir con una mirada aguda diferentes estrategias discursivas que le posibilitarán realizar una lectura implícita que subyace en el texto. Para ello es necesario evocar las palabras de Umberto Eco, quien afirma que un texto tendrá tantas interpretaciones como lectores tenga.

En esta oportunidad se trabajará con dos textos, uno de Jorge Accame, *Suriman ataca*, y otro de Abel Bustos, *La buena gente del pueblo chico*. La meta será poner en evidencia cómo se lleva a cabo el surgimiento de un héroe como un emergente social ante el abuso de poder. Este último término será adoptado como la situación de quien posee los medios para imponer una actuación determinada a otras personas. También, al héroe como el ser virtuoso que lucha ante situaciones adversas de las cuales sale fortalecido.

Jorge Accame nació en Buenos Aires en 1956. Vive en San Salvador de Jujuy desde 1982. Es docente en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJU. En 1997 participó del Programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa, con una beca de la Fundación Antorchas. Es autor de los libros de poemas *Golja* (1995) y *Cuatro poetas* (1999); de los libros de cuentos *Diario de un explorador* (1996), *El jaguar* (1993) y *El dueño de los animales* (1999), y de las novelas *El mejor tema de los 70* (1995) y *Concierto de jazz* (2000). Escribió también varias obras de teatro que fueron llevadas a escena, entre ellas, *Casa de Piedra* (1988), *Chingoil Compani* (1990) y *Venecia (*1998).

Abel Bustos nació en la provincia de Jujuy en 1960. Por su prolífica labor literaria recibió distinciones de la Dirección Municipal de Cultura de San Pedro de Jujuy en 1988, de la Dirección Provincial de Cultura y del Fondo Nacional de las Artes en 1994. Entre su obras teatrales figuran *Y ahora que... papá, Acá, en este mismo lugar* y *La buena gente del pueblo chico.*

En un primer momento analizaremos *Suriman ataca*. Recurriendo a los elementos paratextuales es imprescindible detenernos en el título *Suriman ataca*. La primera palabra, 'Suriman', está compuesta por dos palabras totalmente independientes. Por una parte tenemos 'Suri-', que es un término propio del noroeste argentino porque así se denomina a avestruces o ñandúes, y por otra parte, '-man', término inglés que significa 'hombre'. Es decir que tenemos al hombre–suri, quien a su vez está acompañado por un verbo atemporal, 'ataca', con un presente concomitante. Esto permite remitirnos al mito, entendido como el relato que surge para explicar lo inexplicable y está íntimamente relacionado con el origen de la vida. Es decir que de acuerdo con el contexto religioso del pueblo jujeño, el hombre-suri es un ser especial quien a través de su danza es el único que puede entablar ese diálogo íntimo con la Virgen María y defender a su pueblo de los cuernos del toro o bien del puma o del zorro que daña la hacienda, el sustento primordial del pueblo. De modo tal que sus acciones son eternas ya que no existen en el tiempo.

También, nos brinda información acerca del cuerpo del texto ya que nos permite relacionar en forma directa con Superman, el héroe del país del norte, EE.UU. Superman no es un terrícola, sino que llegó a laTierra, siendo niño, procedente del planeta Kriptón. Kriptón estaba a punto de ser destruido por una catástrofe cósmica y su padre, docto científico, consiguió poner a salvo a su hijo confiándolo a un vehículo espacial. Aunque crecido en laTierra, Superman está dotado de poderes sobrehumanos. Su fuerza es prácticamente ilimitada, puede volar por el espacio a una velocidad parecida a la de la luz, y cuando viaja a velocidades superiores a ésta traspasa la barrera del tiempo y puede elevar la temperatura del carbono hasta convertirlo en diamante; en pocos segundos, a velocidad supersónica, puede cortar todos los árboles de un bosque, serrar tablones de sus troncos y construir un poblado o una nave; puede perforar montañas, levantar transatlánticos, destruir o construir diques; su vista de rayos X le permite ver a través de cualquier cuerpo, a distancias prácticamente ilimitadas, y fundir con la mirada objetos de metal; su super-oído lo coloca en situación ventajosísima para poder escuchar conversaciones, cual fuere el punto don-

de se celebran. Es hermoso, humilde, bondadoso y servicial. Dedica su vida a la lucha contra las fuerzas del mal, y la policía tiene en él un infatigable colaborador. Vive entre los hombres, bajo la carne mortal del periodista Clark Kent. Y bajo tal aspecto es un tipo aparentemente medroso, tímido, de inteligencia pobre, un poco tonto, miope, enamorado de su atractiva colega Lois Lane, que le desprecia y que, en cambio, está apasionadamente enamorada de Superman, que resulta ser el héroe por antonomasia.

En *Suriman ataca* se parodia al superhéroe en diferentes aspectos. Se entiende la parodia como la intención irónica o burlesca de personajes (deformación caricaturesca de un rasgo físico o moral), de conductas sociales o de textos literarios preexistentes con el objeto de conseguir un efecto cómico. Uno de esos aspectos es la personalidad. Este héroe se caracteriza por ser temeroso, poco reflexivo y muy dubitativo cuando tiene que enfrentar a sus enemigos: "Suriman: (...) típica maniobra de Satanás. Ayudante, tengo miedo./ Acotación: Suriman y el ayudante se abrazan. Apagón" (71). También cuando lucha con el Familiar el héroe tiene miedo:

> Suriman: -Entonces, ¿cómo es que es eso?
> Ayudante: -Pero don Mamaní, ze lo acabo de explicar.
> Suriman: explícamelo otra vez.
> Ayudante: ¿De nuevo? (74s)

Físicamente es animalesco y grotesco porque provoca risa en las personas que lo ven:

> -Papá de Dios ¿Qué e ?
> -No sé ¿una estatua?
> -Cacarea. Es una gallina enorme.
> -¿Con esa cara e bicho?
> -Mirá lo brazo. E un tipo.
> -Son la ala.
> -Mirá la narí.
> -Eso e pico.
> -Es un suri.
> -Es un tipo.
> -¿No le ve la pata y la pluma?
> -E un ñandú, papá.

En cuanto a los superpoderes, no tiene, porque se remite al conocimiento popular para enfrentar a su gran enemigo, el Familiar. Como la receta de la cuarandera, rosario bendecido, el huevo, una lata de mote y el plumero en forma de cruz.

Además su identidad y su guarida no son secretas, como ocurre con los superhéroes de las historietas: "Admiradoras:- Disculpe ¿Este es el suricaño? ¿Se puede visitar?/ Suriman:- Bueno, la verdad. E secreto."

El uso de la ironía se observa, asímismo, en el aspecto amoroso; Carina Ester en vez de estar enamorada de Suriman se enamora de Delfor Mamaní que, a diferencia de los otros héroes, es la personalidad secreta.

No obstante coincide con los demás rasgos de todo superhéroe en la lucha del yo profundo con el yo superficial, lucha por la justicia en defensa de los más desprotegidos (huerfanitos) y tiene un ayudante, Liquín, que como Delfor Mamaní trabaja como ordenanza en la casa de gobierno.

De modo tal que Suriman en vez de producir un proceso de identificación en el lector, provoca la risa poniendo en evidencia lo paródico.

Los enemigos de Suriman son el Diputado Sánchez y el Familiar (lexemas). Podemos construir sus personalidades a través de los siguientes semas: lexema 'Sánchez'/ semas 'político' 'leche' 'político' 'basura' 'criminal' 'ilícito' 'injusticia' 'satanás' 'corrupto' 'envenenada'; lexema 'El Familiar'/ semas 'Víbora gigante' 'cabeza de perro' 'viborón'. A través de los semas se construyen los lexemas, es decir a los dos personajes, quienes tienen connotaciones negativas y, además, despiertan temor.

La imagen desfavorable del político responde a la de la realidad empírica del siglo XXI porque el mismo es considerado como un ser maligno, corrupto, con escasos valores éticos y morales y es capaz de comprar hasta la justicia: "Liquín:- No me comprometo, don

Delfor. Ya me compré una motito y el diputado Sánchez me ha prometido que.../ Mamaní:- ¿El diputado Sánchez? Ah ...¿ya lo soltaron?".

En cuanto a *La buena gente del pueblo chico* de Abel Bustos aparecen algunas características del grotesco. Entendemos como grotesco una distorsión, una deformación de la realidad bipolar entre lo risible y lo trágico. Pone en evidencia una parte de la realidad humana, la de su corporalidad y animalidad, manifestada en sus instintos primordiales y es una especie de radiografía de la sociedad, poniendo de relieve una situación de caos. No obstante, anuncia la posibilidad de su transformación moral y social.

En *La buena gente del pueblo chico* se puede leer implícitamente el dicho popular "pueblo chico infierno grande", que se confirma con el calificativo "buena gente", porque irónicamente está diciendo lo contrario.

Se evidencian aspectos negativos y destructivos de la realidad como el abuso sexual, el abuso de la inocencia y del poder.

El ambiente en el que se enmarca la obra es cerrado porque toda la acción se desarrolla en la comisaría, bajo la autoridad suprema del Comisario, quien tiene el poder en el pueblo y hasta el poder de decidir la función social de los ciudadanos, como es el caso del preso a quien transforma en su ayudante (le ceba mate, lo viste de agente): "Comisario:- Así me gustan que sean los presos, respetuosos y educaditos con la autoridá y mansitos como una oveja." (29); "Comisario: -¡Cáyese carajo! ¡Venga pa cá!" (32).

La presencia simultánea de risa y llanto se observa a lo largo del texto como cuando se anuncia el embarazo de Dalina, que provoca una serie de situaciones graciosas: el preso se transforma en policía, a dos hombres los quieren culpar del embarazo y en medio del interrogatorio llega la prostituta, Moncha, quien exige ser tratada como una "señorita". Todo esto crea un ambiente caótico, que refleja la crisis social del momento.

En la actitud del Comisario y de Feliciano se refleja la soberbia del poder político en el momento en el cual afirman que son la ley del pueblo (29 y 31).

Los temas recurrentes son la realidad de la verdad, la política electoral, la posición social de la mujer y la burla de los mecanismos sociales. Todos son deformados.

No obstante ante tanta pesadumbre se tiene un atisbo de reivindicación con el preso, quien podría ser considerado un héroe grotesco porque aparece humillado, subordinado, casi no tiene descripción en el texto, es el más débil, el más pobre, no es el que se presenta a sí mismo como héroe. Son las circunstancias y no el destino o la vocación (como en Suriman) lo que lo convierte en héroe, pero rescatable porque provoca simpatía por la acción final, ya que mata al Comisario y a Feliciano, personajes representativos del abuso del poder.

Tanto el texto de Accame como el de Bustos evidencian el desconcierto frente a la convicción que es el orden, el centro, el poder.

Suriman y el preso surgen ante la existencia de un ambiente encerrado en el despotismo de las instituciones gubernamentales (cargo político y de las fuerzas de seguridad) quienes, a su vez, cuentan con el apoyo del mismo diablo conocido como el Familiar en la creencia popular.

El héroe de la nueva sociedad es el que denuncia con su historia los males del capitalismo moderno: acosado por el miedo, la indiferencia social, la injusticia y el poder, este héroe encuentra refugio en pequeños núcleos sociales: la amistad, sus pares sometidos a una idéntica injusticia social.

Así tenemos dos mundos totalmente opuestos que evidencian una crítica burlesca de tipos y costumbres de la sociedad contemporánea.

Bibliografía

-ACCAME, Jorge. 2000. *Chingoil Compani. Suriman ataca*. UNJU.
-BOSSI, Elena. 1999. *El teatro grotesco*. UNJU.
-BUSTOS Abel. 1995. *De una mancha*. Ed. Victor Manuel Hanne.
-CALDERÓN, Demetrio. 1999. *Diccionario de términos literarios*. Alianza.
-CAMPBELL, Joseph. 1989. *El héroe de las mil caras*. F.C.E.
-ECO, Umberto. 1993. *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
-_____. 1996. *Lector in fabula*. Lumen.
-VELTRUSKY, Jirí. 1990. *El drama como literatura*. Galerna.

Teatro postcolonial en la Argentina: *El camino a la Meca*, de Athol Fugard

Malvina Isabel Aparicio
Universidad Católica Argentina
Universidad del Salvador
Profesorado y Traductorado de la AACI

"Hay más luz en Ud. que en todas sus velas juntas"
(P. Marius a Miss Helen)

Introducción

El estreno en Buenos Aires, en enero del presente año 2003, de una obra de teatro sudafricana escrita por el más celebrado dramaturgo de ese origen, el Sr. Athol Fugard, por una compañía profesional de reconocido prestigio encabezada por la Sra. China Zorrilla, propicia una reflexión sobre el tipo de teatro que el Sr. Fugard cultiva, sobre los probables motivos por los cuales dicha obra ha sido elegida para su representación en nuestro medio y sobre el éxito de crítica y público con que fue acompañada y se mantiene hasta la fecha. A tal fin ensayaremos un enfoque teórico, de tipo ecléctico, que ha venido estudiándose en universidades inglesas y norteamericanas desde los años ochenta y permanece largamente ignorado en nuestro medio, el de la **postcolonialidad,** aplicado en este caso al texto dramático y espectacular.

La postcolonialidad propone un marco teórico dentro del cual se pueden establecer estrategias de lectura/representación para deconstruir el discurso de los pueblos sometidos al régimen imperial europeo de los últimos tres siglos a fin de poner de relieve la tensión con el poder colonial y evaluar el potencial subversivo de dichos discursos. Dentro de lo específicamente dramático, se cruzan teorías de raza, variedades de feminismo, el psicoanálisis, rasgos postmodernistas, etc., a través de los cuales el cuerpo, la voz, y el espacio escénico se convierten en lugares de resistencia a la hegemonía imperial. Veamos cómo se manifiesta todo esto en el texto de Athol Fugard.

The Road to Mecca

El primer concepto a deconstruir en el enfoque postcolonial de un texto, sea escénico o no, es el de la centralidad frente a los márgenes. Este proceso recibe el nombre de **abrogación** y consiste en desmantelar la noción de que hay un centro *natural* que otorga significado a la vida, frente al cual los márgenes se definen como tales, y se definen disminuidos, desvalorizados en cuanto periferia. Como consecuencia, sus habitantes son hallados en falta, y la tarea de estos pueblos periféricos consistiría en trabajar para asimilarse *lo más posible* al arquetipo emanado de dicho centro de prestigio o metrópolis de poder. Con referencia a este problema, el Premio Nobel de Literatura V. S. Naipaul escribe sobre los "*mimic men*"[1], seres que reproducen como clones las características de los hombres *auténticos*, británicos en este caso, cuyo éxito estaría directamente relacionado con el nivel de perfección de la imitación efectuada. Esta situación genera el segundo constructo a cuestionar, la **oposición binaria** entre conceptos tales como civilización y barbarie, opresor y oprimido, lengua auténtica y lengua contaminada, etc. Esta bipolaridad presupone una pureza en cada uno de los términos que no es experimentalmente comprobable, a la vez que prioriza un término sobre el otro de modo tal, que uno adquiere valor positivo (por ejemplo 'civilización') por sobre el otro, ('bárbaro', 'primitivo', 'elemental') que se carga así de negatividad. Así, fue un lugar común por mucho tiempo hablar del español *verdadero* por el hablado en Madrid, mientras que las otras variedades, incluso la nuestra, no eran sino deformaciones, degradaciones del mismo; igualmente ocurrió con el inglés famoso de Oxford o RP, en relación con el inglés estadounidense, etc. El enfoque postcolonial contempla al *English* (con mayúscula) como lengua madre y a los *englishes* (con minúscula y en plural) como las lenguas surgidas en los países nuevos de la Comunidad Británica de Naciones mayoritariamente independizados en la década del sesenta y que resultan del esfuerzo de adaptación a las realidades locales donde se habla. De tal modo, el inglés jamaiquino por ejemplo, o *rasta*, era normalmente considerado *pidgin*, o sea una forma menor, dialectal, propia de la gente sin escuela. Comparado a veces con el desarrollo de las lenguas latinas después de la caída de Roma, este proceso de hibridez lingüística que se

da en todos los países históricamente sujetos a la colonización, ahora se evalúa como una dinámica probablemente encaminada al nacimiento de una lengua nueva correspondiente a una nación nueva. El lenguaje, el espacio y la identidad son pues un objeto constante de preocupación en este tipo de reflexión teórica.

Veamos cómo la obra de Fugard refleja esta relación. Constatamos de entrada la existencia de un espacio concreto, la escena, y un espacio imaginario que se construye por medio del diálogo y que pone constantemente en evidencia la oposición binaria mencionada anteriormente: Elsie viene de un centro urbano, con acceso al mar, la Ciudad del Cabo, y protesta contra la lejanía de "este lugar perdido" donde vive Miss Helen, lo que explicaría *el atraso* en que se encuentran sus habitantes. Entre uno y otro lugar interviene un hecho geográfico: el desierto del Karoo que hay que atravesar para llegar al pueblo. El tercer personaje, el P. Marius, pastor anglicano, cuestiona la validez de la queja de Elsie, que implica que un aspecto físico, una extensión de tierra con determinadas características, incidan en el *progreso* o el *atraso* de una forma de vida humana, especialmente si no se determina con respecto a qué es lícito utilizar dichas categorías.

Queda en evidencia que, aunque a lo largo de la obra de Fugard el P. Marius parece representar por un buen rato el rol del villano, en realidad los hechos demostrarán que está auténticamente preocupado por su amiga Miss Helen, y que tiene buenas razones para estarlo. La postcolonialidad hace de la **hibridez**, ya mencionada en relación con el idioma, uno de los rasgos típicos de su discurso. En el texto teatral que comentamos, dicho rasgo aparece metafóricamente no sólo en los personajes, sino también en la composición escenográfica donde se mueven los actores. Dicha escena ha sido armada de acuerdo con las acotaciones del texto, y en ella se ven por un lado muebles y objetos propios de una sala de estar de representación naturalista con otros objetos incongruentes (la escultura de un búho, paños colgando de vigas señalados como "cortinas nuevas", un panel rugoso al fondo, señalado como "pared" marcada por "el accidente"...) más propios de un teatro simbólico, o absurdista, etcétera.

En otro orden de cosas, Elsie, la mujer moderna, liberal, citadina, palabras todas que traducen una situación prestigiosa en el nivel cultural, confesará más tarde una relación infeliz con un hombre casado que elige finalmente discontinuar la relación, hecho que la impulsa a suprimir su embarazo incipiente primero, y a envidiar a una pobre mujer negra viuda que marcha con su bebé por la soledad del Karoo después y a quien Elsa recoge en su auto. El paisaje asfixiante del desierto se constituye así en una metáfora compleja, en la que se contempla la situación espiritual, psicológica, económico-social que las mujeres transitan, la negra y la angloafricana, posibles intertextos bíblicos también. En efecto, es difícil no percibir en estos personajes femeninos una traza de la Sarai estéril, aunque amada por Abraham, y de Agar la madre de Ismael, abandonados a la misericordia de Dios en el desierto después de la traición de Agar. Sin embargo, el dramaturgo, en forma típicamente postcolonial, resignifica la narrativa bíblica. Para empezar, el patriarca desaparece totalmente de la historia. Sara, el ama traicionada, en la figura de Elsie se muestra genuinamente caritativa, aunque su envidia admitida conserva rastros de la furia primitiva del personaje bíblico. La pobre viuda, por su parte, no tiene nada de la torpe vanidad de Agar, pero su aguerrida marcha por el desierto testimonia la fe y el espíritu indómito de Agar que le ganan finalmente la salvación divina. En la obra de Fugard, esta Agar sudafricana, algo diferente, recibe, irónicamente a través de Elsie-Sarai, una prueba de que su esperanza puede no ser infundada. Es también un ejemplo de cómo funciona la hibridez en el texto postcolonial, que se nutre por una parte de la tradición europea pero incorpora elementos autóctonos que abren perspectivas de construcción de sentido, distintas, inesperadas, apropiadas al espacio donde se desarrollan. A través de esta diferencia el colonial busca afirmar su identidad, su modo específico de percibir la realidad, en ella expresa también su *resistencia* a ser absorbido por una entidad central, pretendidamente superior, es decir que en esta diferencia el colonial *se des-coloniza.*

El proceso por el que se *naturaliza* una noción que es puramente cultural, como la ya mencionada de las jerarquías geográficas, o el concepto político, que circula con distintos grados de aceptación tácita, que ve al hemisferio norte como intrínsecamente

superior al hemisferio sur, un absurdo lógico y científico, es consagrado por una construcción lingüística del idioma inglés, que para señalar la dirección hacia el norte, o el desplazamiento hacia la capital del imperio, usa la expresión *going up* y el movimiento hacia el sur, o hacia las provincias, *going down*, lo que en otra acepción de los términos implica también una posición en el espacio, superior e inferior respectivamente. Este ejemplo muestra por qué el tema capital de la postcolonialidad consiste en estudiar **la función del lenguaje en la construcción de la identidad.**

Como hemos apuntado anteriormente, entre el habla del dominador y la del dominado aparece una frontera o interface, en el teatro metaforizado como el desierto del Karoo, ese enorme espacio vacío. Dicha interface está constituida por un silencio que, paradójicamente, habla con más potencia que cualquier palabra. De allí que los personajes de las dos mujeres de color en relación con las cuales Elsie y Miss Helen se definen, Katrina la muchacha que ayuda a Helen en los quehaceres domésticos, y la desconocida viajera del Karoo (a quién Elsie, antes de separarse, le pregunta su nombre: ¡HOPE!) tengan sólo una presencia textual y aparezcan sólo en episodios comunicados diegéticamente a la audiencia. Estos personajes silenciados carecen de representación: un actor negro en Sudáfrica no podría jamás compartir el espacio con un actor blanco, de ahí que funcionen como objetos, nunca como sujetos. A su vez Helen, sujeto de la acción, se convierte en objeto del discurso central, dominante, que la fuerza a dejar su casa en manos del consejo de la iglesia local y a marchar al geriátrico en cumplimiento de un destino marcado. Ella se resiste: querría seguir trabajando en sus monumentales esculturas de cemento. Su negativa la margina, la condena al aislamiento y a la hostilidad de su medio ("¿Ud. cree, Miss Helen, que a la gente, a las señoras de su edad, les agrada venir a tomar el té entre estos mastodontes de cemento? ¿Qué clase de vida es la suya?", le reprocha el P. Marius). Su esperanza de libertad queda en manos del personaje de la joven Elsie, que en su función ayudante se vuelca totalmente a presentar oposición a la autoridad patriarcal del pastor, oposición que a esta altura de los acontecimientos resulta estereotípica: lo que se presentaba como novedoso y heroico en los setenta, tiempo de la ficción, ya no lo es en el año de la representación (estreno *Lyttleton Theatre*, Londres, 1985), 2003 en nuestra ciudad. Por eso, uno de los atractivos de la obra de Fugard, y del enfoque postcolonial en general, es que *ambos* discursos son deconstruidos, tanto el tradicional, predecible, del P. Marius, cuanto el pretendidamente progresista de Elsie. La angustia de Miss Helen a la llegada del Padre Marius con el poder que ella debe firmar se desvanece en cuanto ella percibe la falacia de ambos discursos, su carácter de aprendidos y recitados, es decir, construidos culturalmente. En el contexto sudafricano lo que presenciamos es una combate entre el *afrikaner* y el inglés por la posesión del territorio, en este caso Miss Helen, que pasa a significar para ellos el cuerpo disociado del colonialismo. Se vive en el nivel individual lo que se vive en la perspectiva política, a saber la renuncia a la autonomía en nombre de ciertas incapacidades, y de presuntas ventajas a obtener del estado de dependencia. Para que Miss Helen firme, sin embargo, estas incapacidades deben ser demostradas: las mismas derivarían de la edad pero también de ciertos síntomas alarmantes de su comportamiento no necesariamente conectados con la misma: sus esculturas, evaluadas no como resultado de la actividad creativa del hombre, sino como síntomas patológicos.

Los personajes hablan mientras van y vienen con la bandeja del té, esgrimen otros objetos con fines variados (carta, bolso), pero la obra adolece durante una larga primera parte, hasta la llegada del pastor, de una curiosa quietud, una chatura que sólo se quebrará vibrantemente al final, cuando Miss Helen realice su toma de decisión, en una actitud intensamente celebrada por la audiencia que es así liberada de la tensión creada por el conflicto de la obra. Esta dinámica dialógica que no logra sacudir la parálisis de Miss Helen sino hasta el final, es típica de la literatura postcolonial. Refleja la impotencia de la persona o pueblo cuyo destino depende de decisiones que se toman en otro lado, en el centro de poder. Por lo que se narra y no por lo que se actúa transcurren los canales secretos de la vida y de la persona. Por eso la liberación de Miss Helen consiste en una explosión verbal que es a la vez un acto de libertad, una asunción triunfal de su función sujeto. El paso de lo inarticulado al habla fluida se convierte en un canto gozoso. Este gozo de la palabra por fin encontrada es compartido por los otros personajes que a su manera hallan también un sentido a

lo que se presentaba al principio, desde sus diferentes perspectivas, como algo absurdo para el sentido común y ofensivo para el afecto.

La construcción de sentido en la obra

En el prólogo al texto (Fugard, 1985), el dramaturgo define su intento como el de "comprender la génesis, naturaleza y consecuencias de la energía creativa". El dramaturgo cuenta que al analizar la situación del artista en un medio hostil, descubre que está "diciendo algo" sobre su país y sobre él mismo como artista. En sus propias palabras, Miss Helen es "*Athol Fugard in drag*" (el hombre en ropas de mujer) exactamente como en otras obras suyas se trataba de "*Athol Fugard in a black skin and a threadbare suit*" (con piel negra y en un traje andrajoso). En otro breve texto suyo, "*A Note on Miss Helen*" (FUGARD, 1984:3-6), amplía la información sobre esta obra contándonos sobre la Miss Helen real, y sobre el momento en que el texto cobra vida y cuerpo. Esto no ocurre cuando la conoce o cuando visita su casa después de su trágica muerte, sino cuando conoce a la Elsie real, y ésta le da una fotografía de las dos mujeres juntas. El sentido de esta vida, que lo había estado eludiendo, aparece y lo impulsa a la escritura, a rescatar de la locura y del caos la estructura vital de la persona.

Así se dibujan los estereotipos del Boer conservador y sensato que sostiene el orden más allá de considerar si éste es bueno o malo. El de la inglesa políticamente correcta que juega a ser rebelde. Y el contraste con la rebelde auténtica, Miss Helen. El encuentro se produce en la Sudáfrica profunda: en ese mundo racista y sofocante del que Miss Helen busca salir por el arte, hacia la locura primero, al suicidio después. La tensión centralidad/ex-centricidad genera la metáfora de la Meca. Para comprenderla, debemos partir de la Meca verdadera, el centro geográfico hacia donde el Islam del mundo entero dirige la mirada, el espíritu, la voz, al unísono, en diversos momentos de la jornada, un momento que funda la eternidad sobre la tierra. Todos saben dónde está. No así Helen. Ella ha perdido su Meca, o sea su centralidad (su pueblo, su gente). Se volvió ex-céntrica. Elsie tiene los medios para alcanzarla (es joven y vigorosa), pero no tiene el fin: está vacía. El paralelismo con la madre negra la pone en evidencia, sus brazos no sostienen nada. Su andar por el desierto del Karoo hacia la casa de Helen hacen de ésta su Meca. Miss Helen tiene el fin, busca la luz, pero carece de los medios (se ha vuelto anciana, le teme a lo que se viene, a la oscuridad).

Athol Fugard ha manifestado repetidamente[2] su entusiasmo por el teatro como arma de combate específicamente humana, rescatando la sacralidad del espacio escénico, su potencialidad para convocar al hombre a pensar su situación. Con tal fin muestra a estas dos mujeres, a Miss Helen y a Elsie, potenciándose mutuamente y juntas derrotando las barreras psicológicas del P. Marius para traerlo de vuelta a la *fiesta* de la humanidad. La reconciliación final que anuncia a la Sudáfrica de Nelson Mandela, se expresa en las palabras memorables del P. Marius hacia Helen cuando al despedirse le dice "*There's more light in you than in all your candles put together*".

Bibliografía

-FUGARD, Athol. (1984). "*A note on Miss Helen*", en: *Plays 1 The Road to Mecca*. Prólogo del autor. London: Faber & Faber, 1997.

-_____. (1985). *Plays 1 The Road to Mecca*. Prólogo del autor. London: Faber & Faber, 1997.

-ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (1989). *The Empire Writes Back.* Londres: Routledge.

-DE TORO, Fernando. (1987). *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires: Galerna.

-GILBERT, Helen and TOMPKINS, Joanne. (1996). *Postcolonial Drama.* Londres: Routledge.

-HOLMES, Mitchell. (2002): *Performance Notes* por *Educators*, en: *The Road to Mecca* by Athol Fugard. Queensland (Australia): Queensland Government & Q. Theatre Company.

Notas

[1] Naipaul, V. S. (1967). *The Mimic Men.* Londres. Penguin Books.

[2] Fugard, Athol: microprograma televisivo *Interval* que se transmite esporádicamente, entre programas, por Canal 3 de Cablevisión, donde el autor se explaya sobre su dramaturgia, con *clips* de sus obras y otros.

Sobre el afecto y la confianza en *El camino a la Meca*

María Elisa Suárez
Universidad del Salvador

En 1985, el dramaturgo sudafricano Athol Fugard, autor de *El camino a la Meca* dijo que la misma fue considerada para algunos *"una obra sobre envejecer e ir a un hogar de ancianos..."*. La presente comunicación se propone explorar otras construcciones de sentido latentes en el texto. El comentario de Fugard demuestra una queja implícita en cuanto a dicha aseveración. Tal vez sea por eso que prefiero definirla de otro modo y la llamaré una pequeña obra sobre algo grande. En efecto, *El camino a la Meca* parece ser una interrogación sobre la amistad. Ahora bien, ¿cómo entendemos la amistad?

La amistad es aquel sentimiento que aparece entre dos personas al descubrir que tienen algo en común. Un amigo es aquel en quien se puede confiar en cualquier momento, quien se regocija con nuestras alegrías y sufre con nuestras penas. Para un amigo queremos lo mejor, lo queremos como a nosotros mismos. Fugard ejemplifica esto de la siguiente manera: Miss Helen, una anciana habitante de un pueblo perdido en el medio de Karoo, le escribe a su amiga Elsa, una joven docente de Ciudad del Cabo solicitando su ayuda para atravesar una situación crítica en su vida. Elsa acude rápidamente a su encuentro para aconsejarla y motivarla a salir adelante. Sin embargo más tarde descubriremos que íntimamente Elsa necesita de la ayuda de Miss Helen y se lo hará saber en el transcurso de la obra.

Por otra parte, Fugard se aproxima al tratamiento de la confianza concentrándose en las vicisitudes que pueden desafiarla en tan sólo una noche:

> Helen: [...] I'd misdirect all the good Christian souls around here and put them on the road to mecca.
> Elsa: God, I love you! I love you so much it hurts!
> Helen: What about trust?
> Elsa: Open your arms and catch me! I'm going to jump!
> (Fugard, 1998: 91)

El planteo de la confianza se da a partir de un chiste contado por la joven Elsa a Miss Helen:

> *Elsa: [...]. He puts his little boy high up on something or other and says to him: 'jump, don't worry, I'll catch you' the child is nervous, of course, but Daddy keeps reassuring him 'I'll catch you.' Eventually the little boy works up enough courage and does jump, and Daddy, of course, doesn't make a move to catch him. When the child has stopped crying –because he has hurt himself- the father says: 'Your first lesson in business, my son. Don't trust anybody [...]* (32)

Confianza se define comúnmente como la seguridad que uno tiene en sí mismo. Confiar es depositar en uno, sin más seguridad que la opinión que de él se tiene (la dificultad de realizar este acto de fe). Por tal motivo, suele realizarse un ejercicio en los seminarios para ejecutivos de empresas y convivencias que ataca el tema de la confianza: se juntan los concurrentes en parejas, uno dando la espalda al otro, y aquel que está primero debe cerrar los ojos y dejarse caer, justamente confiando en que el compañero detrás lo atajará y no lo dejará caer. Es por ello que consideramos al confiar como creer en el otro, saber que aquel en quien deposité mi confianza buscará mi bien en todo momento.

En efecto, los tres personajes de esta obra nos dan ejemplos de confianza. El Reverendo Marius, clérigo conservador del pueblo de origen holandés, es decir un *afrikaaner*, confía en que Helen firmará el formulario de admisión al hogar que la llevará a vivir el resto de sus días, según él, bajo la protección de gente calificada para tal fin; según Elsa, liberal de descendencia inglesa, a convertirse en un ave enjaulada; Elsa confía en que Miss Helen no firmará tal formulario; y por último Miss Helen confía en que Elsa la ayudará a no firmarlo.

Y es justamente la confianza la que lleva a Miss Helen a invitar a Elsa a tomar el té; la primera confió en que la segunda no era una entrometida que correría luego a contar en el pueblo cómo vivía la vieja loca. Miss Helen abre las puertas de su meca a una extraña, cree en ella y confiará luego, aunque con temor, en que su luz la extasiará, adentrándola

para siempre en su mundo, una meca habitada por búhos, sirenas, reyes magos y demás hechos de cemento, vidrio molido y otros materiales que resultan más que desagradables a sus vecinos. Como la misma Miss Helen explicará al reflexionar sobre lo que las acercó afectivamente en la siguiente frase: "*I'd lived with those eyes for fifteen years, and they didn't bother me any more. Yours were different*" (36)

Miss Helen habla de esos ojos (los de Elsa) calificándolos como diferentes. En el mirar demostramos lo que sentimos hacia ese objeto que es mirado. Nos maravillamos frente a una obra impresionista, nos fascinamos con el primer paso de un niño, aceptamos lo que se nos dice u ofrece. Estos cálidos ejemplos son definidos como la mirada del amor. La mirada amorosa encierra la afirmación de la existencia, confirma que para uno es bueno que el otro esté en el mundo.

En su tratado sobre el amor de 1980, el filosofo alemán Joseph Pieper se refiere al mismo como un acto de aprobación. Amar es considerar que algo o alguien es bueno y en el amar estamos diciendo 'es bueno que existas'. Lo aprobamos en esta tierra y le deseamos el bien. Remitiéndonos al *Génesis*, Dios miró su creación y decidió que era bueno que el hombre estuviera en ella y luego de crear al primer hombre aprobó el acto. Dios amó al hombre desde el primer momento. Él sabia que necesitaríamos de alguien para no estar solos y por eso nos creo varón y mujer. Amando a alguien estamos reproduciendo el acto creador del Dios donde obtuvimos su aprobación para existir. Los hombres necesitamos que la mirada del Creador se reproduzca aquí, en la tierra.

Efectivamente, Miss Helen reflexionará sobre ese primer encuentro: "*In just the little time we had already been together I had ended up feeling... No, more than that: I* ***knew*** *I could trust them. // There's our big word again, Elsie! [...]*" (36).

Importa destacar que Fugard profundiza sobre los aspectos de la confianza. En el pasaje donde Miss Helen encenderá las velas para Elsa por primera vez, Miss Helen le explicará a Elsa que esa primera tarde, al oscurecer se sintió avergonzada de ella misma. Miss Helen sabía que al encender las velas Elsa la vería tal cual es y eso la atemorizaba, pues anhelaba que a Elsa le gustara lo que vería, es entonces que Miss Helen tomará una caja de fósforos y encenderá las velas, luego de armarse de valor:

> *Eventually I did (get the box of matches) and you... you looked around the room and laughed with delight! You liked what you saw! This is the best of me, Elsa. This is what I really am [...] Dear God. If you only knew what you did for my life that day.* (36)

Vemos en este ejemplo cómo la confianza y la mirada están ligadas. Ese disfrutar reflejado en la mirada de Elsa le da la pauta a Miss Helen de que esta es una mujer en quien puede creer. Elsa ha ganado la confianza de Miss Helen y viceversa: "*Helen: I never had any important trust to betray... until I met you*" (33).

Por otro lado, Fugard también desarrolla la ausencia de la confianza para con los demás, siendo en este caso Elsa y el Reverendo Marius quienes no confían el uno en el otro: "ELSA: ...*Sorry Miss Helen, but I don't trust your old friend. ...*" (37).

Estos dos personajes representan el conflicto religioso y político instaurado en Sudáfrica. El Reverendo Marius es la voz la comunidad conservadora del pueblo de New Bethesda, donde transcurre la trama. Una comunidad que practica la religión tradicional discriminatoria del habitante nativo:

> Helen: *I understand that his last sermon (Rev Marius') was all about the evils of alcohol and how it's ruining the lives of our Coloured folk.*
> [...]
> Elsa: [...] *I want to know who you think is worse: the Dominee deciding what is right and what is wrong for the Coloured folk or old Getruida exploiting their misery?* (23)

Elsa representa al inglés que disputó la tierra y ahora se disputa la libertad de la raza negra y de la mujer. En sus líneas Elsa hablará del problema en el que se ha metido al proponerle a sus alumnos que escriban una carta dirigida al presidente de Sudáfrica sobre la desigualdad racial. Esta acción trajo como consecuencia una citación

del Comité Directivo del colegio, evento proyectado al futuro ficcional. Asimismo, Elsa se muestra a favor de los derechos de la mujer en varias oportunidades, sobre todo cuando Miss Helen le cuenta sobre su única amiga en el pueblo, Katrina, una joven madre de raza negra con un marido que, sabemos, la ha golpeado en el pasado, y que ahora se ha vuelto a dedicar a la bebida. Elsa se referirá a este hecho de las siguientes maneras: "*There is nothing sacred about a marriage that abuses the woman! // She (Katrina) has got a few rights, Miss Helen ...* "(22)

Paradójicamente, será el Reverendo Marius y no la amiga en quien confía quien revelará la verdad sobre esas paredes quemadas y las ampollas en sus manos. Miss Helen dejó encendidas las velas que prendieron fuego unos cortinados y fue rescatada de las llamas por un vecino. En el momento de mayor tensión de la obra, una batalla por la vida de Miss Helen se libra en esa sala de estar y cambia de dirección en cuanto se da a conocer el incendio que acabó con las cortinas y dejó rastros en las paredes y manos de Miss Helen. Aquí la confianza es derrotada, aunque no destruida: "MARIUS: *Her accident. The night she knocked over the candle*" (71); "ELSA: *One of the lights started smoking badly, and there was a little accident at the stove...*" (72).

Cuando Elsa le reproche a Miss Helen por qué no le comentó nada sobre el incendio, Miss Helen responderá que lo ocultó por miedo a que Elsa estuviera de acuerdo con el pueblo. En pocas palabras. Miss Helen perdió la fe, teme perder a su amiga, perder su confianza, lo que en la práctica ocurre, aunque temporalmente como dijimos anteriormente.

Por último, Fugard se detiene en el confiar en uno mismo. Es Miss Helen y sólo Miss Helen quien, en medio de la discusión entre sus amigos y la supuesta confusión en la que el Reverendo Marius la cree inmersa, descubrirá su fuerza interior, se descubrirá a sí misma como una persona capaz de superar sus miedos. Es de esa feroz discusión entre el Reverendo y Elsa que Miss Helen recibe la ayuda que necesitaba para decir **no** y liberarse de la oscuridad que la atemorizaba: " Helen: ... *I have banished darkness from it. [...] I can't reduce my world to a few ornaments in a small room in an old age home*" (84).

Elsa, a su vez, tampoco revela sino hacia el final la completa verdad sobre su relación con David y el consecuente aborto. Es luego de la victoria de Miss Helen sobre la oscuridad que la atemorizaba, del posible amor de parte del Reverendo Marius, el hombre, hacia Miss Helen, la mujer, que Elsa se libera y saca a relucir sus celos. Así como el pueblo de New Bethesda siente celos de un "espíritu totalmente libre" como el de Miss Helen, Elsa, aunque joven, siente celos. Podríamos decir, sin embargo, que lo que siente es soledad disfrazada de celos: " ELSA: *Even that woman on the road has at least got a baby in her arms at this moment...*" (86). Y más adelante, en el mismo pasaje, Elsa revelará su verdad: " ELSA: ... *That baby could have been mine, Helen! I may as well vomit it all out tonight. Two weeks after David left me I discovered I was pregnant. I had an abortion*" (87).

Tengamos en cuenta que Elsa es soltera, se relacionó con un hombre casado, quizá por amor, quizá por el afán de no quedarse sola. Es Elsa, ya que nunca sabremos si David se enteró, quien decide terminar con la gestación de quien la convertiría en madre para nunca más estar sola. Y esa decisión le pesará tal vez toda la vida. En contraste, Miss Helen es una mujer mayor, viuda, que si bien estimó a su marido, nunca lo amó. Es la muerte del mismo el detonante de su crisis y el motor que pone en marcha la creación de la Meca. Es interesante ver cómo la soledad es rechazada por una y anhelada por la otra.

Por otro lado, el tratamiento de la amistad es reflejo de la vida. Estas dos mujeres son grandes amigas, sin importar la edad, la condición social, el pensamiento político y/o religioso. Han llegado al punto en el cual no necesitan decirse nada para saber cómo se siente cada una:

> HELEN: *You're still very cross, aren't you? And something else as well. There's a new sound in your voice. One I haven't heard before.*
> ...
> ELSA: *You're imagining things, Miss Helen. Come on, let's talk about something else.* (20)

Resulta evidente que Miss Helen necesita a Elsa, podríamos decir, con desesperación, ya que presiente que su vida -pero de forma aun más importante, su libertad- está en peligro. Es por eso que Elsa

acude al llamado dispuesta a ayudar, pero a su vez buscando ayuda. Miss Helen necesita salir de su depresión, Elsa de la amargura de un aborto, de la furia de sentirse incompleta como mujer

Ahora bien, hemos comprobado que Miss Helen lucha por su libertad, quiere ser aceptada en su comunidad en su condición de persona única e irrepetible. Paralelamente, Hope, aquella mujer de raza negra que conocemos a través del relato de Elsa, también lucha por su libertad. Ella fue despedida de su vivienda al morir su marido y carga ahora con su bebé por el desierto sin recibir ayuda alguna. Como ya lo ha hecho anteriormente con su relación extramatrimonial con un hombre casado, el aborto y la enseñanza que trasmite a los alumnos, Elsa se apiada y la sube a su auto transgrediendo la ley una vez más, puesto que las razas no pueden mezclarse por ley.

Fugard nos invita a entrar en un mundo, la Mecca de Miss Helen, que nunca olvidaremos. Nos demuestra que podemos derrotar la oscuridad más cruel y salir vencedores en la lucha cotidiana que es vivir. Tanto mejor si a nuestro lado hay amor, afecto y sobre todo, confianza en uno mismo y en los demás.

Bibliografía

-FUGARD, Athol. [1985]. 1998. *Plays 1. The Road to Mecca.* Londres: Faber and Faber.
-PIEPER, Joseph. [1980]. 1988. *Las virtudes fundamentales. El amor. II. Lo común en todas las formas del amor.* Bogotá, Colombia: Editorial Rialp. 3° edición.
-HOLMES, Mitchell. 2002. *Performance Notes for Educators on "The Road to Mecca"*. Queensland, Australia.

ponencias 3a

literatura

Abordajes de la poesía, del teatro y de la narrativa

Narrativa contemporánea

Cecilia Secreto
Silvina Marsimian
Clara Inés Pilipovsky de Levy
Liliana Massara
Verónica Valles

EL *ARS POETICA* EN AUSTER: LA FAMILIA COMO CENTRO Y AUSENCIA: EL JUEGO DE LAS OTREDADES.

Cecilia Secreto
Universidad Nacional de Mar del Plata

... y hablaba de sí mismo sólo en forma indirecta,
en tercera persona...
La invención de la soledad

"Esto ha sucedido de verdad. Como todo lo que he escrito en este cuaderno rojo, es una historia verdadera." De este modo finaliza *El cuaderno rojo.*

De pronto, frente a la escritura de Paul Auster, nos convertimos en lectores ingenuos, crédulos, en toda la amplitud que este concepto implica. No como los lectores "ingenuos" de la literatura fantástica que realizan pactos previos para poder enfrentarse al texto y adentrase en el mundo de lo maravilloso sin cuestionar el espacio de lo sobrenatural. No, se trata de un pacto diferente, de un pacto que nos lleva a cuestionar el espacio de la *literatura* o, si se quiere, de la *ficción.*

Auster se detiene a señalar en reiteradas oportunidades la necesidad que tenemos todos los hombres de que nos cuenten historias. Necesidad que nace en nuestra infancia y que se prolonga a lo largo de toda la vida. Pero resulta, a la vez, que las historias están hechas con la sustancia de la vida misma. "O *la anécdota como forma de conocimiento"* (AUSTER, 1994c: 91).

Es por eso que -aunque ya lo habíamos aprendido con Borges- no sólo los límites entre realidad y ficción se borran y se confunden, sino, lo que es más, nuestro lugar de lectores (conocedores de la teoría literaria) competentes, críticos y avezados, se difumina para ubicarnos en el espacio de un lector que olvida a Barthes y todos los postulados acerca de la (tan contundente, clara y "resuelta") muerte del autor para leer en las novelas de Auster las huellas de Auster, para leer en los personajes de Auster, la diseminación de su biografía, los fragmentos de su historia, los rastros de su pasado.

Se nos hace difícil separar al Paul Auster autor de carne y hueso, del Paul Auster narrador, estrategia con consistencia de papel, del Paul Auster personaje, estrategia de papel que remite directamente al de carne y hueso, del Paul Auster-Peter Aaron, personaje de papel que remite indirectamente a través del "doble" al autor de carne y hueso.

Entonces sobreviene la alquimia: la carne-hueso, la sangre y el papel comienzan a jugar a piedra, papel o tijera. La carne-hueso mata a la sangre, la sangre mata al papel y el papel mata a la carne-hueso. Es imposible establecer el poder de uno sobre otro. Se han borrado las jerarquizaciones. En todo caso es la escritura quien oficiará de centro.

En Paul Auster **narrar es una cuestión de vida o muerte**, es un modo de exorcismo, es el retorno a la escena familiar, es la posibilidad de conocimiento, es el recupero de la memoria, la única instancia de salvación, la marginación de la locura, la sublimación del dolor, la búsqueda por llenar el agujero de ausencia.

Y digo narrar y no "expresar" o "poetizar" porque en la obra de Auster los textos narrativos son los que sobrevendrán a la muerte del padre, son los que intentarán reconstruir la memoria, la identidad. Son la expresión del duelo. Como si entre escribir poesía y narrar hubiese un gran abismo: el de la muerte.

Por eso "El libro de la Memoria" oficia de espacio de "entre", a modo de bisagra, es el texto que se inserta en el límite, no sólo entre un antes y un después, sino que es *él mismo* el que posibilita que haya un antes y un después. Se establece como punto de alianza entre la vida y la muerte, entre el olvido y la memoria, entre la orfandad y la filiación, entre la infancia y la adultez. El nudo es uno solo: la figura paterna.

El autor-narrador-personaje Paul Auster se ocupa de "autoanalizar" la génesis de su escritura y cita a Freud diciendo: "Freud afirma que cada etapa de nuestro desarrollo coexiste con todas las demás. Incluso cuando somos adultos, guardamos un recuerdo inconsciente de nuestra forma de percibir el mundo en la infancia que

es algo más que un recuerdo, su estructura permanece intacta. Freud relaciona esta experiencia de lo sobrenatural con un resurgimiento de la visión egocéntrica y animista de la niñez". Y agrega: "A. no puede probar que los argumentos de Freud sean verdaderos o falsos, pero a él le parecen apropiados, y está más que dispuesto a aceptarlos como ciertos. Todas las coincidencias que parecen haberse multiplicado a su alrededor, por lo tanto, están conectadas de alguna forma a los recuerdos de su infancia, como si al proponerse evocarla, el mundo regresara a una fase más temprana de su existencia" (AUSTER, 1994c: 211).

Desde ya A (en todas sus variantes o, como diría Cortázar, "todas las A la A") sabe perfectamente, porque es lector de Freud y porque lo cita, que esa evocación, que pone en escena a través de la escritura, y que lo regresa a la fase más temprana de su existencia, es al mismo tiempo la manifestación de la **pulsión de Eros y Tánatos**, en tanto esa "fase más temprana de su existencia" —representada en la escenificación de las metáforas de la habitación cerrada y el vientre de la ballena— es la expresión del deseo del regreso a lo inorgánico, a la protección del vientre materno. Pero al mismo tiempo es este ámbito de protección donde Auster-Pinocho-Jonás logra, gracias al poder de exorcismo de la escritura, enfrentar y "salvar" el recuerdo del padre-Gepetto-Dios y "salir al mundo", erotizado.

La voz del padre es la que dicta la historia. *La invención de la soledad* es ese texto inaugural y diseminatorio que, como en "la gran explosión", da lugar a la existencia de todos los demás universos. Esa voz, esa presencia, atraviesa transversal, vertical y visceralmente, todas las novelas posteriores. Por eso es, al mismo tiempo, el libro inaugural y final de todos los libros de Auster. Es el libro de la búsqueda y del hallazgo. El resto, maravillosos reencuentros.

"A. advierte que, en forma similar, cuando él se sienta en su habitación a escribir el 'Libro de la Memoria', cuenta su propia historia hablando de sí mismo como si fuera otro. Para encontrarse primero necesita ausentarse, y por eso dice A. cuando en realidad quisiera decir "yo", pues la historia del recuerdo es la historia de lo que se ha visto. La voz, por lo tanto, continúa. E incluso, cuando el niño ha cerrado los ojos para dormir, la voz de su padre sigue hablando en la oscuridad" (AUSTER, 1994c: 219).

Esos "otros" que es el yo (*je est un autre,* escribe Rimbaud, cita Auster) adoptan algunos nombres, tanto reales como ficcionales: Hölderlin, Jonás, Mallarmé, Robinson Crusoe, Proust, Van Gogh, Pascal, Ana Frank, A., Quinn, Peter Aaron, entre otros.

Crusoe, el solitario; Mallarmé, el poeta; Proust, el buscador del tiempo perdido; Pinocho, la pluma de Gepetto, el muñeco animado, la marioneta, el salvador de su creador...

El juego de las otredades remite siempre a los dos espacios que coinciden, a la vez, con las dos partes en que Auster divide *La invención de la soledad*: a la búsqueda del padre ("Retrato de un hombre invisible") y la búsqueda de la identidad a través de la escritura ("El libro de la memoria"). No puede darse el uno sin el otro, porque sólo la escritura (posible a partir del aislamiento, la soledad) es capaz de "visibilizar" la ausencia del padre para volverla presencia y hacer emerger, de este modo, la alianza filiatoria; por tanto, la identidad.

Hay algo que todos los hombres son: hijos. Se trata de una premisa universal e insoslayable. Esta es la condición sobre la que se erige la escritura de Auster. Y en tanto hijo, arraigado a la alianza familiar, este signo complejo que es Auster y sus otredades se yergue sobre todas las posibilidades que pueden establecerse a través de los lazos sanguíneos y sociales: así Auster y sus otredades se convierte en ese otro signo que es el de hijo-padre-nieto-abuelo-tío-esposo-amante-sobrino-poeta-judío-sobreviviente-mendigo.

En rigor, es sumamente interesante observar cómo este camino de búsqueda de la identidad va a establecerse desde la confrontación y la oposición a la figura del padre. A medida que el hombre invisible se va tornando visible, va adquiriendo colores, dimensiones, forma, historia, el hombre solitario, el que se ha refugiado en la habitación cerrada, en el vientre de la ballena, en el útero materno ("Replegarse en una habitación no significa que uno se haya quedado ciego, y estar loco no es lo mismo que quedarse mudo. Lo más probable es que fuera aquella habitación la que devolvió a Hölderlin la vida, la que le restituyó la vida que le quedaba ... Veréis que donde creíais que estaba el fin de Jonás, se hallaba su salvación", 1998: 142) se va a ir posicionando en la vereda del frente.

La madre le ha ofrecido su protección para poder escribir, para conjurar los fantasmas del padre y así "devolverle la vida".

De esa habitación se sale y a esa habitación se regresa, permanentemente, es la tarea del escritor, es la única posibilidad de escribir los libros de la memoria. El primero, nombra al padre, lo visibiliza, lo conjura y, consecuentemente, también al hijo. Coloca a cada uno en su lugar (o, al menos, en un lugar). Los siguientes, disfrazarán la falta, nombrarán metonímicamente el agujero de ausencia, harán del deseo metáfora: "Uno no deja de ansiar el amor de su padre, ni siquiera cuando es adulto"; "Uno no podía creer que existiera un hombre así, sin sentimientos, que esperara tan poco de los demás."; "Mi recuerdo más temprano: su ausencia" (AUSTER, 1994c: 31-33).

Así como Auster encuentra contigüidad en sus otredades, lo mismo hace el padre (Auster hace con su padre). De este modo podríamos rastrear en los personajes aquellos que pueden leerse como "dobles" de Auster y los que pueden leerse como "dobles" de lo que la figura paterna representa.

Señalemos, antes de continuar, un rasgo "biográfico" mencionado en *La invención de la soledad*. "Dos meses después la muerte de su padre (enero de 1979), el matrimonio de A. se vino abajo" (AUSTER, 1994c: 143). Contrariamente a lo que podríamos llegar a pensar en un primer momento, este episodio no implica la caída o la abolición de la institución familiar, sino que instaura la apertura de una nueva búsqueda: la del **amor**, la del **matrimonio durarero.**

Hemos presenciado, a través de la escritura y de la indagación que la escena familiar se remonta al asesinato del abuelo por parte de su mujer. La institución familiar se presenta fracturada, enferma, desde hace dos generaciones. No funcionó el matrimonio de los abuelos, no funcionó el matrimonio de los padres.

Auster y sus otredades irán tras los pasos de la idea del matrimonio ideal, de la familia ideal (puesto que incluye hijo). Así lo leemos en *La invención de la soledad.*

En *Leviatán* Peter Aaron (las mismas iniciales que Paul Auster) se enamora fielmente de Iris (Siri al revés) y viven juntos los tres con el hijo de él, David (repite la inicial de su hijo Daniel). Quinn envidia profundamente la familia de Paul Auster en *Ciudad de Cristal*, y aquí Paul Auster no es otro que él mismo, acompañado de Siri y de Daniel. El personaje de *La habitación cerrada* desea y ocupa el lugar de padre de familia de Fanshawe, haciéndose cargo de su mujer y su hijo. Los personajes asidos a la vida familiar encuentran en la familia el punto de apoyo para no verse inmersos en los oleajes del "devenir" (el devenir mendigo y el devenir imperceptible -Deleuze-). La familia, como institución, se presenta como instancia estructurante. Pero esta estructura (más allá de los postulados posmodernos) es altamente productiva: se trata de la única posibilidad que permite el acceso a los espacios de la producción literaria y de la salvación personal. Es el paso siguiente (y, al mismo tiempo anterior y simultáneo) a la constitución de la identidad. Se ha logrado "matar" al padre, nombrarlo, visibilizarlo, darle un lugar a partir del cual forjar el propio espacio. Ante ese padre invisible, deífico y maléfico, ausente y generador de la falta se yergue la familia, posibilidad de redención, de salvación, de vida, de configuración de un centro generador de sentido y de producción.

"El desarraigo por lo tanto como la nostalgia de otro hogar, un espacio del espíritu mucho más primitivo" (AUSTER, 1994c: 211).

Por otro lado, Quinn (*Cuidad de Cristal*), Marco Stanley Fogg *(El palacio de la luna),* Nashe y Jack Pozzi (*La música del azar*), Fanshawe (*La habitación cerrada*) son personajes que recogerán la otredad de la figura del padre. Son personajes sin familia, sin lazos, sin intereses filiales ni maritales (ni amistosos). Todos ellos, faltos de una estructura que los instale en un centro, de un modo u otro, se dejan llevar por la leyes del azar que arrastran al devenir, a la imperceptibilidad, a la muerte. A dejar un vacío. Son retratos de otros hombres invisibles.

"Podrá seguir el proceso de mi propio descuartizamiento. Pedazo a pedazo me veía desaparecer" (AUSTER, 1994a: 31).

Un aspecto, de los tantos que señala Auster en relación a la personalidad de su padre, podemos observarla en el tema de la ropa y de las responsabilidades.

"Las prendas que vestía eran como una expresión de su soledad, una forma concreta de afirmar su ausencia. A pesar de que tenía un buen nivel económico y de que podía permitirse el lujo de comprar lo que le apeteciera, tenía todo el aspecto de un hombre pobre, de un palurdo que acababa de salir de su granja" (AUSTER, 1994c: 83).

"No tenía si esposa ni familia que dependiera de él, nadie cuya vida fuera a verse alterada por su ausencia" (13).

Quinn, M. S. Fogg, en su devenir mendigos, van a lucir de la misma manera, van a verse como la imagen del padre, prendada en la memoria. Se trata de personajes sin deseo, sin pulsión de vida, más cercanos a lo inorgánico, entregados al azar, devienen mendigos, anulan sus instintos vitales, sobreviven olvidados, pues nadie depende de ellos, se han "liberado" de las ataduras familiares.

La escritura, la vida, la familia, la anécdota como forma de conocimiento, el aislamiento, el encierro como medio de liberación, han conjurado la salida, han hecho posible la voz, han impedido el naufragio, han rescatado al padre (en la memoria y en la escritura), pues: "En la oscuridad del aislamiento que constituye la muerte, por fin Jonás habla, y en cuanto comienza a hacerlo, recibe una respuesta. Pero incluso si no hay respuesta, el hombre ha comenzado a hablar" (AUSTER, 1994c: 178).

Bibliografía

-AUSTER, PAUL. 1994a. Leviatán. Barcelona: Anagrama.
-_____. 1994b. El cuaderno rojo. Barcelona: Anagrama.
-_____. 1994c. La invención de la soledad. Barcelona: Anagrama.
-_____. 1996. Trilogía de Nueva York. Barcelona: Anagrama.
-_____. 1998. La música del azar. Barcelona: Compactos Anagrama.
-DELEUZE, GILLES. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pretextos.
-DERRIDA, JACQUES. 1975. La doble sesión. Madrid: Fundamentos.
-_____. 1975. La diseminación. Madrid: Fundamentos.
-_____. 1971. De la gramatología. Buenos Aires: Siglo XXI.
-LE GALLIOT, JEAN. 1977. Psicoanálisis y lenguajes literarios. Buenos Aires: Hachette.

Sujeto, narración ficcional y representación del mundo. Paul Auster: una teoría de la lectura y de la escritura

Silvina Beatriz Marsimian
Universidad de Buenos Aires

La vida es una actividad constructiva en la que el ser humano desarrolla su identidad a través de un relato y a la luz de los relatos que propone la cultura. La ficción provee muchas de las historias homologables a las que constituyen el entramado de la vida del hombre y que vuelven pensable su sentido. Por ejemplo, las que representan las grandes ciudades, como en los relatos del escritor norteamericano Paul Auster, especialmente *Ciudad de cristal*, incluido en la *Trilogía de Nueva York*[1].

El sujeto en estos relatos contemporáneos se caracteriza por estar descentrado. Herido en su narcisismo, trata de erguirse en torno al vacío y mirarse en su fragmentaria y caótica identidad. La ciudad, por otra parte, es el espacio que lo refleja. Pero ¿cómo es este mundo que habita, cuál su significado? ¿Cómo, además, representarlo para volverlo conocido y, por lo mismo, menos temible? ¿Qué relaciones se establecen entre el sujeto que enuncia y el sujeto del enunciado? ¿Y de qué tipo es este enunciado?

Una respuesta la puede dar la película *Cigarros*[2], en la que hay una escena en que Auggey Wren, el dependiente de la tabaquería, le muestra a Paul, el escritor de ficciones, un álbum de fotografías. En realidad, es una abultada compilación de la misma fotografía: aquella que retrata la esquina de las avenidas Tercera y Séptima en Brooklyn, todos los días a la misma hora. El escritor pasa rápido las páginas del álbum y, cuando Auggey le pide que lo haga más lentamente, señala qué para qué si "todas son lo mismo". Todas reflejan lo mismo, es verdad, pero cada una es diferente, agrega Auggey, porque hay mañanas soleadas y con sombra, hay días de semana y fines de semana, la misma gente y gente diferente, a veces los distintos son los mismos y los mismos desaparecen. Y concluye el personaje: "cada día el sol ilumina desde distintos ángulos". *Cigarros* es, precisamente, el relato de un entramado de relatos alrededor de un lugar antropológico reinventado en la inmensidad del anonimato de la gran ciudad[3]: la tabaquería que está en esa esquina retratada, espacio animado en que los caminos individuales se cruzan y se mezclan, donde se intercambian palabras y se olvida por un instante la soledad. Itinerario, intersección, centro y monumento como expresión de la permanencia caracterizan la construcción concreta y simbólica del lugar en que se nace, se reside, se trabaja y se muere, el espacio constitutivo de la identidad individual, que expresa los valores compartidos por los que lo ocupan y forman una comunidad históricamente asentada. Pero cuando en una gran ciudad los individuos que la superpueblan pierden la esperanza de comunicarse entre sí satisfactoriamente, se convierten en pasajeros de la nada y la única riqueza es la multiplicación de su condición. Soledad y similitud se asocian. En los "no lugares" de las ciudades globalizadas, que crean la identidad del anonimato o la provisional del ser pasajero o ser usuario, se crece tan desmesuradamente y en un tan vertiginoso presente, que se pierden las referencias y los parámetros. El hombre es uno más que deambula: le roban su identidad. Peter Stillman, el protagonista de *La ciudad de cristal*, es *Still man*, el silencioso, el que no se mueve. Y es también Peter Nobody, una nada.

"No lugar" refiere a "utopía" etimológicamente. El no lugar de las construcciones utópicas es el de las proyecciones ideales. Pero, en los relatos de Paul Auster, "no lugar" quiere decir estar fuera del territorio. Es decir, estas ciudades esplendorosas proponen a sus habitantes el paradigma de los sueños; a su vez, ponen en escena sus ideales destruidos.

La trilogía de Nueva York está compuesta por tres novelas según las convenciones de la trama rigurosa del relato policial. La búsqueda de la resolución de un problema por parte del detective se traduce como la exploración del significado del mundo a través del lenguaje. Los detectives protagonistas, al principio, ingenuos, creen que las palabras, transparentes, describen el mundo. Son, además de detectives, escritores. En la medida en que progresan en sus casos, se dan cuenta de que el lenguaje puede oscurecer las cosas a las que trata de nombrar. El mundo se parece a una gigantesca caja de cristal que encierra a

cada uno en una habitación, desde la cual puede ver al otro pero no escuchar o entender una palabra de lo que dice. Casi todos los personajes de Auster están atrapados en algún tipo de cárcel física o mental. La situación del personaje atrapado en una habitación sin saber que está atrapado es análoga a la de los lectores: éstos deben seguir los dictados del narrador, que controla el relato.

Ciudad de cristal sugiere la existencia de un espacio cerrado y espejado en el que un personaje se reproduce infinitamente en los demás. Ver al otro es, al mismo tiempo, conocerlo y reconocerse. Pero también ser todos es ser nadie. Si el sujeto del enunciado como unívoco es una ilusión ¿quién asume la función de narrar a otro una historia? Para referirse a este problema, en *Ciudad de cristal* se menciona que el personaje Auster está escribiendo un artículo sobre los problemas del doble y las diferencias entre arte y realidad en el *Quijote.* Como es sabido, el *Quijote* tiene la singularidad de ser una novela que se va componiendo ante el lector mediante la ficción de la reconstrucción de la historia a partir del aporte de distintas fuentes. Así sucede en el relato de Auster: al principio, se presenta un narrador en tercera con un conocimiento limitado de los hechos. En los últimos párrafos de la novela, sabemos que existe una primera persona, amiga de Paul Auster personaje, de quien recibe el cuaderno rojo que ha estado escribiendo Quinn. Este narrador en primera asegura que ha construido un relato siguiendo el contenido del cuaderno rojo o lo que ha interpretado de él, es decir, actúa como un traductor de Quinn. Añade que el cuaderno rojo ha inspirado sólo la mitad de la historia. La otra mitad ¿a quién corresponde? Por otra parte, se insiste en que don Quijote es el doble de Cervantes y que Quinn y Auster-personaje serían los dobles del Auster histórico. Autor y narrador, voz real y voz ficcional, se equiparan al repetir un acto de creación.

La creación del mundo es también el producto de un acto de habla pero divino. Dios luego le da al hombre la potestad de bautizar lo existente. Después del diluvio universal toda la tierra tiene un solo lenguaje, pero los hombres quieren competir con Dios y crean una torre que llega hasta el cielo. Para castigarlos, Dios confunde el habla de toda la tierra y los dispersa. Esta falla quiso curarse en la historia de la cultura con la posibilidad de hallar una lengua perfecta, común a todos los pueblos, cuyos signos no son palabras sino las mismas cosas, de modo que el mundo se presenta como un libro escrito por Dios. *Ciudad de cristal* relaciona el mito de Babel con el mito del paraíso y el Nuevo Mundo. El argumento de Peter Stillman padre es que los primeros europeos que llegaron a América creyeron que habían encontrado accidentalmente el paraíso y con él la utopía de la perfección humana. América, para ellos, se convertiría en una verdadera ciudad de Dios. Citando *El Paraíso Perdido* de John Milton, Peter Stillman cree que sólo después de la caída comenzó la vida humana como la conocemos, en su debatirse entre el bien y el mal. Con Adán, cosa y nombre eran intercambiables; después de la caída, no: los nombres se separaron de las cosas y degeneraron en signos arbitrarios, el lenguaje quedó apartado de Dios. La historia del Edén es la historia de la caída del lenguaje; el episodio de la Torre de Babel, su reiteración. Peter Stillman comenta la vida de Henry Dark, un supuesto secretario de John Milton, que proponía la construcción del paraíso en América por vía de los colonos puritanos. Para eso el hombre debía recrear el lenguaje que se había hablado en el Edén, por lo que recobraría la inocencia primera.

En la novela de Auster, se ve cómo Quinn va siguiendo a Peter Stillman padre por las calles de Nueva York y piensa que las rutas que ha tomado parecen dibujar grandes e invisibles letras hasta casi formar "THE TOWER OF BABEL". ¿Busca la lengua perfecta? Pero Quinn nunca sabrá si Stillman realmente se ha propuesto escribir estas letras o si todo es fruto de su imaginación. Curiosamente, Quinn no continúa la pesquisa y no confirma la terminación "EL" de "Babel". "EL" es precisamente la palabra hebrea para designar a Dios, por lo que el texto nos deja con la duda sobre su existencia o manifestación. Podría pensarse que la búsqueda que emprende Quinn de Peter Stillman padre es la búsqueda de la "autor-idad". El narrador omnisciente podría identificarse con la figura de Dios que crea un orden en el mundo caótico pero cuya presencia no es evidente.

El viejo Stillman se comporta como un autor perverso con poder sobre la vida de su hijo, su creación: lo ha aislado en una habitación oscura para ver qué lenguaje habla sin intervención de otros humanos. A Quinn también lo empuja a abandonarse en el departamento de Peter Stillman hijo cuando desiste de la investigación. El autor persi-

gue a su creatura hasta cercarla. Lo extraordinario es que los personajes de Auster escapan de los relatos en los que están inscriptos, a través de un acto catártico, que no sólo les hace ver los límites de las jaulas a las que han sido confinados sino que los provee de las llaves para abrir las puertas. Sus historias no terminan: los personajes desaparecen de las ficciones para convertirse en sus propios autores. Rotas sus biografías, buscan reconstruirse a través de un nuevo relato no sometido al poder externo y hegemónico de un narrador. A su vez, el lector es convocado a crear su propia historia imaginando nuevos artificios respecto del personaje no atrapado. De esta manera, cada lectura inaugura una nueva narración. Y con ella un nuevo acto de creación.

Si Peter Stillman padre escribe en las calles un mensaje para Quinn, este deviene lector de la ciudad de Nueva York. Desde lo alto de las Torres Gemelas (esas otras Torres de Babel) podía hasta hace poco distinguirse la lógica del laberinto urbano, pero desde abajo todos son anónimos pasos que siguen leyes desconocidas. Michel de Certeau dice que el andar encuentra su primera definición como espacio de enunciación[4]. Todos los "peatones" componen sin poder leerlo, un texto urbano: las escrituras se cruzan, se chocan, pasan paralelas. Arman el gran relato de las grandes ciudades, que representa el conjunto de fragmentos de trayectorias, instantáneas fotográficas (como en *Cigarros*) de seres reales que construyen el sujeto universal. La ciudad es el gran artificio, la "habitación cerrada" por excelencia, el gran relato.

Pero andar es no tener un lugar. Dice Peter Stillman padre que, en *El paraíso perdido* de John Milton, cada palabra tiene dos significados, uno antes de la caída y otro después de la caída. En efecto, Nueva York, antes de la caída, es el espacio ideal de la concreción de los sueños europeos, la utopía. Después de la caída, es el "no lugar" que condena a los hombres a ser maleables caracteres con un destino prefijado. El desafío de Quinn es poder escapar de la cárcel y reinstalar el paraíso a través de un acto de invención. Un acto poético. El transeúnte tiene que convertirse en habitante. El texto urbano, la Ciudad, espera ser contado para volverse habitable en la medida en que se relacionen en el relato ficcional dirección y sentido.

Paul Auster parece así estar pensando en la escritura de relatos ficcionales como el ejercicio de trasponer límites y cooperar en un despliegue gnoseológico en torno al hombre y el mundo. En este sentido, es posible cruzar su teoría con la del filósofo francés Paul Ricoeur, para quien la ficción narrativa no es una manera de describir el mundo sino de re-describirlo. Ricoeur recorre las teorías narrativas y se apropia del concepto de trama o intriga y señala que la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal. La construcción de la trama, es decir, la escritura del relato, implica una configuración, que produce una referencia. La configuración "refiere" nuestra pertenencia al mundo en cuanto seres históricos. La configuración es productiva de significación, no reproductiva. El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el "como-si". La ficción es el reino del "como si". La narración no es una simple enumeración sino una estructuración que transforma incidentes heterogéneos en un todo inteligible. De ahí el carácter teleológico del acto narrativo.

En *Ciudad de cristal*, Quinn se encuentra casualmente con una lectora de sus novelas policiales y se le revela que la fuerza de la historia depende, más que del autor, del poder de imaginación del lector que resignifica la trama al encontrar inscripta en ella su propia historia. Ricoeur también piensa en la lectura como un acto en que se coimplican las transformaciones y transvaloraciones de sujeto y mundo.

A pesar de continuar la teoría de la interpretación de la obra literaria de Schleiermacher y Dilthey, Ricoeur cuestiona la concepción psicologizante de esa hermenéutica en la medida en que estos pensadores entendían la comprensión de los textos como el reconocimiento de la intención de un autor desde el punto de vista de los destinatarios primarios en la situación original del discurso. Señala Ricoeur que, en la distancia que propone la escritura, la intención del autor y el sentido del texto no coinciden necesariamente. El texto es una entidad autónoma desde el punto de vista semántico ya que escapa al horizonte finito de significados adjudicados por su autor. La autonomía semántica del texto es lo que posibilita la variedad de lectores potenciales. Ahora: ¿cómo el lector puede apropiarse del significado de un texto? A través del proceso de lectura, el sentido del texto es

"rescatado" de la separación y colocado en una nueva proximidad que suprime y preserva la distancia cultural e incluye la otredad dentro de lo propio: lo que Gadamer llama "la fusión de horizontes" del escritor y del lector, en virtud de estar ambos vinculados por formar parte de un proceso histórico y de una tradición cultural. La función del lenguaje consiste en lograr la fusión entre el horizonte del intérprete (que va con pre-juicios de su presente al pasado) y el del objeto interpretable (en el pasado de la producción).

El hacer narrativo, continúa Ricoeur, resignifica el mundo en su dimensión temporal y el lector aumenta el conocimiento de sí y del mundo en el acto de lectura. Hay refiguración del mundo a partir del acto de lectura. La lectura es, entonces, reescritura del mundo. Invención. Poiesis.

En Paul Auster y Paul Ricoeur, el escritor y el lector de ficción son hombres que están compartiendo una experiencia: la de la invención; en el primero, en una ciudad-cosmo en crisis. El lenguaje es siempre el instrumento para acceder al mundo, aun cuando lo pueda falsear. Se escribe, además, para decir algo sobre el mundo; al decirlo, se operan transformaciones. En este sentido, la ficción narrativa cumple una función poética: posibilita la comprensión de ser en el mundo y reinventa la realidad a la medida del deseo, por supuesto siempre insatisfecho y compensado por nuevas ficciones.

Bibliografía

-AUGÉ, Marc. (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2002.
-AUTHIER-REVUZ, Jacqueline.(1984). *Heterogeneidad/es enunciativas*. París: Langages, Nª73,Mars
-AUSTER, Paul.(2001). *Experimentos con la verdad.*Barcelona: Anagrama.
-_____. (1996) *La trilogía de Nueva York*. Barcelona: Anagrama.
-_____. (1994). *Smoke & Blue in the face.* Barcelona: Anagrama.
-CERTEAU, Michel de. (1996) . *La invención de lo cotidiano.* México DF.: Universidad Iberoamericana.
-ECO, Umberto. (1993) *La búsqueda de una lengua perfecta,* Barcelona: Crítica, 1994.
-_____. (1990). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
-ISER, Wolfwang. (1997). "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos.
-KERMODE, Frank. (2000). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
-RICOEUR, Paul. 1978. *Historia y narratividad*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
-_____. 1996. *Sí mismo como otro*. México: Siglo veintiuno editores.
-_____.1998. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo veintiuno editores.
-_____. 1985. *Tiempo y narración I,II y III*. México: Siglo veintiuno editores, 1995.
-SAER, Juan José. 1997. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
-VALDÉS, Mario, et al. 2000. *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
-**www.bluecricket.com/auster/articles/html**

Notas

[1] Paul Auster nació en 1947 en Nueva Jersey y estudió en la Universidad de Columbia. Es poeta, ensayista, novelista, crítico y guionista de cine. Entre sus novelas más exitosas figuran *La trilogía de Nueva York* (1996), *El país de las últimas cosas* (1987), *La invención de la soledad* (1982), *La música del azar* (1990), *Leviatán* (1992); y entre los guiones, *Smoke & Blue in the face* (1995). Ha recibido varios e importantes premios como el Prix France –Culture de Litterature Etrangere. Ha estado recientemente en la Argentina para anunciar, en la Feria del Libro de Buenos Aires, su última novela *El libro de las ilusiones* (2002).

[2] El guión fue escrito por Paul Auster. El director del film es Wayne Wang.

[3] Seguimos a Marc Augé y su concepto de "lugar antropológico" en *Los no lugares*, Barcelona, Gedisa, 2002.

[4] Michel de Certeau, "Andares de la ciudad", en *La invención de lo cotidiano*, México DF., Universidad Iberoamericana, 1996.

La invención del pasado: *Las nubes*[1] de Juan José Saer

Clara Inés Pilipovsky de Levy
Universidad Nacional de Santiago del Estero
Universidad Nacional de Tucumán

El cruce de fronteras culturales es una tendencia muy marcada en las prácticas discursivas de las últimas décadas del siglo XX y en los primeros años del XXI. Discursos pertenecientes a distintas series discursivas, así como la mezcla de lo que constituye la 'alta cultura' y la popular y de masas, es tal vez uno de los rasgos más relevantes.

En este ámbito las lecturas críticas del pasado en el género de la ficcionalización de la historia ocupan un lugar significativo. Para ello se recurre a diferentes estrategias.

Sin duda, muchas de dichas relecturas se sustentan en las diversas funciones que cumplió la escritura en el siglo XIX. El territorio, el paisaje fue fijado en la escritura muchas veces desde la imaginación, la invención, para asignarle sentidos que se vincularon con lo que posteriormente fue la organización política y cultural. Me refiero a naturaleza-cultura, civilización- barbarie, como modos de leer-interpretar un espacio de lo que va a ser la patria.

En el caso de Juan José Saer y su escritura de *Las nubes* se incluye en esa tradición de construir un lugar en el espacio mediante el reconocimiento de ciertos legados culturales "locales" y europeos. Para ello combina varias tradiciones literarias: el relato de viajes, la novela de aventuras, las memorias, los cuentos de "baqueanos" y "rastreadores" de la pampa argentina en el siglo pasado.

El objetivo de la ponencia es revisar los procedimientos de construcción del pasado mediante géneros que parecen acordar con aquel tiempo pero a su vez con miradas que por su parte representan la crisis de la narración y la representación problemática del objeto narrativo. El espacio de la barbarie, inconmensurable, como ya lo fijó la tradición sarmientina, es más una ilusión que una percepción real.

Lectura, escritura, transcripción de un viejo manuscrito y computadora tejen una urdimbre que ponen en escena problemas aun vigentes en la teoría literaria. ¿Qué es este pacto de lectura, si no la asociación de una cadena de lectores en la que se encuentra el propio lector de *Las nubes?* Las mediaciones están en la base del relato. El relato enmarcado tiene larga historia. La cadena de mediaciones entre un antiguo manuscrito y el disket (sic) posibilitan que Pichón, personaje de textos anteriores, instalado desde hace tiempo en París, pueda leer la transcripción en su computadora. Dicha transcripción ya ha sido leída por Tomatis, un viejo amigo, y enviada a su vez a París por Marcelo Soldi, personaje de *La pesquisa,* que la encuentra entre viejos papeles. Esos sucesivos eslabones justifican la conexión entre una ficción del siglo XX y otra localizada a comienzos del XIX. Pichón y nosotros, los lectores, seguimos el recorrido de una Memoria del doctor Real, joven psiquiatra, médico alienista que cuenta las peripecias de un viaje por la pampa en el Virreinato del Río de la Plata en 1804 conduciendo a una caravana de locos. La escritura se realiza muchos años después, desde Europa; según la nota de Soldi, en 1835.[2]

Soldi sostiene en un momento de la carta enviada junto con el "disket", que no tiene intenciones de volverse un historiador en la búsqueda del pasado a través de su encuentro con esos viejos papeles, que de alguna manera conservan la memoria del lugar, puesto que no tiene "fe en la historia". De ella, sólo pueden recuperarse "vestigios", "materiales", "imágenes", es decir sólo restos de lo que fueron experiencias de vida. Son sin duda, afirmaciones del autor implícito, el propio Saer. El relato, la recuperación discursiva de las experiencias, corre por un camino paralelo a la sensación de pérdida y evanescencia de las mismas.

Esta posición es relevante en su poética y estética. Próxima a la desarrollada por Walter Benjamin, el filósofo de la modernidad en sus "Tesis de la filosofía de la historia".[3] Benjamin proponía que la reescritura de la historia logra un sentido nuevo a partir del encuentro con lo que ha quedado como desperdicio, como despojo, como resto.

En Benjamin hay una alianza entre el historiador, el escritor, el narrador, que se ubica en la posición sostenida en las líneas precedentes.

Desde este mismo lugar la construcción del pasado, de cualquier pasado, histórico o ficcional, la proyección de una imagen desde el presente es una recurrencia que puntúa la escritura de Saer: "Lo que percibimos como verdadero pasado no es la historia, sino nuestro propio presente que se proyecta a sí mismo y se contempla en lo exterior"[4].

Los límites entre los discursos ficcionales e históricos son borrosos. Tal posición, significativa en la teoría de los discursos de las últimas décadas se puede leer explícita en el siguiente momento del texto:

> Tomatis afirma que no se trata de un documento auténtico sino de un texto de ficción. Pero yo digo, pensándolo bien, ¿qué otra cosa son los Anales, la Memoria sobre el calor de Lavoisier, el Código de Napoleón, las muchedumbres, las ciudades, los soles, el universo?[5]

Aquí se habla sin duda, del estatuto de ficción de toda construcción discursiva en cuanto estructura narrativa. De tal modo que todo proceso de selección, recorte y elaboración de determinados enunciados conllevan una operación ideológica y subjetiva que lo acercan a la etimología del concepto de ficción. Esto es "hacer", "construir", "dar forma".

Retomando ideas anteriores, el manuscrito encontrado, la ficción, el texto enmarcado, como dijimos, en las primeras páginas de *Las nubes*, podemos leerlo como "los delirios" del viaje del narrador, cuando aun no éramos nación, ni país, ni estado organizado, a comienzos del siglo XIX. El final del texto coincide con el de la propia memoria.

Resulta casi paradójico que *Las nubes* tiene la forma de una narración casi plena por cuanto el género novela ha transitado durante el siglo XX por las crisis de la narración y de la representación. A ello se suma el gesto irreverente con el que Saer maneja todos los géneros literarios practicando la mezcla o mostrando los límites como una convención o como zonas de fronteras dudosas.

El procedimiento por el que recupera la vitalidad del género es recurriendo a la tradición literaria y ubicando la escritura en el siglo XIX, en momentos de una gran fuerza de los procesos compositivos de la descripción y de la narración propiamente dicha. Dichos procedimientos parecen estar alejados de lo que constituye una fuerte marca en los procesos de producción de la ficción de fines del siglo XX. Me refiero a lo que Feinmann denominó "la crisis de la totalidad y el sentido"[6], textos fragmentados, descentrados, con varias versiones en la instancia narrativa de los acontecimientos.

Otra cuestión significativa de *Las nubes* como invención del pasado es la referencia del viaje cuya toponimia es la llanura pampeana entre lo que hoy es Santa Fe y Buenos Aires. Parte de ese escenario es lo que va a constituir su "zona" presente en casi todos sus textos. La contradicción es que por otro lado el escritor se ha manifestado resistente a ciertos encasillamientos vividos como limitativos; me refiero a sus declaraciones en relación con los conceptos de "literatura argentina" y "literatura nacional".[7]

El doctor Real, nacido en estas tierras, educado en Europa vuelve a ellas para concretar con su "maestro" y "amigo", el doctor Weiss, la instalación de "la Casa de la Salud", un espacio experimental para dedicarse al tratamiento de las "enfermedades del alma".

La novela participa de varias tradiciones de la literatura occidental, en las que la argentina se incluye, aun cuando en principio por lo afirmado en el artículo citado de *El concepto de ficción*, descree.

La literatura de viajes es uno de los géneros que el texto recupera y reescribe. La diferencia es que no se trata de un viaje auténtico u original de una escritura autobiográfica de un viajero narrador. No es el viaje del propio Saer y por lo tanto contemporáneo a los acontecimientos vividos. De ahí que el movimiento de la ficción sea explícito en los avatares que sigue la transcripción de una escritura del pasado y los sucesivos lectores.

Algunos indicios de la arqueología de Saer presentes en este texto se encuentran en sus ensayos. En "Sobre los viajes"[8] hay una valorada y pormenorizada lectura de Sarmiento. Encuentra en él a su

igual y no al modelo, en tanto puede transmitir "la experiencia" y "la realidad empírica"; que son precisamente preocupaciones fundamentales en la escritura del propio Saer.

En "Ebelot"[9] donde habla de *La pampa* de este escritor dice lo siguiente:

> Hombres, paisajes, anécdotas y reflexiones se entrelazan con fluidez sorprendente en la prosa de Ebelot. El contacto permanente con indios, gauchos y soldados le da a sus relatos una precisión y una naturalidad de la que carecen muchos autores locales del mismo período. El afán literario y los compromisos políticos de sus contemporáneos argentinos, que a menudo los hace incurrir en lo novelesco [...] le eran totalmente ajenos. Sin embargo, cuando valían la pena, ciertos textos de nuestra literatura contribuían a su inspiración.

Los enunciados del fragmento citado son desplazables y válidos para *Las nubes.*

La novela de aventuras es otro de los géneros al que el texto remite. En distintos momentos el narrador se refiere a la aventura del viaje:

> [...] (En todo caso, ese viaje fue para mí una experiencia única, de la que, como se verá más adelante, también soy deudor al doctor Weiss, y espero que mi lector, disculpando el egoísmo que supone presentarme como protagonista de mi relato, tenga a bien considerar que se trata para mí de la aventura más singular de mi vida.)[10]

El narrador de la novela cuenta su historia con precisiones presentándola como experiencia propia. Es el cronista viajero que narra y no el historiador. Instala en el relato el verosímil realista acorde con la coordenada temporal del siglo XIX en que la Memoria se desarrolla: "relato detallado", "interés científico", "preocupación escrupulosa de exactitud", "verdaderos motivos de los actos humanos y animales". Dicho verosímil va a ser, no obstante, socavado, con un tono paródico propio del momento de producción y enunciación del autor empírico del texto.

Contribuyen además a la disolución del verosímil realista las implicancias del delirio, verdadero tópico en este texto. Si bien está trabajado como uno de los sustentos de la locura tiene a su vez, también, en la propia discursividad de la novela, una gran proximidad con la ficción. Ambos, "delirio" y "ficción", implican internarse en un "lugar remoto" del universo o de uno mismo donde no hay límites entre la razón y la sin razón. La novela analiza cinco casos de demencia correspondientes a los personajes- pacientes que Real debe llevar a la Casa de la Salud. En la tipología del manuscrito están presentes la melancolía, la depresión, la ninfomanía, la obsesión y la manía. Cada uno de ellos es descripto como si fuera un informe científico. El doctor Real define a la locura como delirio. Los locos son sobre todo enigmáticos y en todos hay una problemática de lenguaje ya sea por ausencia, desvío o significación desconocida.

El propio doctor Real inmerso en la barbarie de la llanura "bárbara" del viaje, se pierde en un horizonte irreal, donde los juegos de la luz confunden, y donde las catástrofes naturales: fuego, inundación, destruyen el paisaje y los seres vivientes. La percepción del narrador, lejos del verosímil realista: fáctico, científico, progresivo, a medida que transcurre el viaje va perdiendo referencias espaciales y temporales que lo llevan a una naturaleza pre-cultural y a una experiencia alucinante.

El extrañamiento progresivo que le produce la percepción de una realidad inasible o mejor de su sentido, aproxima el delirio de los personajes a la irracionalidad que empieza a sentir el narrador, el propio doctor Real.

En este recorrido, el relato del pasado, la transmisión de las experiencias del viaje por la pampa con un registro de realidad, se desvanecen y en cambio emergen la locura, la ficción, el delirio, la invención del pasado, en una línea de continuidad o en una retórica de pasaje de ida y vuelta.

Delirio y razón, ficción, son modalidades complementarias para narrar una experiencia incierta.

Bibliografía

-BENJAMIN, Walter. 1989. "Tesis de la filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
-FEINMANN, José Pablo. 1994. "Crisis de la totalidad y el sentido", en *Ignotos y famosos*. Buenos Aires: Planeta.
-SARLO, Beatriz. 1997, "Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes* de Juan José Saer", en *Punto de vista. Revista de cultura*, Año XX, N° 59, Bs. As., pp. 35-38.
-SAER, Juan José. 1997. *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.
———. 1997. "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina", en: *El concepto de ficción*. Bs. As: Ariel, pp. 18-40.

Notas

[1] SAER, Juan José. 1997. *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.
[2] La cita textual es: "Me han dicho que en la actualidad (*1835 más o menos según mis cálculos. Nota de M. Soldi*) se degüella fácil por estas tierras; en mi época era el fusilamiento lo que parecía estar de moda". *Las nubes*, op. cit., pp. 42. Es evidente la referencia a los tiempos de Rosas.
[3] BENJAMIN, Walter. 1989. "Tesis de la filosofía de la historia" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
[4] *Las nubes*, Op. cit., pp. 13.
[5] Ibid., pp.13
[6] FEINMANN, José Pablo. 1994. "Crisis de la totalidad y el sentido", en *Ignotos y famosos*. Buenos Aires: Planeta. También se puede consultar a Beatriz SARLO, 1997, "Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes* de Juan José Saer", en *Punto de vista. Revista de cultura*, Año XX, N° 59, Bs. As., pp. 35-38. Allí dice: "[...] la crisis de la narración, de la que se ha hablado con suficiente prolijidad en las últimas décadas, no tiene una salida única. La obra de Saer, también en este punto, permite pensar que después de la crisis de la narración, todavía es posible narrar. [...]"
[7] Cf. "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina", en: SAER, *El concepto de ficción,* 1997, Bs. As, Ariel, pp. 18-40
[8] *El concepto de ficción*, Op. cit., pp. 66.70.
[9] Ibid., pp. 71.78
[10] *Las nubes*, Op. cit., pp.61.

Mujeres argentinas que escriben: relatos alternativos, identidades y cultura de la globalización

Liliana Massara
Universidad Nacional de Tucumán
Universidad Nacional de Jujuy

...la muerte ya es mi país. ¿Qué país?. ¿Qué memoria?. ¿Qué sangre?. La tierra oscura y el mundo que amanece se mezclan en mi alma para hacer estas preguntas, mezclarlas, soldarlas, a mi ser más íntimo. A lo que soy, fueron mis padres o serán mis hijos.
Carlos Fuentes

A partir de escritoras argentinas que están publicando sus novelas en el nuevo siglo, mi propósito en este trabajo es mostrar que las mujeres como los hombres reflexionan acerca de los cambios que nos ofrece el mundo global, pero no sólo ubicándose y centrándose desde una problemática femenina, sino también a través los conflictos y crisis que les ocasiona el sistema, polemizando con él por medio de la producción literaria; relacionando pensamiento y escritura con arte, cultura e identidad; materializando su labor mediante la construcción de nuevos espacios y tiempos para decir de un presente de audacias, indisciplinas morales, caída de valores, (surgimiento de otros) y desilusiones que se configuran como resultado de los programas culturales de la modernidad.

Concretamente pretendo destacar que las escritoras buscaron y buscan una discursividad propia que no diga sólo de sus autocuestionamientos a partir de una escritura especular; que no hable de sentimientos y sensibilidades, que no construya novelas epistolares al modo de las escritoras románticas; lo que muchas de ellas postulan desde sus ficciones es precisamente ese carácter universal que tiene la escritura a la hora de poner en funcionamiento el mecanismo imaginario en la riesgosa selección de los símbolos que puedan significar la realidad, en el ajuste del lenguaje para que diga sin que pareciera estar todo dicho.

No equiparo con un sólo modelo las invenciones de las escritoras, precisamente intento mostrar una estructura de abanico, donde muchas de ellas dejaron de obedecer a un canon impuesto por un campo intelectual dominado por hombres; si bien buscan polemizar con el canon masculino, al mismo tiempo se encaminan hacia una veta que sea capaz de quebrar con el mito del género. No escribir sólo desde la perspectiva del género que considero es resistir a un mandato y a un modelo tradicional y también, a ciertas prácticas de lectura de una determinada clase de consumismo que se identifica con las exigencias del mercado editorial.

Sobre todo desde las últimas dos décadas del siglo XX, las escritoras se salen de los paradigmas reguladores de la "escritura femenina", aquellos que las posicionan con cierta desigualdad en el terreno del patriarcado y con "condiciones innatas" en el terreno de los sentimentalismos; ellas intervienen resistiendo, o bien, respondiendo desde contraescrituras, alejadas de la convención que impone la metrópolis.

No niego que muchas escritoras siguen aferradas a un modelo intimista, pienso en algunos textos de Tununa Mercado en los que se construye un discurso de confrontaciones entre los códigos socio-culturales masculinos y los femeninos, donde los enunciados manifiestan aun el roce de las convivencias culturales, la imposibilidad de unir las diferencias, de integrarlas e igualarlas, haciendo un tipo de escritura "doméstica", con la retórica de los valores familiares, sociales y religiosos que asocian a las mujeres con el ideal de madres y ciudadanas moralmente ilustres. Podría citar algunos ejemplos, escritoras del NOA como Liliana Bellone con su novela *Augustus* (Salta,1993); Lilia Lardone: *Puertas adentro* (Córdoba, 1998); Mónica Undiano: *El ojo y la maga* (Jujuy, 2000), etc.

Todos estos nombres mencionados, arriesgan producciones mediante espacios narrativos fragmentados; transgresiones a nivel de la enunciación, con un manejo sorprendente de monólogos, montajes,

espacio y tiempos simultáneos y múltiples, pero, a nivel del discurso, muchas sostienen la fórmula de la discriminación, de las problemáticas del género, que si bien, responde a un proceso cultural innegable, a una historia de exclusiones y marginalidades de los espacios culturales de la mujer, es necesario diferenciarlas hoy de otras escritoras de ficción que apuestan a un nuevo sistema de percepciones y representaciones de la realidad que las independice del canon de "lo femenino". Señalo a modo de referencias a Liliana Heker con *El fin de la historia* (1996), a Luisa Valenzuela con *La travesía* (2001), a la ya citada Liliana Bellone con *Fragmentos de siglo* (1999), entre otras.

He seleccionado, para esta oportunidad, una escritora de Córdoba, María Martoccia y su novela *Los oficios* (2003) y a otra de Buenos Aires, Raquel Irene Heffes con su novela *Como el pan de cada día* (2000).

En el presente siglo XXI asistimos a la crisis y crítica de los paradigmas culturales de la modernidad, a los "grandes relatos", a la verdad única, particularmente en occidente bajo el dominio sagrado del Cristianismo. Se ha quebrado el concepto de supremacía cultural, si bien lo global se introduce, también lo local tiene la posibilidad de hablar y decir, de estar junto a lo "otro", por lo que Fernando deToro (siguiendo algunas líneas del pensamiento de Deleuze y Guattari, H. Bhabha, entre otros) dice:

> Vislumbro la posibilidad productiva y penetrante del "nuevo" desplazamiento capaz de producir cultura independiente de un canon dado, independientemente de una identidad cultural dada, [...] de una tradición cultural dada.[1]

DeToro considera que son parte de la condición del hombre los desplazamientos tanto "políticos, militares, económicos", o sea, histórico-culturales, los que por otra parte, conducen en el área de la literatura, a un "giro" lingüístico que conlleva, debido a transformaciones culturales, a nuevos mecanismos de producción de la narrativa. Ésta busca otras estrategias de enunciación para hacer frente a un imaginario y a un espacio narrado donde operan otros significantes producto de ese "giro cultural" del que habla Jameson[2] en su texto del mismo nombre.

No sólo el globo terráqueo se diagrama de otra manera por las fuertes transformaciones que ha causado la era global, como por ejemplo, la caída del muro de Berlín, o como la activación de las movilizaciones migratorias, entre tantos otros cambios; también la narración ha producido sus desplazamientos estéticos y temáticos, tanto la escrita por hombres como la escrita por mujeres. Por lo tanto, esta nueva cartografía del mundo ha provocado un efecto en la literatura, área de la cultura que se manifiesta narrativizando estos desplazamientos mediante diferentes procedimientos textuales.

A partir de esta "diáspora" cultural, local y a la vez global, donde nuevas identificaciones conviven con formas del pasado, donde las minorías reclaman un lugar propio, donde las nuevas identidades políticas, de género, sexuales, proclaman reconocimiento; ¿cómo se comporta, entonces, la escritura de las mujeres argentinas del nuevo milenio? ¿Sigue sostenida en la identidad de género o se vehiculiza mediante otros mecanismos, más preocupada por textualizar múltiples discursos identitarios mediante programas narrativos emergentes que por responder a la cultura del patriarcado?

La escritura de mujeres del nuevo milenio instaura una mirada reflexiva y crítica sobre los comportamientos socio-culturales que se constituyen por el impacto global. En algunas, lo político las define indefectiblemente, en otras, la problemática social es la protagonista de sus textualizaciones. Ni intimismo, ni poesía, ni amores desamparados, simplemente los movimientos cotidianos de la vida en la que el espacio social y sus prácticas se construyen a partir del diálogo con múltiples voces, con discursos y culturas encontradas[3] que buscan resguardar su lugar a la vez que transitan por zonas de conflicto y de mucha incertidumbre social.

En vez de las prácticas sociales generalizadas son "los oficios" que realizan los personajes en un pueblo de Córdoba los que son mediatizados por los discursos. Indiscutiblemente, son prácticas, pero a partir de cada oficio se configura un discurso identitario diferente, a ello se suma una sociedad pueblerina en la que están afincadas familias inglesas y sus descendientes, como también algunos refugiados de guerra que por los años de 1946 se iniciaron en el aprendizaje de convivir con otra cultura.

El discurso de Marta Martoccia construye dentro del espacio narrado un concepto de cultura del desplazamiento, en la que otro concepto se está formulando; Homi Bhabha la denomina "tercera cultura", a la vez, otra literatura parece proponerse, una que resiste clasificación, al menos inmediata.

La novela es el producto de flujos y reflujos culturales. Un pasado que es también un origen se va colando en un permanente proceso de cambio en el que se advierten confrontaciones no sólo ideológicas sino lingüísticas. La novela se arma casi como un "rompecabezas cultural" en el que no es precisamente el mecanismo del nivel de la enunciación el complejo, sino la suma de enunciados breves que se van alternando con los diálogos a medida que aparecen en acción los personajes que habitan en el pueblo.

La novela está organizada a partir de capítulos titulados a modo de paratextos que inicializan el camino narrado. Un narrador omnisciente domina el escenario dejando libertad a la conciencia de los personajes y sobre todo a Susie, la protagonista, que funciona como el engranaje de todas las historias de vida que se van entretejiendo.

El discurso se adscribe a la imposibilidad de retornar a los orígenes, al regreso, sólo se vuelve a un origen imaginario. Volver al origen para recomenzar es casi imposible, volver para "rastrear" una identidad también es imposible:

> [...] Susie se sintió agradecida; agradecida [...] de haber descubierto que no había nada que revelar; [...] Profundamente aliviada de que la identidad no se rastreara, se hiciera y deshiciera como una pieza de barro que nunca conforma.[4]

La autora defiende el presente como lo único que nos permite ser, lo único que nos define vivos y que además, como parte de una comunidad multicultural, somos parte de lo global, independientemente del origen, de la lengua o de la religión que procedamos. Somos parte de la memoria de lo que fuimos y de lo que seremos, como el jardinero Milán, o la Húngara que llegó de diecisiete años y hace diez que se especializa con éxito en el oficio de la masitería. Se construye una memoria desmembrada por el desplazamiento de los cuerpos desde afuera hacia adentro, pero esto los une en una comunidad que fraterniza más allá de las diferencias.

Discursos religiosos, sociales, de clase, de profesión van construyendo identidades. La novela narra estas identidades múltiples mediante variados modos de textualizarlas como puede ser el diálogo entre los personajes, los relatos y anécdotas, breves testimonios de vida dichos alrededor de una mesa en la que permanece la costumbre inglesa del té pero con algunos toques peculiares de la cultura cordobesa de la zona serrana.

Rescato un discurso que por oposición y ausencia dice de una cultura capaz de escapar a los modelos de opresión y persecución ideológicas. En estas páginas hay sujetos con historias trágicas que se cuentan muy sutilmente, casi sin decirlas, pero que desenmascaran modelos totalitarios a la vez que, metaforizado por diferentes "oficios", el discurso de Marta Martoccia intenta hacernos reflexionar a través de la literatura, en términos de articulación de identidades; no busca cómo restaurar el camino para volver a los orígenes, sino que busca modos, un nuevo sentido del espacio de la cultura global, cómo pertenecer con otros, sin que ello sea un elemento de división.

El texto de Martoccia construye una cultura de múltiples voces, por ello no reconoce un origen, por ello los personajes no se aferran al pasado. Susie es adoptada, vive en permanente cuestionamiento interior, el personaje se configura como fracturado, ambiguo. La tematización de la problemática a través de la adopción abre otro interrogante: ¿qué ser o no ser, entonces? Primero vacío y luego su presente le devuelve su condición, la de asumir o rechazar, la de construirse con y desde su presente. Avanzar construyéndose.

De este modo el texto se desenvuelve en un ir y venir en el tiempo con singularidades que habitan un mismo espacio del interior de la provincia de Córdoba en donde se entrecruzan las miradas de lo europeo sobre lo latinoamericano, discursos que casi como al pasar dejan su impronta crítica, manifestando la supremacía de lo de allá. También lo transnacional se tematiza en el ingreso de la cultura Hindú

mediante el arte del Tarot, hay húngaros, alemanes, hindúes, en convivencia armónica con lo local, aunque sujetos aun a una cultura que se impone sobre otra.

En *Como el pan de cada día* de Raquel Irene Heffes se textualiza un desplazamiento cultural desde las prácticas sociales de una familia de clase media común cuyos abuelos son inmigrantes italianos. Una familia sujeta a una estructura de la cultura dominante, occidental con bases religiosas del catolicismo muy fuertes.

Sujetos reprimidos, lo que implica comportamientos de sujetos sociales incapaces de desafiar las bases de esa cultura. La escritora construye personajes encapsulados que niegan la presencia de lo otro aunque lo otro habite en y con ellos.

Lo que se está ficcionalizando son los posibles modos de aceptar lo diferente en sociedades que niegan los cambios pero que al mismo tiempo los padecen en la peligrosa integración y/o disyunción de los mismos en un solo cuerpo amenazado por la negación a la otredad[5], habitados por el concepto de "pecado" tematizado en la novela a través del incesto y la homosexualidad.

Los personajes se mueven entre contradicciones, miedos que se esconden detrás de máscaras e incertidumbres permanentes. El desplazamiento hacia "lo nuevo" se rechaza, transita un camino de cambio en la transición, trata de asimilar la posibilidad de convivir con un "tercero" socio-cultural.

El discurso se va alejando de nociones culturales dominantes a través del reconocimiento y aceptación del "otro" mediante un espacio narrativo que parece abrevar casi en lo extraño, todo parece pero está difuso al mismo tiempo. Algunas problemáticas del sujeto descentrado salen a la luz como el caso de la homesexualidad y el incesto, sobre todo éste, armado en un medio tono, más sugerido, casi distante pero manifiesto en la presencia de una huella que se gesta en la propia infancia de dos hermanos.

Una novela focalizada desde la omnisciencia y algunas intercalaciones de la primera persona, muestra por medio de una perspectiva netamente cotidiana, un mundo de trabajadores: Miguel, un traductor, Aurora, una mujer propietaria de una panadería y José Luis, un electricista; triángulo en el que se enlazan subjetividades en conflicto a través de las que se va a colar un efecto diferenciador, el más manifiesto, en el que se instala la mirada de la minoría desde la homosexualidad que se esconde y por lo tanto, por la que se conforman sujetos sociales alienados y aislados.

El discurso de Heffes trabaja con la construcción de identidades sexuales pero en contradicción consigo mismas; su discursividad expresa la imposibilidad de un cierre o de una clausura de las mismas (el acto incestuoso tampoco es conclusivo), ya que a diferencia de otras categorías culturales ya institucionalizadas dentro de un sistema de jerarquías, las sexuales atraviesan aun una etapa de transición, de inestabilidad de las luchas por el reconocimiento de la categorización –en muchas sociedades latinoamericanas aun no definida–. Por ello esa zona medio de sombra, difusa, sugerente y extraña a la vez, que se produce por ciertos procedimientos imprecisos en la construcción del relato, parece contradecirse con la selección del título, deja planteada una ironía, ya que nada es como parece, y los sujetos en su relación con la sociedad se vuelven maleables, no son precisamente "como el pan de cada día".

Esta estrategia de la ironía a partir del uso del refranero popular porteño desarma la cotidianeidad de un orden instaurado para acallar un desorden. De este modo, la novela define a la ambigüedad como estrategia de un discurso que se cuestiona cómo articular y cómo decir esta nueva demarcación de subjetividades:

> No eran los mismos, volvían a reunirse en su expresión más genuina, liberados de las formas encontraban un nuevo orden en el caos de sus vidas. Y como todo final es principio, la casa aligerada de peso, el brillo de los objetos mágicamente despojados de recuerdos, todo parecía dispuesto para iniciar una nueva historia.[6]

Para concluir, a través de estas dos escritoras con publicaciones en el nuevo milenio, intento mostrar el giro operado sobre todo a partir de los años '80, según el cual, ya no es el género la única

categoría que funcionó y funciona como una construcción social para poner en evidencia, a través de ciertas prácticas sociales, estructuras de dominación y supremacía cultural, sino que ahora, la mirada se ha desplazado en la búsqueda de una propuesta escrituraria que diga mediante símbolos y otras prácticas de la literatura, sobre las problemáticas de la cultura de la globalización, de las redes multiculturales, de las nuevas subjetividades y los nuevos sujetos.

El discurso de estas mujeres escritoras a partir de estrategias de enunciación variadas, construye identidades en permanente confrontación, resultado de un proceso en devenir; dimensiones narrativas que ubican en un lugar privilegiado la cuestión de la interdiscursividad social y de las prácticas enunciativas para permitir reformularse en el paradójico contexto del mundo global.

Bibliografía

-BAJTÍN, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus.
-DE TORO, Fernando. 2002. *Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial.* Buenos Aires: Galerna.
-GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1999. *La globalización imginada.* Buenos Aires: Paidós.
-GIDDENS, Anthony. 1997. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea.* Barcelona: Ediciones Península.
-HEFFES, Raquel Irene. 2000. *Como el pan de cada día.* Buenos Aires: Catálogo.
-JAMENSON, Frederic. 1999. *El giro cultural.* Buenos Aires: Manantial.
-LYOTARD, Jean-Fracois. 1998. *La condición postmoderna.* Madrid: Cátedra.
-MARTOCCIA, Marta. 2003. Los oficios. Buenos Aires: Sudamericana.Índice onomástico

Notas

[1] Fernando de Toro. 2002. *Intersecciones II. Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*. Buenos Aires: Galerna, p.113.

[2] Frederic Jameson. 1999. *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.

[3] Mijail Bajtín. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

[4] Marta Martoccia. 2003. *Los oficios*. Buenos Aires: Sudamericana, p. 1 20.

[5] Iris Zavala. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtín*. Madrid: Espasacalpe, p. 176. Utilizo este concepto según lo comparto con Iris Zavala en tanto la "otredad" bajtiniana es una parte integrante de la dinámica del proceso social, y que al reinsertar la literatura dentro de los modos comunicativos... reafirma su significación esencialmente social... la otredad (alteridad para los postestructuralistas) y lo dialógico... integrantes de su modelo triádico de comunicación... es una respuesta potencial abierta al cambio, ubicada en el futuro.

[6] Raquel Irene Heffes. 2000. *Como el pan de cada día*. Buenos Aires: Catálogo, p. 141.

La metáfora como nexo entre la experiencia y el arte. *Los planetas*, de Sergio Chejfec

Verónica Valles
Universidad Nacional de Córdoba

Este trabajo se inscribe en el marco de una investigación realizada en la U.N.C., en la Facultad de Lenguas[1], dirigida por la Doctora Silvia Barei, en la que intentamos ver la vinculación de discursos complejos como el del arte o el de los medios con la vida cotidiana. En este caso particular trabajamos con el discurso artístico y, más específicamente, con el de la novela, ya que entendemos que la novela –"zoológico de las prácticas cotidianas", la llama de Certeau (1990: 231)– es el espacio artístico por excelencia en el cual aparecen narrados, de un modo estético, los hechos cotidianos. Es posible reconocer en los mundos narrativos imaginados por un escritor los mismos lugares que la vida diaria hace perceptibles, aunque esos lugares se hallen más o menos alejados de nuestra cotidianidad, según sea el grado de ficción que la narración proponga.

Siguiendo a Michel de Certeau (1990), lo cotidiano se inventa a partir de acciones, de maneras de hacer, de producciones que los consumidores (dominados) de una cultura realizan continuamente. El hecho de ser consumidores no los hace pasivos o dóciles, por el contrario, estos usuarios producen con aquello que consumen. Esos productos son las prácticas cotidianas, miles de maneras de hacer a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por las técnicas de la producción sociocultural. Para de Certeau las prácticas cotidianas son una especie de antidisciplina, una manera de separarse de lo impuesto, de construir lo particular a partir de la apropiación de lo recibido.

Estas prácticas cotidianas o artes de hacer son habitualmente puestas en relato, es decir, contadas o narradas. Ahora bien, la narrativización de las prácticas es también una manera de hacer, una manera de hacer textual con sus procedimientos y sus tácticas propios; los relatos son en sí mismos una práctica cotidiana. A partir de estas consideraciones podemos reconocer a la novela como un arte de contar las maneras de hacer, como una práctica cotidiana en sí misma, y por lo tanto, como una indisciplina, una trasgresión, una forma de alejarse y transformar el sistema social del que es parte.

Según De Certeau, el funcionamiento de todo arte de hacer –y en consecuencia, del arte de contar– se basa en la regla de la multiplicación de efectos por medio de la disminución de medios. Esta relación de economía implica la mediación de un conocimiento, que es *memoria*, en el antiguo sentido del término, que indica una presencia en una pluralidad de tiempos y no sólo en el pasado. Esta memoria permanece oculta hasta que se revela en el momento oportuno: la *ocasión*, nudo fundamental, tanto en las prácticas cotidianas como en los relatos de esas prácticas. En la composición de lugar inicial, el mundo de la memoria interviene en el momento oportuno y produce modificaciones en el espacio; por lo tanto, la memoria mediatiza las transformaciones espaciales. La novela –como arte de contar, como práctica cotidiana– aprovecha la ocasión y hace de la memoria el medio para transformar los lugares. Sobre la página en blanco, una práctica, un arte, compone un producto que es la apropiación de lo recibido. Es en esa página donde se produce la transformación: lo que entra en ella, algo legado, relacionado con una tradición y con un tiempo acumulado, se convierte, en la medida en que se aleja y se diferencia de lo exterior y por el aprovechamiento de la ocasión, en un producto, en algo exclusivo, que transforma a su vez aquella realidad a la cual remite, de la que en un primer momento se había distanciado.

Entendemos la novela, entonces, como el arte de hacer que narra las prácticas cotidianas, y esto nos permite adjudicarle prácticamente un valor teórico, una importancia casi científica, ya que hace posible el estudio de esas prácticas. Ahora bien ¿cómo abordamos ese estudio? Considerando con Bajtín que "El lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de sus enunciados" (1990: 251), creemos que la manera de encarar un estudio de lo cotidiano relatado en la novela es a través del lenguaje. Indudablemente, el discurso artístico, situado en un contexto social del que no puede enajenarse, reproduce, reelaborándolo, el discurso

de la vida cotidiana. A su vez, creemos que el pasaje de uno a otro discurso puede leerse en el trabajo de las metáforas.

Las metáforas, que se manifiestan en muchos de los lenguajes de nuestra cultura, constituyen un principio estructurador del pensamiento, es decir que, como dicen Lakoff y Johnson (1998), nuestro sistema conceptual normal está estructurado metafóricamente. Ahora bien, este principio rige tanto el funcionamiento de la mente como el del lenguaje y el de las culturas. En efecto, la metáfora se produce dentro de una comunidad no sólo como marca de estilo personal sino como un modo de producción cultural. Como lo explica Lotman (1993), la retórica no es privativa de los lenguajes artísticos o de los discursos verbales, sino que también es propia de los mecanismos culturales. Las metáforas nos informan acerca de las experiencias que vivimos a diario, por esa razón pueden ser el vehículo para el estudio de las prácticas cotidianas.

El principio metafórico –que rige, como se ha dicho, la mente, el lenguaje y la cultura– funciona, al igual que las maneras de hacer habituales, a través de dos operaciones fundamentales: conserva la información de una tradición cultural (memoria) y al mismo tiempo desarrolla complejos mecanismos de creación (transformación por aprovechamiento de la ocasión). Las metáforas en general responden a los dos mecanismos: conservación y creación. Por una parte, atesoran los datos valiosos para la sociedad; por otra, proponen nuevas miradas de la cultura en la cual se manifiestan.

En una primera parte del trabajo, realizada el año pasado, tomamos para el análisis las novelas *Los años noventa,* de Daniel Link; *De culpa y cargo,* de Mónica Ferrero; *Puertas Adentro*, de Lila Lardone; y *Los planetas*, de Sergio Chejfec, a la que me voy a referir en esta oportunidad. Este año estamos trabajando, entre otras, las novelas *Dos veces junio*, de Martín Kohan, y *Bajo el mismo cielo*, de Silvia Silberstein.

Refiriéndonos a *Los planetas*, podemos decir que la obra vuelve su mirada sobre un tiempo lejano y sobre un hecho puntual que dejó una profunda huella en la cultura (sociedad) argentina: la última dictadura militar y los desaparecidos; se mueve constantemente entre los espacios de memoria-olvido-creación. El texto es por una parte un conservador de la memoria, ya que hace referencia a un hecho fundamental para la vida y la historia del pueblo: golpe-dictadura-desaparición; y por otra parte, se convierte en un dispositivo pensante: transformador de la cultura y generador de nuevos sentidos, ya que ofrece una nueva mirada sobre esa realidad.

Los hechos a los que se aproxima la novela son de por sí oscuros y resbalosos (innombrables), consecuentemente, la obra presenta de manera compleja un mundo cotidiano y familiar que deja de serlo frente a la manifestación de lo extraño y lo perverso: la desaparición, que excede a la muerte.

Toda la obra es una gran metáfora, en el sentido de que es, o más bien, trabaja, con un lenguaje extraño, de una forma indirecta, con ecuaciones enigmáticas, paradojas e incógnitas, que son el modo que el autor ha elegido para nombrar lo innombrable –parafraseando a Fernando Reati (1992)–, para referirse a hechos de nuestra historia que aun hoy no pueden ser expresados con palabras y a una condición que todavía no encuentra una adecuada traducción: la del desaparecido. Esta novela es un sistema metafórico que transmite distintos modos de pensar y percibir la realidad y presenta la posibilidad de lecturas múltiples.

Las metáforas referidas al *espacio* y al *tiempo* (que determinan la realidad textual), al *otro* (como diferente, como posibilidad de ser uno mismo) y al *cuerpo* (como lugar) se aunan para crear una atmósfera abrumadora que impregna toda la obra y que intenta transmitir lo que supone la pérdida incierta de un ser querido. El *espacio* vacío, el *tiempo* dilatado y el *cuerpo ausente* se unen en la figura del desaparecido, que a su vez genera en el protagonista el deseo de ser el *otro*.

La noción de espacio y lo espacial se vuelve fundamental en la novela. Todo es medido y analizado a partir de una concepción territorial y muchas de las metáforas utilizadas tienen que ver con el espacio. Ocurre, como señala Lotman, que el lenguaje de las relaciones espaciales es una construcción ideológica, y como tal, es uno de los medios de interpretación de la realidad. Desde el epígrafe, que señala el inicio del espacio textual o, mejor aun, desde el título hasta la definición de la amistad de los protagonistas (una amistad "territorial"), el espacio impregna el lenguaje de la novela y por lo tanto se transforma en modelizador del mundo.

En el epígrafe –"Del conjunto de países invisibles el presente es el más extenso"– se pone de manifiesto cómo relaciones lingüísticas espaciales sirven para la construcción de modelos no espaciales. La noción temporal "presente" es adjetivada mediante un calificativo espacial: extenso. Además, el "presente" es uno de los *países* (es un espacio) invisibles. En el capítulo denominado FINAL, el autor vuelve sobre esta cita y la explica, dándole sentido y relacionándola con el contenido de la novela, logrando así dar una clausura a lo plural del texto. Lo plurisignificativo converge en este final y en esta afirmación, que fue la que dio comienzo al espacio textual. En este final el narrador explica:

> Habitamos diversos países a la vez, de una transparencia tan cristalina que los hace *invisibles,* pero nunca el más luminoso. Y *la actualidad es la condena más extensa*, la que más dura. Desde la ausencia de M no sólo yo, también varios otros residimos en un *presente plano, desagregado* de la realidad, *dentro de un territorio* cuyas fronteras si existen son imprecisas, dependen de nuestros movimientos, y donde sin embargo la quietud es la única alternativa adecuada" (128).

Vemos cómo se utilizan nociones espaciales para determinar un momento: un tiempo llano y transparente, extenso, que es el resultado de una época oscura y temible que sumió a los argentinos en este "territorio" de fronteras inciertas. La idea de transparencia hace referencia a la no-visibilidad, es una idea contradictoria a lo físico, que se supone opaco; pero en este caso, como quedará plasmado en el resto de la novela, la transparencia hace alusión al desaparecido, ya que es una asimilación con la ausencia. Lo transparente es lo ausente.

El narrador define su amistad con M como una amistad "territorial", determinada por el espacio y el territorio, por las órbitas de los planetas –ellos dos–, que se entrecruzan y se influencian. La concibe como aquella en la que lo esencial es la huella en el fango, la impronta que deja, la marca de uno en el otro, más allá y a pesar de la distancia; entonces el territorio se transforma en algo secundario, inabarcable, porque la distancia ya no importa. Y aquí la noción de espacio se mezcla con lo temporal, ya que el territorio se manifiesta como demora, como pasado o como presente; la distancia –noción espacial–, se transforma en una categoría temporal.

Y así como el espacio se desvanece, el tiempo también se dispersa, se dilata. Aparece la noción del tiempo como algo que fluye y, ante la cotidianidad cercenada por la desaparición del amigo, el narrador siente que ese tiempo se disgrega, se esfuma: "Salí a la calle y el orden habitual me resultó doloroso [...] Todo se dilataba, el tiempo adquiría una duración intolerable, refractaria a cualquier medida [...] había otro tiempo que se me escapaba." (35)

Hay en la obra una "gradación" de espacios, que va desde lo más inconmensurable a lo más limitado, desde lo más abierto a lo más cerrado, desde lo más universal a lo más particular. Así, aparecen: el Universo, la ciudad, el barrio (dentro de él, las vías), la casa, la habitación, el cuerpo. A partir de la metáfora que atraviesa la novela –"las personas son planetas", es decir, pueblan el universo y sus trayectorias están definidas en el Espacio–, el *espacio exterior* se presenta como esencial en el texto (planetas, órbitas, recorridos, constelaciones, etc.); la concretización de ese universo absoluto y extenso es la ciudad: Buenos Aires y su geografía determinan mucho de la vida de los personajes: "... ambos parecíamos sostener la ciudad sobre las líneas transparentes que conectaban a nuestros cuerpos en movimiento." (147). Dentro de esa ciudad, la vida cotidiana se desenvuelve en el barrio, determinado por la presencia de "la vía", lugar que es a la vez espacio y frontera: "El planeta dividido por el ferrocarril San Martín..." (74). Luego la casa de M y, en particular, su habitación, que servirá como espacio-puente entre dos niveles de narración. La casa estaba en el "corazón profundo de la manzana" (27). Y finalmente, un *micro espacio*, el *lugar* de cada uno en este mundo: el cuerpo, que aparece como categoría negativa en el caso de los desaparecidos: "...al no haber lugar alguno donde asignar su presencia..." (p. 125); "La falta de lugar, pensé, la ausencia de espacio donde esté el pobre cuerpo de M" (131).

El cuerpo constituye una categoría fundamental de estudio en la novela que analizamos, ya que representa una metonimia de una cuestión social, la pérdida del cuerpo "desaparecido" se transmuta en hecho de lenguaje. En el caso de los desaparecidos, el cuerpo instaura la incógnita, el enigma y se manifiesta como condición negativa. Además de las metáforas referidas al cuerpo como lugar, hay en la novela otras,

que tienen que ver con las huellas dejadas por éste en el mundo: ..."ir perdiéndole el rastro a la huellas de M." (225); el cuerpo transparente: ..."M se diluía." (172); "...una nostalgia cada vez más diluida, el eco de una presencia paulatinamente más delgada." (226); el cuerpo desaparecido: "... era como buscar una aguja en un pajar..." (143); "...no queremos gritar, sino borrarnos, desaparecer, morir." (p. 126); además de algunas alusiones al cuerpo detenido o encarcelado, y los usos físicos del cuerpo: la sexualidad y la violencia.

El problema de la otredad está fuertemente vinculado al de la identidad, ya que ésta –que siempre supone un rasgo de permanencia e invariabilidad–, implica, por oposición, lo plural y lo múltiple; y lo que da la posibilidad de esa variación es la existencia de los otros. Se podría decir que la novela que analizamos es la búsqueda de una identidad, la del narrador, que quiere "armarse" a sí mismo a partir de la reconstrucción del recuerdo de M y de su amistad con él. El propósito de su escritura tal vez sea "divulgar algo de su historia [la de M]" (115), como señala él mismo, pero en realidad lo que parece buscar, aunque no lo declare, es recomponer fragmentos de su propia vida, que en esta geografía ha sido marcada por el abuso y la injusticia: el exceso.

Ante la violencia brutal, que provoca una pérdida de la confianza en la unidad del *yo*, se produce un interés por el *otro*. El *yo* deja de ser el centro para orientarse hacia el *otro*, en el que intenta descubrir las claves de la ruptura. El descubrimiento de la alteridad significa una forma de autodescubrimiento y una posibilidad de reconstruir la subjetividad dividida. En el caso de *Los planetas*, el *yo* es el narrador en primera persona, de quien no hay rostro, no hay nombre, no hay descripción física, lo que aumenta la idea de una identidad difusa; el *otro* es su amigo del alma, M, con quien se asimila hasta desear confundirse. La alteridad aparece entonces como parte de sí mismo y como extrañamente apetecible, como sujeto de deseo; pero en otras ocasiones se manifiesta en su forma de narrarse en tercera persona, o en lo raro y diferente: "El espacio, [...] esa ciudad habitual donde nuestra identidad recíproca se ponía de manifiesto" (105); "Los judíos son como Sergio y Miguel, que creen que el otro es sí mismo" (59); "La relación entre M y el otro se apoyaba en un tiempo mutuo..." (45).

El autor narra desde un presente –que por mínimas referencias (en la novela y en la biografía de Chejfec) podemos identificar como casi veinte años después de los acontecimientos y en Caracas–, los hechos ocurridos en aquel pasado tormentoso, y ofrece una nueva visión de aquella realidad: "...una forma del horror, no derivada de lo espantoso sino de la confusión." (101). Lo que se destaca en esta mirada actual es la idea del silencio y el olvido. El escritor levanta su voz a modo de queja, en contra de ese mutismo y esa quietud, privilegiando la memoria de aquel tiempo y la de su amigo desaparecido.

Desde este presente el autor caracteriza al pueblo argentino y lo condena, lo acusa por ese silencio irresponsable, palpable, en el que se sumió toda la sociedad a partir del golpe de Estado, y por el olvido que se instaló como una constante: "Más palpable, era el triste silencio ... " (22); "Ese pacto entre ausencia y realidad, hecho con nadie y entre todos ..." (42); "... el exceso nos quita el habla: no queremos gritar, sino borrarnos, desaparecer, morir" (126).

En síntesis, después de haber trabajado las metáforas referidas al espacio y el tiempo, al otro y al cuerpo en un texto artístico, podemos ver que tal vez aquellas vivencias de la vida cotidiana que de por sí no son racionales, como la que refleja la novela, no puedan ser expresadas de una manera que no sea metafórica. Así, encontramos metáforas que intentan dar cuenta de la experiencia vivida de un modo figurado e indirecto. Al mismo tiempo la construcción de estas imágenes no es imparcial: el sistema metafórico modeliza la realidad en tanto transmite modos de pensar y de percibirla. En la novela que nos ocupa puede verse en las metáforas la subjetividad del autor frente a la experiencia narrada. Al mismo tiempo podemos ver cómo metáforas que usamos cotidianamente para referirnos a asuntos corrientes son transferidas al arte e incorporadas a un nuevo mensaje en el cual actúan de una manera no esperada. Por una parte, remiten a su contexto original, pero por otra se modifican y se llenan de nuevas significaciones: "en el corazón profundo de la manzana" (27), "pasa el tiempo tan veloz" (114) "le perdí el rastro" (113), "buscar una aguja en un pajar" (143); todas metáforas de uso sumamente habitual en nuestra cultura, que aparecen en la novela como frontera entre lo cotidiano y lo artístico.

Bibliografía

-BAJTIN, Mijail. 1990. "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. México: S. XXI.
-BAREI, Silvia; ARIZA, Julio; VALLES, Verónica et al. 2002. "El funcionamiento de la metáfora en los sistemas culturales complejos", en Revista *Bitácora*. Año 1, N° 10. Córdoba: Facultad de Lenguas. U.N.C.
-CHEJFEC, Sergio. 1999. *Los Planetas*. Buenos Aires: Alfaguara.
-DE CERTEAU, Michel. [1990] 1996. *La invención de lo cotidiano. 1-Artes de Hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
-LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. 1998. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
-LOTMAN, Juri. 1993. "La retórica", en Revista *Escritos*, N° 9. México: Universidad de Puebla.
-———. 1995. *La semiosfera I*. Valencia: Ed. Frónesis-Cátedra.
-REATI, Fernando. 1992. *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Legasa.
(Endnotes)

Notas

[1] "Manifestaciones del lenguaje en los sistemas cultrales complejos. La construcción de las metáforas en el discurso cotidiano, el arte y los medios de comunicación". U.N.C. Facultad de Lenguas, Centro de Investigaciones Lingüísticas.

ponencias 3a

literatura

Géneros revisitados

Autobiografías

Sandra Jara
Estela Blarduni
Adriana Callegaro
Teresa Giovacchini
Mignon Domínguez
Claudia Moronell
Ana María Rossi de Borghini

Apuntes teóricos sobre la cuestión autobiográfica

Sandra Jara
Universidad Nacional de Mar del Plata

Desde comienzos del siglo XIX hasta la actualidad mucho se ha reflexionado y escrito sobre la autobiografía y sobre los géneros vinculados con ella, tales como las memorias, los diarios íntimos, la novela autobiográfica y las cartas, entre otros. Lo cierto es que a través del tiempo la exigencia de clasificación genérica, por un lado, ha llevado consigo las diferentes concepciones de autor, de lenguaje y de escritura que cada época ha subrayado; por otro, debió enfrentarse con la complejidad de los problemas de hibridación genérica y con el grado de incertidumbre introducido por algunos textos ficcionales que, sin ser autobiográficos en su sentido convencional, permiten establecer asociaciones directas entre la vida del autor y la de sus personajes.

Ahora bien, haciendo una generalización sobre el alcance de la cuestión autobiográfica se podría decir que, más allá de las distintas posiciones teóricas que han pretendido fijar las condiciones y posibilidades del género, ha sido el pasaje del pensamiento de la Modernidad al de la Posmodernidad el que ha marcado una ruptura en el concepto tradicional de autobiografía al cuestionar el privilegio del *autós*, y al plantear un nuevo modo de pensar la *grafía*, generado por la revisión del carácter complejo del lenguaje. En tal sentido, este pasaje no sólo abrió un interrogante más sobre el género en lo que respecta a sus posibilidades sino, fundamentalmente, instaló el problema de su *imposibilidad* en el horizonte de la reflexión teórica.

En efecto, una de las instancias determinantes de este pasaje ha sido configurada por la puesta en crisis de dos conceptos considerados ejes articuladores del género autobiográfico: el de sujeto y el de lenguaje. Sintetizando, me refiero a la crisis del sujeto cartesiano identificado con el *yo* entendido como su fundamento, afirmado y experimentado en la conciencia, es decir, en la *razón*. Cabe agregar que esta identificación postulada por Descartes ha sido sostenida por la metafísica moderna, pasando por Kant, el idealismo alemán, hasta llegar a Husserl –cada uno con las particularidades de su sistema filosófico personal–, llegando a dominar el pensamiento sobre el sujeto. Por otra parte, se produjo simultáneamente la puesta en crisis de la concepción del lenguaje inscripto en los límites de su capacidad comunicativa y representativa, donde la *voz* ocupó un lugar privilegiado por tener una relación de proximidad esencial y absoluta con la conciencia del sujeto. En este contexto, la escritura ocupó un papel secundario al ser considerada, exclusivamente, a partir de su carácter instrumental en tanto *medio* al servicio del pensamiento.

Es en la puesta en crisis de estos conceptos desde donde el pensamiento de la Posmodernidad ha construido un margen de *imposibilidad* girando en torno de la cuestión autobiográfica. Los más destacados representantes de este pensamiento (me refiero específicamente al postestructuralismo y a la deconstrucción) fueron quienes abordaron las crisis del sujeto y del lenguaje convocando y, al mismo tiempo, excediendo y diluyendo esta cuestión al incluirla dentro de una problemática más amplia: la de la escritura. Es decir, a partir de aquí se interrogaron sobre el posible grado de ficcionalidad existente en todo texto autobiográfico y, del mismo modo, se preguntaron por el punto o la instancia de autobiografía que se podría sostener ante todo texto ficcional.

Sin duda, estos interrogantes siguieron las líneas de pensamiento inauguradas por Nietszche y por Freud, desde las cuales se llegó a perder al *yo* como el fundamento del sujeto moderno y la confianza en la capacidad representativa y comunicacional del lenguaje. Más aun, con ellos la idea de sujeto se desarrolló en torno de una revalorización epistemológica del inconsciente, de la apariencia, de la multiplicidad, del devenir o de la ficción y, el lenguaje, dejó de ser pensado por su poder de revestir ideas claras y distintas para ser considerado desde su poder metafórico. Pero además, estos interrogantes sobre el lugar del escritor en el espacio de la escritura surgieron de la lectura de autores que atravesaron estas cuestiones al abordar la experiencia de escribir en varios de sus escritos. Entre ellos, a modo de ejemplo, podemos mencionar a Kafka quien en su *Diario* personal, con un lenguaje que parece rozar el de la ficción,

parece fusionar el problema la identidad del autor y del personaje diciendo:

> Aunque escribí claramente mi nombre en el registro del hotel, y aunque ya me escribieron dos veces correctamente, sigo sin embargo inscripto abajo con el nombre de Josef K. ¿Tendré que recordarles la verdad, o tendré que dejar que ellos me la recuerden a mí?

También, podríamos recordar a Borges cuando en uno de sus ensayos pone en duda la identidad del sujeto que escribe al decir:

> Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamen-te, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. (...) Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.

Con las palabras citadas procuramos resumir lo que muchos autores han expresado sobre este tema al asumir, si no la pérdida absoluta, sí la devaluación del papel del yo en la escena del acto de escribir, al mismo tiempo que han afirmado la presencia de *otro* dominando dicha escena. La reflexión posmoderna, a mi entender, ha girado en torno de esta presencia al proponer diferentes nombres a ese *otro* que emerge, insiste y llega a imponerse en el momento de la escritura. Nombres que, de un modo u otro, pretendieron dar alguna respuesta al interrogante nietszcheano *¿Quién habla?*, y que, siguiendo la urdimbre filosófica deconstructiva o posmoderna, podríamos parafrasear planteando una pregunta que involucra la cuestión autobiográfica: *¿Quién escribe?*.

Ahora bien, antes de abordar un breve panorama sobre lo expresado por algunos de los representantes del pensamiento posmoderno respecto de la cuestión de la escritura y su implicancia, a mi entender, en lo autobiográfico, es importante recordar a quien ha sido considerado por muchos críticos como su padre teórico: Maurice Blanchot. Su interesante reflexión sobre la experiencia literaria lo condujo a impugnar la soberanía del *yo* del sujeto cartesiano, pero también, a socavar esa lógica dialéctica entre el *yo* y el *otro*, constituyente del sujeto hegeliano. En efecto, el *otro* que nos ofrece Blanchot en varios de sus ensayos es el que aparece fuera de los márgenes de esta lógica que implicaría relaciones objetivas o subjetivas dando lugar a pensar diferentes instancias de identificación o de fusión, respectivamente. Es, en realidad, un *otro* que en la experiencia de escribir emerge alejado del juego dialéctico con el *yo*, y es definido por el teórico con el nombre de *voz neutra*. Resumiendo su propuesta teórica, se podría decir que esta voz extraña, misteriosa, –o ese *murmullo incesante* del que hablaba en su famoso ensayo de 1955, *El espacio literario*–, se caracteriza por estar ubicada en una dimensión que trasciende tanto al sujeto cuanto al orden lógico y material del lenguaje. Para decirlo con sus propias palabras, la *voz neutra* es

> La voz que habla sin palabra, silenciosamente, por el silencio del grito, [y] tiende a ser, aun cuando fuese la más interior, tan sólo la voz de nadie: ¿Quién habla cuando habla la voz? Aquello no se ubica en ninguna parte, ni en la naturaleza ni en la cultura, sino que se manifiesta en un espacio de redoblamiento, de eco y resonancia donde no es alguien, sino ese espacio desconocido [...] el que habla sin palabra. (Blanchot, 1970:414)

Algunos postestructularistas han seguido las huellas dejadas por la reflexión blanchotiana. Entre ellos, también atendiendo filosóficamente a consideraciones sobre el lenguaje literario, Michel Foucault continuó esta línea teórica al hablar de *el pensamiento del afuera*. En otras palabras, se puede decir que con esta formulación teórica, Foucault remite a un nuevo modo de *pensar* en relación con la literatura, pero también, indirectamente, nos sitúa ante ese *otro* al que apunto como respuesta del interrogante ¿Quién escribe?, y que, como la *voz neutra o el murmullo incesante* de Blanchot, se presenta trascendiendo el juego dialéctico con el *yo*, llegando a dominar, por momentos, la experiencia de escribir. Considero que en Foucault se trata de *otro pensamiento* configurado en una suerte de impersonalidad que va atravesando el lenguaje sin someterse al espesor de la reflexión ligada, como sabemos, a los límites impuestos por la conciencia. Sus rasgos o características singulares estarían sintetizados cuando el teórico

advierte que ese pensamiento, ese *afuera* (dehors) es un orden que "se sitúa fuera de toda subjetividad para hacer surgir sus límites como desde el exterior, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no recoger más que su insuperable ausencia" (Foucault, 1999:300). Desde su perspectiva, entonces, el sujeto de la literatura –tal como él lo nombra, aunque podríamos decir también, el de la escritura– no puede considerarse desde el *pienso* de Descartes; en su teorización este *pienso* es sustituido por el *hablo* que no sólo va a desplazar la certeza indubitable del *yo* y de su existencia sino que, como consecuencia de este mismo desplazamiento, surge el ser del lenguaje literario alejado de los modos discursivos y, en consecuencia, fuera de los contornos del espacio de la representación.

También Derrida, muy particularmente, se ocupó de la experiencia de escribir en muchos de sus ensayos teóricos. Entrelazando los problemas del sujeto y del lenguaje, ha dicho que

> Escribir es retirarse. [...] Caer lejos del lenguaje de uno mismo, emanciparlo o desampararlo, dejarlo caminar solo y desprovisto. Dejar la palabra [lo que significa] no estar ahí más que para cederle el paso, para ser el elemento diáfano de su procesión: todo y nada. Respecto a la obra, el escritor es a la vez todo y nada. (Derrida, 1989:96-97)

Con esta idea que recuerda la de Roland Barthes cuando advierte que en el lenguaje el escritor se "sumerge y deshace su propia subjetividad" (Barthes, 1981:136), Derrida no sólo rechaza la concepción del sujeto clásico como origen y fundamento del lenguaje, sino también, alude a su desaparición. Es más, llega a postular a *otro sujeto* al que denomina *sujeto de la escritura*, cuya constitución sólo se percibe en el acto de escribir y sería el resultado de las "capas: [...], de lo psíquico, de la sociedad, del mundo" (Derrida). En tal sentido, afirma que "Sólo llegamos a estar escritos escribiendo" (Derrida, 1989:311). Para este teórico, en definitiva, la categoría de autor deja de ser una instancia trascendente para pasar a confundirse con el texto al que ya no domina.

Ahora bien, en la corriente postestructuralista se destacaron teóricos que, entre otras disciplinas, transitaron por el psicoanálisis. Más precisamente, sin dejar de lado las premisas de Freud, incursionaron con decisión en el horizonte de la relectura que realizó Lacan de aquel. Las razones de este tránsito se encuentran en el hecho de que Lacan llevó a un primer plano de su teoría el problema del sujeto vinculado muy particularmente al del lenguaje. Por ello, aunque no me ocuparé de su teorización, sí me interesa recordar que al hablar de la estructura dividida del sujeto, Lacan se opone a la soberanía del yo como representante máximo de la enunciación para mantenerlo, no obstante, en un juego dialéctico con el Otro, con el deseo inconsciente entendido como un lenguaje cuya particularidad consiste en diferir del de la comunicación, y cuyos afectos y efectos, cuyo saber singular, "van mucho más allá de todo lo que el ser que habla es capaz de enunciar" (Lacan, 1992:167).

En esta línea de pensamiento, pero yendo más allá de ella y de la lógica hegeliana que la fundamenta, podemos advertir que el *sujeto en proceso* descrito por Julia Kristeva, considerado a partir de su lectura de textos literarios, –fundamentalmente de Artaud–, presenta características particulares. Este *en proceso* que postula la autora consiste en señalar una manera o un modo de rechazar "la división Inconsciente/Consciente, Significante/Significado, vale decir, [rechaza] hasta la censura con la cual se instaura el orden social y el sujeto" (Kristeva, 1975:10). Surge, así, un sujeto liberado de la mecánica de racionalización sistemática que distinguía al sujeto moderno. En definitiva, Kristeva advierte sobre una experiencia de escritura donde emerge un sujeto heterogéneo, plural, configurado en una dimensión que se extiende entre lo verbal y lo preverbal, entre lo simbólico y lo imaginario, donde lo pulsional insiste para determinarlo libre de los márgenes del encierro de la lógica de la representación lingüística aunque se sirva de ella.

El pensamiento de Deleuze también se aleja de las premisas cartesianas al afirmar la Alteridad, el *otro*, como productor del sujeto que desplaza al poder del *yo*. Y, aunque no rechaza al Inconsciente en el proceso de subjetivación, lo reelabora al calificarlo de *huérfano* en tanto libre de los imperativos de la edipización al que lo somete el psicoanálisis. En cierto modo, su postura coincide con la de Foucault, Derrida y Kristeva al considerar que el sujeto es siempre el resultado de un proceso, de un exterior, de un afuera, sin identidad fija,

descentrado, pero "deducido de los estados por los que pasa" (Deleuze, 1985:28). Desde esta perspectiva, en la experiencia de la escritura la única finalidad del sujeto consiste en "desaparecer, devenir desconocido" (Deleuze, 1997:54).

Para concluir este breve y, sin duda, insuficiente recorrido, me interesa señalar que la voz neutra, el pensamiento del afuera, el sujeto de la escritura, el sujeto en proceso, y el inconsciente huérfano, son diferentes nombres que el tiempo de la posmodernidad le ha dado a ese Otro que parece configurar un nuevo sujeto llevándonos a plantear la *imposibilidad* de la autobiografía. En todo caso, después del trazado realizado, creemos que si es posible seguir sosteniendo los conceptos de sujeto y de autobiografía, solamente podríamos hacerlo utilizando esa estrategia paleonímica de la que hablaba Derrida: conservarlos como viejos nombres que serían susceptibles de revestir nuevos conceptos (Derrida, 1977:92–93). Estaríamos, en definitiva, ante la devaluación del yo frente a ese Otro que, más allá de su indefinibilidad, indiscernibilidad e irrepresentabilidad, parece imponerse en el acto de escribir. Quizás, no sea demasiado aventurado plantear un *sujeto* que, de contener al yo, se trataría de un yo diseminado, plural –como lo solicitaba Nietzsche–; un yo que hable de su multiplicidad y heterogeneidad, despersonalizado. Un sujeto que, al mismo tiempo, asuma, reconozca y exprese en él la presencia insondable del Otro que se impone y desposee al escritor del poder de decir Yo. De igual modo, en correlación con este sujeto, una *autobiografía* que lo contenga y, consecuentemente, se constituya en la escritura de esa Voz silenciosa que se desliza en los trazos de la letra derrumbando al yo para volver a construirlo, no obstante, diferente.

Bibliografía

-BARTHES, Roland, 1981. "Para una semiología cultural", reportaje publicado en *L'Express* en 1970 y traducido para *Panorama* de Buenos Aires por Conrado Ceretti, en: *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
-BLANCHOT, Maurice. 1970. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila Editores.
-DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. 1985. *El Anti–Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Ediciones Paidós.
-———.1997. *Diálogos*. Valencia: Pre–Textos.
-DERRIDA, Jacques. 1989. "Edmond Jabès y la cuestión del libro" en: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Ed. Anthropos.
-———.1977. *Posiciones*. Valencia: Pre–Textos.
-FOUCAULT, Michel. 1999. "El pensamiento del afuera" en: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Editorial Piados, Vol. I.
-KRISTEVA, Julia. 1975. "El sujeto en proceso" en: *El pensamiento de Antonin Artaud*. Argentina: Ediciones Calden
-LACAN, Jacques. 1992. *Seminario Aun*. Buenos Aires: Paidós.

Mito y reescritura de la infancia en Sartre

Estela Blarduni
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Plata

En la madurez, ya escritor consagrado y exitoso, Jean Paul Sartre escribe *Les Mots* (1964), relato en el que, volviéndose sobre su pasado, centra en la infancia la génesis de su vida intelectual y de su vocación literaria. Constituye la primera evidencia expresa de una obsesión autobiográfica que se confirma post-mortem con la publicación de los *Carnets de la drôle de guerre* (1983) y las *Lettres au Castor* (1983). Obsesión autobiográfica que, por otra parte, se hace manifiesta en las biografías que dedicó a Baudelaire, Genet, Flaubert y Mallarmé, donde la audaz autoproyección singulariza, más que una obsesión narcisista, la busca pertinaz de sí mismo y de un doble que a la vez es el otro.

En esta búsqueda, *Les Mots* se erige como pilar decisivo, porque se acepte el psicoanálisis, o se haga parodia de él -tal el juego dialéctico del libro- las experiencias personales desde el nacimiento a la pubertad aparecen como fundadoras de una elección y una vocación existencial. El eje de esa vocación es la Literatura en la que convergen dos primeras experiencias conmocionantes que dan título a cada parte de la obra: *Leer, Escribir.*

Sartre reconstruye un decurso biográfico que parte de su genealogía y llega hasta los doce años, recorriendo los laberintos de un mundo fantasmático, develando leyendas familiares, ironizando sobre imposturas y máscaras, vericuetos y torsiones; para descubrirse y crearse a la vez, mediante la palabra. En esta empresa Sartre recurre fundamentalmente al mito clásico pero también a mitos más próximos, presentes en sus lecturas de la niñez, para transformarse en un "mitógrafo" de su propia infancia.

Paradigmático, inespacial y atemporal, el mito constituye una materia dúctil, profundamente evocadora, que permite acercarse a temas graves con vigorosa sencillez. Desde su dimensión imaginaria, pero integrada a la vida cotidiana, da cabida a las preguntas límite del hombre, al devenir histórico y a la concepción del mundo. Sirve para explicar el origen de un fenómeno y la existencia de ritos ligados a ese relato de los orígenes, por lo tanto el mito pude proponer conductas de salvación y tener una función escatológica. Esta función es evidente en *Les Mots*, al narrarse el origen del escritor desde el doble mandato del abuelo Karl y de la madre Anne Marie, por el cual la escritura se convierte en un ritual sagrado a fin de obtener la "Salvación imposible" (*l' impossible Salut)*, que supera la muerte[1]. No es la primera vez que Sartre, revolucionario desde su pensamiento filosófico, recurre a la tradición y a la mitología clásica para afianzarlo, ya lo había hecho en su versión contemporánea de la *Orestíada* en *Les Mouches.*

Anquises y Ariadna

Una de las primeras instancias decisivas de la autobiografía constituye la muerte prematura del padre, enfermo de fiebre de Cochinchina. El deceso del joven oficial de la Marina deja viuda a la madre, Anne Marie Schweitzer, con un niño de meses. Sin dinero ni oficio, con apenas veinte años, la joven regresa con su hijo a la casa paterna. Con ironía, Sartre alude a *l'insolent trépas* de Jean Baptiste, que transforma a su madre en emblemática figura del abandono, como la mitológica Ariadna que luego de haber ayudado a Teseo con el célebre ovillo o la corona mágica de luz, es abandonada por éste en Naxos. Con el agravante de que a la Ariadna que regresa a Meudon con un niño en brazos, se la juzga culpable por no haber podido prever o prevenir la muerte del marido. Para obtener el perdón, ella se transforma en gobernanta, enfermera, mayordomo, dama de compañía, sirvienta, sin poder borrar el reproche mudo de su madre. De este modo, Sartre recurre al mito clásico e instala la historia familiar y particularmente a la madre, en la legendaria cadena de Ariadnas que recorren la tradición literaria y artística desde la leyenda cretense.

Como corolario el narrador concluye: "La mort de Jean Baptiste fut la grande affaire de ma vie: elle rendit ma mère à ses chaines et me

donna la liberté"[2]. La ausencia del padre es percibida como un rasgo positivo, no se trata de un prejuicio contra el género masculino, se aclara, sino contra los lazos de paternidad que considera negativos.

Para reforzar esta afirmación, se emplea una imagen que incluye al héroe de la epopeya de Virgilio: Eneas junto a su padre Anquises. La tradición homérica, tanto en la *Ilíada* como en los *Himnos*, señalaba además de los ancestros divinos de ambos (Anquises descendía de Zeus, Eneas era el fruto de los amores de su padre con Afrodita), un destino de peregrinaje fuertemente marcado por los mandatos de los progenitores. A la caída de Troya, Eneas rescata de las llamas a su padre, y carga con él sobre sus hombros: "et sublato montis genitore petivi"[3]. En busca de la antigua patria, Eneas inicia su trayectoria marítima, y en Sicilia, antes de llegar a Cartago, muere su progenitor, tornando vanos los esfuerzos que había realizado por liberarlo de numerosos peligros. Una y otra vez, en sueños o en los Campos Elíseos, la sombra tutelar de Anquises aparece instándolo a cumplir con su destino glorioso (LV, 114) o develando misterios (LVI, 139).

Sartre recurre al mito para autodefinirse como figura contrapuesta a la de Eneas: "Par chance, il est mort en bas âge; au milieu des Énees qui portent sur les dos leur Anchises, je pase d'un rive à l'autre, seul et détestant ces géniteurs invisibles à cheval sur leurs fils pour toute la vie" (18). El párrafo destinado a cerrar la reflexión sobre la muerte prematura el hombre que no tuvo tiempo de ejercer la paternidad traslada al plano psíquico la imagen física de Anquises sobre las espaldas de Eneas, con toda la ironía alusiva al psicoanálisis freudiano ortodoxo: "Je souscris volontiers au veredict d'un éminent psychanaliste: je nái pas de Sur-moi" (19). Esta negación del complejo de Edipo conlleva la eleción de Orestes como prototipo del héroe libre, tal como Sartre hubiera querido ser (179). Considera que su padre muere en el momento justo: si hubiera sucedido más tarde se habría sentido un huérfano culpable; por el contrario, su triste condición imponía el respeto y se transformaba en una virtud. Por otra parte, nadie en la familia había procurado acercarlo a la figura del desaparecido; lo hacían sentir más el hijo de un milagro que de un muerto: "De là vient, sans aucun doute, mon incroyable légerété. Je ne suis pas un chef, ni n'aspire à le devenir" (20). Desde esta última afirmación: *no soy un jefe ni aspiro a serlo*, Sartre retoma el tema del "relato de aprendizaje", que en 1938 publicó en una de las *nouvelles* de *Le Mur: L'enfance d'un chef*. La diferencia reside en que la muerte del padre es punto de partida en *Les Mots,* y punto de llegada en la *nouvelle.* Carga de deberes y roles tácitos el destino de "cochino" de Lucien; libera a Poulou de ser el continuador de la obra paterna.

Ícaro, Atlas y Filoctetes

Esta "liberación" por otra parte, dota al niño de una "increíble ligereza". Mediante esta imagen Sartre apela al tópico del vuelo y la ascensión, tema clásico en la literatura desde el mito de Ícaro, que se multiplica en *Les Mots.* El imaginario de "ligereza" se asocia con el vértigo ante la nada, experiencia existencial que tanto en *L'enfance d'un chef*[4] como en *La Nausée*[5] se manifiesta ante un árbol de castaño cuyas duras raíces le revelan al protagonista su propia existencia. La sensación "de estar de más" despierta el sentimiento de contingencia que constituye una de las obsesiones fundamentales de su vida y su filosofía. La evocación de esa sensación reaparece en *Les Mots,* ligada a imágenes de levedad y ascenso. El simbolismo espacial alude a una fijación aérea asociada al mundo vegetal y ligada al mundo de la cultura y de los libros. El lugar de elección, como el del juez penitente de *La Chute* de Camus, se fija en las alturas. Si cada hombre tiene un lugar natural, el de Sartre es el sexto piso de la calle Le Goff, donde se respira *l'air rarifié des Belles Lettres.* Refugio preferido, isla aérea, la biblioteca de la casa familiar se evoca como la rama más alta de un árbol central, a semejanza del cuarto protector que cobijaba a Proust en el Hotel de Balbec.

En el juego dialéctico que recorre la obra, el imaginario subterráneo y de pesadez sustituye al aéreo, para concluir finalmente en la confluencia de ambos imaginarios espaciales: "Plus tard, loin de m'accrocher à des montgolfières, j'ai mis tout mon zèle à couler bas, il fallut chausser de semelles de plomb" (52). Finalmente, en la síntesis confluyen los imaginarios espaciales: "Pour fin mon altimètre s'est détraqué, je suis tantôt ludion, tantôt scaphandrier, souvent les deux ensemble comme il convient dans notre patrie: j'habite en l'air

par habitude et je en bas sans trop d'espoir" (52). Como sostiene Gaston Bachelard en su ensayo sobre la imaginación y el movimiento, *El aire y los sueños*: "Es preciso que seamos masa imaginaria para sentirnos autores autónomos de nuestro devenir. De un modo más general, podemos cuajar en nosotros plomo o aire leve, podemos constituirnos como móvil de una caída o de un impulso. Damos así una sustancia a nuestra duración..."[6].

Es posible que el joven Sartre, al no sentir sobre sí el peso admonitorio de un padre, sintiera culpa, y su castigo, prosiguiendo con el imaginario de levedad y pesadumbre, fuera cargar sobre sus espaldas el peso del mundo entero: "Je voulais être Atlas, tout de suite, pour toujours et depuis toujours" (76).

El programa de vida, condena infernal a la par que tarea exaltada de semi-dios, se patentiza en la alusión al gigante mitológico que participó en la guerra de los Titanes contra los dioses, y que por ello fue condenado a sostener el mundo sobre sus hombros, tal como lo narra Hesíodo en su *Teogonía*[7], al referirse a los mitos cosmogónicos sobre la formación del mundo. La imagen mitológica refuerza la referencia a los enfrentamientos generacionales, ya que Urano sojuzgó desde los comienzos a sus hijos engendrados con Gea, hasta que Cronos se rebeló contra el temido padre castrándolo y sustituyéndolo. Tanto los Gigantes, entre ellos Atlas, como las Furias, son fruto de la sangre de los genitales de Urano esparcidos sobre Gea.

Producto de las lecturas de novelas de capa y espada con héroes defensores de pobres y oprimidos[9], de las películas mudas de aventuras, acompañadas por la música en vivo, que ve con su madre en los cines de barrio, el imaginario del joven se puebla de hazañas en las que se siente protagonista y en las que dosifica equilibradamente heroísmo y crueldad, humillación y gloria. Sus modelos son variados. Provienen de la literatura romántica del siglo anterior: Pardaillan Chantecler, Strogoff, Cyrano; o de las revistas de historietas protagonizadas por personajes del folclore americano: Nick Carter, Buffalo Bill, Texas Jack, Sitting Bull. Espadachín herido, solitario salvador de enamoradas cautivas, socorro de viudas y huérfanos, se complace en imaginar situaciones de extremo peligro y someter a los más débiles a riesgos y torturas extremas, para liberarlos como arrojado caballero, identificándose alternativamente con víctimas y salvadores. No es casual que por las noches imagine escenas de loca temeridad: camina por un tejado en llamas llevando en brazos a una mujer desconocida, corre peligro de perder su preciosa carga, hasta que finalmente la joven recupera el sentido y puede cargarla sobre su espalda: "la jeune femme reprenait ses sens, je la chargeais sur mon dos, elle nouait ses bras à mon cou" (96). El mito de Atlas se reitera en alusión a empresas que sobrelleva con una combinación de goce y sufrimiento, en las que actúa no sólo como víctima o salvador, sino también como verdugo. No es casual que uno de los personajes literarios más citados en la obra sea Grisélidis (108,110, 144, 147, 206). Su leyenda constituyó un motivo de la poesía medieval europea, tratado por Marie de France, Boccaccio, Petrarca y Chaucer, que llega a la poesía simbolista y al teatro naturalista. Confiesa haber leído la historia con pasión en un cuento de Charles Perrault, *La marquise de Salusses où la patience de Grisélidis* (107). La heroína triunfa de las pruebas a que la somete su marido por la constancia de su resignación estoica. Lo que lo entusiasma del relato es la pasividad sufriente de la víctima que se transforma en agresividad eficaz, juego dialéctico que Sartre se complace en desplegar a lo largo de la autobiografía, y que aproxima Grisélidis a otro personaje de la literatura clásica a menudo citado en *Les Mots*: Filoctetes.

La historia del héroe perdura en la tragedia de Sófocles, quien retoma el mito de Filoctetes abandonado en la isla de Lemnos, camino de Troya, debido a que la mordedura de una serpiente se le ulcera y el hedor se hace insoportable para sus compañeros. Más tarde Calcas revelará que Troya sólo puede ser conquistada con la ayuda del arco de Heracles en poder de Filoctetes. Ulises, quien había dispuesto su abandono, regresa a Lemnos para buscarlo y conducirlo al campamento aqueo.

Tratada por Esquilo y Eurípides, en la obra de Sófocles la historia adquiere una nueva dimensión: "Filoctetes se convierte en un ejemplo de generosidad altruista a pesar de su sufrimiento"[10].

Pero más que a Sófocles, la referencia al héroe mitológico en Sartre se aproxima al diálogo *dramático* en cinco actos de André Gide:

Philoctète ou le Traté des trois Morales (1899), en la que el héroe encarna una moral estoica de la libertad. Proscripto y prisionero, frustra la astucia de Ulises, bebiendo voluntariamente el narcótico que éste le ofrece con engaños. De este modo, domina a su adversario desde una posición virtuosa que cree en una justicia superior y de la que se desprende una moral y una conducta de vida: debemos estar dispuestos a separarnos de todo para mejor poseerlo.

El espejo

Demasiado ligero o demasiado pesado, Sartre niño no llega a encontrar su lugar entre los otros. Representa la comedia que el clan familiar aplaude, trata de adaptarse a la imagen que el espejo de los otros le devuelve de sí mismo: es complaciente con los ruegos de la madre, permite a su abuelo la vanidad sublime y cándida que le corresponde, pero la indefinición refuerza una mutilación afectiva bajo la cual subyace la rebelión: "on ne peut pas à la fois... de plaire et d'aimer" (35). En el juego de los espejos, trata de explicarse con el mito de Narciso fascinado ante su propia imagen, para inmediatamente desecharlo: está demasiado preocupado por seducir para acordarse de sí mismo: "Suis-je donc un Narcisse? Pas même: trop soucieux de séduire, je m' oublie" (35).

Pero tampoco sale triunfante del juego de seducción: noviembre de 1915, una amiga de la familia, Mme Picard, lo interroga sobre sus preferencias: deseoso de complacer, apuesta a lo sublime militar, pero no causa el efecto esperado en aquellos espíritus moderados. Avergonzado, huye y se refugia ante un espejo: "Je disparus, j'allais grimacer devant une glace" (90). Ya adulto cuando recuerda esa actitud, se da cuenta de que las muecas constituían una defensa contra las fulgurantes descargas de la vergüenza: el mito de Narciso dado vuelta, mediante repliegues y torsiones descompone su rostro para borrar anteriores sonrisas; el espejo le devuelve una identidad monstruosa : "le miroir m'était d'un grand secours: je le chargeais de m'apprendre que j'étais un monstre" (91). La mirada del otro se coagula en la imagen de un instante que lo estigmatiza para siempre, como a Baudelaire, Genet, Flaubert o Mallarmé, vistos por Sartre.

Más tarde comenzará a escribir, la impostura continuará, pero jugará con las palabras que considerará la quintaesencia de las cosas: "je tenais les mots pour la quintessence des choses" (117). Ya no importarán los espejos que los otros le muestren: "Je suis né de l'écriture: avant elle, il n'y avait qu'un jeu de miroirs; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais des glaces" (126). La escritura da sentido a su existencia, puede escapar de los mayores y reconocerse a sí mismo en ese acto: "si je disais: moi, cela signifiait: moi qui écris" (126).

Escritor maduro y exitoso, al final de *Les Mots* Sartre la escritura como costumbre y oficio: *Nulle die sine linea* (158), afirma. Sabe que la cultura no salva ni justifica, pero es el único espejo crítico en el que el hombre puede proyectarse y reconocerse: "seul, ce miroir critique lui offre son image" (205).

Si al final de *Les Mots* Sartre reconoce en sí mismo todos los rasgos de la niñez desgastados, borrados, humillados, acechando para revelarse a la luz del día, como mitógrafo de su propia historia recupera héroes románticos de la niñez: "Pardaillan m'habite encore. Et Stogoff" (206), pero además se siente pisoteando las esperanzas de antaño para que se le multiplicado por cien, y en este caso se acerca a Filoctetes, *magnifique et puant*, quien entregó hasta su arco sin condiciones, pero que subrepticiamente, espera su recompensa: "cet infirme a donné jusq'à son arc sans condition, mais souterrrainement, on peut être sûr qu'il attend sa recompense" (206).

Bibliografía

-BACHELARD, Gaston. 1958. *El aire y los sueños.* México: FCE.
-BURGUELIN, Claude. 1994. *Les Mots de Jean Paul Sartre.* Paris: Gallimard.
-IDT, Geneviève. 1972. *Le M ur de Jean Paul Sartre, techniques et contexte d'une provocation.* Paris: Larrouse.
-KIRK, Geoffrey. 1992. *La Naturaleza de los Mitos Griegos.* Barcelona: Labor.
-KRISTEVA, Julia. 1998. *Sentido y Sinsentido de la revuelta.* Buenos Aires: Eudeba.
-LEJEUNE, Philippe. 1980. *Le pacte autobiographique.* Paris: Seuil.
-THODY, Philip. 1992. *Jean Paul Sartre.* New York: St. Martin Press.

Notas

[1] Ver: Burguelin, Claude. *Les Mots de Jean Paul Sartre.* Paris, Gallimard, 1994, p. 35.

[2] Sartre, Jean Paul. *Les Mots*. Paris, Gallimard, 1964, p.18. En adelante, las citas del libro corresponden a esta edición.

[3] Virgile. *L'Éneide.* Paris, Hachette, 1921, LII, v. 804, p.87.

[4] Sartre, Jean Paul. *Le Mur.* 1938, Paris, Gallimard, 1978, pp. 154-252.

[5] Sartre, Jean Paul.*La Nausée.* 1947. Paris,Gallimard, 1976.

[6] Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños.* México, FCE, 1958, p. 318.

[7] Hesíodo. *Thégonie.* Paris, Lemerre, 1940, p.19.

[9] Pardaillan, el protagonista de la novela de Zévaco, es uno de los héroes más citados en *Les Mots.*

[10] Kirk, Geoffrey. *La Naturaleza de los Mitos Griegos.* Barcelona, Labor, 1992, p.139.

Autobiografía y narración: la historia de vida y la configuración de imaginarios colectivos

Adriana Callegaro
Universidad Nacional de La Matanza

I-Texto y realidad

El concepto de realidad es escurridizo y sólo parece manifestarse en oposición a lo que "no es real". Pero qué, quién y de qué modo se da cuenta de lo real o de lo irreal es una cuestión que sólo puede ser dirimida a partir del lenguaje. Por eso, así como se oponen racionalidad e irracionalidad, del mismo modo pueden pensarse dos órdenes diferentes de discursos: aquellos textos que dan cuenta de una verificación objetiva (discurso científico) y los que, en cambio, se oponen a la racionalidad del discurso científico nombrando la realidad metafóricamente (discurso poético).

Ricoeur[1] sostiene que ambos participan del concepto de verdad: los relatos históricos, pues la refieren directamente, y los de ficción, porque lo hacen de manera indirecta. El historiador lleva a cabo una tarea de descripción del mundo que se pretende como equivalente a los acontecimientos efectivos del mundo "real". En cambio, la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, sino que su referencia es productiva, instaura mundos redescribiendo lo que el lenguaje convencional ha descripto previamente.

De un modo o de otro, el lenguaje es el medio con el que el sujeto conoce el mundo. Su carácter cognitivo deriva de su condición de sistema simbólico con el que el hombre elabora y reelabora la realidad, logra que la realidad "sea" en tanto "es nombrada".

Asimismo, la polaridad entre verdad y ficción desaparece en cuanto entendemos esta última como el entramado que plantea una ontología particular en relación con lo real: la ficción es un tratamiento específico del mundo, que se ubica en el cruce de lo verdadero y lo falso. De aquí que el concepto de ficción y representación debe ser repensado.

En este sentido, Ricoeur define este "como si" propio de la representación como redescripción del mundo, un modo particular de decir la verdad.

Dicha redescripción del mundo es la representación de una ausencia que se vuelve presente mediante la imagen. La representación de lo ausente consiste en operaciones que permiten leer algo del orden de lo mismo, de la alteridad y de la analogía. La realidad es, entonces, resultado de un proceso, *poiesis* o invención por el cual se constituye en objeto. El referente "real" cobra existencia como representación, es decir, como capacidad de interpretación y no como acceso inmediato y directo a él.

La fórmula básica de la ficcionalidad, indica Wolfgang Iser[2], consiste en la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente: es presencia y ausencia al mismo tiempo, es verdad y mentira, es objeto y representación.

Para Ricoeur el concepto de representación pertenece al orden de lo simbólico: la tríada supone un nivel inicial de actividad mimética (*prefiguración*), la *configuración* en un relato y la operación final de *refiguración* que realiza el lector sobre la configuración y el saber compartido. A este último momento de la mímesis corresponde el sentido, producto de la actividad interpretativa. Pues la mímesis no reduplica la realidad, sino que la reactiva como metáfora, la presenta en acción, hace presente algo que está ausente.

Puesto que el sujeto está imposibilitado de acceder al conocimiento de sí mismo, el ejercicio ficcional es la operación por la cual materializar lo ausente haciéndolo presente. Así el sujeto puede verse a sí mismo, como otro.

Por otra parte, la condición de ser del hombre en el mundo, es su dimensión histórica. El hombre habita el mundo ligado a la noción de tiempo, el que, a su vez, resulta difícil de asir y definir. El discurso

narrativo es el instrumento por el cual dicha historicidad de la vida humana puede hacerse comprensible y asible para el hombre. El relato habilita la coexistencia entre lo real y lo posible, pues nos muestra a nosotros mismos como seres inaccesibles, y nos hace existentes en forma de simulacro, de invención[3].

La ficción, entonces, no debe ser pensada como opuesta a la realidad sino como condición que hace posible la producción de mundos de cuya realidad no puede dudarse.

Por eso, es posible afirmar que la diferenciación entre dos órdenes de relato que apuntábamos al comienzo se desvanece, ya que tanto el relato histórico, con ambiciones de objetividad y cientificismo, como el relato ficcional, son en sí mismos acontecimientos que ponen en primer término el acto de contar. Mediante el relato, pensamos nuestra vida, la elaboramos como totalidad organizada en función de una teleología. Narrar implica, tanto en la representación literaria ficcional como en la histórica, ordenar los acontecimientos de acuerdo a un comienzo, medio y fin. Es este final como teleología o clausura el que imparte significado al todo coherente y unificado en torno a un centro totalizador.

Dicho desdibujamiento de los límites entre historia y ficción es particularmente evidente en el caso del discurso autobiográfico en el que la ficcionalización del autor en protagonista de la historia borra las fronteras entre enunciación real y enunciación ficcional construyendo un discurso híbrido. Esta trasposición de un afuera del texto a su interior, que convierte la realidad en ficción literaria, otorga a la autobiografía esa particular *función concientizadora*, pues ubica al yo autobiográfico en el borde mismo desde el que realiza el ordenamiento[4], al tiempo que lo separa del ámbito privado y lo habilita para su publicitación.

II- Presentización del yo en el relato autobiográfico

El acto por el cual un sujeto cuenta su historia presupone, como se ha dicho, un acto de conocimiento y por lo tanto de alteridad, ya que el objeto de conocimiento siempre se construye como un otro al que se intenta acceder.

Todo sujeto cuenta su historia atravesando historias culturales situadas en una determinada temporalidad y espacialidad desde la que se narra y desde la que se lee. Por eso, toda vida contada presupone una vida "examinada", atravesada por la alteridad, por otros discursos, por símbolos culturales. Esa acumulación de relatos sedimentados responde a la necesidad de saber más sobre sí mismo.

La necesidad de conocimiento de uno mismo, de constituirse en sujeto, de asignarse a sí mismo existencia, sólo puede ser satisfecha mediante la enunciación del yo como sujeto del discurso. Dicha subjetividad, explicitada claramente por Benveniste como la capacidad del locutor de plantearse como "sujeto" al nombrarse como "yo", sólo es posible en el ejercicio de la lengua[5].

En el discurso autobiográfico el locutor se instituye a sí mismo como sujeto y remite a sí mismo como "yo-objeto". Así, el espacio autobiográfico es ese espacio de identificación del sujeto en el discurso que le permite llenar ese vacío como búsqueda simbólica del yo. Puede, entonces, reconocerse una difracción entre el sujeto que habla y el sujeto hablado, pues todo discurso, por mediación del lenguaje, opera, necesariamente, una escisión entre la realidad y aquello que la representa.

Como se dijo anteriormente, el signo convoca a la realidad y la realidad se desvanece en el signo en beneficio de su representación. La palabra es una presencia constituida de ausencia. Por eso, el sujeto aparece siempre representado en el lenguaje.

El enunciador autobiográfico es un sujeto desdoblado: locutor e interlocutor al mismo tiempo. Pues –repetimos a Benveniste–, el "yo" no sólo se instaura a sí mismo mediante el lenguaje, sino que, por medio del discurso, se instituye como otro, como tú-destinatario para el que se construye en reciprocidad.

Todo relato autobiográfico supone un acercamiento y un distanciamiento, una identificación y un desdoblamiento: el autor debe extrañarse respecto de su vivencia, distancia entre el sujeto y el objeto que está dada por la índole misma del lenguaje.

Pero, por sobre todas estas consideraciones, debemos acordar

con Lejeune[6] en que la autobiografía establece una relación contractual entre enunciador y enunciatario, entre autor y lector que, a diferencia de la novela, presupone la credibilidad, la semejanza y hasta la identidad entre lo que se narra y la realidad a la que refiere. Dicho pacto se sostiene en la identidad que se construye entre autor, narrador y personaje sobre ciertas marcas indiciarias: el uso de la primera persona, la firma del autor, el nombre propio.

Ya Aristóteles indicaba en su *Poética* la relación entre historia narrada y personaje, al punto de hallar casi una relación de subordinación de la configuración del carácter a la lógica de la historia misma. Del mismo modo, cuando Propp caracteriza a los personajes sobre la base de la recurrencia de funciones, lo hace en relación con dichas funciones o esferas de acción, mientras que Claude Bremond, en *Logique du récit*, destaca que la función sólo puede definirse por "la atribución a un sujeto-persona de un predicado-proceso"[7]. De modo que la identidad del personaje/narrador no es una identidad distinta de sus experiencias sino que comparte el régimen de identidad con la dinámica propia de los acontecimientos narrados.

Así, el sujeto se construye como un sí mismo en tanto es estable en el contexto de la historia, mantiene permanencia de ciertos rasgos que lo hacen coherente con la trama de la que forma parte intrínsecamente, pero también está sujeto a los cambios que esos mismos acontecimientos pueden imprimirle. Es decir, el sujeto no puede existir más que en esa alternancia entre estabilidad e inestabilidad, continuidad e interrupción y, fundamentalmente, entre su "mismidad" (en términos ricoeurianos) y la "ipseidad" derivada de su constitución en relación a los otros.

La referencia de la que da cuenta el relato autobiográfico es una vida dotada de consistencia y existencia, por mediación de la narración. El sujeto emerge ciertamente en esa red discursiva y su verdad se oculta en lo preconstruido del lenguaje que funciona como lugar-teniente que lo enmascara. Paradójicamente, es únicamente en esa articulación del lenguaje que constituye la enunciación donde esa misma verdad puede emerger[8].

Sin embargo, el sujeto siempre es un sujeto social, constituido por otros discursos, pues la conciencia de sí mismo sólo es posible en tanto se experimenta por contraste y oposición con otro o escucha, condición de diálogo que es constitutiva de la persona. La noción de sujeto forma parte de esa problemática de la apropiación del lenguaje en sus relaciones con la formación de subjetividad por una parte, y con procesos de socialización por otra.

Ahora bien, la tríada lacaniana, trasposición psicoanalítica de la tríada peirceana, reconoce en la constitución del yo, una interacción cíclica entre tres niveles que intentan completar un vacío. El "yo" en sí como pura presencia, aquello que busca materializarse para cobrar existencia, corresponde al orden de lo real, pero sólo puede hacerse visible en tanto identificación con un otro "yo", del orden de lo imaginario, con el que se identifica y que se constituye como "yo ideal". Sin embargo, esta dualidad sólo puede ser entendida en tanto supervisada por un tercer nivel, el de lo simbólico, la ley o punto de vista desde el cual el sujeto es mirado. Mientras que en Lacan lo simbólico corresponde al lugar del "padre" (aquél que me constituye desde su mirada, el que quiere que yo sea), en Peirce es pensado como el lugar de la ley, es decir, el principio de orden como lo "imaginario real instituyente"[9] que crea espacios, representaciones, significaciones imaginarias con que inscribir su ego en el entorno de los otros. Sólo mediante el relato puede el yo adquirir dimensión simbólica.

III-Lo público y lo privado: constitución de imaginarios sociales

El concepto de representaciones sociales imaginarias puede ser leído tanto en Bronislaw Baczcko (1991)[10] como en Cornelius Castoriadis (1993)[11], quienes coinciden en concebirlo como una forma de pensamiento acerca de una sociedad autoinstituida, que pudiera dominarse a sí misma y que no dependiera de ninguna fuerza exterior.

Castoriadis se propone responder a los interrogantes sobre qué es lo histórico-social, qué mantiene unida y cohesionada a una sociedad.

Sabemos, y lo hallamos inclusive en Aristóteles, que el alma

individual no piensa nunca sino mediante representaciones simbólicas. Por lo tanto, no se puede explicar ni el nacimiento de la sociedad ni la evolución de historia por medio de factores naturales o biológicos ni por la actividad racional del hombre. Castoriadis alude, en cambio, a un poder de creación, inmanente tanto a las colectividades humanas como a los seres humanos singulares que funciona como *vis formandi*[12], y que corresponde a esa facultad de innovación, de creación y de formación que es *el imaginario social instituyente.*

La concepción de Bronislaw Baczko (1991) agrega algunos aspectos a la comprensión del imaginario colectivo. Sugiere que las sociedades elaboran sus representaciones como expresión o elaboración simbólica de sus conflictos, problemáticas, intereses. Dichas significaciones imaginarias sociales derivadas de instituciones se cristalizan en lo que Castoriadis llama *imaginario social instituido,* que asegura la continuidad de la sociedad, su reproducción y la repetición de ciertas formas que regulan la vida de los hombres.

El pensamiento clásico, representado por Marx, Durkheim y Weber, ha elaborado distintos modelos conceptuales acerca del tema.

La ideología engloba, según Marx, las representaciones que una clase social se da a sí misma, de sus relaciones con clases antagónicas, así como de la estructura global de la sociedad. Una clase social expresa sus aspiraciones, justifica moral y jurídicamente sus objetivos, concibe su pasado e imagina su futuro a través de sus representaciones ideológicas.

La ideología tiene una doble función. Por un lado, expresa la situación y los intereses de una clase; sin embargo, por otro, solamente puede concretarse mediante la deformación y el ocultamiento de las relaciones entre las clases y, en particular, de las relaciones de producción, que son el conflicto mismo de la lucha de clases.

Según el desarrollo conceptual de Emile Durkheim, para que una sociedad exista y se sostenga, para que pueda asegurarse un mínimo de cohesión y hasta de consenso, es imprescindible que los agentes sociales crean en la superioridad del hecho social sobre el individual, que tengan una "conciencia colectiva", un sistema de creencias y prácticas que unen en una misma comunidad, instancia moral suprema, a todos los que adhieren a ella.

Para Max Weber, la estructura inteligible de toda actividad humana surge del hecho de que los hombres buscan un sentido en sus conductas y con relación a ese sentido reglamentan sus comportamientos recíprocos.

Hablar de imaginario significa entonces referirse a un conjunto de representaciones en las que se articulan ideas, imágenes, ritos y modos de acción, que no constituyen meros reflejos de una realidad exterior a ellas.

Los conceptos de *público y privado* que desarrollan Hanna Arendt y Jürgen Habermas completan el esquema teórico.

La vida humana en tanto comprometida en hacer algo, está siempre enraizada en un mundo de hombres y cosas realizadas por éstos. Ese mundo de cosas producido por la actividad humana testifica directa o indirectamente la presencia de otros seres humanos. De allí lo justo de la categorización de *animal socialis* o *zoon politikon* que los antiguos adjudicaron al hombre. En el nacimiento de la ciudad-estado griega, el hombre pertenecía a dos órdenes de existencia: lo suyo y lo comunal. Sin embargo, el nacimiento de la ciudad-estado y la esfera pública ocurrió a expensas de la esfera privada familiar. La esfera de la polis, ámbito de la libertad, resultaba del dominio de las necesidades vitales en la familia, condición para la libertad de la polis. La polis se diferenciaba de la familia en que aquélla sólo conocía "iguales", mientras que la segunda era el centro de la más estricta desigualdad.

El auge de lo social, desde el interior del hogar a la esfera pública, borró la frontera entre lo privado y lo político, además de cambiar la significación que los griegos y los romanos les daban a estos términos. La esfera de la intimidad, tal como la concebimos actualmente, se empieza a afianzar en la Edad Media. El individualismo moderno valoriza el concepto de "privado" y lo

despoja del formante de "privación", como lo pensaban los antiguos. Se lo piensa en oposición con la esfera de lo social cuando los románticos descubren la intimidad como contrapartida a la exigencia igualadora de lo social. La sociedad espera de cada uno de sus miembros cierta clase de conducta, con la intención de "normalizar" a sus miembros. En Rousseau encontramos estas exigencias en los salones de la alta sociedad, cuyas convenciones siempre identifican al individuo con su posición en el marco social.

La palabra "público" señala lo que puede ser visto y oído por todo el mundo. La apariencia –lo que otros ven y oyen al igual que nosotros– constituye la realidad. En cambio, los pensamientos de la mente, los placeres de los sentidos, las pasiones del corazón, llevan una oscura existencia hasta que hallan una forma adecuada para su aparición pública. Una de las formas más corrientes es la narración de historias. Sin embargo, no todas las cosas pueden soportar la implacable luz de la escena pública. De todos modos, la seguridad de la existencia que otorga la publicitación de lo privado es lo que alimenta el deseo de entrar en la esfera pública como modo de hacer que algo suyo sea más permanente que su vida terrena.

Esta "extrapolación" de lo privado en lo público pone en evidencia la articulación entre lo individual y lo social en tanto vidas privadas que exceden la pertenencia de los sujetos para aparecer como manifestación de modelos y valores colectivos. Norbert Elias[13] sostiene que individuo y sociedad constituyen aspectos interdependientes. La mostración pública de las conductas a través de registros discursivos diversos funciona como reinstitucionalización catártica de límites. Son redes de interacción las que constituyen a los sujetos y que les preexisten, marcadas por su necesaria historicidad. La unicidad sujeto/objeto es sustituida por una "razón dialógica" que genera estructuras comunes de intelección.

Desde esta perspectiva, la profundización de lo íntimo/privado, que trasciende cada vez más el "refugio" para instituirse en obsesiva tematización mediática, es el producto mismo, históricamente determinado, de la interacción entra ambas esferas.

Por eso, las historias de vida de seres comunes cuya privacidad se convierte en materia narrable o, al menos, mostrable a través de construcciones discursivas mediáticas hacen evidente la articulación del "yo privado" con un "nosotros plural y público", posibilitador de nuevos imaginarios colectivos sobre los que estructurar nuevas concepciones sociales[14].

IV-*Dársena Sur,* Reyero, 1997: la emergencia de lo "indecible"

Una larga panorámica inicial subsume bajo su visión, amplia y prolongada, elementos tan heterogéneos como la ciudad y sus márgenes, la zona urbanizada y la del Riachuelo. La cámara mira desde el Dock Sur en un gesto inaugural que evidencia toda una toma de posición. Gira sobre su eje y auna en su composición dos extremos contrapuestos: desde la agitación ciudadana hasta el paisaje rural de los márgenes del Riachuelo. En contraste, el relato yuxtapone a dicho plano, nítido y abarcador, una breve panorámica siguiente, que sólo recorre terrenos del Dock Sur, mediatizados, además, por las emanaciones brumosas sobre la superficie del agua, acentuadas por la luz solar. Dicho horizonte tenebroso vincula esta imagen con las siguientes y remite claramente a la clásica narrativa cinematográfica de terror.

Tres historias de vida estructuran el filme. Cada una de ellas está a cargo de un enunciador individual que habla de sí mismo y se instituye como punto de vista único desde el que narra su historia y la del grupo familiar del que forma parte. Los tres relatos se subordinan a la focalización de una instancia narrativa superior que corresponde a la cámara y cuya "invisibilidad", parece dejar que las narraciones particulares acontezcan ante nuestros sentidos como surgidas de la pura espontaneidad de sus locutores, al tiempo que las inviste de autenticidad y verdad.

La cámara omnipresente del film está allí, en el Dock sur, desde las orillas más olvidadas, a las que toda la ciudad y sus industrias les dan la espalda mientras descargan sus desechos, hasta el barrio con casitas de material, donde el hijo de un inmigrante pobre habita la frontera incierta que lo separa y lo une a la ciudad a través de su oficio de peluquero. La gradación representada por el orden en que han sido

distribuidas las tres historias se orienta desde la mayor de las exclusiones e inexistencia social, hasta el joven, hijo de inmigrantes, de la historia final. Sin embargo, el imaginario no parece dar aviso de esperanza ni siquiera en este personaje final: se despierta a la mañana con la música de David Bowie, vínculo ilusorio con lo global, al tiempo que espera ir al partido del domingo con los amigos, inserción segura y última en lo local, pero relegado finalmente del otro lado de la frontera.

El mismo Reyero declara (*Revista Film,* marzo, 1998) que este producto surgió de un trabajo de investigación periodística realizado para el programa de Polosecki, *Del otro lado*, en 1994, y que al enfrentarse a su difusión sólo logró que la comprara el Canal 13 para cable, y nunca la exhibió, posiblemente "a causa del prejuicio por lo real". El referente real al que pretende acceder su cámara cobra existencia, sin embargo, no como "reflejo" sino como interpretación. En todo caso convierte en presencia lo ausente, objetiviza aquello de lo que se evita el registro.

Los enunciadores particulares cuya palabra convoca y a los que el film otorga materialidad, seleccionan y ordenan algunos de los acontecimientos de su vida en función de otorgarle un sentido y una coherencia a una existencia que, recurrentemente, parece dejarlos sin palabras, es decir, sin existencia. El silencio es la evidencia de un vacío, el de su intrascendencia como personas públicas. El padre del Negro, en la primera historia, piensa su vida en función de su vínculo paterno. Él "es" en la medida en que puede trascender a través de su descendencia. Toda su vida se pretende orientada hacia una finalidad, la que enuncia claramente al comienzo de su reconstrucción autobiográfica, en alusión al nacimiento del Negro, medio "debilucho" y abandonado por la madre: "Éste va a vivir, me dije". Sobre esta teleología se articulan las sucesivas descripciones del enunciador: lo tenía en un auto viejo (en el que vivía), lo cambiaba, le daba leche, hasta que consigue una mujer con la que tiene otros dos hijos y le enseña al Negro todo lo que él sabe hacer. En este punto su relato vuelve a silenciarse: sus hijos no conocen ni el Zoológico y sabe que el Negro sólo podrá hacer lo mismo que él, "zanjear", cavar pozos para alguna empresa.

El Negro no se imagina otro futuro distinto del presente en el que vive. Su historia gira en torno de una meta constante: sobrevivir en un ámbito hostil, amenazado constantemente por la crecida de un río infectado. La cámara lo sigue a través de pastizales hasta la chancha "Ramonita", o sobre un carro tirado por caballos con el que recorre los basurales del entorno o atravesando en una canoa desvencijada el agua putrefacta y siempre amenazante.

En cuanto a la segunda historia, Liliana habla de un entorno familiar ampliado. La cámara la acompaña mientras ella nos muestra su casa, vecina a la de su madre y a la de su hermana. Cada una convive con su pareja y sus hijos. Su relato elige priorizar los elementos que permiten construir lo doméstico, el esfuerzo con el que se hicieron sus casas de madera y chapa y las equiparon con muebles sencillos. Sólo aquellos acontecimientos de su vida relacionados con sus relaciones de pareja y su maternidad (tiene tres hijos y una bebita muerta) la constituyen como sujeto y como un sujeto sufriente, cuya narración, al igual que su cuerpo, acusa los dolores: "Esto –se señala el corazón– se te cansa de tantos golpes". Sin embargo, el entorno familiar la contiene. La madre la acompañó siempre y entiende su dolor, los vecinos la ayudaron para poder enterrar a su bebita, cuando no tenía ni documentos ni dinero con que realizar un sepelio digno. Esta conciencia comunitaria rige su comportamiento: la secuencia de planos que representan su historia termina con una toma sobre Liliana llevando a sus hijos, los de su hermana y los de su mamá al colegio.

La tercera es la historia del Ruso, hijo de inmigrantes; vive con su padre y su tío. La inserción de su historia como cierre del film termina de diseñar una línea que une las tres partes bajo una dimensión narrativa y construye el imaginario histórico-fundacional del país. El padre, un inmigrante del este europeo que desarrolla un oficio (es tapicero), lo despierta con un mate, mientras escucha en la televisión música norteamericana.

Aquí lo doméstico está regido por un mundo de hombres. Pero al Ruso sólo el vínculo sanguíneo lo une al padre. Su grupo de pertenencia es más numeroso porque el Ruso se inserta en lo público a través del grupo de amigos unidos por el fútbol, la música y la cerveza. El Ruso, como su padre, toma de más, se pelea, se mete en problemas. Pero se siente protegido: el grupo lo contiene, lo entiende. El relato culmina, como los demás, a la noche, cuando la banda de amigos vuelve de

bailar, de tocar la guitarra y de tomar cerveza, pateando latas y cantando en estado de semi ebriedad: "¡Soy del doque hasta que me muera!".

En todas las historias y en todos los enunciadores puede rastrearse la necesidad de representarse a sí mismos como clase, es decir, como individuos pertenecientes a una estructura social mayor de la que se pretenden integrantes. Para ello, deben inscribir su historia en el entorno de los otros, iguales o antagónicos, y lo hacen mediante la representación discursiva de conductas, creencias y prácticas, avaladas por la comunidad que los constituye como sujetos.

El padre en la primera historia preside la cabecera de la mesa, mientras sus tres hijos miran televisión y comen, como única cena, unas tortas fritas de maíz y agua. La programación televisiva (una serie norteamericana de ciencia ficción) los convoca a la posibilidad de viajar a otros planetas, sólo a través de la imaginación, pues su propia realidad de seres agredidos por la indiferencia de toda una sociedad que los mata con la contaminación constante de sus desperdicios, les recuerda que aquí o en Marte, el hombre traerá siempre destrucción: "No hay nada más dañino que nosotros", pontifica el padre y usa un "nosotros" que pugna por ser incluido.

Liliana, en la segunda historia, apuesta a la educación de sus hijos como salida de una situación de estancamiento que a ella parece estarle negada. Por otra parte, la ampliación del núcleo familiar primario, diversificado en tres hogares que comparten lugares abiertos donde sus hijos juegan en grupo y socializan experiencias y generan solidaridades, va tejiendo redes de interacción que institucionaliza comportamientos y permite la inserción del individuo en lo social.

El Ruso, en la tercera historia, está doblemente integrado a lo público: mediante el trabajo de peluquero se posiciona en una sociedad de seres desiguales en la que se constituye como sujeto que puede ofrecer un servicio específico a los demás; mediante su pasión por el fútbol y la música, se integra con sus iguales, sus amigos del Dock, entre los que también operan ciertas reglas de convivencia y lealtad. La presencia de los otros le ofrece el ámbito donde desarrollarse en libertad al tiempo que "normaliza" sus comportamientos y le instruye sobre lo que debe ser publicitado y lo que debe, en cambio, ser confinado al silencio de la esfera privada: cuando describe a su padre o cuando el mismo padre es convocado a hablar de la bebida, niegan, ambos, que exista en ellos la tendencia al alcoholismo que luego es denunciada por otros enunciadores testigos de este tramo narrativo.

Conclusión

La película analizada ofrece una amalgama interesante entre el registro documental y el ficcional. Cada uno de los enunciadores autobiográficos adquiere existencia a través de la representación narrativa de su propia vida. Así, convierten en presencia una realidad que la sociedad excluye, no sólo mediante una espacialización de relegamiento a las márgenes, sino también mediante la elusión constante de toda mediatización.

Estos personajes anónimos y olvidados se adjudican sentido mediante un relato que se ajusta a los signos culturales de una comunidad de la que se pretenden parte y a la que sólo acceden en tanto construcciones discursivas.

Saben que, como individuos sociales, sólo una historia de experiencia vividas dentro de un marco de interacción les garantiza un espacio donde instituirse como sujetos. Por eso necesitan contar y contarse. Y en esta autodestinación se descubren a sí mismos, se construyen una identidad que los define en tanto iguales y antagónicos, en la familiar pertenencia de clase que los alberga y los somete a la tranquila instancia suprema de la comunidad.

Para ello deben adecuar sus comportamientos al imaginario social instituido. Por eso, dicen y callan, seleccionan y ordenan los acontecimientos narrables y silencian aquello impugnado por un orden superior preexistente: la conciencia colectiva. Narrar es, en el caso del registro cinematográfico estudiado, no sólo materializarse en tanto discurso sino también como materia visual y sonora. Son seres dotados de cuerpo y existencia porque la cámara cinematográfica es garantía de realidad. Pero, por sobre todas las cosas, son seres dotados de voz y, en tanto enunciadores de sus propias historias, realizan su pertenencia a

una sociedad. Son sujetos cuya identidad se configura por medio del relato al tiempo que los inserta en la sociedad reinstitucionalizando el marco de contención necesario para el desarrollo de cada individualidad única, irrepetible pero, necesariamente, dialógica, intersubjetiva, plural.

La humanización de la contingencia del mundo sólo puede lograrse mediante la representación de tal contingencia. El "como si", el acto de dar forma a lo informe, es un acto de humanización que alivia el horror ante la diferencia y la deshumanización.

El orden narrativo al que someten sus vidas les imprime la simplicidad inherente a toda secuencialización. Pero, en la medida en que dicha narrativización es, además, publicitada frente al ojo multiplicador de la cámara, les otorga un escenario en el que representarse a sí mismos para otros y en el que la inclusión en lo global parece posible.

Narrarse es encontrar un sentido al ser y a su existencia. Es salir de lo individual y local para formar parte del mundo de los hombres, en diferencia o semejanza, pero dotado finalmente de identidad.

Bibliografía

-ARENDT, Hannah. [1958] 1993. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
-ARFUCH, Leonor. 2000. "Lo público y lo privado en la escena contemporánea: política y subjetividad", en Revista de *Crítica Cultural*, N° 21, Chile.
-———. 2002. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: FCE.
-BACZKO, Bronislaw. [1984] 1991. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
-BENVENISTE, Émile. 1971. *Problemas de lingüística General*. México: Siglo XXI, Cap. XV.
-BRÉMOND, Claude. 1973. *Logique du récit*. Paris: Editions du Seuil.
-CASTORIADIS, Cornelius. [1975] 1993. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
———. 2001. "Imaginario e imaginación en la encrucijada", en *Figuras de lo pensable*, Buenos Aires: FCE.
-DILTHEY, W. 1994. *Obras completas de W. Dilthey. El mundo histórico*. México: FCE.
-ELIAS, Norbert. 1986. El individuo y la libertad. Barcelona: Península.
-HABERMAS, Jürgen. 1994. *Historia y crítica de la opinión pública*. México: Edic. G.Gili
-ISER, Wolfgang. 1997. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficcionesliterarias", en *Teorías de la ficción literaria*, VVAA. Madrid: Arco Libros SL.
-KERMODE, Frank. 1983. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.
-LACAN, Jacques. 1966. Écrits. Paris: Seuil.
-LEJEUNE, Philippe. 1975. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Paris: Éditions du Seuil.
-MARTINEZ BONATI, Félix. 1992. *La ficción narrativa (su lógica y su ontología)*. Universidad de Murcia: España.
-RICOEUR, Paul. 1999. "Para una teoría del discurso narrativo", en *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.

Notas

[1] RICOEUR, Paul. 1999. "Para una teoría del discurso narrativo", en *Historia y narratividad*. Barcelona: Piados.

[2] ISER, Wolfgang. 1997. "La ficcionalizacion: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en *Teorías de la ficción literaria.* VVAA. Madrid: Arco Libros S.L.

[3] "Este mundo, que podemos considerar imaginario, es presentificado por la escritura, en el mismo lugar en el que era presentado por el habla. Pero este mundo imaginario es, en si mismo, una creación de la literatura, un imaginario literario." RICOEUR, Paul. 1999. "Que es un texto", en *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidos.

[4] KERMODE, Frank. 1983. El sentido de un final. Barcelona: Gedisa.

[5] BENVENISTE, Émile, Op.cit.

[6] LEJEUNE, Philippe. 1975. El pacto autobiográfico y otros estudios. Paris: Editions du Seuil.

[7] BREMOND,Claude. 1973. Logique du récit. París: Editions du Seuil.

[8] LACAN, Jacques. 1966. Écrits. París: Seuil.

[9] CASTORIADIS, Cornelius. 2001. "Imaginario e imaginación en la encrucijada", en Figuras de lo pensable. Buenos Aires: FCE.

[10] BACZKO, Bronislaw. 1991. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Visión.

[11] CASTORIADIS, Cornelius. 1993. La institución imaginaria de la sociedad. Barcelona: Tusquets.

[12] CASTORIADIS, Bronislaw, Op. cit.

[13] ELIAS, Norbert. 1986. El individuo y la libertad. Barcelona: Península.

[14] ARFUCH, Leonor. 2000. "Lo público y lo privado en la escena contemporánea: política y subjetividad", en Revista de Crítica cultural, N° 21, Chile, Noviembre.

Las voces de la memoria

Teresa Giovacchini
Universidad Católica Argentina

Dentro del marco de los géneros revisitados de la memoria y de la autobiografía nos proponemos rastrear las voces que instala en el espacio literario María Teresa León en *Memoria de la melancolía.* A. Loureiro en el número de *Anthropos* dedicado a este tema traza un panorama sobre la actualidad y futuro de la autobiografía española. Considera que estos textos se incrementaron notoriamente en España desde 1975. También se ha desarrollado un nuevo campo teórico a partir del cual se establecen algunos deslindes técnicos entre memoria y autobiografía y en el caso particular de la novela española del siglo XX se presenta la dimensión explorada por Ciplijauskaité "La novela femenina como autobiografía". Anteriormente abundaron las memorias y autobiografías del exilio, entre ellas las de la generación del 27. Gregorio Torres Nebrera en la "Introducción biográfica y crítica" de la Edición de la obra para Castalia sostiene que:

> *Memoria de la melancolía* se enmarca en el interesante capítulo de la rica y abundante literatura autobiográfica del Veintisiete, pues han sido muchos los miembros de esa generación de escritores que nos han dejado sus vivencias y experiencias... sobre todo en sus tres grandes hitos de la República y sus expectativas, la violencia de la guerra y el trauma del exilio... (p. 47)

A su vez, el mismo crítico ubica esta obra entre la producción del "...grupo de mujeres que brillaron con luz propia en el panorama cultural español de los años 20 y 30..., y en buena parte de los años del exilio..." (p. 7) y destaca la figura de María Teresa León como autora de una de las prosas más hermosas y cuidadas de su generación, quien junto "con Zambrano y Chacel forma el grupo más interesante de literatas de esos años en los que la figura de la 'femme de lettres' abundó." (p. 7). Dentro del marco de la continuidad de estos estudios y teniendo en cuenta los principales aportes de G. May, P. de Man, Ph. Lejeune, A. Caballé, N. Catelli, L. Soto Fernández, podemos hablar de una diferencia entre la autobiografía y las memorias. En *El pacto autobiográfico* Lejeune define la autobiografía como: "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad". En este texto de 1975, establece diferencias con otras modalidades del relato autobiográfico como las memorias, las confesiones, el diario íntimo, el autorretrato. Las memorias en cambio son un específico relato autobiográfico, escrito en retrospectiva, en el que una persona real narra acontecimientos de su vida, enmarcados en el contexto de otros eventos de orden político y cultural en los que ha participado o de los que ha sido testigo. Aunque las fronteras entre estas modalidades son difíciles de marcar se puede distinguir que mientras la autobiografía hace hincapié en la narración y descripción de la vida privada y del desenvolvimiento de la personalidad del autor, en las Memorias adquiere especial relevancia la atención a los acontecimientos y al contexto en el que se ha desenvuelto la vida del memorialista. Este último sería el caso de la obra de la que nos ocupamos. La autora, según Alda Blanco:

> Construye un espacio autobiográfico en el cual la voz de su memoria individual surge solitaria para luego entrelazarse y/o disolverse en una multiplicidad de voces que irán forjando una memoria colectiva. Para ello usa la estrategia narrativa del dialogismo para rellenar los huecos de la memoria individual y de la memoria colectiva con las voces perdidas (p. 45).

La dialogía, para Bajtín es una noción dinámica que establece la relación entre enunciados (voces) individuales y colectivas. Como afirma Iris Zavala:

> La constitución del sentido de un texto está estrechamente vinculada a la constitución del sujeto. En Bajtín se encuentra la realidad y la escritura como se encuentran las valoraciones del pasado (de la memoria), a propósito de no desprendernos del tesoro de esas voces con las cuales asentimos o polemizamos. (p. 31)

El primer interlocutor de María Teresa en *Memoria de la melancolía* es Rafael Alberti sobre todo con el segundo volumen de *La arboleda perdida*.

Ambos textos participan de coincidencias referenciales desde el primer encuentro de ambos, los viajes, la militancia política, el exilio, la llegada al mundo de la "rubia Aitana de América"; entre ambos textos hay un continuo diálogo en el que cada uno apela al otro para corroborar un recuerdo o destacar la coincidencia de la relación de un episodio vivido. Alberti reitera en su arboleda episodios relatados por María Teresa:

> En su *Memoria de la melancolía*, libro de María Teresa León que enlaza tantas veces y enmaraña sus ramas con las de mi *Arboleda perdida*, aquel momento, tan bella y peligrosamente vivido en la isla de Ibiza, al inicio de nuestra guerra civil, se me ocurre ahora ampliarlo, completando el capítulo en el que relataba algo de lo que nos pasó en aquella brillante y cegadora ínsula balear. (p. 67)

Para Randolph Pope se trata de dos ejemplos de autobiografías del exilio en las que "La autobiografía está soterrada y reprimida en el aparente espejo calmo de las memorias".

M.T. Pochat en "El otro espejo: Memoria de la melancolía por María Teresa León" destaca el paralelismo referencial entre ambas obras y la presencia constante de la figura de Alberti. La autora toma muchas veces como referencia personal la del poeta:

> A veces siente envidia de Rafael Alberti con su puerto de Santa María. La niña era niña de calle de ciudad y no se llevó dentro para consuelo de su madurez ningún pueblecito donde viviera su infancia, vecinos, campanas. (p. 86)

En la organización interna de MM se le concede poco lugar a la infancia ("no quiero oír mi infancia"), para privilegiar la etapa iniciada en el momento en que "aquella muchacha rubia cruzó la calle de Alcalá del brazo de un poeta". Su admiración por Alberti es tal que expresa: "El efecto del amor es transformar a los amantes y hacerlos parecerse al objeto amado, dice el Petrarca. Si eso fuese así, yo sería Rafael Alberti" (p. 285) "Rafael y yo no desuniremos nuestras manos jamás" (p.113); "en ese ejemplar de *Marinero en tierra* están todos mis sueños" (p. 87); "ahora yo soy la cola del cometa. Él va delante" (p. 126). Inmaculada de la Fuente titula al capítulo de su libro *Mujeres de la posguerra* "María Teresa León: La fuerza del cometa", destacando que esa "figura fulgurante en los años 30, acabó siendo una mujer opaca y olvidada, oscurecida por la sombra que arrojaba sobre ella Rafael Alberti, el poeta cuya estela quiso seguir" (p. 412). MM (1970) comprende un volumen único. Escrito íntegramente en Roma en los años 60 presenta rasgos que G. May señala como caracterizadores de la autobiografía: obra de la madurez, de autor conocido, empresa que engloba, explica y justifica todo lo que precede. Al redactar sus memorias de casi 30 años de destierro M.T. León, es ya "escritora con notable dominio del oficio, MM es su obra clave y libro-resumen" como indica A. Albornoz. Desde sus artículos de adolescente en el Diario de Burgos y los primeros cuentos infantiles, su producción conoció los más diversos cauces, a ello alude Alberti en la AP II:

> Yo no sé si podré recordar –o repetir ahora-, M. Teresa, todo lo que fuiste, todo lo que diste en tanto tiempo: durante aquellos treinta y tres meses de guerra y luego allá en Buenos Aires: libros, conferencias, artículos, radio, televisión, películas, algunas de prestigio internacional como *La dama duende*. (p. 60)

El deseo de dejar testimonio de su particular visión de los acontecimientos aparece en el prólogo a MM:

> Lo cierto es que todo lo que estoy escribiendo no tiene deseo de perfección ni de verdad. Lo que yo vi es el jardín cerrado de lo que yo sentí... yo me siento aun colmada de angustia. Habréis de perdonarme en los capítulos en que hablo de la guerra y el destierro de los españoles, la reiteración de palabras tristes... ahí dejo mi participación en los hechos, lo que vi, lo que sentí, lo que sé, todo pasado por una confusión de recuerdos. (p. 15)

La identidad autor-narrador-personaje principal que supone la autobiografía ofrece fórmulas variadas. A veces, el distanciamiento histórico narrador-personaje se consigue mediante el empleo de la tercera persona: "Nació el hijo primero cuando ella era tan joven que enternecía". También serán sujetos del enunciado "aquella mujer joven", "aquella española", "la niña", distanciando el yo. En otras, el desdoblamiento narrador-personaje se lleva a cabo manteniendo en primera persona al sujeto de la enunciación:

"he abierto un libro y me he quedado mirando los retratos que aquella muchacha conociera". El nombre propio ofrece otra variante de desdoblamiento: "...mientras representábamos "Numancia", M. T. León lloraba entre bastidores". Además de los rasgos típicos de la autobiografía, en MM hay muchos elementos propios de la novela y otros géneros vecinos de la autobiografía: memorias, biografía, diario íntimo, literatura epistolar y de viajes, cuadro histórico, autorretrato. M.T. León clasifica su autobiografía como "Libro desordenado como memoria de vieja", pero según Aurora de Albornoz este es un procedimiento a la manera proustiana. Los objetos convocan la memoria. El relato se organiza al hilo conductor de los recuerdos, se alternan los tiempos de la narración y de lo narrado, saltando a veces de un tiempo a otro, asociándolos por analogía o por contraste. Los años de la República, la guerra civil, España y el destierro constituyen los grandes núcleos temáticos de MM, como también lo habían sido de la narrativa anterior de María Teresa[1]. El acento se desplaza de lo personal autobiográfico a lo más general histórico. Hace constante reflexión sobre la memoria y el poder de los recuerdos: "...qué horrible que los recuerdos se precipiten sobre ti y te obliguen a mirarlos y te muerdan y se revuelquen sobre tus entrañas que es el lugar de la memoria". El análisis minucioso lleva a establecer un orden jerárquico de memorias: "a la memoria del sonido sigue la de los olores, la del tacto. Se mezclan para no tener piedad de nosotros. Te arrastran para ver el lugar donde fuiste testigo, por ejemplo de las explosiones y de los incendios". La autora desconfía de la exactitud de sus recuerdos porque las imágenes se le han desordenado; se le superponen y no sabe si es verdad lo que conserva en la memoria. La conciencia del olvido paulatino produce profunda angustia:

> ...asombra ver cómo pueden borrarse con tanta facilidad de la memoria las horas que se viven. Estoy como separada mirándome. No encuentro la fórmula para dialogar ni para unirme. Siento angustia al mirar, sentados junto a mí, a seres que dicen que son mi gente y no los reconozco. (p. 25)

Pochat señala: "en MM se insertan elementos propios de la literatura epistolar: se transcribe textualmente la carta escrita a Marcos Ana desde Buenos Aires y en forma de carta se introduce el recuerdo de Oliverio Girondo"[2]. Las biografías noveladas ocupan un lugar destacado en la narrativa de María Teresa: Cervantes, Bécquer, Jimena Díaz de Vivar, El Cid, son protagonistas de distintas obras en las que se entrelazan realidad histórica y ficción. En MM como ya había ocurrido en *Juego limpio*, conviven seres reales e imaginarios y la misma María Teresa aparece como personaje literario. Hay elementos de literatura de viajes en el relato del "Primer exilio" de 1934 por países de América, o en los detalles de la primera visita a Moscú. La amistad es uno de los valores más destacados en este libro, muchos amigos desfilan por sus páginas. Entre los argentinos: Victoria Ocampo, Gonzalo Losada, S. Kornblit, los Aráoz Alfaro, J. Muchnik, N. Lange, L. Saslavsky. María Teresa suspiraba por recuperar su paraíso perdido durante treinta años y alecciona a otros para que continúen su tarea:

> Yo no quedaré, pero cuando yo no recuerde, recordad vosotros. Recordad que mi mano derecha se abrió siempre. Recordad que no era fácil el diálogo y la paciencia y que todo se venció hasta los límites y más allá. (p. 186)

Alda Blanco sostiene que:

> El miedo al olvido recorre este libro... María Teresa propondrá que el olvido supone la pérdida de una identidad colectiva y de la historia, entendida como una polifonía de voces que narran las "pequeñas historias" y "pequeñas epopeyas diarias. (p. 46)

"Las voces solas se (le) han quedado dentro", irrumpirán descorporeizadas y anónimas. Va repoblando con voces las "ruinas" de lo que antes había sido un "paraíso". El uso de las figuras de las ruinas ("lo que está debajo de las apariencias actuales"), sirve para establecer una relación de continuidad entre el pasado y el presente, ya que son vestigio de lo que fue y a su vez cimiento de futuras edificaciones. Se pregunta "¿No sentís... que tenemos que partir de las ruinas, de las casas volcadas, y los campos ardiendo para levantar nuestra ciudad fraternal de nueva ley?". A pesar de la destrucción de la ciudad María Teresa se niega a cederles la tierra natal y decide repoblar con voces las ruinas. Con este libro reocupa y recupera los espacios perdidos. Los textos ilustran sobre el sentido de la melancolía, su protagonista siente: "El cansancio de no saber dónde morirse es la mayor tristeza del emigrado". Ruega que

no la dejen "ante una ventana extranjera, mirando" y confiesa: "tengo miedo de morirme al pisar la frontera". Este sentimiento marca el tono general de la obra, en la que narración, lirismo y reflexión se combinan y permite hallar algunos elementos que caracterizan el diario íntimo. En varias oportunidades, la distancia entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la anotación no aparece suficientemente marcada: "Le cuesta darse cuenta de que vive en la calle del destierro... y mira y habla como entonces, creyendo que es entonces". La edición que manejo, de Galaxia Gutenberg trae un epílogo de M. A. Mateo quien fue la última compañera de Alberti. Allí traza una rica semblanza sobre la personalidad de la autora de las memorias, valorando su postura de mujer valiente que defendió la causa de las mujeres silenciadas. León dirá:

> En esta dispersión española le ha tocado a la mujer un papel histórico y lo ha recitado bien y ha cumplido, como cumplió doña Jimena, modesta y triste. Algún día se contarán o cantarán las pequeñas historias, las anécdotas menudas, esas que quedan en las cartas escritas, a veces , por otra mano, porque no todas las mujeres españolas saben escribir. (278)

A veces, escribe obedeciendo a las gentes que se lo piden:

> Yo he sentido vivir a las gentes de mis libros junto a mi respiración. No me dejaban hasta que no escribía. Otros, mi pueblo sus gentes me agarraban la mano: "Escribe". Aun durmiendo me comían el sueño. Al despertarme me encontraba con lo que me habían contado y les obedecía. Rafael rumia... y no contesta a nadie cuando escribe. Yo hablo. Creo que me llevan en vilo en una de esas barcas que empuja el viento. No sé. Escribo con ansia, sin detenerme, tropiezo, pero sigo. Sigo porque es una respiración sin la cual sería capaz de morirme. No establezco diferencias entre vivir y escribir. (277)

De aquí surge que esa necesidad se instala como un mandato de la gente y también como una diálogo con el que instalar la palabra de los otros. Cuando se refiere a su contacto con el pueblo, dice que se inició escuchando los primeros romances españoles y las canciones recogidas por su tía María Goyri y Ramón Menéndez Pidal durante su viaje de novios. Destacará su admiración por Jimena la hija de ambos, quien asistía a la Institución Libre de Segunda Enseñanza y su tía fue la primera profesora universitaria en la Universidad de Madrid. Cuando interroga a su prima Jimena por qué no hubo antes otras profesoras mujeres, esta le contesta "Tonta, porque en España las mujeres no cuentan". En esa casa: "Por primera vez oí la voz del pueblo" (75). Pero también respetó a la mujer intelectual que fue ella y fueron sus pares:

> Dentro de mi juventud se han quedado algunos nombres de mujer: María de Maeztu, María Goyri, María Martínez Sierra, María Baeza, Zenobia Camprubí... y hasta ...doña Blanca de los Ríos... Y más a lo lejos, casi fundida con los primeros recuerdos... la condesa de Pardo Bazán... ¡Mujeres de España! ...ya había nacido la Residencia de Señoritas, e inaugurado el Instituto Escuela sus clases mixtas... Pero las mujeres no encontraron un centro de unión hasta que apareció el Lyceum Club. El Lyceum Club no era una reunión de mujeres de abanico y baile. Se había propuesto adelantar el reloj de España. (pp. 335-336)

Cuando tiene noticias de la muerte de Zenobia de quien dice que también cumplió bien su destino afirma que acaba de recibir el Premio Nobel y recrea las voces que la refutan: "Me diréis: «No, estáis confundida, el Premio Nobel fue para Juan Ramón». Pero yo contestaré: «¿Y sin Zenobia, hubiera habido premio?»" (335).

Las voces de la patria perduran en el recital de un cantaor español que los visita en Roma y María Teresa manifiesta:

> Todo está presente aquí mientras tú, Jorge Meneses cantas. Nos has dicho al llegar que no traías la voz que siempre estamos esperando, la que no dejamos, la que no queremos olvidar jamás. Y te hemos escuchado con el centro del pecho o con las entrañas o con los ojos, no sé, pero en un instante reparamos todos los olvidos y corrimos hacia ella, madre común, hacia esa playa tan distante donde se hundían tan blandamente nuestros pies en la arena, justo en el borde en que se vuelve azul. (p. 111)

Otras voces resuenan y recrean el diálogo constante de María Teresa con la memoria para rescatar las voces perdidas, a veces la de José Renau anunciándole el feliz arribo de los cuadros del Museo del Prado, "...(su) voz... la del director de Bellas Artes, nos pareció la de un

ángel. ¡Que descanso! nos echamos a la calle a comunicar la buena nueva" (223). Con motivo de la guerra de Vietnam los escritores los invitan a ir a visitarlos, piensa en el llanto de las mujeres vietnamitas y le parece oír el de las mujeres españolas, se pregunta ¿Para qué viento sollozan las mujeres vietnamitas de hoy?". Luego dice:

> Hoy, leyendo una nueva carta de Vietnam..., siento que quisiera estar sentada en cualquier refugio de la selva, junto a cualquier mujer vietnamita, su mano entre las mías. Necesito decirle urgentemente que soy una vieja mujer de España. De nada te valgo. Déjame acariciar tu pelo. Sírvate de consuelo saber que yo lloré como tú el precio de la libertad. (105)

María Teresa, con su marido, Rafael Alberti inician su exilio en 1939, se establecen en París, allí trabajan y en febrero de 1940 se embarcan hacia Argentina donde permanecen hasta 1963 para continuar su exilio en Roma por catorce años más. Estas memorias se comienzan a escribir en Argentina, se terminan en Roma entre los años 66 y 68 y se publican en Argentina en 1970. Después de luchar y resistir durante la guerra civil en 1939 parten hacia el exilio. Desde ese momento busca una patria:

> Una patria, Señor, una patria pequeña como un patio o como una grieta en un muro muy sólido. Una patria para reemplazar la que me arrancaron del alma de un solo tirón. Si esto sucediese mis ojos llorarían como recién nacidos el llanto más cálido que los ojos humanos puedan proporcionar. Y pasaría después entre las gentes y las cosas porque... Dejé en el suelo mis cansancios y me senté. ¡Una patria! Agarré la mano siempre amada. Temblaba un poco. Nos quedamos mirándonos. Y nada más... (23-24)

En Argentina vivieron primero en casas prestadas, luego en la suya propia y nació Aitana. Luego tuvieron que irse, pero siempre "nos llevamos todas las casas dentro". Desde Roma y con nostalgias esperaron el regreso, cuando este se produjo, en 1977, María Teresa había perdido la memoria. Como si iniciara otro exilio que la aislaba de las personas y las cosas más queridas, vivió sin conciencia hasta 1988. No obstante dejó este texto lleno de voces y de diálogos del testimonio de una fe inquebrantable al servicio de la libertad y de la amistad.

Bibliografía

-ALBERTI, Rafael. 1998. *La arboleda perdida*. Barcelona: Anaya y Muchnik, T. II, 3er y 4to Libros.
-ALBORNOZ, Aurora. 1997. "El lugar de M. T. León", en: María Teresa León. Valladolid.
-BLANCO, Alda. 1991. "Las voces perdidas: silencio y recuerdo en *Memoria de la melancolía* de M. T. León", en: *Anthropos*, Nº 125, p. 46.
-CABALLÉ, Anna. 1987. "Figuras de la autobiografía", en: *Revista de Occidente*, julio-agosto, pp. 103-119.
-CATELLI, Nora. 1991. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
-CIPLIJAUSKAITÉ, B. 1986. "La novela femenina como autobiografía", en: *VIII Congreso Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, pp. 397-405.
-DE MAN, Paul. 1979. "Autobiography as De-facement", en: *MNL*. 94, pp. 919-30.
-LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
-LEÓN, María Teresa. 1999. *Memoria de la* melancolía. Barcelona: Edición Galaxia Gutenberg.
-LOUREIRO, Angel. 1991. "Percepción intelectual de un proceso histórico. La autobiografía española: actualidad y futuro", en "La autobiografía de España contemporánea. Textos y análisis textual". *Anthropos*, Nº 125, pp. 17-19.
-MAY, Georges. 1982. *La autobiografía*. México: FCE.
-POCHAT, M. Teresa. 1992. "Doble espejo: R. Alberti y M. T. León en sus Memorias", en: *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Comp. por E. de Zuleta. Ofic. Cultural de la Embajada de España. Bs. As., pp. 105-116.
-POPE, Randolph. 1974. *La autobiografía española hasta Torres de Villarroel*. Frankfurt: Peter Lang.
-SOTO FERNÁNDEZ, Liliana. 1996. *La autobiografía ficticia en M. de Unamuno, C. Martín Gaite y Jorge Semprún*. Madrid: Editorial Pliegos.
-TORRES NEBRERA, G. 1999. *Memoria de la melancolía*. Edición, introducción y notas a M. T. León. Madrid: Castalia.
-ZAVALA, Iris. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral.

Notas

[1] Nos referimos a *Cuentos de la España actual*. México: Edit. Dialéctica, 1935; *La Historia tiene la palabra,* Patronato Hispano-Argentino de Cultura, Bs. As., 1944 y la novela *Juego limpio*, Bs. As., Goyanarte, 1959.

[2] Nos referimos a *Cuentos de la España actual*. México, Edit. Dialéctica, 1935; *La Historia tiene la palabra,* Patronato Hispano-Argentino de Cultura, Bs. As., 1944 y la novela *Juego limpio*, Bs. As., Goyanarte, 1959.

El espacio autobiográfico en cartas del joven Cortázar a un médico de Bolívar (1939)

Mignon Domínguez
Universidad Tecnológica Naciona
Universidad del Salvador

Es siempre posible dar una definición tipológica sobre la autobiografía o sobre cualquier otro género, pero la definición válida es la que refleja la categoría literaria tal cual es, imponiendo restricciones a un autor o lector[1].

El límite entre autobiografía, diario íntimo, memorias, es sutil y se presta a variaciones. En cierta correspondencia epistolar el género puede asumir características de autobiografía encubierta. Tal es el caso de las cartas juveniles de Cortázar en sus años de profesor en Bolívar y Chivilcoy.

Ya hemos analizado el contenido de su correspondencia con la profesora Mercedes Arias, descubrimiento feliz que permitió reconocer y ampliar las inquietudes y anticipaciones de su posterior obra[2]. Hoy nos ocupan otras cartas, igualmente descubiertas esta vez como serie paralela de las anteriores, pues a raíz de la publicación de nuestro libro *Cartas desconocidas de J. Cortázar* (1992) un médico, el Dr. Luis Gagliardi, nos entregó un precioso material: doce cartas del escritor a su colega en el Colegio Nacional de Bolívar escritas –la mayoría– desde su nuevo destino en Chivilcoy (Provincia de Buenos Aires[3]).

Valen aquí los juicios de Pedro Luis Barcia acerca de los primeros relatos publicados entre 1937 y 1945: "Hay rasgos que prefiguran en forma larvada lo que habrá de explicitarse con maestría andados los años"[4]. En el caso de la correspondencia aludida también se comprueba que "en autores coherentes y unitivos, lo que se asoma seminalmente en los comienzos literarios logrará despliegue, arborización y frutecimientos futuros "[5].

Por supuesto la correspondencia íntima desprendida del cuadro del sistema literario no está sujeta a reglas como otros fenómenos culturales. No obstante hay puntos de contacto entre la autobiografía y las cartas amistosas. La autobiografía ha seguido una evolución a través del tiempo. En Inglaterra, en los siglos XVII y XVIII se juzgaba poco recomendable la autobiografía, se asimilaba a lo que no era socialmente reconocido y se le daba el nombre de *Memorias,* término que en la época señalaba falta de rigor literario. Sólo en el siglo XIX apareció el término autobiografía que designaba una seria actividad en las letras[6].

En este punto es importante tener en cuenta la correlación de la literatura con las series vecinas que constituyen la vida social.

Según Tynianov (1927) debemos hacer otra pregunta: "¿cómo y en qué la vida social entra en correlación con la literatura?". "La vida social –dice– tiene muchos componentes de diversos aspectos y solamente la función de esos aspectos le es específica. La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal"[7]. Aquí es donde este manojo de cartas cobra valor porque la correlación entre la serie literaria y la vida social se establece a través de la actividad lingüística.

La primera carta está fechada en Buenos Aires el 4 de enero de 1939. Es época de vacaciones. Cortázar ejerce sus cátedras en Bolívar y le escribe a su amigo –ocho años mayor que él–, médico y músico. No piensa veranear por motivos económicos; en cambio ha concebido una idea: "ir a México en un viaje romántico, sin dinero. Un buque de carga, trabajar durante la travesía, ganarse la vida en México y trabajar a la vuelta". Le agrada México porque allí ha vivido "una juventud llena de ideales, trabajadora y culta, que apenas se encuentra en Buenos Aires"[8] (Cortázar 1939).

En esta primera carta aparece el *leit motiv* de la correspondencia con el Dr. Gagliardi; la fascinación por la música en la que el último fue su maestro e inspirador indiscutible. Le agradece que le haya hecho conocer (con su interpretación en el piano) la sonata de Franck. Asocia la música con la poesía como formas de evasión y comenta maravillado que escuchó en grabación del organista Albert Schweitzer los Preludios Corales de Bach en casa de un amigo: .." eso está por encima de la música, la trasciende,

entra en otra esfera; eso es la comunicación misma con Dios". La otra música, la que no es de Bach le resulta humana y entonces se refiere a la música hindú que escuchó en casa de Vicente Fatone quien fue su profesor en la escuela Normal Mariano Acosta. Fatone, de quien este año se ha cumplido el centenario de su nacimiento, fue un maestro inolvidable para Cortázar y sus condiscípulos[99] Entre ellos se contaba el pintor Eduardo Jonquière quien en 1993 me envió desde París, su residencia habitual, una respuesta a mis preguntas, (Carta fechada en París el 17 de marzo de 1993). "Nos conocimos en la Escuela Normal de Profesores cuando yo tenía catorce años y él dieciocho.

Esa primera carta termina con noticias acerca de su primer libro Presencia: primero, silencio absoluto de la crítica; segundo, a sus amigos no les gusta salvo excepciones; tercero, él se ríe de lo primero y de lo segundo. Es interesante el modo cómo Cortázar habla de su producción literaria en esa época: se limita a recoger algunos apuntes dispersos acerca de poesía y trata de ordenarlos en forma coherente. Habla de sus primeros cuentos diciendo que está convencido de que **son malos:**

> Voy a tener que resignarme a convenir en que los cuentos breves son un patrimonio exclusivo de los sajones: después de Faulkner, Hemingway, Bates, Chesterton y la joven escuela yanki no queda nada que hacer; ni siquiera un Kafka;... y ya es decir algo.

Ha emprendido la lectura del *Fausto* de Goethe. Confiesa no haber encontrado aún la grandeza del alemán; esto no quiere decir que la niegue. Pero en otra carta –la segunda– hace el elogio de Goethe y del *Fausto* (en traducción italiana de Manacorda). "Goethe –dice– es sin duda un admirable espíritu, una fuerza natural domeñada por la reflexión y el ansia de la pureza." (Cortázar 2ª carta).

En enero de 1939, aún en Buenos Aires, envía una nueva carta a su amigo en la que unos versos de Neruda marcan el ritmo:

> Innecesario, viéndome en los espejos
> con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles
> arranco de mi corazón al capitán del infierno
> establezco cláusulas indefinidamente tristes

Pero él señala que no arranca de su corazón al "capitán del infierno" que se llama EL VIAJE y éste se quedará personificado en la metáfora de Neruda y lo acompañará en el recogido invierno que le espera en Bolívar. En esa angustia existencial comenta una música aludida por el Dr. Gagliardi titulada "La dama elegida", que le parece admirable y está inspirada en un poema digno de semejante comentario sonoro; aprovecha entonces para lanzar su juicio sobre la traducción: "... día a día me convenzo más de que la poesía no puede ser traducida; algo muere en esa mudanza a otros moldes; algo se marchita en la pura flor"[10].

Por esta razón, porque cree que se debería leer en todos los idiomas posibles, está estudiando alemán; se compró un diccionario y se procuró dos libros de Rainer María Rilke.

Observamos la voluntad y decisión del futuro escritor ya que no tiene paciencia para leer libros de lectura escolar y piensa –con esa seguridad de la juventud– que en un año leerá sin grandes dificultades a Heine, y a Hölderlin porque "su horario de estudio lingüístico se extiende a lo largo de todo el día".

La carta que comenzó con Neruda y pasó por Rilke, Hölderlin y Goethe, va a dar fin a la galería literaria con "la hija de Iorio" de D´Annunzio quien – según él "Tuvo una intuición de lo trágico y de lo grandioso que da a su obra un sello profundo".

En la correspondencia hay un paréntesis de seis meses, explicable en parte porque Cortázar desde marzo se ha reintegrado al Colegio donde comparte sus tareas con el Dr. Gagliardi. Por otra parte cuando leemos la tercera carta, observamos que con la fecha – 21 de agosto de 1939– aparece un nuevo lugar: Chivilcoy. El pase a esta ciudad se ha producido en el año debido a la proximidad con Buenos Aires, que le permitirá a Cortázar viajar los fines de semana a la casa materna de Villa del Parque. Es una carta breve de agradecimiento por la generosidad de su amigo.

Aquí este hiato quedaría sin explicación, si no hubiéramos tenido el privilegio de conversar personalmente en su departamento de

Recoleta con el mismo Dr. Gagliardi ya retirado de sus actividades en 1992-1993. En una de las varias entrevistas que con tanta finura y benevolencia nos concedió, el médico, al hablar del traslado de Cortázar a Chivilcoy, comentó con no velada satisfacción que en su casa paterna le ofrecieron al amigo una cena de despedida. Fácil es imaginar en esos años la fiesta familiar en una ciudad pequeña. Allí se encontraban la novia del Dr. Gagliardi, Elba Singian (luego su esposa), los colegas, el rector del Colegio Nacional, y tantos amigos. Como en esa ocasión no podía faltar la música, Cortázar le pidió que tocara "Pavana para una infanta difunta" de Rave[11].

En la carta N° 4 (la numeración se debe a la clasificación de los papeles en nuestro poder) hay alusión a sus dieciséis horas de cátedra que significan "otros tantos problemas de información y estudio" que esgrime como disculpa a su silencio.

Cortázar cala más hondo en la intimidad y los anhelos de su amigo. Muchas veces el Dr. Gagliardi habló de su lucha entre dos vocaciones, la música y la medicina:

> Ahora que la distancia pone coto a las miradas, a esa timidez que quizá usted reconozca en mí, es que me atrevo a pedirle lo que tantas veces hube sólo de sugerir: que encuentre usted para su piano el regalo que éste le solicita: tiempo, un gran tiempo que llenar de música, de armonía.

Ninguna de estas palabras es ociosa, Cortázar asume desde lejos el papel de consejero; se han invertido los roles pues Gagliardi –ocho años mayor que él– fue siempre su maestro especialmente en música. La prédica continúa: "Bien sabe que me refiero a la música, a **su** música que tanto extraño y que recuerdo siempre como un puro paréntesis de belleza en mis dos años de permanencia en Bolivar". Y como corolario a sus consejos: "...yo sé que los manes de Schumann y de Ravel, de ese pobre y dulce Federico (Chopin) y de Juan Sebastián asisten mi súplica y la celebran".

Cortázar a la distancia personifica al piano en musical prosopopeya y convoca a los grandes artistas para probar su invitación. Como quien va de la luz a las sombras asoma su confidencia: "Si supiera qué largo es aquí el tiempo": lo compara con el tiempo de Bolívar que el médico redujo admirablemente pues los momentos pasados en su casa junto al piano fueron –son sus palabras- "una infinita recompensa". La impresión que le produce Chivilcoy en contraste con Bolívar refleja su sentimiento de destierro.

Está nuevamente sumergido en soledad en medio de una ciudad "grande y orgullosa de sí misma". "Una ciudad con bellas calles asfaltadas, plazas versallescas y edificios engolados". Todo le resulta ajeno: las personas, el cuerpo de profesores; pero reacciona al considerar que él pensaba lo mismo de Bolívar en su primer año de vida allá y luego conoció lo que merecía conocerse.

Hay algo sutil que se reitera a lo largo de este ramo de cartas frescas con la frescura de la espontaneidad y de un espíritu siempre joven: es el sentido divino de lo humano particularmente en lo relacionado con la música. Comenta los conciertos a los que ha asistido o escuchado por radio, Albert Wolff por un lado. Francis Poulenc por el otro. Mischa Elman y los recitales Brailowsky que elogia hasta la euforia. Su devoción por la música es herencia del Dr. Gagliardi. Esto lo lleva a exclamar:

> No hay algo divino – en el sentido pagano y acaso también cristiano– en un hombre como Brailowsky?... Cada vez que yo inclinándome sobre el antepecho del teatro, he mirado a un pianista o a un director en el acto mismo de recrear la música, he sentido como si algo de sagrado se transmitiera por ellos a mí. Dios no está sólo en las Iglesias; y yo me atrevería a afirmar que El prefiere por ministros a los grandes creadores de belleza...

Estas expresiones cobran trascendencia cuando la carta atraviesa el tiempo y otros lectores se adueñan de ella[12].

Hemos espigado en parte esta correspondencia amistosa, profunda desde su aparente sencillez. Los grandes temas, los ejes temáticos señalados se entrelazan con la vida cotidiana: un nacimiento, un aniversario, el casamiento del amigo, la llegada de un hijo...

La brevedad del espacio no nos permite ahondar en el otro

espacio, el autobiográfico que se insinúa en esas confidencias. Pero hay algo más significativo en lo que se refiere a la teoría literaria y que se revela de pronto como una epifanía.

En la carta del 2 de junio de 1942, se dirige al Dr. Gagliardi diciéndole que no sabe escribir a un amigo "si no dispone de cierto clima interior determinado –muchas veces– por elementos exteriores: paz, ciertas músicas, ciertos aromas que me dictan las justas palabras que un amigo debe recibir de mí".

La comunicación verbal está condicionada en su opinión, por sutiles influencias de las que no sabe ni quiere evadirse. Esta confesión cobra importancia a través del tiempo para comprender al escritor, sus inclinaciones, sus gustos, las sensaciones que lo aproximan en ese aspecto a los artistas impresionistas y responden así a muchos interrogantes de críticos y lectores. A continuación Cortázar se detiene en consideraciones que bien podemos clasificar como una valiosa teoría de la carta. Ningún estudioso –que sepamos– ha reparado en ella. Cortázar anticipa en su primera juventud las manifestaciones posteriores de su talento creador.

> Desde hace años he pensado que una carta no es el mensaje intrascendente que se redacta presurosamente y sin otra finalidad que la información efímera y circunstancial; por el contrario, una carta ha sido para mi un rito, una consagración tan atenta como la labor esencialmente creadora; sin la tensión, es cierto, que supone el poema; sin sus desgarramientos, sus impaciencias, sus placeres indescriptibles entre el hallazgo o la esperanza de logro poético. Pero siempre una ceremonia un poco -¿cómo decirlo?- un poco sagrada, un acto con contenido trascendente.
>
> Comprendo muy bien que muchos hombres hayan dejado mejores cartas que libros: es que , quizá sin advertirlo, ponían lo mejor de sí en esos mensajes a amigos o amantes. Yo he escrito muchas cartas y fuera de las estrictamente circunstanciales (que no se pueden evitar muchas veces) he dejado en cada una de ellas mucho de mí, mucho de lo mejor y de lo peor que hay en mi mente y en mi sensibilidad.
>
> Y lo curioso es que bien sé el destino de esas cartas; el afecto de quienes las reciben les guardaría acaso un cajón, las páginas de un libro... Pero todo ello es momentáneo; una correspondencia así, dispersa y sin fines literarios, está condenada a la extinción absoluta, fatal. Sólo los genios logran que la paciencia de los eruditos busque, hasta encontrarlas todas sus cartas... que no siempre son geniales, pero llevan su firma al pie...[13]
>
> .....Si me consagro tan enteramente a ellas (las cartas) – bien que las sé perdidas para el futuro– ¿será porque al escribirlas espontáneamente, sin preparación ni borradores de ninguna especie, las convierto en las más auténticas expresiones de mi ser?...
>
> Yo me siento a la máquina y dejo correr el vasto río de los pensamientos y de los afectos. Quizá por eso, porque reconozco el valor humano de cartas así, es que les doy una importancia grande en mi recuerdo....

Las manifestaciones de Cortázar corroboran las primeras líneas de nuestro estudio en que sostenemos la importancia de la correspondencia epistolar como autobiografía encubierta. Por su parte Anna Caballé (1996) en "Figuras de la autobiografía" acota que los ingleses al hablar de la literatura del yo se refieren a ese ámbito literario en cuyo interior se pueden caracterizar y diferenciar ciertos subgéneros[14]. No dudamos en incluir en ellos este epistolario, revelador de facetas íntimas de un gran escritor.

Bibliografía

-AINSA, Fernando. 1985. "América y Europa: las dos orillas de la identidad en J. Cortázar", en *Revista INTI*, Nº 22-23, 43.
-ARJUCH, Leonor. 2002. *El espacio biográfico*. México: Fondo de Cultura Económica.
-BARCIA, Pedro Luis. 1994. "Ensayos literarios y cuentos de Cortázar", diario *La Nación*, 14 de agosto, 5.
-BERNÁRDEZ, Aurora (ed.). 2000. *Cartas de Julio Cortázar.* Buenos Aires: Alfaguara, 3 vols. (las cartas estudiadas pertenecen al vol. 1).
-BRUSS, Elisabeth W.. 1974. "L'autobiographie considéreé comme acte littéraire", *Poétique*, 17, París.
-CABALLÉ, Anna. 1987. "Figuras de la autobiografía", en *Revista de Occidente*, Nº 74-75, julio-agosto de 1987, 106.
-CORTÁZAR, Julio (seudónimo Julio Denis). 1938. *Presencia*, Buenos Aires: Ed. El Bibliófilo (poemas),
———. 1963. *Rayuela.* Buenos Aires: Sudamericana.
———. 1968. *Modelo para armar.* Buenos Aires: Sudamericana.
———. 1960. *Los premios.* Buenos Aires: Sudamericana.
-DOMÍNGUEZ, Mignon, (seudónimo de Petrona D. de Rodríguez Pasqués). 1992. *Cartas desconocidas de Julio Cortázar.* Buenos Aires: Sudamericana.
———. 1996. "Manuscritos inéditos de Julio Cortázar. Un descubrimiento revelador", en Neide de Farias, *Language and Litterature Today*, Brasil: Universidade de Brasilia, vol. 3, 1272-1279.
-GOLOBOFF, Mario. 1998. *Julio Cortázar. La Biografía.* Buenos Aires: Seix Barral.
-JONQUIÈRE, Eduardo. 1991. Carta manuscrita fechada en París, el 18 de febrero. (En mi poder).
———. 1993. Carta manuscrita fechada en París, el 17 de marzo. (En mi poder).
-LEJEUNE, Philippe. 1973. "Le pacte autobiographique", en *Poétique*, 17, 137-162.
-MOLLOY, Sylvia. 1996. *Acto de presencia, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica.* México: Fondo de Cultura Económica, 12.
-PREGO GADEA, Omar. 1997. *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires: Alfaguara.
-RITZEL REMEDIOS, Maria Luiza (org.). 1997. *Literatura Confessional.* Porto Alegre, Brasil: Ed. Mercado Aberto.
-TINIANOV, Juri. 1927. "Sobre la evolución literaria", en Tzvetan Todorov, ed., Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires: Signos, 1970, 89-101.

Notas

[1] Elisabeth W. Bruss en un artículo "L' autobiographie considereé comme acte litteraire" formula interesantes observaciones acerca de la autobiografía, algunas ligeramente diferentes de la posición de Philippe Lejeune (Poétique 14, avril 1973). Véase Poétique, 17; 14. Sylvia Molloy ha destacado que "la autobiografia ha sido descuidada en Hispanoamérica tanto por lectores como por críticos". Y en la misma Introducción agrega: "… puede decirse que si bien ha habido autobiografías en Hispanoamérica no siempre han sido leídas autobiográficamente". Cfr. Acto de Presencia (1996) La escritura autobiográfica en Hispanoamérica, México: Fondo de Cultura Económica, 12.

Sobre un acercamiento al tema, véase Petrona D. Rodriguez Pasqués (Mignon Domínguez), "Manuscritos inéditos de J. Cortázar. un descubrimiento revelador" en Neide de Faria (1996). *Language and Literature Today*, Brasil: Universidade de Brasilia vol. 3, 1272, 1279.

Véase tambien María Luisa Ritzel Remedios (Org.), *Literatura Confesional.* Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1997, y el riguroso estudio de Leonor Arjuch, *El espacio biográfico*, México: F.C. E., 2002.

[2] Debo al Dr. Enrique Arias, hermano de la profesora Arias el haber encontrado la rica colección de cartas de Cortázar dirigidas a Mecha Arias desde Chivilcoy a Bolívar.

[3] Dichas cartas en mi poder, dirigidas al Dr. Gagliardi, permanecieron inéditas por voluntad de Aurora Bernárdez viuda de Cortázar, quien dispuso publicar en tres tomos, la totalidad de la correspondencia de su esposo.

[4] Cfr. Pedro Luis Barcia, "Ensayos literarios y cuentos de Cortázar", *La Nación* 14/08/1994, 5.

[5] Barcia (1994), idem, 5.

[6] Cfr.Elisabeth Bruss (1974, 18-19), quien formula interesantes observaciones acerca del discurso autobiográfico escrito desde la antigüedad, basándose en George Misch (1950), 16-17.

La autobiografía en la obra de Héctor Bianciotti

Claudia Moronell
Universidad Nacional de La Plata

El caso del escritor argentino Héctor Bianciotti ejemplifica cuestiones importantes en el tratamiento del tema de la autobiografía: la historia de la propia personalidad, aquí ligada al tema de la identidad, la consiguiente pertenencia a una comunidad lingüística o cultural y a una tradición literaria y la posibilidad de rechazo; problemas que las obras del escritor exteriorizan y ponen en relieve.

Las novelas de Bianciotti *Lo que la noche le cuenta al día,* de 1992 y *El paso tan lento del amor* de 1995 narran, con la particular concepción del autor de la forma autobiográfica, la autoficción, el itinerario del escritor hasta su radicación definitiva en Francia y en la lengua francesa. La tercera de las novelas que continúa el proyecto autobiográfico es de 1999, lleva el título *Como la huella del pájaro en el aire* y relata la vuelta del escritor a la Argentina.

En la primera de sus autoficciones el narrador autobiográfico desarrolla los recuerdos de su infancia en la pampa cordobesa, el descubrimiento de la música, del cine, los años de su educación escolar en Córdoba, en el seminario, el alejamiento de la vocación religiosa, la ida a Buenos Aires, las primeras miserias y la partida a Europa.

El proceso de pertenencia a la comunidad que implica nacer, formar parte y actuar en un medio que se vive como familiar, es cuestionado en la novela, de modo que lugar de origen y el pasado no determinarán el porvenir del joven protagonista. Este ha presentido que su futuro no habría de ocurrir en estas tierras y las autoficciones señalan la atracción que han ejercido sobre el niño todas las referencias a la ciudad y a las tierras lejanas, algo que siente en su interior llamado "el otro", "el sueño" o "el destino". Aquel niño sabe, desde el momento que deja la casa, que no cesará de alejarse, sabe lo que ha de buscar: un lugar lejos del espacio infinito de la pampa:

> Dicho esto, tan pocas cosas pasaban a mi alcance que, mucho antes de conocer las suficientes para aplacar mi deseo, yo ya estaba tan sólo en parte allí donde en realidad me encontraba. En cierta medida, una simpatía -¿venida de dónde ?- con lo intangible, una apasionada complicidad con la imaginación, me hicieron víctima de un desacuerdo íntimo, fuente de una ansiedad casi dolorosa. Pero en el corazón de este desacuerdo fue donde me puse a crecer, como de mí mismo. (Bianciotti, 1993:98)

Este "desacuerdo íntimo" del que habla se hace mucho más explícito en *El paso tan lento del amor*, novela que describe la vida del protagonista desde el momento que deja Buenos Aires hasta que finalmente, después de seis años en Italia y en España, llega a París. La miseria, las desventuras y en muchos casos la desesperanza lo han perseguido; sin embargo logra, aún cuando se siente perdido, levantarse y seguir por medio de una fuerza interna que tironea de él impidiéndole claudicar. En los momentos en que el sueño que lo ha impulsado parece adormecerse, surge dentro de él mismo la figura del "otro" que lo obliga a reconocerse en aquel que quería ser y retomar el camino hacia la imagen que se ha forjado de sí mismo.

Hay en la obra de Bianciotti una recurrencia del tema de la huida; en las dos autoficciones el protagonista huye: de la chacra familiar cuando no tiene aún doce años, a los dieciocho del seminario cuando desiste de su vocación religiosa, de Villa del Rosario, luego de la ciudad de Córdoba y más tarde de Buenos Aires.

Es posible ver entre las razones de la huida o de los diversos exilios, la gestación de un proyecto de vida primero y artístico después. A los ocho o nueve años comienza su labor escrituraria plagiando un cuento para niños, sólo por el placer de verse publicado. Mucho más adelante, en Europa pasará por distintos trabajos, actor de cine, decorador teatral, hasta que en París vuelve a encontrarse definitivamente con su labor literaria y su vocación por la ficción. Y hay que hablar aquí de la mayor experiencia de la otredad: la adopción de una lengua.

En 1997 Héctor Bianciotti es elegido miembro de la Academia Francesa, después de más de treinta años de residencia en Francia y de haber adoptado la nacionalidad francesa y el francés como lengua literaria desde 1985 con la publicación de *Sans la Miséricorde du Christ.*

Desde 1962 había trabajado como lector externo en la editorial Gallimard, luego como cronista literario escribiendo en francés en *La Quinzaine littéraire* desde 1969 hasta 1975, en *Le Nouvel Observateur* desde 1972, y luego en *Le monde*.

Para sus obras de ficción había conservado su lengua; es así que se publicaban sus novelas en Francia, traducidas del español. En 1882 publica una colección de novelas cortas: *L'amour n'est pas aimé.* Una de estas novelas: "La barque sur le Neckar", había sido escrita directamente en francés.

Bianciotti no ha dejado de referirse en entrevistas y discursos al proceso del cambio de lengua, las circunstancias en que se produjo, las razones, y las justificaciones. Por supuesto el hecho aparece también en su literatura. En *Lo que la noche le cuenta al día* el narrador explica sus relaciones con el piamontés, el dialecto que se hablaba en la comarca y en el que hablaban sus padres. Esa lengua materna fue para él y sus hermanos una lengua denegada, ya que los padres impusieron a sus hijos el uso del español para ahorrarles los padecimientos que ellos mismos habían soportado al no expresarse fluidamente en ese idioma.

> Mis padres lo hablaban entre sí, sin duda para preservar sus secretos, de modo que la lengua materna o paterna, en torno a la que se forma el alma, fue para mi la lengua prohibida. (Bianciotti,1993:84)

Las últimas páginas de *El paso tan lento del amor* narran la experiencia de la adopción de la lengua francesa como lengua de creación. En el relato del pasaje de una lengua a otra el narrador caracteriza el francés, que de manera muy sutil lo ha ido acompañando "como la hiedra que se enrosca alrededor de un árbol, ha secado en mi al español" (Bianciotti,1996:308)

Los primeros libros, escritos en español, convivieron con los informes de lectura y las críticas literarias en francés y con el temor a la contaminación de la que el narrador se resguardaba con toda clase de diccionarios. Pero llegó el día en que, casi sin darse cuenta comienza a escribir su novela corta en francés:

> Resistí: no se sustituye una visión del mundo por otra como se pasa de un sueño al otro al dormir: millares de muertos han pronunciado las palabras que se forman en nuestra boca y hay que mostrarse digno de ellos.
> Quise traducir mi página, devolverme a mí mismo a la cuna, pero descubrí un giro que me gustaba, sin equivalente en español, y cedí a la atracción de la aventura. (Bianciotti,1996:309)

Teniendo a su disposición más de una lengua, tuvieron importancia en la elección del francés, el gusto y las experiencias vividas: su encuentro temprano con la poesía de Rubén Darío que lo llevó rápidamente a leer a Verlaine y luego a Valéry, el prestigio de la lengua y de la cultura francesas en nuestro país en la época de su juventud. Bianciotti aprendió el francés solo, ayudado por algún diccionario bilingüe y traducciones del poeta que lo había fascinado, Paul Valéry, con el propósito de leerlo en la lengua original pues presentía que allí se escondía un universo nuevo.

George Steiner, al hablar del nomadismo lingüístico y de la importancia de la diversidad frente a lo que él llama el predominio planetario del inglés americano ha dicho:

> No hay dos lenguas, no hay dos dialectos o idiomas locales dentro de una lengua que, identifiquen, designen, cartografíen sus mundos del mismo modo. (...) Todas las lenguas... abren su propia ventana al mundo y a la vida (...) Todas y cada una de las lenguas humanas representan una posibilidad en un espectro presumiblemente infinito. Una lengua ocupa un panal en la colmena de posibles percepciones e interpretaciones. Articula una estructura de valores, significados, suposiciones que ninguna otra lengua iguala o supera con exactitud. Porque nuestra especie ha hablado, porque habla en múltiples y diversas lenguas, genera la riqueza de entornos y se adapta a ellos. Hablamos mundos. (Steiner, 1998:118)

Bianciotti, ha expresadp repetidas veces sus ideas acerca del tema que van en el mismo sentido:

> Si digo en español "soledad" la soledad es vasta, la soledad es algo geográfico para mí, pero si digo "solitude", es algo que entra en mí, que está en mí. Y si digo "la luna", es ese gran objeto redondo que está allí en el cielo cotidiano, la veo llena y lejana, amable, pero si digo "la lune", la veo del tamaño de una hostia y en una especie de cielo de pantalla interior en mi cabeza [1]

En última instancia habría que hablar de las razones de elección fundadas en criterios objetivos de escritura. El autor ha confesado que desde que tuvo que escribir sus primeros textos en francés descubrió un sentimiento que no lo ha abandonado desde entonces: el miedo. Miedo de no manejar con destreza el vocabulario, la sintaxis o la gramática, miedo de cometer una falta en francés, siendo un académico. A pesar del esfuerzo, del miedo y del sentimiento de que para todos era un autor en español que desertaba de su lengua, el francés se le impuso al punto de que le es imposible escribir en otro idioma. Así como lo fascinaron los poetas lo fascina esta lengua cuyo rigor estilístico, cuyas reglas le dan una seguridad que se adecua a lo que siempre ha buscado.

No hay en la literatura de Bianciotti ninguna nostalgia de la lengua de origen. "En francés me hallé como escritor" - ha declarado -. "En castellano no tenía el sentido ni la conciencia de estilo que tengo en francés" [2]. Sin embargo en su último libro retoma el tema y cuenta algunos episodios en que la lengua de adopción bruscamente lo abandona; en esos momentos ha sentido que "se puede dejar de ser, y permanecer vivo" (Bianciotti, 2001:152).Y a partir de esto recuerda, como una predicción, las palabras de un escritor amigo suyo Lars Eric Ryber, quien diez años antes le había dicho*:* "Tenga cuidado, usted que pertenece a dos lenguas: tome la precaución de no vivir hasta ser demasiado viejo; parece que se termina por no hablar ninguna" (Bianciotti, 2001:157). A pesar de esto el narrador ha conjurado el mal y estos hechos atribuidos al miedo que lo acecha desde niño son ya una tormenta pasada.

Para numerosos intelectuales, pensadores y escritores de este siglo, el exilio, voluntario o involuntario constituye una transformación fundamental de orden espiritual y en muchos casos, una revelación sobre sí mismos. Los sucesivos traslados no han sido para el escritor que nos ocupa, los lapsos de un alegre nomadismo; no ha sido fácil soportar la condición de "meteco" (en griego: metoicos "el que cambia de casa"). Dice el yo de *El paso tan lento del amor:*

> Desde que, hacia mis doce años y triunfando sobre la voluntad de mis padres, abandoné la chacra por el seminario, nunca me he sentido en mi lugar en parte alguna: me siento un intruso que debe merecer estar donde se encuentra, volverse irreprochable a fuerza de adecuarse a las exigencias del medio. Se me atribuye coraje: es desesperación. (Bianciotti,1996:46)

Decíamos al comienzo de este trabajo que la obra de Bianciotti pone en relieve un tema importante para la autobiografía, el de la identidad del yo autobiográfico. Al revisar el itinerario narrado en las autoficciones y sobre todo en las dificultades del camino elegido por el protagonista podemos pensar que éstas no han hecho más que afirmar una sólida identidad de un yo que en lugar de sentirse escindido en aquel descubrimiento del otro diferente que lo habita, ha formado con él un todo, distinguiendo aquello que es constitutivo de aquello que no lo es. "Incapaz de admitir ruptura alguna consigo mismo" dice el yo en las palabras finales de *Lo que la noche le cuenta al día* al avizorar los peligros a los que se verá expuesto en su largo transitar. La conciencia de la identidad como escritor se ha forjado en el pensamiento de que ésta no se encuentra fatalmente ligada a la lengua materna.

En *Como la huella del pájaro en el aire* Bianciotti escribe un episodio de reencuentro con un condiscípulo del seminario que introduce una muy larga interpelación al mismo, motivada por el pedido de que el escritor accediera a que después de muerto sus restos volvieran al país; para lograr su consentimiento Ruiz, su condiscípulo, ha enarbolado la palabra "identidad".

> No obstante ya te lo he dicho y repetido: soy fatalmente argentino: por lejos que vaya, no habré salido de la llanura. Pero, ¿sabes, Ruiz?, dudar de la identidad, dudar de ella todos y cada uno, forma parte de la identidad argentina... Y he aquí que, por dos veces seguidas, la aborrecida palabra ha franqueado mis labios. (Bianciotti, 2001:109)

Los libros de Bianciotti son novelas situadas en lo que Lejeune ha llamado el espacio aubiográfico. El relato autobiográfico de *Como la huella del pájaro en el aire* narra la vuelta a la Argentina y el encuentro con sus hermanos después de más de veinticinco años de ausencia. El retrato que hace Bianciotti de sus hermanos y hermanas está enmarcado en "el teatro de la memoria", lo que permite que se introduzcan retazos de recuerdos de la infancia del yo autobiográfico, algunos ya contados en los libros anteriores. El relato prosigue así en la senda de la autobiografía a la vez que explicita los vínculos del protagonista con cada uno, en el pasado y en presente.

La escritura de este último libro pareciera volver sobre algunas cuestiones del relato autobiográfico en general y de las autoficciones anteriores de Bianciotti. Entre ellas la preocupación del escritor autobiográfico por la verdad y los misteriosos mecanismos de la memoria. El escritor sabe que uno de sus hermanos, Orlando, ha protestado por algunas inexactitudes que había encontrado en sus libros. Orlando se ha acercado sin quererlo a la verdad del escritor: la ficción se toma sus libertades, las que a veces no están atadas a la verdad, "las palabras reúnen lo que la vida dispersa" (Bianciotti, 2001:25). No hay en el escritor una intención ni una promesa al lector de decir la verdad. Dice el narrador:

> ¿Acaso el recuerdo podía tejerse y destejerse así, sin esfuerzo? Pero ¿qué recuerdo? ¿El recuerdo de qué, exactamente? ¿Me había ocurrido eso, de verdad había sucedido?
> Las palabras son irresponsables, se precipitan al primer fulgor, disipan las tinieblas, proceden a convertir la fantasía en memoria –al igual que imponen a los sueños la coherencia de la sintaxis, cuando los sueños no sufren al ser traducidos en palabras: son la poesía del pensamiento y, como los versos del poeta, esperan que el soñador les otorgue un sentido, pero para él solo, para sus silencios. (Bianciotti, 2001:82)

De allí que el lector sienta que en ocasiones la narración autobiográfica transita por los confines de la vida real y los del relato de ficción pues Bianciotti ha propuesto, en sus autoficciones, un relato sobre sí mismo donde es posible ver una vida vivida como una novela, junto a la recurrencia de ciertos temas a los que el escritor vuelve no por autocomplacencia, sino que funcionan como puntos de referencia de la imaginación [3]. De alguna manera dicha recurrencia le ha permitido conjurar los fantasmas de la huida, la deserción y el remordimiento volviendo sobre ellos una y otra vez.

Otra de las preocupaciones de la última obra del escritor parece ser la de ir cerrando algunos círculos abiertos en las autoficciones anteriores: visitar la tumba de los padres, sobre todo la de la madre a la que no vio morir, volver a la chacra de la infancia, reencontrarse con sus hermanos y su país y ver hasta qué punto él encarna una especie de sueño colectivo.

En la Alianza Francesa de Córdoba, el escritor hará una vez más el relato de su vida, pero esta vez frente a sus hermanos, a los testigos de la infancia y de tantos episodios relatados en sus libros.

> Están allí, mis hermanos y hermanas, cerca del estrado, pero no en primera fila, ni todos juntos, sino mezclados con desconocidos en la sala llena..."Se hacen señas, hasta Francisco condesciende a sonreír. Ya no temo que mis palabras los desconcierten o los hieran, hablaré con total libertad. (Bianciotti, 2001:98)

Bianciotti narra su última novela desde la perspectiva de escritor consagrado, uniendo sutilmente los hilos de su biografía con los de la ficción que va más allá de la verdad de los hechos; la distancia con el referente real se ha acortado, si aparece la infancia y la juventud es para cerrar las historias anteriores. En un libro donde el escritor hace balances y narra desenlaces, no es extraño que aparezca con insistencia el tema de la muerte: la visita al cementerio en Córdoba, a ver la tumba de los padres, la búsqueda en Suiza de la tumba del amigo muerto, la enfermedad y la muerte del joven escritor Hervé Guibert, el relato de la muerte de Borges. Finalmente el escritor cierra el ciclo abierto con la primera de sus autoficciones y escribe las palabras finales del libro en clara alusión al título del primero de la serie autobiográfica:

> La noche toma de la mano al día. Nada de lo que me hirió me hiere. Y oigo el rumor de la vida que a hurtadillas se marcha y se evapora: como la gota de rocío sobre la brizna de hierba; como la espuma en la cresta de las olas; como la huella del pájaro en el aire. (Bianciotti, 2001:220)

Bibliografía

-BIANCIOTTI, H. 1996. *El paso tan lento del amor.* Traducción de Ernesto Schóo. Barcelona: Tusquets.

-———. 1993. *Lo que la noche le cuenta al día.* Traducción de de Thomas Kauf. Barcelona: Tusquets.

-———. 2001. *Como la huella del pájaro en el aire.* Traducción de Ernesto Schóo. Barcelona: Tusquets.

-LEJEUNE, Philippe. 1986. *Moi aussi.* Paris: Éditions du Seuil.

-STEINER, George. 1998. *Errata. El examen de una vida.* Madrid: Siruela.

Notas

[1] Ver Bianciotti, Héctor. 1996. "El pasaje de una lengua a otra", en *El Perseguidor*. Año II. N°3. Buenos Aires.

[2] Ver Bianciotti, Héctor. 1996. "El pasaje de una lengua a otra", en *El Perseguidor*. Año II. N°3. Buenos Aires.

[3] Ver Bianciotti, Héctor. 2001. *Como la huella del pájaro en el aire*. Barcelona: Tusquets, p.117.

El exilio y el mito autobiográfico en una novela de Bianciotti

Ana María Rossi de Borghini
Universidad de Buenos Aires

La novela *El paso tan lento del amor* de Héctor Bianciotti está construida en torno de la exploración autobiográfica y de una ardua búsqueda de la propia identidad. En el texto hay un espacio muy significativo para el simbolismo de lo teatral en diversas manifestaciones: la representación, la máscara, el ritual, el disfraz, lo escenográfico. Al analizar la relación entre la insistente presencia de los códigos del teatro y los ejes novelísticos –memoria, identidad, experiencias límite como el desarraigo, el hambre y el exilio– se intentará deslindar su función y significado dentro de la economía narrativa. La reflexión sobre estas problemáticas apunta a esclarecer cómo las obsesiones se organizan estéticamente, articulando una particular inflexión del género autobiográfico.

El paso tan lento del amor es una autoficción (término acuñado por la crítica francesa) que narra las peripecias de un joven de veinticinco años -el propio Bianciotti– desde su desembarco en Italia en marzo de 1955, hasta el comienzo de su carrera de escritor en París. El relato atraviesa varias etapas: su estancia en Nápoles, su estadía en la Roma de la "dolce vita" (atormentado por el hambre y la miseria), su paso por la Madrid del franquismo y su llegada a París, donde encontrará su vocación por la escritura.

Autobiografía e identidad

En *Identidad, memoria y relato*, Régine Robin (1996) subraya el carácter ficcional de todo relato por más testimonial que se pretenda, lo que denomina "la conciencia de la narración". También habla del fantasma que alberga todo escritor: poder inventarse a sí mismo a través de sus personajes, y cita una frase muy significativa de Romain Gary: "Yo siempre supe que yo era ficticio." Robin alude con esto a lo que define como ilusión autobiográfica, o la imposible narración de sí mismo pues al mismo tiempo se es y no se es –dice- la misma persona de la cual se habla. Paul Ricoeur, a quien la autora cita, ha trabajado la noción de identidad narrativa, como la narración que una persona hace de sí misma y para sí misma. Y la relaciona con la presencia de una marca de ficción, con respecto a la conciencia de una persona acerca de la dificultad de construir una verdad a partir de su relato. Para este filósofo la identidad tiene dos polos: la "mismidad", el polo de la estabilidad, el que cubre todo lo que da cuenta de una continuidad, y la "ipseidad", que corresponde a la promesa de sí mismo, a una identidad no acabada. Es decir que la identidad narrativa se ubicaría como el intervalo entre estos dos polos, entre la mismidad y la ipseidad.

"Mes retours en arrière,nous dit-il, n'ont pas partie liée avec la realité, mais avec la fable", así sintetiza el crítico Pierre Kyria[1] la relación entre lo literario y lo real en una reseña acerca de otra de las autoficciones de Bianciotti. Una síntesis que bien puede servir para caracterizar el sutil y complejo entramado de todas sus producciones de ese género. Vale la pena en tal sentido prestar atención a las palabras del mismo autor: "Todo es igualmente irreal si no se cristaliza en realidad verbal" (Vázquez Villanueva, 1989).

Recordar, imaginar, organizar la propia vida bajo la forma novelesca se conecta en *El paso tan lento del amor* con la temática y los códigos de lo teatral, insinuando el carácter de espectáculo que asume la propia imagen ante la conciencia.

La gestación de una mirada teatral

El incipit de la novela instala un rasgo teatral: "Conviene no saber demasiado del mañana; verlo claramente es más terrible que la oscuridad." (Bianciotti, 1996: 9, el subrayado es nuestro). Desde esta *oscuridad* doble – para el narrador en ese momento evocado, para el lector que desconoce la historia– se inicia el relato de un período extenso de la vida del joven que abandona el país para cumplir una

experiencia europea que lo conducirá al exilio y a la escritura. La lenta travesía hacia Europa por mar invita a la observación y a la meditación. Y es desde esta perspectiva desde la que el narrador recuerda: "Preferí siempre el mar encuadrado por altas construcciones y, por lo demás, a toda la naturaleza reducida, fijada, delimitada por un marco." (10). Conviene tener en cuenta estas palabras si conjeturamos que el narrador es dueño de una particular mirada que recorre la realidad y los acontecimientos desde un punto de vista a menudo teatral. Primero la oscuridad, similar a la de una sala antes de la representación; luego, la visión de la naturaleza encuadrada, como vista en un escenario. Más adelante, la descripción de los pasajeros en cubierta como "habitantes de la sombra". Y más significativa aún esta reflexión: "[...] la imagen que uno proyecta de sí mismo obliga a menudo a elevarse hasta ella, a habitarla, a actuar de conformidad [...]" (13). Aventuraremos la siguiente hipótesis: la mirada del narrador, la conciencia del narrador al escribir esta autoficción construye un personaje, lo forja a partir de la idea que tiene de sí mismo y de la que genera en los otros. Y al volver sobre sus recuerdos y sus vivencias, su memoria actúa a la manera de un espectador que contempla las escenas de su pasado como representaciones, como imágenes irremediablemente contaminadas por la propia imaginación y por la de los demás.

A partir de esta conjetura, si recorremos el texto encontraremos varias secuencias que se relacionan con la teatralidad en distintos aspectos: a) episodios de transposición de experiencias directamente teatrales; b) situaciones o relatos que asumen una modalidad teatral; c) elementos que adquieren una categoría simbólica relacionada con este campo semántico; d) digresiones sobre temas dramatúrgicos.

a) El narrador recuerda sus experiencias teatrales en Madrid, bajo la tutela del actor portugués Antonio Vilar, a quien había conocido incidentalmente en Buenos Aires, y de cuya ayuda se vale para su incursión actoral madrileña. El recuerdo toma la forma de escena, de espectáculo: "Vuelvo a ver la gran puerta [...]"(169).

En el intento de adoptar el acento español, el esfuerzo lleva al argentino a impregnarse de rasgos distintos de los suyos, se metamorfosea: "[...] fui por unos instantes en una calle poco frecuentada del barrio de Salamanca, donde me entrenaba declamando versos, un español de Castilla [...]" (171). Reflexiona, entonces, sobre las mutaciones que genera en uno la modificación del acento de la lengua materna para la adopción de otro -alteración que arrastra al cuerpo antes que al pensamiento-. Afirma que esto basta para modificar la *representación* que cada uno se ofrece de sí mismo

b) En Roma, durante una visita a la viuda de Ugo Betti (dramaturgo al que admiraba) el narrador conoce a Evi Maltagliati, una de las actrices preferidas por aquél. La Maltagliati describe la puesta en escena de *Diálogos de carmelitas* de Bernanos hecha por Costa en la que ella había actuado. Cualquier puesta en escena de la obra lo decepcionaría al compararla con la que construyó su imaginación a partir del relato de la actriz. En este episodio también se destaca el momento/ritual del té servido por Andreína Betti en el que la vieja actriz

> [...] envuelta en la luz, erguida, alzaba el arco de las cejas, aspiraba las mejillas...Lo que contaba a mis ojos, colmándome, era que mediante un sobresalto completamente interior, hubiese recobrado su belleza de teatro...Evi tomó su té como se finge tomarlo en escena. (BIANCIOTTI, 1996:118 – subrayado nuestro)

Después de esta ceremonia melancólica iluminada por el histrionismo de la Maltagliati, le toca el turno al narrador de interpretar ante las dos mujeres *Lotta fino all'alba* de Betti y luego *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía* de García Lorca.

c) En la novela la vestimenta en diversas manifestaciones se relaciona con la temática del disfraz y de la máscara: el sobretodo del amigo, el vestido negro característico de Ana de Pombo, la expresividad de la ropa de Domenica –la pintora-, el "look" de las divas Francesca Bertini y Gloria Swanson. La ropa está trabajada, además como marca de identidad y está ligada al juego ocultar/revelar.

d) Una secuencia profundamente reveladora es aquella en que se narra el fallido encuentro del narrador con el profesor Costa, cuyo curso de puesta en escena sigue durante su estadía en Roma. A propósito de

Hamlet, el narrador participa en la clase con un comentario que interesa e intriga a Costa. El personaje shakespeareano es el favorito del narrador desde su adolescencia. A pesar del hambre que ya comienza a acosarlo, decide asistir a la última clase del curso. Después del brindis de despedida del curso, profesor y alumno salen juntos conversando. El narrador, jaqueado por el hambre de dos días, alienta la secreta esperanza de una invitación a cenar. Pero cuando los temas teatrales ceden a comentarios más personales, la controlada voz del profesor comienza a perder su nitidez. Surge, entonces, alguna mirada desviada y todo un sucederse de movimientos ambiguos con un intento fracasado de tomar una mano al alumno, que se retrae con violencia. El encuentro se disuelve entre la fría cortesía del narrador y la confusión que exhibe Costa. El profesor postulaba *Hamlet* como la mejor ilustración de las tensiones, ambigüedades y dudas de Shakespeare mismo. La fortuita y abortada relación entre el narrador y Costa se constituye en una suerte de **puesta en abismo** de los rasgos que caracterizarán las primeras experiencias europeas del joven exiliado: la precariedad, la ambivalencia y la irredimible soledad -como la del personaje shakespeareano ante su dilema -: "Así, bajo la noche, sembrada de estrellas y de peligros, la miseria me empujaba a lo largo de los muelles del Tíber, país de las sombras y de la desesperanza." (76).

La novela de Bianciotti, como vimos, incorpora numerosos rasgos pertenecientes al universo de lo teatral. Una *mirada teatral* organiza muchos e importantes segmentos de esta narración autobiográfica; contempla el acontecer desde una perspectiva modulada por lo teatral en variados aspectos, escenas, representaciones, actuaciones, máscaras, decorados, disfraces, ritos. El actor y el espectador, unidos en una íntima y contradictoria identidad bifronte... Es significativo el comentario que hace Pablo Palant en su análisis del texto dramático:

> [...] hasta el sueño más profundo, el deseo más recatado, la zona de sombras más densas...todo cuanto se origina en el hombre participa de su vida, la expresa y la proyecta. Sus sueños y fantasías resultan de su vida y la narran para quien sabe interpretarlos...Son, si se quiere, su teatro interior, allí donde sus personajes adoptan las máscaras que más necesitan para ocultarse, sin dejar de ser. (1968; el subrayado es nuestro)

La idea de un **teatro interior** que configura los sueños y deseos resulta fascinante, pero además creemos que ilustra muy bien parte de la matriz generadora de esta narración. Pues es ese "teatro interior" el que vemos en acción cuando el narrador cuenta y describe sus vivencias, tamizadas por ese oculto artefacto interpretativo.

Conclusiones

El texto está construido a partir de un contrapunto constante entre permanencia y fugacidad. Hay episodios y personajes que connotan cierta estabilidad como Rosa Caterina que introduce al narrador en el mundillo de Nápoles, sus histriónicos amigos Ana y Pablo, la tormentosa pintora Domenica en París. Y otros como la aventura del sobretodo o la del profesor Costa apuntan a lo efímero, a la fugacidad. Antes mencionamos la concepción de Ricoeur acerca de la identidad narrativa como un ir y venir entre los polos de la mismidad y la ipseidad; en este punto creemos oportuno evocar a Jean Borreil, autor de *La raison nomade*, que opone los lugares de la estabilidad a los lugares de movimiento, de alejamiento de la pertenencia (Robin, 1996). Ligado a estas fluctuaciones se muestra en la novela el tema de la identidad, que está problematizada en distintos planos: el ser nacional, el ser individual, la identidad sexual. En el texto se la expresa de una manera dinámica, como un **devenir**, con ideas de movimiento como "elevarse", "convertirse", "alejarse". Por otro lado, se afirma la permanencia del yo a pesar de los avatares.

Al final de la narración el narrador dice: "No quedará el ser, sino la imagen; ni siquiera la imagen, sino su reflejo; el reflejo de esa cerilla que un transeúnte enciende en la noche" (Bianciotti, 1996: 310). A través de los sucesivos borramientos y del vértigo de la atenuación que despliega la bella frase permítasenos identificar ecos del Hamlet shakespeareano, aquel que se obstina en la persecución de un sentido huidizo. Exactamente como la del narrador, que entre la maraña de adversidades, fracasos y vacilaciones que constituye su vida en el exilio, perpetúa su búsqueda "[...] el alma que, lenta pero con obstinación y silencio, madura su proyecto [...]" (9)

Bibliografia

-BIANCIOTTI, Héctor. 1996. *El paso tan lento del amor*. Tusquets.

-PALANT, P. 1968. *Teatro: el texto dramático*. C E A L.

-ROBIN, R. 1996. *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Cuadernos de Posgrado, U B A.

-VÁZQUEZ VILLANUEVA, G. 1989. Travesía de una escritura/ leyendo a Héctor Bianciotti. Corregidor.

Notas

[1] *Magazine littéraire*, nº 379, septiembre de 1999.

ponencias 3a

literatura

Géneros revisitados

Reescrituras del policial

María Teresa Mortarotti
Marta Susana Domínguez
Virginia Claudia Martin
Adriana Lamoso
María Gabriela Palazzo
Natalia Ferro Sardi
Paula Riva
Diana Ossorio y Tomás Arreche

El relato policial y la etapa fundacional: el "caso" Paul Groussac

María Teresa Mortarotti
Universidad Nacional de Cuyo

Al regreso de su viaje a París, en 1883, Paul Groussac concibe y escribe su único cuento policial, a la par que publica la novela *Fruto vedado*. El cuento apareció en su versión original en el diario *Sud América* en 1884 con el título de "El candado de oro". Groussac lo vuelve a publicar, sin firma, y con el título definitivo, "La pesquisa"[1], en 1897, en la revista *La Biblioteca*, que él dirigía. Para los historiadores e investigadores del policial argentino está incluido en lo que denominan la etapa o "período formativo", es decir, en el de los primeros pasos "del policial" (Lafforgue, 1997: 13) 2, o con más precisión, antes del final del siglo XIX. También, y desde una perspectiva generacional, aclaran que "en realidad, los primeros relatos de índole policial con conciencia y conocimiento del género aparecen en los escritores del ochenta". Se acepta el cuento de Groussac como "exponente apropiado de una época" y también como, posiblemente, "el primer relato policial" (Fevre, 1994: 21-22 y 49). Con todo, se reconoce la labor de los "aislados exponentes del género", aunque sin analizar la obra de éstos.

El hecho es que continúa la búsqueda, relevamiento y estudio de textos del siglo XIX[3], y eso impide, según nuestro criterio, considerar por el momento a este cuento entre *los primeros*. Sí estamos de acuerdo en reconocer su importante valor dentro del género y a su autor, emblemático en su época y bastante relegado y temido, como un innovador.

Escrito cuando Groussac tenía 36 años, acuciado por otros intereses y necesidades, "*La pesquisa*" se convertirá en su único intento de narrativa policial, casi un texto de prueba, de ensayo. Nacido de esta manera, lógico es que sufriera el desconocimiento general de la crítica de entonces (mal que tradicionalmente marca la fórmula policial en Hispanoamérica). La paciente labor de búsqueda y relevamiento de los amantes de la literatura policial es la que saca nuevamente a la luz este cuento, también desconocido por la crítica literaria argentina de hoy.

Recién llegado de París, donde tuvo contacto con los más famosos escritores y pudo acceder a la literatura francesa reciente, sorprende aquel olvido, incluso hasta del propio autor. Quizá la razón de ello se deba a lo que propone Ricardo Rojas para la "formación del género novelesco" en la Argentina y para los "escritores modernos", aunque es igualmente válido para la narrativa policial[4].

Sobre formas narrativas no definidas aun, las observaciones de R. Rojas reflejan una realidad: es una época de pruebas y ensayos, de tanteos no siempre continuados. Con respecto a lo policial, la actitud de Rojas es negativa, quizá pasiva o, como dice A. Pagés Larraya, obedece a esquemas de redacción[5].

Sea lo que fuere, Paul Groussac y su cuento no aparecen en la *Historia de la Literatura Argentina* de R. Rojas; sí su novela *Fruto vedado*.

El canon que se percibe a principios del siglo XX excluye lo policial, a pesar de su existencia, ignorándolo. La escritura policial continúa, en esa época, desconociéndose en la historia literaria, a pesar de su auge en Europa y de algunos intentos en la Argentina. Su contaminación con lo folletinesco motiva el rechazo. En realidad, el análisis de lo policial va unido, aunque a la zaga, al análisis del desarrollo de nuestra novelística, en principio folletinesca.

Esta única incursión en el género policial por parte de Groussac, que es "La pesquisa", este primer intento en tres entregas, se inició tímidamente y con la firma "P. Groussac". La segunda publicación en *La Biblioteca* va sin firma (aunque la publicación aclara al final, en la presentación biográfica de los redactores, que todos los escritos sin firma debían atribuirse a Groussac). La primera publicación en un periódico; la segunda en una revista, hacen pensar también, en lo que respecta a esta última, en un público más exigente, culto, reflexivo, es decir, un público distinto. Un público más familiarizado, quizás, con la narrativa policial. Y, en el deseo del autor de palpar la reacción de éste. No he encontrado aun vestigios de esa reacción en

los autores contemporáneos de Groussac con respecto a aquel cuento. La reproducción del cuento en la revista *La Biblioteca e*stá precedida por una nota escrita aparentemente por el editor, o sea por el propio Groussac, y alude al tema[6].

"La pesquisa" es un cuento enmarcado. Un grupo de argentinos, de viaje en barco, en "El Orenoque"[7], se reúne en la cubierta para escuchar "cuentos e historias más o menos auténticas". Un narrador-oyente-viajero dirá que Enrique M., antiguo Comisario de sección en Buenos Aires, contó un "caso" a modo de argumento para probar su tesis: "que en la mayor parte de las pesquisas judiciales la casualidad es la que pone en la pista; basta un buen olfato para seguirla hasta dar con la presa" (362)[8]. En definitiva, y según lo dicho en la apertura del marco, se parte del hecho de que la investigación "judicial", para llegar a un resultado exitoso, depende del azar o casualidad[9] y del "buen olfato" del que investiga el caso. La metáfora del sabueso que sigue una pista hasta dar con la presa, olfateando e impensadamente, sugiere más a un simple policía instintivo que a un detective y una combinación de circunstancias que no se pueden prever ni evitar más que un procedimiento lógico. Sin embargo no es así.

En el caso de un *cuento policial de enigma* como éste, la ejecución de un delito plantea un misterio que ha de ser resuelto por un profesional (comisario o detective); el resultado de su investigación permite la clarificación del enigma y el castigo del culpable. En "La pesquisa", el eje del relato, el principal objetivo, es el develamiento de aquel enigma a través de las investigaciones a cargo del Comisario y su ayudante. En cambio, el eje del marco narrativo es destacar el papel desempeñado por la "casualidad", en el momento de dar con la "pista" correcta para esclarecer el crimen. Como dijimos, aquel relato, incluido dentro de este marco, constituye el "argumento" irrefutable para probar esa tesis. Es de destacar, además, que el tema disparador de la charla del grupo de argentinos en la cubierta del barco había sido "hazañas de la policía francesa".

El argumento del "caso" sitúa la acción en una casa-quinta de la Recoleta, barrio "aislado y distante" de Buenos Aires, en el invierno de mil ochocientos y tantos. En ella viven una anciana y Elena, joven de 20 años, entre hija adoptiva y dama de compañía. El "trágico suceso" que allí ocurre es el asesinato de la anciana y la muerte también del asesino, un italiano. La supuesta complicidad de otra persona y la falta de un medallón en forma de candado de oro (elemento central para la resolución del crimen y para la búsqueda de la herencia dejada por la anciana), hacen pensar en el robo como móvil de aquél. La intervención del Comisario Enrique M. da inicio a la investigación en la que se suceden marchas y contramarchas, aparición de sospechosos -entre los que se incluyen la misma Elena y su novio Cipriano- hasta que todo se resuelve felizmente: se aclara el asesinato y el amor de los dos jóvenes concluye en casamiento y en el encuentro con la fortuna de "cuarenta mil pesos fuertes en billetes de banco".

El cierre del marco está dado por el regreso al Orenoque y al relato del ex Comisario, quien con su charla logró hacer dormir a todos placenteramente en la cubierta del barco.

El cambio de título por el definitivo de "La pesquisa" modifica radicalmente el centro de convergencia de los elementos del cuento: en lugar del objeto desaparecido o robado durante un crimen, el candado de oro, la atención se centra en la investigación del crimen.

Lafforgue nos dice que la estructura del cuento "corresponde a la etapa configuradora del policial en Europa, entre la tradición folletinesca francesa y la más decantada de los victorianos ingleses" (Lafforgue, 1997: 13). Esto marca la actualidad del cuento en su época y además su filiación binaria. Por un lado la tradición francesa, por la presencia de lo folletinesco y por el héroe detectivesco, que es un policía (en su mayoría, los detectives franceses lo son). Por otro lado, la inglesa que recoge, desarrolla y perfecciona la figura del detective razonador, que investiga y esclarece los crímenes, que restablece el orden perdido, gracias a su inteligencia, a su poder de deducción y a su intuición.

El cuento está dividido en seis partes que encierran, a la par de la acción, la estructura de lo policial: **la historia de las muertes y la historia de la pesquisa.** La estructura interna contiene cierto número

de indicios que es necesario interpretar y cada uno de ellos hará recaer las sospechas sobre alguien. Entre el crimen y el descubrimiento de la verdad se siembran varias pistas falsas, que engañan al lector. Los elementos que definen al género son abundantes.

La primera parte de "La pesquisa" revela lo que podríamos llamar *el fracaso del Comisario* o **aparente solución sin resolución**. Se presentan el escenario, los personajes involucrados y el narrador, el Comisario reemplazante "por ausencia del comisario a quien correspondía" el asunto. Esta circunstancia motiva su intervención y constituye, dentro del relato policial, un recurso bastante frecuente. Existen, además, un crimen y dos cadáveres: el de la anciana y el de un desconocido, un italiano. Es decir, los ingredientes policiales básicos.

Se da lugar a la **historia de la pesquisa** en este "caso" de doble muerte. Comienza el primer interrogatorio a la joven Elena. Es el interrogatorio-resumen de la situación antes del crimen. Pero aparecen "dos puntos oscuros" que despiertan desconfianza en el comisario; la situación pone en alerta su "instinto olfateador de sabueso policial". Fue algo momentáneo que, sin embargo, no deja en el olvido.

El Comisario, a través del interrogatorio y sus propias observaciones, trata de **reconstruir** el doble asesinato. Según las pisadas, los asesinos eran dos. Su primera hipótesis se destruye: la anciana no había podido defenderse y no había disparado un solo tiro: "perdido en conjeturas, que mi experiencia desechaba apenas formadas", observaba la casa y reflexionaba. Estaba atado y no avanzaba.

Aparecen detalles que despiertan sus sospechas y que, con respecto a lo policial, constituyen un recurso indirecto, sugeridor. Se descubre el testamento ológrafo que daba a Elena, la muchacha, la herencia. En él se aclara y aparece por primera vez la mención del medallón en forma de "candado de oro" y la cláusula donde aclara que "allí está mi verdadera fortuna, si ella la sabe encontrar". Y también un posible móvil del crimen: el robo. El medallón será el hilo conductor de la pesquisa. Aparente solución sin resolución. Aquí termina el primer paso (fallido) en la investigación. Se cierra el caso y el público se olvida, pero no el Comisario.

El caso **resurge** a partir de un anuncio, un aviso en el diario. De inmediato surge la asociación con el crimen de la Recoleta. La lectura por parte del comisario y su "instinto" le hacen hallarse "en la pista de algún misterio".

La segunda parte es el nuevo **comienzo** de la investigación. En ella está presente la conciencia de ir "a tientas" y de dejarse "llevar por los acontecimientos", también la "vaga intuición de estar en la pista de una solución extraordinaria, inesperada". El "interés profesional", la "curiosidad desinteresada" y el deseo por "descubrir la verdad a toda costa, para mí solo, y sin poner en juego los resortes judiciales", reflejan una **actitud solitaria** del pesquisante que sólo reserva la intervención del Departamento Central de Policía para un caso extremo. Pero, además, muestra que posee las condiciones necesarias, básicas, para la investigación: caviloso, prudente, constante, etc.

El Comisario no está ya solo. Como en casi todos ejemplos del policial clásico**,** aparece **un ayudante** y, en este caso, belga.

La tercera parte revela las características del investigador y de sus **procedimientos**. Se presentan las diferencias entre "un yo inteligente y responsable, que procede por lógica y razón demostrativa" y el "segundo yo instintivo y vergonzante, que habitualmente cede lugar al primero" (373). Se establece la lucha entre la razón y el instinto. La intuición también está presente y lo guía en su pesquisa.

La cuarta parte presenta la acción nuevamente en la casa del crimen. Las sospechas se trasladan a todos los implicados. Descubrimiento por parte del Comisario de algo que "creía entrever". Comienza la confesión de Elena con el deseo de no quedar deshonrada.

La quinta parte rinde tributo a lo folletinesco: la **historia de amor** a escondidas.

Comienza aquí la **historia de los homicidios**, a partir de la confesión de Elena.

La sexta y última parte presenta el desenlace y el cierre. Aparece otro personaje, hasta ahora sólo nombrado, Cipriano, el novio, y también el famoso medallón, clave y **cierre de las dos historias: la de la pesquisa y la de los homicidios**. Final feliz. Cierre también del marco narrativo con utilización del humor.

¿Cuál es la "casualidad" de la que se hablaba al inicio del marco narrativo? La lectura casual de un aviso periodístico aparecido en el periódico, reclamando el candado de oro y ofreciendo una recompensa. Por esta causa se retoma el caso que ya estaba casi olvidado.

Con respecto a los personajes, los centrales presentan características muy definidas. El Comisario investigador Enrique obedece a sus intuiciones; aunque reflexiona, no se deja atrapar sólo por la teoría. El protagonista de este cuento (lector de Schopenhauer) tiene "buen olfato", la fuerza del instinto, una intuición privilegiada como condición necesaria en el instante decisivo del develamiento; interés profesional por resolver el enigma y la "curiosidad desinteresada" que actúa como motor fundamental. Hay, pues, en el personaje una concepción binaria: al "yo" instintivo se le suma un "yo" inteligente y responsable que procede "por lógica y razón demostrativa". Hay una alternancia de uno y otro en el Comisario, razón e instinto. Aunque quizá se vale más de la intuición que de la deducción. No es omnipotente, a veces tiene que dirigirse "a tientas", "dejarse llevar por los acontecimientos". Es obsesivo, trata de dominar sus nervios y de ser impasible.

Este narrador-protagonista (que no coincide con el narrador del marco, que es un simple turista o viajero argentino que transmite la historia) trabaja en reemplazo de otro agente y también al margen de su rutina policial; cuenta su historia años más tarde, durante la travesía por el mar. Es, pues, una historia retrospectiva. En ella el Comisario intenta "descubrir la verdad a toda costa", "sin poner en juego los resortes policiales", hecho por demás característico del policial clásico: reservar el auxilio del Departamento Central de Policía para un caso extremo. Con lo cual modifica su condición de integrante de la misma policía para asumir otras características, como la de investigador independiente, por ejemplo.

La figura protagonista, este Comisario, está signada por la duplicidad o por la aparición de una figura compensatoria que la complementa y balancea. Aquí es el ayudante belga Hymans, no exento de características humorísticas. Este binarismo es bastante frecuente en el policial clásico y lo encontramos en distintos niveles del texto: doble muerte, posibles dobles asesinos, etc. Es un caso por resolver y para ello concentrará sus esfuerzos y los de su oficial subalterno. El Comisario contará su propia hazaña (no como la de Sherlock Holmes, contada por Watson) y tendrá su propio ayudante [10]. En su condición de francés, ¿por qué Groussac habrá elegido un ayudante belga, flamenco? ¿Humor? Dentro de la literatura policial posterior, otro belga se hará famoso, Monsieur Hercules Poirot, el detective creado por Ágatha Christie, personaje bastante excéntrico y hasta ridículo.

¿Cuáles son las características de este personaje? El ayudante entra y sale de la acción sin ser notado, pero cuando está en ella es eficaz y astuto. Es belga y tiene características que hacen sonreír a los franceses: Hymans es "discretísimo y atrevido", "sabueso capaz de rastrear en el agua", "fiel agente", "con su flema habitual y admirable economía de palabras" y su fisonomía "fría, impenetrable como siempre". Fracasa al principio en una pista, pero no se da por vencido. Frente al Comisario que es obsesivo y ansioso (lo contrario de lo que debiera ser propio de la aptitud profesional: "dominio propio e impasibilidad"), muestra otras características: calmo, breve en sus relatos, de memoria infalible. No le interesan las felicitaciones, pero sí una taza de café o un "cigarro-habano"; este "diablo flamenco", cuando cuenta, es capaz de despachar "en tres minutos la historia del sitio de Troya"; "bellaco" en enamorar a las sirvientas para obtener información, prueba de "su maquiavelismo un tanto primitivo". En general, es totalmente opuesto al Comisario. Sin embargo, y quizá por esa razón, se complementan.

Los otros personajes responden a los estereotipos folletinescos de la época: Elena, la huérfana que lucha por salvar su honra y la de su cómplice inocente, su novio; Cipriano, buen hijo y leal amante furtivo que desea casarse con aquélla. "Era la vieja historia, el fresco idilio que remata en drama lastimero, como el gran poema humano de nuestro siglo"(375), dirá el narrador. Es un idilio secreto que termina en casamiento.

Casamiento y fortuna logrados, en un final feliz, enmarcan la salvación de la honra de los amantes.

Con respecto al asesino, no se dice nada. Sólo "se supo" que era un italiano y que Cipriano lo mató, aunque salió herido. Nada más. Aunque es un cuento y por condensación específica no hay espacio para explicar su conducta, el italiano "mal trazado" tenía por fin un robo, pero cometió un crimen. Groussac revela aquí buena dosificación de la información.

Es de destacar, además, que la inmigración está representada a través de tres personajes: el asesino, italiano, la sirvienta, vasca y el ayudante policía, belga.

El **yo-narrador-comisario-investigador** tiene, pues, como vemos, funciones específicas, pero diferente de las de aquellos relatos que, partiendo de Edgar Allan Poe, incluyen la pareja detective-ayudante en situación narrativa de diálogo. En estos relatos (exposiciones dialogadas), normalmente el detective le cuenta a su ayudante una aventura policial de la que fue protagonista. Generalmente un acontecimiento cotidiano, y aun banal, desencadena en el detective el recuerdo de esa historia incluida en el amplio repertorio almacenado en su memoria. El ayudante, cuya función específica allí es la de aumentar la admiración hacia su jefe, sobre todo en el policial clásico norteamericano y europeo, es también su interlocutor y su narratario interno, ya que recibe la narración transmitida por el investigador. Él será el receptor del relato y al mismo tiempo compilador y narrador de sus hazañas. Por lo tanto se observa un narrador en 1ª persona o en 3ª que cuenta lo que el otro, el investigador, le refirió.

En Groussac es distinto. En "La pesquisa" hay un **yo oyente-narrador-viajero** que enmarca el cuento: sin diálogo, lo abre y lo cierra. Dentro de ese marco se encuentra "el caso policial" con otro yo narrador: el Comisario Enrique. No hay, por lo tanto, esquema narrativo policial clásico en este aspecto, sino un relato enmarcado a la manera cuentística tradicional (a la manera de *Las mil y una noches*, por ej.) pero en este caso no eslabonado, porque es único.

En la construcción del cuento aparecen las características **constantes, las estrategias narrativas** típicas, que permanecen invariables por mucho tiempo en el policial clásico. Basándonos en los ensayos de Boileau-Narcejac, Umberto Eco y T. Todorov y en las historias del relato policial podemos afirmar que aparecen las siguientes: el misterio o enigma como el principio estructurador de la fórmula; y la narración imaginativa, pero no totalmente alejada del referente de la crónica judicial.

Con respecto al **método** de investigación, señalamos la prosecución de determinados "pasos": ante la existencia de "indicios" observables (datos a la vista) se procede a su "lectura" (otorgamiento de un "sentido", de una información que se asocia); al planteamiento de "hipótesis" (para relacionar los datos) y a la reformulación de las mismas, ante un fracaso; a los interrogatorios-resumen (1° y 2° de Elena); al seguimiento y al espionaje; a la sustitución o falsa identidad (el Comisario se hace pasar por Cipriano). Y, por último, se pone especial énfasis en la importancia de la "casualidad" y la "intuición" para el logro del éxito. La investigación marca el paso desde el **desorden** social hacia la restitución de un **orden** preexistente a los crímenes.

Con respecto a la **estructura interna**: hay un enigma por resolver (un doble crimen), un proceso de develamiento y una respuesta o resolución. Se encuentra, además, el entrelazamiento de la historia de los crímenes con la historia de la pesquisa. El suspenso y la sorpresa también están presentes.

En los personajes las **constantes** son las siguientes: los principales están caracterizados por sus capacidades intelectuales, actitudes y rasgos de conducta. Los secundarios, a partir de la sospecha (inocentes o víctimas), según el móvil (o razones) y por las actitudes. También la caracterización se da a partir de valoraciones.

Además, y para aumentar la significación policial, aparecen estos ingredientes: un escenario sombrío (una casa-quinta aislada en la Recoleta); cadáveres, sangre, Elena y Cipriano, enigmáticos y sospechosos; huellas extrañas, revólveres y un arma cortante; un elemento robado (el candado de oro) que encierra un secreto; mensajes enigmáticos, una herencia, una caja-fuerte escondida y hermética, una confesión, etc.

En definitiva, aquí están presentes las **bases** o los elementos de configuración del cuento policial (por lo menos, los del "período formativo", según Lafforgue). El cuento cumple con lo esperado. A esto se agrega la historia de amor convencional, romántica, con final feliz, propia de los folletines de la época.

Este texto, aunque sin la consagración del tiempo, documenta un paso dentro del proceso del desarrollo del relato polical. En él pueden rastrearse influencias, gustos y rasgos de época, a veces solo vagamente insinuados. Los materiales literarios presentados definen rasgos de un escritor maduro, no propios de un mero precursor.

"La pesquisa", con su adopción de un modelo de relato policial, el francés; con la presencia de los dos personajes claves, el Comisario y su ayudante, con dos muertes y una incógnita por develar y, finalmente, con el proceso de detección completo, es una buena presencia en el total de la obra de Groussac y señala un hito de valor testimonial en la etapa formativa de la evolución del género policial en la Argentina en el siglo XIX, a la vez que anticipa caracteres del género y de la categoría en el XX.

Bibliografía

-BARCIA, Pedro Luis. 1988. "Los orígenes de la narrativa argentina: la obra de Luis V. Varela", en: *Cuadernos del Sur,* nº 21-22, Bahía Blanca, Univ. Nac. Del Sur, 1988-89. pp. 13-24.
-BOILEAU-NARCEJAC. 1968. *La novela policial*. Bs.As.: Paidós.
-ECO, Umberto y SEBEOK, Thomas (eds.). 1989. *El signo de los tres*. Barcelona, Lumen.
-FÉVRE, Fermin. 1974. "Estudio preliminar", en: *Cuentos policiales argentinos*. Bs.As.: Kapelusz.
-GROUSSAC, Paul. 1897. "La pesquisa", en: Revista *La Biblioteca*, Año II, Tomo III, Bs.As.: Lajouane.
-LAFFORGUE, Jorge. 1997. "Selección y prólogo", en: *Cuentos policiales argentinos*. Bs.As.: Alfaguara.
-PAGÉS LARRAYA, Antonio. 1994. *Nace la novela argentina (1880-1900).* Bs.As.: Academia Argentina de Letras.
-POE, Edgar Allan. 1969. *Obras en prosa*. Traducción y notas de J. Cortázar. Puerto Rico: ed. Univ.
-ROJAS, Ricardo. 1948. *Historia de la Literatura Argentina*. 4ª parte: *Los Modernos II*. Bs.As.: Losada.
-TODOROV, Tzvetan. "Tipología de la novela policial", en: "Poétique de la prose". Cap. I de su *Poétique*.

Notas

[1] Groussac, Paul. "El candado de oro" apareció en el diario *Sud-América* los días 21, 25 y 26 de junio de 1884 con la firma P. Groussac. Con el título "La pesquisa", sin firma, se incluyó en *La Biblioteca*, Año II, Tomo III, Bs.As., Lajouane, 1897. Ésta es la edición por la que citamos.

[2] Jorge Lafforgue distingue cuatro períodos: I/ Formativo, II/ Clásico, III/ De transición y IV/ Negro. Dentro del "Formativo", no deja de observar la presencia de "pioneros" como Luis V. Varela, Carlos Monsalve, Carlos Olivera, Holmberg y E. Gutiérrez.

[3] Pedro Luis Barcia ha realizado un adelanto valioso al investigar los orígenes de la novela argentina. El estudio de la obra de Luis V. Varela, primer autor policial argentino, indica que la tarea de exploración e investigación acerca de la narrativa existente entre 1860 y 1880 aun no ha sido cumplida (Barcia, 1988: 13-24).

[4] "Raro fue en la segunda mitad del siglo XIX el escritor argentino que no tentase componer

novelas o crónicas anoveladas; pero casi todos ellos, después del primer ensayo, abandonaban también sus propósitos, por falta de aptitud o de ambiente. La obra de la madurez no había llegado aun, ni para los incipientes novelistas ni para sus escasos lectores". Agrega luego: "Conviene, sin embargo, que nosotros rememoremos esa olvidada bibliografía, porque está llena de sorpresas y sugestiones".(Rojas, 1948: 381). Más adelante nos dice: "La importación y edición local de tales libros [novelas extranjeras] aumentó enormemente después de 1853 y cobró nuevo impulso después de 1880, fechas significativas. Claro es que la preferencia popular fue para Dumas o Fernández y González primero; más tarde para Pérez Escrich y Julio Verne; luego para la Braemé y Salgari, hasta llegar a las pornográficas y policiales de época más reciente. El gusto de las gentes cultas optó sucesivamente por Walter Scott, Cooper, Hoffmann, Flaubert, Galdós; finalmente por France y los modernos españoles". Creemos que con "pornográficas" alude a E. Zolá y las novelas naturalistas como *Naná,* cuestionadas por los temas que tratan (el mismo término utilizado también por Groussac, en alguna ocasión, para referirse a Zolá). Con evidente disgusto por lo popular, en donde incluye lo policial, reflexiona sobre la poca claridad en las características genéricas y agrega: "Durante aquella génesis de nuestra novela [segunda mitad del siglo XIX] las formas fueron vacilantes, híbridas las especies, ambigua la nomenclatura. Se llamaba «novela histórica» no a la que por tal se conoce después de *Salammbô*, sino al relato de sucesos verídicos, generalmente pasionales o policiales, como el de Camila O´Gorman, Felicitas Guerrero o Juan Moreira, que fueron explotados por cronistas sin imaginación".

[5] "Limitado por la estricta arquitectura de *Los Modernos* (1922), Ricardo Rojas sólo pudo ocuparse brevemente en esa obra de algunos narradores de fin de siglo" (Pagés Larraya, 1994: 13).

[6] "El autor de este cuento o relato ha querido guardar el anónimo –y tan sinceramente, que nosotros mismos ignoramos su nombre-. La persona respetable que nos comunicó el manuscrito nos lo dio como el estreno literario de un joven argentino. Deseaba conocer nuestra opinión; la expresamos con publicar su ensayo, a pesar de revelar cierta inexperiencia y no corresponder del todo al principio la conclusión. No dudamos que reincida en la tentativa y que, con ocasión de otro trabajo, nos permita publicar su noticia biográfica" (Groussac, 1897: 362). Esta nota posee, sin duda, características de discurso mimético, como recurso y manipulación del editor-autor anónimo. La nota, breve, concentrada y humorística, funciona como paratexto: sirve para aminorar las posibles deficiencias del relato y para disimular la presencia del autor como máscara del autor-editor. El anonimato es, pues, el medio con el cual Groussac intenta mantenerse a salvo de la crítica, aunque no de la autocrítica. En la nota denomina a su obra "cuento o relato", también "ensayo" en la acepción de "estreno literario", es decir, obra primeriza. La inexperiencia y la falta parcial de correspondencia entre el principio y la conclusión de la trama son los dos pilares de la autocrítica del autor-editor.

[7] El *Orenoque* fue el barco en que Paul Groussac se trasladó a Francia, desde Buenos Aires, en 1883.

[8] El narrador-oyente-viajero del marco muestra una actitud incrédula con respecto al protagonista, el Comisario Enrique: destaca su "extraordinaria afición a sentar paradojas en equilibrio inestable, como pirámides sobre la punta", señalando a través del humor la apertura y cierre del cuento. Pero, además, muestra precaución con el tema, el peso de la "casualidad" en la investigación policial; su teoría al respecto no se llega a conocer.

[9] "La investigación policial, aun cuando se la lleve a cabo con la conciencia y el rigor máximos, para llegar a un resultado exitoso depende, en última instancia, del azar. La investigación policial no es una ciencia exacta." (Boileau-Narcejac, 1968: 41).

[10] En su condición de francés, ¿por qué Groussac habrá elegido un ayudante belga, flamenco? ¿Humor? Dentro de la literatura policial posterior, otro belga se hará famoso, Monsieur Hercules Poirot, el detective creado por Ágatha Christie, personaje bastante excéntrico y hasta ridículo.

■ *Seis problemas para don Isidro Parodi*: del relato policial a la sátira

Marta Susana Domínguez
Universidad Nacional del Sur

Este texto[1], con el que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares inician su colaboración literaria bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq en 1942, parodia el cuento detectivesco, en particular los de Gilberth K. Chesterton[2] en torno al Padre Brown[3] y los creados por Edgar A. Poe[4] sobre Auguste Dupin.

El título de la obra es la clave que sintetiza el texto: "*Seis problemas"* en alusión a los relatos del policial clásico inglés, que se llama también relato problema, por oposición al policial duro de la escuela norteamericana más realista; "*para don Isidro Parodi*", donde el apellido, de origen ligur, se puede leer como la apócope de parodia (Eco, 1986:259). Los autores, a través de la parodia del relato policial clásico que conocían bien, hacen una sátira de la sociedad argentina de la época caracterizando los distintos tipos sociales a través de los modos de hablar (Avellaneda, 1983).

No obstante, no podemos hablar en Bustos Domecq exclusivamente de una sátira menipea (Bajtín, 1983) como en Leopoldo Marechal[5], ni política (Hodgart, 1969) como en Roberto J. Payró, su modelo literario, sino en una sátira de la vida literaria (Scholberg, 1971). Se considera la realidad de las ficciones lingüísticas, del lenguaje escrito de los periódicos, libros, discursos, etc. y, simultáneamente, a través de la parodia, se llega a hacer la sátira de la sociedad argentina.

Del relato policial a la parodia

La colección está integrada, además de la "Palabra Liminar" firmada por Gervasio Montenegro, y la semblanza del escritor realizada por la educadora Adelma Badoglio, bajo el título: "H. Bustos Domecq", por seis relatos: "Las doce figuras de mundo", "Las noches de Goliadkin", "El dios de los toros", "Las previsiones de Sangiácomo", "La víctima de Tadeo Limardo" y "La prolongada busca de Tai An". Estos relatos tienen una característica común, en todos ellos se ha cometido un delito o varios y todos ellos son resueltos por don Isidro Parodi, que curiosamente está preso por un delito que no cometió.

En "Las doce figuras del mundo" estamos frente a un relato policial y también frente a un cuento de engaño: Aquiles Molinari, el acusado, es la víctima de un grupo de drusos que quieren divertirse a su costa, y él, con la expectativa de ser iniciado en los misterios, resulta engañado. Es el relato de un crimen que encubre un desfalco, y también es el relato de una falsa iniciación. En él se presenta un joven periodista deportivo, Aquiles Molinari, quien debe recurrir al anciano don Isidro Parodi para que lo ayude.

Este relato, que es el primero de la serie, opera como una introducción a la colección porque en él se presenta a este curioso investigador: se hace su biografía y se resuelve el primer caso. Los restantes narradores son: Montenegro en el segundo, Formento en el tercero, Carlos Anglada y otros en el cuarto, Savastano en el quinto y Shu T'ung en el sexto. La estructura externa de cada cuento - tal como se especifica en la "Palabra Liminar"- consta de dos partes, en la primera se expone el problema y en la segunda se resuelve; así ocurre en el primero, segundo y quinto de los cuentos, donde transcurren ocho días entre la exposición del problema y la solución, mientras que en los restantes es variable.

Don Isidro Parodi –el primer detective preso de la historia policial- es un penado que ocupa la celda 243, de la Penitenciaría. Unos pocos rasgos pueden caracterizarlo: toma mate, fuma "Sublimes", lee los diarios de la tarde y posee mucho tiempo. Si lo comparamos con Dupin, vemos la distancia entre ambos: el detective de Poe es de nacionalidad francesa, ostenta un único lujo, los libros, su aislamiento es voluntario, lo que le permite examinar el lugar del crimen, mientras que don Isidro es un criollo viejo, muy humilde, su lujo son los periódicos que le facilita el comisario Grondona, y no puede examinar el lugar del crimen por su aislamiento forzoso.

Como otros detectives, posee su ayudante, que en este caso son dos: primero, Aquiles Molinari, a quien se atribuye el esclarecimiento del misterio de Abenjaldún, pese a que él establece que el mérito le pertenece a don Isidro Parodi, y segundo, Gervasio Montenegro, quien conoce a Parodi en extrañas circunstancias, y, con una conducta opuesta a la de Molinari, se adueña de todos los triunfos posteriores.

Aquiles Molinari se presenta como un sujeto sugestionable, lleno de presentimientos, obsesionado por los signos del zodíaco, que se sorprende cuando Parodi demuestra conocer el asunto de los drusos. El narrador va dando ciertos datos sobre este personaje que revelan su estado social y económico, como las cuotas que debe a la sastrería por el traje que lleva puesto. Vive en una pensión, y su vecino es un viajante de comercio que, además, es un empleado burocrático. También se presenta en el diálogo como nacionalista, pero no auténtico sino con una actitud xenófoba. Mediante una acotación el lector se entera que es un periodista deportivo.

Estos datos del narrador trazan un perfil del personaje que se va a rellenar cuando Molinari narra su historia en primera persona. No es sólo lo que dice de sí mismo sino cómo lo dice: el léxico que emplea, el tipo de construcciones lingüísticas. Su lenguaje es coloquial: "como usted sabe", "de lo más tranquilo"; usa de refranes: "más seca que lengua de loro", "no sólo de pan vive el hombre" (p. 23); y de expresiones vulgares: "quinta papa", "biblioteca fenómeno", "vale más que un tranway" (p. 23), que sirven para caracterizarlo. La historia que narra, lejos de ser objetiva, está teñida de las impresiones del narrador. Cuando presenta a Izedín, el asesino, para Molinari es "... un infeliz que se pasa el día escribiendo." (p. 24), porque no alcanza a percibir que está cometiendo el desfalco.

Gervasio Montenegro se presenta en el segundo relato, llegando en un coche celular a la Penitenciaría para entrevistar a Isidro Parodi, gracias a la mediación de Aquiles Molinari, el periodista. Está acusado de robo y asesinato. Después que narra su enigmática historia y recibe la solución de labios de Parodi no duda, con su pedante egocentrismo en atribuirse la solución: "Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades" (p. 61). A partir de este momento va a jugar el rol de ayudante del detective, no en el sentido tradicional como Watson por ejemplo, sino que es el mediador entre los protagonistas de los casos e Isidro Parodi; por su consejo concurren a plantearle el problema, que previamente le han planteado a él, y así aparece Isidro Parodi como colaborador de Montenegro, cuando en realidad éste no es capaz de resolver nada.

En "El dios de los toros" –tercer relato– vemos que Montenegro, un actor de segundo orden, ha ascendido socialmente gracias a su matrimonio con Fiodorovna, la princesa rusa, ello le permite redactar una vasta novela histórica, y dedicarse a las investigaciones policiales para lo cual dispone de un bufete. Uno de los rasgos que permanecen constantes en Gervasio Montenegro es su egocentrismo con todo lo que esto implica; es vanidoso y pedante.

El retrato está realizado por el narrador en tercera persona pero, desde el punto de vista del personaje, es casi un autorretrato: "Con una fatigada elegancia, Gervasio Montenegro –alto, distinguido, borroso, de perfil romántico y de bigote lacio y teñido..." (p. 41) llega en un "largo cadillac", síntoma de ascenso social; lo recibe el subcomisario, quien le ofrece un habano de Bahía, mientras que antes se fumó los "Sublimes" de Parodi sin ser invitado. Más que un ayudante o colaborador de Parodi es un informante, que actúa como si él fuera el detective y Parodi, el ayudante; así le dice cuando parte para " La Moncha": "Dejo en sus manos la minucia policial, la obtención de las cartas" (p. 71). Montenegro reaparece en "La prolongada busca de Tai An", para buscar y encontrar el talismán robado en China que finalmente será restituido.

Hay un tema constante en los seis relatos: el juego entre apariencia y realidad. La visión de los narradores siempre da la apariencia de las cosas, mientras que la visión de Parodi parece dar la realidad. Digo parece, porque el lector no comprende cómo Parodi llega a tales resultados, y debe releer cada texto varias veces para descubrir las sutiles pistas que, por otra parte, son ambiguas, como demuestra Umberto Eco en "Las previsiones de Sangiácomo" (Eco, 1986:263). Molinari piensa que ha matado a un hombre mágicamente, en realidad ha sido víctima de una broma y su victimario, víctima de un crimen.

Esta ambigüedad hace que la versión de Parodi sea probable, pero no tiene demostración en el texto. ¿Cómo puede Parodi suponer la muerte de Limardo a manos de Juana Musante? Según dice Montenegro en el prólogo: "el lector comprenderá que hay interrogatorios, etc., que no han sido relatados". (p. 14). Ni los hechos, ni los personajes son lo que parecen ser: Limardo no pretendía asesinar a Zarlenga sino suicidarse, no consiguió su propósito pero murió de todos modos. La autora material del crimen es Juana Musante pero esto es casi accidental, realmente el asesino es Tadeo Limardo que va creando las condiciones para suicidarse. En consecuencia aquí tenemos un relato donde la víctima y el asesino –en este caso el instigador– son la misma persona. De posible asesino se convirtió en víctima.

En "El dios de los toros", Anglada quería que los demás pensaran que Moncha era su amante e inventó el robo de las cartas, pero las cartas le fueron robadas realmente por Formento, el amante de Moncha, quien no quería que se supiera de sus relaciones con ella por lo que asesina a Muñagorri, el marido, para que lo acusen a Anglada, mientras espera que las cartas se publiquen.

En "Las noches de Goliadkin" el actor es el que narra la historia, y es el acusado de crimen y robo. La víctima aparente, Goliadkin, es el verdadero ladrón, que muere cuando restituye lo robado, de ahí el epígrafe del relato[6]. Todos los personajes que intervienen (una baronesa, un coronel, un sacerdote, un joven poeta) no son lo que parecen, sino una banda de ladrones internacionales que se comportan como actores. Persiguen a Goliadkin para robarlo, mientras éste persigue a la princesa para restituirle lo robado. El acusado fue elegido por Goliadkin como medio para lograr la restitución. Goliadkin no logra su propósito.

En "La prolongada busca de Tai An" el perseguidor es el perseguido y viceversa. Todo el relato se teje en torno al equívoco que surge cuando el ladrón de la joya de la diosa llega a Buenos Aires después que su perseguidor.

En "Las previsiones de Sangiácomo" el hijo del protagonista en realidad no lo es. El relato está estructurado sobre la humillación como en "La víctima de Tadeo Limardo" pero, en este caso, no es buscada por el humillado como camino hacia el suicidio, sino propulsada por el humillado para llegar a la venganza. El hijo, Ricardo, no es hijo de Sangiácomo sino de Isidoro Fosco, y su suicidio lo convierte en la víctima de un asesinato por sugestión, cuyo autor es su padrastro (Balderston, 1985:132).

Ahora bien, como vemos todos estos relatos admiten por lo menos dos tipos de lecturas: una lectura ingenua –yo diría "muy ingenua"– que sería leerlos como relatos policiales, y una lectura más transversal que es la lectura paródica[7]. Desde la primera reseña que realiza Alfonso Reyes[8] sobre el texto se ha considerado su inserción dentro del género policial, hasta los últimos estudios como el de Elena Castellino (1999) quien se ocupa de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y de *Un modelo para la muerte*, a la luz de la poética borgesiana. Una mención aparte merece el libro de Mireya Camuratti (1990), no sólo porque estudia detenidamente las *Crónicas de Bustos Domecq*, sino porque además aborda la obra en colaboración, poniendo el acento sobre la obra narrativa de Bioy Casares.

Simultáneamente, entre los trabajos que reconocen esta obra como un texto paródico de la novela policial de enigma, podemos mencionar a Graciela Scheines (1992), quien destaca en general su aspecto parasitario del policial y a José Amícola (1996:18), quien siguiendo a Leónidas Lamborghini (conferencia 1994) lo califica de "texto fundante", porque no podría pensarse el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal sin él, en su apartado "II. Don Isidro Parodi". Sin embargo, a partir del auge logrado por la teoría de la parodia, es necesario ver la parodia al igual que la ironía como procedimientos de la sátira.

De la parodia a la sátira

Podemos definir la sátira como un modo de contemplar el mundo (Hodgart, 1969) y no cómo género literario porque entiendo que la parodia es el elemento más fuerte o dominante, aunque la sátira le da la dirección. Al contemplar la sátira como un haz de procedimientos que atraviesan todos los otros géneros podemos hablar entonces de parodias satíricas[9], porque uno de los rasgos de la sátira es vehiculizarse

a través de la parodia de un género conocido por la mayoría de los lectores, esto significa, un género de masas como el policial inglés, o un género clásico. Creo que, en realidad, para que se efectúe la parodia debe existir un alto grado de codificación en el género, como ocurre en los géneros populares y en su extremo opuesto, en las grandes obras maestras que forman el canon.

Ya Alfred J. Mac Adam (1971:364), quien estudia, de los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, "La fiesta del monstruo" y "El hijo de su amigo", señala que la sátira es un lazo de unión entre este texto y *Seis problemas para don Isidro Parodi*. En esta misma línea Andrés Avellaneda (1983:57), que analiza "La fiesta del monstruo", como prolongación de los *Seis problemas para don Isidro Parodi* se detiene en las oposiciones sémicas en la construcción de los personajes, las acciones y el lenguaje, porque reconoce dos niveles de lectura: el paródico-satírico y el ideológico. Umberto Eco (1986) presenta *Seis problemas para don Isidro Parodi* como un texto de difícil lectura por la ironía del lenguaje, y señala lo paródico del policial. Ricardo Romera Rozas (1995) publica un trabajo sobre la obra en colaboración de Borges y Bioy Casares, empleando como metodología la transtextualidad de Gerard Genette (1982), donde se refiere someramente a la intencionalidad satírica de su producción.

En mi opinión, la decodificación de la sátira, por su carácter de actualidad[10] exige un conocimiento bastante profundo de la realidad social, y política, en nuestro caso literaria, porque en este caso se refieren al mundillo literario, para poder realizarse. Estos son los problemas para un crítico foráneo (Eco, 1986, 259) o muy alejado en el tiempo, que podríamos en sintetizar con una frase como "la dificultad para reconstruir las ironías" (Booth, 1986). En realidad es prácticamente imposible trabajar sobre el texto, sin el auxilio de textos históricos y periodísticos que faciliten la tarea. Este es el caso del artículo de Gonzalo Moisés Aguilar (1996), cuya lectura, hecha a partir del entorno socio-político, se detiene en su pensamiento sobre la "década infame".

Si volvemos a un análisis de esta colección podemos ver el guiño permanente de los autores hacia sus lectores, a tal grado que aquellos, sus lectores contemporáneos, se sintieron atacados por la mordacidad de ambos y el texto permaneció en el olvido hasta hace unos veinte años. Este gesto lo podemos ver desde el prólogo que firma Gervasio Montenegro, como Miembro de la Academia Argentina de Letras, el mismo que a partir del segundo relato es ayudante del detective, hasta en los nombres de los personajes: Aquiles Molinari, Molinari, por el poeta Ricardo Molinari, al que se le suma el Aquiles de la *Ilíada*; Ricardo Sangiácomo, por Ricardo Güiraldes; Gervasio Montenegro donde, en la alusión "dedicaba su ocio a la redacción de una vasta novela histórica..." (p. 63), se trasluce la figura de Enrique Larreta con *La gloria de Don Ramiro.*

Del mismo modo muchos de los rasgos de la sátira menipea se presentan como ambientación literaria: en "Las doce figuras del zodíaco" Aquiles Molinari, cuando huye de la quinta y se pierde en la ciudad (p. 32-33), está actualizando la antigua *catábasis*. Esto resulta muy sugerente porque ocurre en el primero de los relatos de esta colección, por lo tanto este relato se vuelve el portal del mundo inferior[11], que se cerrará con la publicación de los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). Asimismo los temas del carnaval y los disfraces son recurrentes en los cuentos[12], y la índole misma de los personajes que, cuando no son malvados –Formento, los ladrones internacionales, etc.–, son tontos –Anglada, Molinari, Savastano–, todo nos habla del descenso al infierno, a un submundo que espeja el mundo de la apariencia social y, en particular, el de la vida literaria, porque la sátira es una inversión del mundo "real". No olvidemos que Aquiles Molinari es un periodista, pero deportivo, donde ya se percibe el matiz de degradación; Ricardo es un estanciero que quiere ser escritor y su padre contrata a Requena para que escriba. Mariana quiere publicar sus obras literarias, que no superan el nivel de las composiciones de los primeros grados de escolaridad, y mejor ni hablemos del catálogo de las obras de Anglada, que nos recuerda el motivo del catálogo rabelesiano, y su doble paródico: las obras literarias de su discípulo Formento.

La descripción de este mundo infrahumano es el verdadero objeto de la sátira porque, como ocurre en los textos de Balzac, los personajes creados en este texto reviven en otros, como en *Un modelo para la muerte*, y reaparecen esporádicamente en el resto de la obra en colaboración estableciendo una fina red conectiva.

Conclusión

Pese a las limitaciones de espacio he tratado de perfilar una descripción del texto en su conexión con el arquitexto policial (Genette, 1982), en sus aspectos más elementales: el detective, los delitos y el método de investigación, donde se visualiza, a través de las estrategias de imitación e inversión, el horizonte de la parodia para llegar considerarla, junto a la ironía, como procedimientos de la sátira, en su aspecto de percepción del mundo y no genérico. He definido este texto, el primero de la obra en colaboración de Borges y Bioy Casares, como una parodia satírica, porque la composición del texto está determinada por la parodia –del género policial en este caso– y la intencionalidad que mueve a los autores es satirizar la vida literaria, su blanco preferido dentro del entorno social. Ahora bien, la elección del género policial como objeto de la parodia para producir una sátira no es arbitraria, pues bajo el término *fantasy,* en el campo genérico de la literatura inglesa, aparece la literatura de imaginación (Rest, 1978:299) dentro de la cual se destaca tanto el relato policial como la ficción científica, entendiendo por ésta la sátira en todas sus formas.

Bibliografía

-AGUILAR, Gonzalo Moisés. 1996. "Una historia local de la infamia (Sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq)", en: *Tramas para leer la literatura Argentina*. Buenos Aires, 5, Vol II, 69-80.
-AMÍCOLA José, 1996. "Parodización, pesquisa y simulacro", en: *Orbis Tertius*, La Plata, 1, año I, 13-30.
-AVELLANEDA, Andrés. 1983. "Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Un modelo para descifrar", en: *El habla de la ideología.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 57-92.
-BALDERSTON, Daniel. 1985. *El precursor velado: R. L..Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
———. 1986. *The literary universe of Jorge Luis Borges. An index to references and allusions to. Persons, Titles and Places in His Writings.* Wesport: Conm. Greenwood Press.
-BOOTH, Wayne. 1986. *Retórica de la ironía.* Madrid: Taurus.
-BORGES, Jorge Luis; Adolfo Bioy Casares (Bustos Domecq, Honorio). 1942. *Seis problemas para don Isidro Parodi.* Buenos Aires: Emecé, 2º ed., 1984.
-CAMURATTI, Mireya. 1990. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Corregidor.
-CASTELLINO, Marta Elena. 1999. "Borges y la narrativa policial: teoría y práctica", en *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 29, 89-113.
-COSSIO, M. E. "A Parody on Literariness: *Seis Problemas para don Isidro Parody*", en: *Dispositio*, V-VI, N º 15-16, 143-153.
-ECO, Umberto. 1986. "L'abduction en Uqbar", en: *Poétique*, 67, 259-268.
-FERNÁNDEZ VEGA, José. 1996. "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial", en: *Variaciones Borges*, Aarhus Universidat: Denmarck, 1, 27-65.
-HODGART, Matthew. 1969. *La sátira.* Madrid: Ediciones Guadarrama.
-HUTCHEON, Linda. 1978. "Ironie et parodie: strategie et structure", en: *Poétique*, 36, 467-477.
-———.1981. "Ironie, satire, parodie", en: *Poétique,* 46, 140-155.
-———. 1991. *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century Art Forms*. New York/Londres: Routledge.
-MAC ADAM, Alfred. 1971. "El espejo y la mentira, dos cuentos de Borges y Bioy Casares", en *Revista Iberoamericana*, 75, 357-374.
-REST, Jaime. 1978. "Crímenes de biblioteca" en: *Mundos de la imaginación*. Caracas: Monte Avila editores.
-ROMERA ROZAS, Ricardo. 1995. *L'universe humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*. Paris: Editions L'Harmattan.
-SCHEINES, Graciela. 1992. "Las parodias de Borges y Bioy Casares", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 505/507, 525-533.
-SCHOLBERG, K. . 1971. *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos.

Notas

[1] Borges; Bioy Casares, 1984, (Desde ahora las citas serán por número de página. M.S.D.)

[2] De Gilbert Keith Chesterton pueden consultarse en español las siguientes traducciones: De Alfonso Reyes *El candor del Padre Brown*. Buenos Aires: Losada, 1975; *La sabiduría del Padre Brown.* Buenos Aires: Librería Fausto, 1978; *La incredulidad del Padre Brown.* Barcelona: Ediciones G.P., 2º, 1982; *El secreto del Padre Brown.* Barcelona: Ediciones G.P., 2º, 1982; y *El escándalo del Padre Brown*. Barcelona: Ediciones G. P., 2º, 1982.

[3] De este tema me ocupé en "Chesterton en Biorges", en: Revista de Literaturas Modernas, Instituto de Literaturas Modernas, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 34, 25 págs. (En prensa). Del que ya había publicado anteriormente una ponencia (Cfr. Domínguez, Marta S..1996. "El detective en el cuarto cerrado", en: Actas del Congreso Primeras Jornadas Internacionales Literatura Argentina / Comparatística, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 381-386).

[4] Edgar Allan Poe es considerado el padre del género policial a partir de cinco relatos, de los cuales los más conocidos son: "Los crímenes de la calle Morgue" y "La carta robada".

[5] Cfr.: Domínguez, Marta S.. 2001. "*El Banquete de Severo Arcángelo*: más allá de la novela", en: *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, U. N. Sur, 31, 71-89.

[6] Sobre los epígrafes desde una óptica greimasiana (cfr. Cossio, s/f, 149)

[7] De estos dos tipos de lecturas me ocupé en "Los procedimientos paródicos en "Las noches de Goliadkin" (Domínguez, 2002) aceptado para su publicación en las *Cuartas Jornadas Internacionales Literatura Argentina/ Comparatística* (Buenos Aires), del 17 al 19 de julio de 2002. (En prensa).

[8] "Con este libro la literatura detectivesca irrumpe definitivamente en Hispanoamérica y se presenta ataviada en el dialecto porteño" dice Alfonso Reyes. 1959. "El argentino Jorge Luis Borges", en: *Obras completas.* México: F.C.E., tomo IX, 309.(José Fernández Vega, 1996, 28)

[9] Cfr. Hutcheon. 1978. 1981 y 1991.

[10] Bajtín señala la actualidad -contemporaneidad- como un rasgo imprescindible de la sátira, mientras que Hodgart no lo percibe.

[11] Inferior de "ad inferos" lo que está dentro de la tierra, el hades o mundo de los muertos: el otro mundo.

[12] Aguilar (1996, 76) se detiene en este tema y lo compara con "La muerte y la brújula".

Isidro Parodi o la metáfora del espacio

Virginia Claudia Martin
Universidad Nacional del Sur

Admito que en cada momento somos prisioneros
del marco de nuestras teorías, nuestras expectativas,
nuestras experiencias pasadas, nuestro lenguaje.
Pero somos prisioneros en un sentido muy particular:
Si lo procuramos podemos librarnos de nuestro encierro.
Karl Popper

Isidro Parodi está injustamente encerrado en una celda, desde allí sólo podrá salir a través del pensamiento como conjetura. La noción de espacio gobernará desde el principio la aparente imposibilidad de resolución de lo que inexorablemente sucede afuera, en el mundo de los otros. La categoría de espacio junto con la de tiempo abrigan las constantes clasificaciones que Foucault ubicara "allí donde el lenguaje se entrecruza con el espacio"(1969:3); pero es el concepto de espacio el que más ilustra en cuanto al peregrinaje de los planteos de problemas y soluciones o de posibles paradojas, por eso se habla de método que etimológicamente significa encaminamiento, de trayectos, de itinerarios, de movimientos pendulares...

Conjeturar es afirmar sin la contundencia de datos objetivos. En la vida cotidiana la conjetura forma parte de variadas acciones. Presupone una salida, nace en un lugar en busca de otro, se origina en un saber concretado en lo que para algunos puede denominarse sentido común[1] para recorrer un camino interpretado por suposiciones que lo lleven a una conclusión que, en muchos casos, pareciera una confluencia de saberes comunes.

Desde su celda 273, el peluquero Parodi, como aquel barbero de la noche 273 de *Las mil y una noches,* resume el espíritu conjeturador basado en los relatos que aproximan visitantes asiduos y a través de sus datos configurará un nuevo espacio revelador.

El espacio juega un papel protagónico para el lector. Inicia la paradoja de quien resuelve un misterio sin poder acercarse al lugar de los hechos. Parodi debe orientarse sin ver el sol y vislumbrar objetos, semblantes y sitios, sin poder mirarlos de cerca. Para Charles Pierce "la legitimidad de la conjetura, a la que denominará "abducción" se basa en una presunción optimista con respecto a la relación entre la mente y el mundo"(Almeida,1998:8). El detective deberá relacionarse con el mundo a través del mundo contado por otros.

Su espacio es un ambiente cerrado y su único elemento orientador en ese espacio lo constituyen los objetos. Toda referencia acudirá a su memoria que será otro nexo con el mundo exterior. Desde la cerradura que cede ante la visita insistente de lo externo el presidiario abrirá la perspectiva de lo pasado. El espacio girará entre dos ejes de categorías: lo abierto y lo cerrado. Un espacio cerrado y actual enfrentará a un espacio abierto y virtual.

La celda es un espacio limitado, quizás la más lograda metáfora de la quietud, es cerrada y actual; actual porque todos los objetos están igualmente presentes, los objetos pueden inventariarse, y cerrada porque la orientación dependerá de la diagramación que los objetos determinen.

Los visitantes traen noticias de otros espacios que pertenecen al afuera, a la ciudad de Buenos Aires en su carácter cosmopolita. Los habitantes de los relatos pertenecen a distintas nacionalidades; abundan las referencias a inmigrantes y a historias que recalan en el puerto porteño como último recurso.

El espacio referido es abierto y virtual. Abierto porque el inventario ya no es necesario para la orientación, la presencia de referencias dependerá de la necesidad del transeúnte, y virtual porque los recorridos no están prefijados. Además Parodi deberá imaginar cada entrada o salida, cada calle o avenida, cada pasillo o pasaje.

Parodi ve el mundo con la tranquila ansiedad del coleccionista que, privado de su persecutorio andar en busca de objetos, recibe historias plagadas de misterios. Para el coleccionista también el espacio se define en un adentro y en un afuera. Entre lo que está en la colección

y lo que aun no está en ella, entre lo contactable en la inmediatez del dominio y lo postergado por la distancia de lo ajeno. Al coleccionista lo obsesiona lo que todavía no posee y lo conmueve la posibilidad de poseerlo. Es un paciente en constante movimiento, un buscador desde la espera. Al justificar una presencia, califica una ausencia. Entonces, el coleccionista, sale... Parodi no puede hacerlo, pero a la pasión de la búsqueda opone la paciencia de la espera. Sus objetos de colección vienen hacia él. Lo virtual se reconstruye en su dominio y lo abierto se recuadra en su alcance.

La colección le da al espacio cerrado el carácter de conjunto. La celda de Parodi también es un conjunto y el mismo Parodi alcanza esa categoría; para el lector es un conjunto de conjeturas y de rutinarias prácticas, para el visitante es un conjunto de preguntas y de recomendaciones lingüísticas.

El horizonte vertical que le es impuesto funciona como una estructura que predispone al conocimiento, "envidio su reclusión de benedictino"[2] (OC, "Las noches": 37) le dice Montenegro a Parodi; "qué amor de cuartito y tan distinto al living de mi cuñada, que es un horror de biombos. Usted se ha adelantado al cubismo, señor Parodi, aunque ya no se usa"(OC: "El dios", 57) le advierte Mariana ; "Usted, señor, que habrá llevado una vida más bien pareja, del inquilinato a la cárcel..." le envidia Ricardo Sagiácomo. La mayoría de los personajes hace referencia al encierro pero no desde un aspecto negativo sino como un lugar proclive a la bondad de la comprensión; la palabra resultará confidencial y la interpretación, un hallazgo.

La colección de Parodi abre su puerta a lo que otros han visto y, a partir de esos datos, empieza a ver y también a sentir. El espacio abierto con su trama y su recorrido ingresan al espacio cerrado del conjunto. El encuentro es la apertura y las dos historias, la que fue y la que empieza a ser empiezan a funcionar. La trama del relato de los visitantes le permitirá ubicar cada objeto y cada momento y el recorrido le facilitará la posibilidad de acercarse a las estrategias y tácticas. Parodi seguirá cada elemento y dato con una mirada semiótica. Pierce dibujaría en su imagen el claro ejemplo de los tres componentes del signo:

> La función del signo - afirma Pierce- consiste en ser algo que está en lugar de otra cosa bajo algún aspecto o capacidad. En este proceso se hacen presentes tres elementos formales de la tríada a modo de soportes y relacionados entre sí: el primero es el representamen, es decir la representación de algo; el objeto, aquello a lo que alude el representamen y el interpretante que es lo que produce el representamen en la mente de la persona (Zecchetto, 1999: 5)

De acuerdo con esta tríada la noción de interpretante encuadra a la perfección con la actividad mental que Parodi está obligado a efectuar con lo narrado ante él. Su pensamiento es representación de otro, "el significado de una representación no puede ser sino otra representación" (Zecchetto, 1999: 53).

El camino que inicia Parodi indefectiblemente será el de la conjetura, su propósito está más ligado a la clarificación que a la demostración.

La necesidad de llegar a un caso y no de partir de él obliga a Parodi a desechar la inducción en su rigor metodológico. El trabajo inmediato con el resultado y no su búsqueda lo orienta hacia la desestimación de la deducción. Imposibilitado de ambos métodos, el detective se sumerge en un apasionado pensamiento abductivo.

La abducción en vez de aplicarse a sacar conclusiones, se aplica a construir hipótesis. Pierce sostiene que:

> el objetivo fundamental de la lógica es estudiar las tres formas canónicas del razonamiento tratando de extraer toda la esperable *uberty* de las mismas. La palabra inglesa es equivalente a 'capacidad fructífera, feracidad, fecundidad, fertilidad, abundancia' [...] En la secuencia que va desde la deducción a la abducción decrece la seguridad a la par que aumenta la uberty (Calvo, 1996)[3].

La certeza declina a favor de la potencialidad de significación. La abducción se presenta como el más fecundo de los procesos inferenciales, al ser la hipótesis la conclusión de la abducción, su verdad o falsedad se ignora.

Una de las características más valiosas de la abducción, para Pierce, es el "efecto multiplicador del conocimiento, su aptitud para el descubrimiento de hipótesis" (Calvo,1996:178); la *uberty* aumenta frente a la ausencia de reglas y deben inventarse. La manera de obtener un caso es analizar los datos indiciales que se encuentran en él, reconocer sus rasgos como pertenecientes a un tipo. "La abducción es el proceso de conectar modelos no necesariamente preexistentes con configuraciones de hechos y, de ese modo, acotar enormemente los espacios de búsqueda" (Calvo, 1996: 179).

La abducción es la operación cognitiva que Parodi ejerce ante cada caso. En el primer relato de la historia, generalmente plagada de elementos omitibles y algunos, irrelevantes, el autor nos conduce a una especial concentración en detalles, tan exagerados a veces que obligan a una lectura posterior. El tiempo que pasa entre esa primera visita y la visita final, con la que concluye, cada cuento es un vacío narrativo. En algunos cuentos como en *El dios de los toros* o en *Las previsiones de Sangiácomo,* en ese intervalo, otras visitas se suceden pero operan de la misma manera que la primera. Nada nos dice el autor del procedimiento inferencial de Parodi si no es por Parodi mismo. Y en la síntesis de su aclaración está la breve magnitud del caso. No nos cuenta si utiliza esquemas, cuadros de doble entrada, triangulaciones, relaciones horarias, sólo nos muestra el resultado: la hipótesis bajo la forma de la imagen, "Mire, voy a contarle toda la historia, tal como yo me la figuro" (OC,"La víctima":102) o la solución con sus orillas no resueltas: "Si no le parece mal, le contaré lo que sé y lo que no sé del asunto de la calle Deán Funes" (OC, "La prolongada": 118).

Isidro Parodi siente turbada su razón por la narración de los hechos y logra apaciguarla a través de la abducción, sus conclusiones resultan razonablemente aceptables. Sabe que se mueve entre limitados márgenes pero eso no le impide auxiliar apasionadamente a su reflexión racional. Está preso pero no atrapado, está acotado pero no restringido. Las hipótesis que construye son las llaves de su cerradura física.

En inglés *abduction* significa rapto, secuestro. Hoy se aplica a especies de sustracción o succión que manifiestan haber experimentado personas o que han observado a animales que eran atrapados como en una fuerte tormenta circunscripta al lugar que ocupaban y desaparecían. Esta *maniobra metodológica* que Isidro Parodi domina en la resolución de los enigmas le permite salir de su espacio cerrado. La abducción en su pensamiento lo succiona hacia otro lugar en donde ve lo que otros no. No es una huida ni un escape, es un salto desde donde está hacia donde cree necesario estar para volver sin haber salido nunca.

Su resultado cumple con la fuerza de la creencia, se impone a sus interlocutores, no se cuestiona, genera una adicción que se publicita boca a boca y que provoca la reincidencia en las visitas. Esa creencia que constituye el caso alcanza a una proposición que ha recibido, independientemente de la verdad objetiva, su certificado de inteligibilidad. Para Foucault:

> Un saber es algo de lo que se puede hablar en una práctica discursiva que así se encuentra especificada: el dominio constituido por los diferentes objetos que adquirirán o no un estatuto científico [...] un saber es también el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata su discurso [...] un saber es también el campo de coordinación y de subordinación de los enunciados en que los conceptos aparecen [...] en fin, un saber se define por posibilidades de utilización y de apropiación ofrecidas por el discurso (Foucault, 2001: 306)

De esta manera la noción de saber evidencia la utilidad que permite, a partir de una razón funcional, encontrar una hipótesis como diría Pierce "plausible".

Los personajes que acuden a Parodi demandan su saber y saben que es posible desde la conjetura ante la imposibilidad de movilidad. Esperan la respuesta que retardan varios días hasta ir a buscarla porque infieren que el saber es un proceso, "se basa en las relaciones entre saber y psiquismo [...] los aprendizajes de un saber representan la realidad dinámica del saber" (Beillerot, 1998: 31). Parodi es para sus visitantes alguien que puede llegar a saber lo que nadie llegó a saber. En su celda el deseo de saber se agiganta y, para su visita, su actitud y su persona resultan tan ficcionales como ellos para el quieto Parodi. "Según Freud, para el sujeto el saber se relaciona con la fantasía y nace de un deseo de saber" (Beillerot, 1998: 32).

La irritación que produce la duda y el desconcierto es, para Pierce, el verdadero motivo para pensar. Por eso Parodi reprende a sus interlocutores ante la irrefrenable verborragia que padecen algunos: "¿Por qué no me cuenta las cosas a su modo, sin arte ninguno? A mí me gustan que me hablen claro" (OC, "Las noches": 36). Esa claridad en la retórica coincide con su ascetismo social y, en ocasiones, es percibida por su visita que anticipa su intención para captar su interés: "Seré rotundo, daré la espalda a toda metáfora -prometió gravemente Carlos Anglada-. Mi cerebro es una cámara frigorífica..." (OC, "Las previsiones": 62)

Podemos pensar que Parodi conjura una imbatible capacidad abductiva y que carece de toda posibilidad de desacierto. Sin embargo, es ante la presencia del otro, cuando el afuera es actual en el adentro, donde el potencial abductivo del detective falla. Conjetura mal acerca de quién es la dueña de una identidad; ante la presencia de la viuda de Muñagorri y su dama de compañía, Parodi no acierta a descifrar quién es quién:

> El 9 de septiembre entraron dos damas de luto en la celda 273 [...] Don Isidro se dirigió a la primera:
> -Por las mentas, usted debe ser la viuda de Muñagorri.
> -Qué gaffe.- dijo la otra con un hilo de voz - . Ya dijo lo que no era. Qué va a ser ella, si vino para acompañarme.
> Es la fraülein, miss Bilham. La señora de Muñagorri soy yo (OC, "El dios": 57)

No hay en este caso ningún discurso que lo auxilie. La realidad se presenta ante él y su agudeza empírica fracasa ante la observación propia e inmediata. La abducción que prevalece en Parodi es la que auxilia a la razón, la que no analiza hechos sino a través de los discursos. De otra manera, Parodi necesitaría asistir a cada uno de los lugares mencionados por sus interlocutores, tocar cada objeto, palpar cada rasgo u observar cada huella. La mirada de Parodi construye en su mente el plano y las fisonomías, dibuja los contornos de un mapa que recorre sin mojones ni advertencias, construye una trama para llegar a la presencia virtual del dato contado.

No es el sabio Zadig, el personaje de Voltaire, que finalmente reconoce los peligros del saber tanto, y que preparó su mente con la observación y el estudio de la naturaleza: "estudiaba, las propiedades de los animales y de las plantas, y en poco tiempo granjeó una sagacidad que él hacía tocar millares de diferencias donde los otros sólo uniformidad veían." (Voltaire, 1950: 591). Este personaje recurre a los objetos, puede seguirlos, los interroga y los ausculta. Necesita los objetos para su orientación, inicia una pesquisa, combina las habilidades del rastreador con la del estudioso de la naturaleza. Su metodología puede conducirnos a los espías y detectives más famosos: como observa Almeida en el artículo ya citado, Sherlock Holmes prioriza la observación lateral de cada elemento, va y vuelve a las escenas donde los hechos ocurrieron, mide las huellas, escudriña los gestos mínimos, indaga en el detalle. Puede armar la trama después de sondear cada uno de los elementos. Es un lector tradicional y previsible en su actitud lectora, va de estante en estante, es un constructor de un conocimiento paciente y detenido. Parodi no recorre más anaqueles que los de su memoria íntima, no consulta testimonios no descifra huellas ni confirma pruebas. Lee desde la dinámica inmovilidad que la ingeniería de su cerebro convoca. Es un lector constructor de relaciones, une los fragmentos en una pantalla mental. Experimenta a un lector moderno, al que acerca desde posibles coincidencias la posibilidad de un recorrido y arma un hipertexto preciso a partir de los discursos de otros.

Parodi llega a los elementos después de armar su trama. A partir de un discurso configura el representamen de ese discurso y allí encontrará el dato. Delinea el mapa para encontrar el punto, bosqueja el territorio donde ubicar la huella, conoce el libro para encontrar la cita.

La relación existente entre el mundo mental y el mundo exterior aparece en la forma en que Parodi desemboca para dilucidar los misterios. La abducción, la conjetura inicial con la que parte , construye un caso único y admitido por los otros. El *afuera* cree en la visión y en la razón del *adentro.* Parodi construye su colección de resoluciones desde un espacio limitado del que trasciende bajo la metáfora de la *abduction* mental. Ejerce una vigilancia de los discursos diferenciando lo relevante y averigua sin la indagación del rastreador, con la solidez del baqueano que es capaz de dibujar un mapa para conducir a una respuesta.

Borges describe que:

> Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) fue un escritor de segundo orden a quien el mundo debe un personaje inmortal: Sherlock Holmes. Este ser casi mitológico está construido sobre el caballero Dupin de Edgar Allan Poe, pero goza de una vitalidad que no tiene su precursor (1989: 849).[4]

Holmes es muy distinto a Parodi, necesita la visualización directa, la sumatoria de datos afines, la pregunta incisiva, la observación del gesto y el análisis de cada rasgo. Nos muestra su razonamiento con la soberbia de quien necesita el estímulo y construye la solución bajo la tutela de un subordinado de quien depende para solidificar su dialéctica. Es incapaz de la conjetura en el silencio y de la resolución sin el aplauso. Parodi describe lo que no ve y resuelve frente a sí mismo *in absentia* absoluta sin hacerse partícipe de su genio.

En la celda 273, como en la noche 273, se gesta el misterio que sigue a otro misterio, uno servirá para asegurar su vida un día más; otro, para confirmar que el pensamiento puede despreciar cualquier encierro.

Bibliografía

-ALMEIDA, Iván. 1998. "Conjeturas y mapas, Kant, Pierce, Borges y las geografías del pensamiento" en: *Variaciones Borges*, 5, 8.
-BEILLEROT, Jacky; Claudine Blanchard-Laville; Nicole Mosconi.1998 *Saber y relación con el saber*. Buenos Aires: Paidós.
-BORGES, Jorge Luis.1979. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé.
-CALVO, Susana. 1996. "El pragmatismo y la abducción", en: Ester Díaz, *La ciencia y el imaginario social*. Buenos Aires: Biblos. p. 172-188.
-FOUCAULT, Michel. (1970). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
-_____. 1969. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
-GUTIÉRREZ, Claudio. 1997. "Conocimiento científico y sentido común", en: *Nueve ensayos epistemológicos* . Internet.
-VOLTAIRE. (1950). *Diccionario filosófico. Obras escogidas*. Buenos Aires: El Ateneo.
-ZECCHETTO, Victorino. 1999. "La teoría semiótica", en: AA.VV. *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: Ciccus.

Notas

[1] Entendemos por sentido común al conjunto de las habilidades mentales compartidas por la mayoría de la gente. Es lo opuesto al conocimiento del "experto" pero tiene sus propias dificultades, ya que requiere de conocimientos de muchos tipos. Se trata de una gran masa de material cognitivo prerrefinado y preanalítico, que le sirve a cada uno de base para conocimientos más refinados, analíticos, críticos y expertos. Cada uno de los componentes que forman el sentido común es en sí dudoso y discutible, pero la masa de todos ellos, que forma un conocimiento dogmático, es bastante menos dudoso porque dichos componentes se complementan mutuamente. "...ese hombre mitológico que llamamos «hombre común» tiene una visión del mundo, que podríamos llamar la vsión ingenua de las cosas [...] no creo que el hombre común exista; lo que existe, más bien, es una comunidad de hombres" (Gutiérrez, 1997).

[2] Todas las referencias a los cuentos serán indicadas como OC (*Obras completas*), el principio del título de los cuentos y la página. En su totalidad pertenecen a H. Bustos Domecq. *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Borges, 1979).

[3] Susana Calvo en "El pragmatismo y la abducción" presenta un esquema que puede ayudarnos a comprender el proceder de cada método: "En la deducción: si tengo la regla y tengo el caso, construyo el resultado; en la inducción, si tengo el caso y tengo el resultado, obtengo la regla; en la abducción, si tengo la regla y tengo el resultado, obtengo el caso " (178).

[4] En: *Introducción a la Literatura inglesa* (1965) en colaboración con María Esther Vázquez.

La configuración satírica de un nuevo cuento de Bustos Domecq

Adriana A. Lamoso
Universidad Nacional del Sur

Es nuestro propósito trabajar con un cuento de la colección *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, obra escrita por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares y publicada en 1977. "La salvación por las obras" forma parte de ese corpus; se trata, al igual que otros cuentos analizados con anterioridad[1], de literatura humorística. Al hablar del humor, debemos considerar la peculiar relación que se establece entre los sujetos involucrados. Se instaura de antemano una jerarquía, a partir de la cual un individuo se muestra en una situación de superioridad tal, que le permite marcar los errores que aprecia en el otro y disminuirlo ante su mirada omnipotente. En ocasiones, la erudición se constituye en el andamiaje que sostiene la grandeza de uno de los participantes. En este juego de oposiciones, 'lo bajo' involucra no sólo a los personajes, también al lenguaje, a los objetos, a los lugares.

Es posible, entonces, delinear, a partir de la textualidad, la imagen de todos los seres que intervienen en "La salvación por las obras". Hacerlo implica recurrir a la perspectiva de la sátira, si la consideramos a ésta, como una de las formas que utiliza la literatura para producir humor. Los personajes aparecen representados[2], es decir, construidos, configurados de una manera particular. La satirización involucra un juego de contrastes, inversiones, repeticiones, absurdos, doble sentidos, ambigüedades e ironías. Emerge un mundo de ensoñación, a partir del momento en el que el mundo real se trastroca y se disfraza fantásticamente.

Matthew Hodgart[3] distingue diversas técnicas en la configuración del universo de la sátira. Menciona la degradación, la parodia y la farsa, según se trate de representar a los seres, a formas discursivas o textuales o a estructuras sociales. Éstas serán las categorías que utilizaremos en el análisis del cuento.

Finalmente, haremos mención a la intercalación de diversas técnicas del chiste, en la conformación de un lenguaje peculiar.

La configuración de los personajes

En el marco de lo que constituye el rebajamiento de la dignidad del individuo, se usa un nombre vulgar y convencionalizado socialmente como lo es José Carlos Pérez, al que se le anexa el seudónimo de 'Baulito', apodo que sustituye por completo al nombre original. El retrato del personaje exhibe la ridiculización: "Escaso de cogote, fornido dentro de la ropa ajustada, bajo pero paquete y elástico (...) el Baulito es por derecho propio un elemento popular y querido en todos los círculos..."[4]. Se establece la división entre 'lo alto' y 'lo bajo', al instalar al personaje en el campo desvalorizado de la cultura popular.

Su caracterización está signada por jocosas contradicciones. Es "un patotero estilo guardia vieja, famoso por el mal genio y por las trompadas", es "nuestro héroe" (Borges, Bioy, 1979:278); sin embargo su torpeza y cobardía se ponen de relieve cuando las palabras ceden paso a las acciones: quiere conquistar a una mujer, pero se esconde tras los regalos que le envía a través de un mensajero. Además, su espíritu irresoluble se acentúa a partir de la misma operación. Se lo llama 'temido caballero', 'tigre del cuadrilátero' (Borges, Bioy, 1979:281) pero cuando debe pelear, es totalmente abatido por un viejo relojero y debe huir, acompañado por su 'servidor'.

El absurdo se da en las acciones que se desencadenan en forma repetitiva, como consecuencia del 'agudo' pensar del personaje. Existe un principio movilizador que se encuentra socavado por su propia contradicción. Se interesa en una dama, pero para darle celos a ésta corteja a otra, cuyas características son exactamente las opuestas a la anterior mujer.

La ridiculización de la figura masculina se remarca cuando se insiste en contraponerlo al personaje femenino llamado María Esther Locarno, el propio apellido reafirma su caracterización. Él es un 'candidato de lujo', una 'figura de gran desplazamiento social'. Se destaca su poderío

económico, a partir de la exhibición de regalos excesivamente costosos. Pero el dinero no lo exime de la degradación; su doble faceta surge a la luz, en su ilógico afán por insistir en ese amor, que es no correspondido, perdiendo de vista su objetivo primigenio: lograr el acercamiento a la dama que ya lo buscaba y no lograba dar con él. "...la Tejerina me deslumbró con esos ojos enormes que derramaban lágrimas [...] Vez que telefoneaba al Baulito, vez que le colgaba el teléfono" (Borges, Bioy, 1979:280). Su absurda perseverancia aparece magnificada y borra los límites de lo posible, ya que, en este 'mundo al revés', desde la cama ortopédica, con el cuerpo totalmente destruido por el rechazo de Locarno, reincide en galantearla.

La sátira al personaje alcanza su máximo nivel cuando se lo involucra en cuestiones políticas. Toma la dirección de la 'Subsecretaría de Cultura' y se lo vincula con los grandes sueldos y con los negociados, es decir, prima en él el interés económico, mientras que se considera a la cultura como una 'macana' (Borges, Bioy, 1979:283). La justificación para el cobro de abultados ingresos es simular que se trabaja con seriedad e intensidad en asuntos de vital importancia para la gente, lo que se pone de manifiesto a través de la ironía y de la contradicción.

> El Baulito ya tenía a la firma el anteproyecto para la primera edición de Jornadas Folklóricas Provinciales [...] Yo [...] deslicé un borrador de nota [...] proponiendo [...] cambiar de nombre algunas calles [...] La autopista Repatriación de los Restos y la avenida Hormiga Negra merecieron su atención preferente. (Borges, Bioy, 1979:284)

Se hace visible el acopio de dinero por parte del funcionario y la consecuente obtención de la fama que acompaña el desempeño de un cargo público. También los favoritismos que rodean las relaciones humanas y la pretensión de prestigio y de autoridad que cree portar en sí, por el hecho mismo de pertenecer al mundo de la política.

Sólo un 'energúmeno' (Borges, Bioy, 1979:285) de esta naturaleza tiene cabida en el mundo al revés. Baulito sufre una transformación y atina a invertir el rol que lo sumía en el lugar de la víctima[5], pero esta posibilidad se clausura absolutamente con el suicidio del personaje. El vencedor se transforma en vencido. No hay espacio en esta tierra para 'la salvación por las obras'.

El mundo de las mujeres

Las mujeres ocupan en el cuento un papel de singular importancia. Se constituyen en los engranajes que ponen en marcha el universo de la farsa. Inés Tejerina es la contracara de María Esther Locarno. Mientras la primera encarna el prestigio social, la belleza, la pureza, la juventud y el dinero, Locarno es una mujer de avanzada edad, es pobre, es fea, ya que se la compara con un 'bagre' (Borges y Bioy, 1979:286), es prostituta, puesto que "[...] era de uso corriente en la parroquia, y él (el relojero)[6] y un negro eran los únicos que la habían desatendido, por ser hombres de hogar." (Borges , Bioy, 1979:282), es prepotente, autoritaria y demuestra un interés exagerado por el dinero.

Baulito aspira a relacionarse con Tejerina, por ser ambos de idéntica condición social y por representar ésta el ideal de mujer que los hombres desean tener[7], pero pierde de vista ese objetivo y, atraído por lo que debería causarle aversión, termina obsesionándose con la otra mujer. La inversión de roles se produce en este triángulo amoroso. La decente llora sin consuelo por Baulito[8], la prostituta reniega de él y el hombre se mata por un amor que nunca existió.

La mujer pobre va adquiriendo los rasgos propios de su pretendiente. Se convierte ella en déspota y hace que los hombres sean sus esclavos. Locarno se masculiniza, al encarnar los caracteres que, según el decir irónico de los personajes, eran propios de Pérez. "Pero el Baulito sabe lo que hace; quiere que las mujeres sean esclavas del déspota que lleva en la sangre y para tenerla en línea se puso a festejar en el baile a María Esther [...]" (Borges, Bioy, 1979:278). Absorbe su desmesurada ambición por el dinero. Es este el motor que pone en marcha los escasos contactos que la mujer le permite entablar. Pide dinero en efectivo, por lo que 'su servidor', en ese momento 'Subsecretario de Cultura', le remite veinte mil pesos en un sobre cerrado diariamente. La última cifra que solicita la mujer es excesiva y se la oculta: "La Locarno, que ya se había guardado mi sobre, aceptó una suma inicial que por poco nos da un espasmo" (Borges, Bioy, 1979:285). Se contamina con los grandes negociados, con el poder, con el dinero, sin ceder nada ante nadie (ni el cura ni el abogado juntos logran doblegarla). En este sentido comparte con Baulito su politización. Es la

circulación de mercancías en una sola dirección la que habilita el contacto y transforma a los seres. Cuantos más bienes materiales obtiene la mujer, más se aleja del hombre que se los envía.

La muerte de su pretendiente no hace más que reafirmar su criterio económico en las relaciones humanas, su crueldad y frialdad, su espíritu calculador y su egoísmo:

> La señorita Locarno me aseguró que si ella hubiera sospechado lo que iba a suceder, se traga la lengua y no lo rechaza. Vamos a ver qué había ganado. Ya no recibiría el cheque de cada día y el Baulito, con el apuro de pegarse el balazo, a lo mejor no le dejaba nada en el testamento. (Borges, Bioy, 1979:286)

Sus valores priman en un mundo trastocado, y no hacen más que redoblar los que caracterizan a los personajes masculinos.

Mientras se afirma la personalidad absolutista de la prostituta, se esfuma, hasta desaparecer, la imagen de Inés Tejerina. La presencia de esta mujer es tan sólo una excusa para destacar el absurdo de las situaciones y la inversión de roles, propios de este mundo de la sátira. Su status está dado por la posesión de una fortuna heredada (es la sobrina carnal de la señora Webster de Tejedor, quien ofreció una gran fiesta en su residencia de Olivos) y de una educación esmerada, elementos que la absuelven de la degradación absoluta. Aparece en su mansión de Arroyo, donde, a la inversa de Locarno, llora desconsoladamente por los desplantes de Baulito y no logra entender lo que sucede[9]. Se muestra sensible, bondadosa, tierna e inocente. Insiste en comunicarse con el hombre, pero sufre sus desaires. En este punto se conecta con el personaje masculino, ya que también él es rechazado, al contactar con la otra mujer. Además, ambos se asemejan en la entrega de grandes sumas de dinero al mensajero, para que interceda en esa situación.

El rol que desempeña Tejerina se cierra con la plata: no vuelve a aparecer en la historia a partir de la entrega de 'una luca' al amigo de Pérez (Borges, Bioy, 1979:280).

Las voces del relato

En el cuento intervienen dos voces, pero es una sola la perspectiva o punto de vista acerca de lo que acontece.

Reaparece Tulio Savastano, personaje de otros cuentos de Borges y Bioy, quien va contando a otro narrador (y a los lectores), con su propia voz, todos los hechos que se desencadenan. Se trata, en este caso, de un empleado de Pérez, que conoce la intimidad de éste, ya que tiene libre acceso a su casa, es decir a su vida, y es el que escucha todas sus confesiones. "Por el momento el Baulito le otorga toda su confianza y le revela, bajo forma de confidencia, entretelón que bueno, bueno" (Borges, Bioy, 1979:278). Su ocupación fundamental consiste en oficiar de intermediario entre Pérez y Locarno. Aparece cumpliendo todas las órdenes de su jefe, pero rompe su fidelidad al vociferar sus intimidades. Se constituye en el portavoz de sus pensamientos y deseos, tamizados, en todos los casos, por su propio parecer, el que va acompañado con un tono de burla.

Tal como ocurre con Locarno, manifiesta interés por el dinero, ya que, confiesa que el Baulito no es generoso con él. Por eso se ofrece, en un nuevo contrasentido, como un amigo desinteresado para ayudar a Tejerina, a cambio de una decorosa remuneración. Para reproducir el equívoco, recibe la plata y nunca vuelve a relacionarse con ella. Se moviliza obligado por la situación y esperando obtener una buena 'comisión' a cambio[10], aunque, debido a que Locarno es más astuta y rápida que él, en ocasiones debe volver a su casa sin cumplir con su objetivo. Sólo el ascenso al mundo de la política le permite complacer sus aspiraciones.

A pesar de que es a partir de su voz que se satiriza a los demás personajes, Savastano cae también en la ridiculización. Contaminado con el pensar y con el proceder de María Esther, se muestra frío, calculador e interesado. Cuando su jefe se suicida, se lamenta, en acuerdo con ella, de que no le haya dejado ningún bien material en el testamento, y, contrariamente a lo esperado, confiesa su pesar por haber tenido que 'aguantarlo' (Borges, Bioy, 1979:286).

La segunda voz que se entrecruza en el texto es la del pseudo autor y narrador Hilario Bustos Domecq. Es él quien inicia el relato, al presentarse como colega de oficina de Savastano. Asegura que 'habla con fundamento' (Borges, Bioy, 1979:278), ya que se le acerca a Tulio diariamente con la finalidad de hacerlo hablar. Para convencer al lector acerca de la veracidad de los hechos narrados, nos vuelca el decir de su compañero en su propia voz y sin interrupciones, enmarcado con sus cómplices presentaciones, que obedecen a una cronología. Por momentos se confunden las voces, ya que el servidor de Pérez se dirige al lector. Nos dice, por ejemplo: "No me creerán: el Baulito no se hizo rogar." (Borges; Bioy,1979:282). Además, conforme avanza el relato, se borran las marcas del diálogo y se expresa un único narrador.

Domecq se llama a sí mismo 'servidor' en relación con su interlocutor, así como lo hace éste para con su jefe. Ese término remite al interés que ambos demuestran por 'sonsacarle (al otro) los chismes de la víspera' (Borges, Bioy, 1979:278). En este sentido cumplen el mismo rol: escuchan y revelan las confidencias del colega.

En el relato de los últimos sucesos, el marco aportado por Bustos Domecq desaparece. Calla, para dejar hablar al testigo directo de los hechos. En este sentido, desempeña el papel de un pseudo investigador, ya que hace hablar a Savastano para conocer y revelar detalles de las últimas horas de vida de una persona. Sólo que, en estas circunstancias, el enigma se encuentra resuelto: víctima y culpable coinciden. El vencedor se encuentra vencido por los obstáculos que se supo imponer con sus propias acciones.

A partir de la degradación de todos los personajes involucrados[11], en el texto se articula un eje de oposiciones, que se da, fundamentalmente, entre la lealtad y el engaño, la verdad y la mentira, el fiel y el impostor[12].

El lenguaje.

Realizar la lectura del cuento implica enfrentarse con el uso de un lenguaje sobrecargado en su significación. La escritura está signada por la oralidad de los personajes, quienes utilizan, en todos los casos, un código similar. Las expresiones son totalmente vulgares, y a éstas se les entremezclan otras de un estilo más cuidado[13]. Se usan palabras provenientes del lunfardo, del latín, del italiano[14]; también expresiones propias de la jerga militar, política y eclesiástica[15]. Además se intercalan dichos populares y refranes[16] y se hace uso de diversas técnicas del chiste.

Freud abordó el estudio de este último aspecto, en su vinculación con lo cómico, y discriminó las técnicas que convierten a una frase o expresión en un chiste[17]. Algunos de estos mecanismos pueden reconocerse en el uso del lenguaje que se realiza en el cuento. Sólo mencionaremos algunos ejemplos.

Se emplea la *condensación con formación sustitutiva*, que consiste en producir una palabra mixta (Freud, 1979:21). Por ejemplo: "se encastilló" (Borges; Bioy, 1979:280), es decir, 'se encerró en el castillo'; "le sonsaqué" (Borges; Bioy, 1979:280), en lugar de 'le saqué al sonso'.

Formación de una palabra por derivación (Freud, 1979:39), que conserva el mismo significado. Por ejemplo: "para alhajar" (Borges; Bioy, 1979:281), es decir, 'para llenar de alhajas'.

Unificación o constitución de una conexión inesperada, a partir de una comparación (Freud, 1979:97). El ejemplo es: "el pobre viejo, con su cara de queso de bola, se reía como un bendito" (Borges; Bioy, 1979:281).

Doble sentido de un nombre y su significado material (Freud, 1979:41), por ejemplo: "Pardo Salivazo" (Borges; Bioy, 1979:282). *Doble sentido del significado material y metafórico de una palabra* (Freud, 1979:42). Es el caso de: "El relojero me franqueó la entrada de su local" (Borges; Bioy, 1979:282).

Representación antinómica (Freud, 1979:81), es decir, unión de vocablos contradictorios en su significación. Por ejemplo: "¡Cuántas queridas y olvidadas memorias del Nuevo Imparcial!" (Borges; Bioy, 1979:282).

La estructura del relato

Las voces de los personajes se estructuran en capítulos, de acuerdo con las confesiones que efectúa a Domecq su compañero de oficina. La división en apartados se conecta con una cronología, ya que se trata de mencionar los acontecimientos más importantes a medida que transcurren.

El cuento adquiere, hacia el final, la forma paródica de una crónica policial, entendiendo por 'parodia' la imitación burlesca de un lenguaje[18] y de una forma, y la producción negativa de un sistema expresivo nuevo (Avellaneda, 1983:60). Se relata el suicidio de un hombre, se detallan los móviles que produjeron el hecho, el lugar y el momento en el que aconteció, pero se lo hace sin marcas estructurales precisas, con un lenguaje vulgar, con marcas de oralidad y tamizado con opiniones y revelaciones del espíritu mezquino del propio productor de ese texto.

Para concluir

'La salvación por las obras' exhibe una delineación compleja de seres, los que se construyen a partir de los mecanismos devastadores de la sátira. En tal sentido, sus pensamientos, acciones, retratos y nombres contribuyen a presentar una imagen degradada de cada uno de ellos. La destrucción se complementa con la revelación del espíritu miserable que tiene cada hombre. El tono festivo se representa a partir del uso particular del lenguaje, de la intercalación de distintas técnicas del chiste y de la caracterización humorística de los personajes.

Bibliografía

-AGUILAR Gonzalo. 1996. "Una historia local de la infamia", en: *Tramas, para leer la literatura argentina*. Buenos Aires, vol. II, Nº 5.

-AMÍCOLA José. 1996. "Parodización, pesquisa y simulacro", en: *Orbis Tertius*. La Plata, año I, Nº 1.

-AVELLANEDA, Andrés. 1983. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana.

-BALDERSTON, Daniel. 1986. *The literary universe of Jorge Luis Borges. An index to references and allusions to persons, titles and places in his writings*. Wesport Comm. Greenwood Press.

-BERGSON, Enrique. 1931. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Valencia: Prometeo.

-BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo. 1979. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé.

-DOMÍNGUEZ, Marta Susana; LAMOSO, Adriana. 2002. "Las técnicas satíricas en Bustos Domecq", en: *Hispanismo en la Argentina. En los portales del siglo XXI*. San Juan: UNSJ, T. III, Cap. XVII, 167-174.

-FERNÁNDEZ VEGA, José. 1996. "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial", en: Variaciones Borges. Denmark: Aarhus Universitet, 1, 27-66.

-FREUD, Sigmund. 1921. "El chiste y su relación con lo inconciente", en: Obras completas. Buenos Aires: Amorrortu, T. VIII, 1979.

-HODGART, Matthew. 1969. La sátira. Madrid: Guadarrama.

-KOHAN, Martín. 1997. "En las afueras de París. Sobre dos relatos del Vizconde de Lascano Tegui y de Hilario Bustos Domecq", en: *Orbis Tertius*. Año II, Nº 5.

-LAMOSO, Adriana. 2002. "Hacia una interpretación de 'Las formas de la gloria' (*Nuevos cuentos de Bustos Domecq*)", presentado en las *Cuartas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística. "Intergéneros culturales: literatura, artes y medios"*. Buenos Aires: UBA. (en prensa).

-ROMERA ROZAS, Ricardo. 1995. *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*. Paris: L'Harmattan.

-SCHEINES, Graciela. 1992. "Las parodias de Borges y Bioy Casares", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid. 505/507.

-ZUBIETA, Ana María. 1995. *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Notas

[1] El presente trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación titulado *Parodia y sátira en Bustos Domecq*, dirigido por la Lic. Marta Susana Domínguez. En torno a la misma temática, se han elaborado estudios concernientes a los cuentos "Penumbra y pompa" y "Las formas de la gloria", pertenecientes, todos, a la mencionada colección.

[2] Este término es utilizado en: Zubieta, Ana María. 1995. *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Rosario: Beatriz Viterbo, 18.

[3] Hodgart, Matthew. 1969. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 23.

[4] Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo. 1979. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 278. En adelante todas las citas corresponderán a la presente edición.

[5] Tulio Savastano, empleado y servidor de Baulito, comenta: "Los amigos le habíamos fallado y él había tomado la decisión, por increíble que parezca, de tratar cara a cara con la Locarno." (Borges, Bioy, 1979: 285).

[6] Los corchetes en medio de una cita textual me pertenecen.

[7] A propósito, Tulio Savastano dice: "La Tejerina [...] le hace caso al Baulito; a veces ganas no me faltan de ir al Instituto Pasteur para que me apliquen una inyección contra la envidia." (Borges, Bioy, 1979: 278).

[8] "La Tejerina se aguantó como pudo, porque al fin y al cabo le han dado una educación esmerada; pero a las tres y quince de la mañana no resistió y la vieron salir corriendo y llorando. Hay quien alega que la culpa fue de empinar el codo, pero el consenso más generalizado es que lloraba por despecho, porque lo quiere." (Borges, Bioy, 1979: 279).

[9] "Me dijo que por más que se golpeaba la cabeza contra las paredes del living, no acababa de entender lo que sucedía y que a veces pensaba que estaba a punto de perder la razón." (Borges, Bioy, 1979: 280).

[10] "A la tarde el Baulito en persona se emperró en efectuar él mismo la compra, con lo que me privó de la comisión. Entregué con todo éxito el donativo, que se lo enrosqué en el dedo anular de la uña cachaza. Antes de encaminarme a la oficina le di la fausta nueva al Baulito, que me recompensó con éstos de a mil. Andamos en la buena, como usted ve." (Borges, Bioy, 1979:280).

[11] En el cuento aparecen otros personajes menos relevantes en cuanto a las acciones que desempeñan, pero de idéntica importancia en lo que se refiere a su configuración satírica. Junto con ellos, determinados objetos, lugares, así como también alimentos y bebidas se constituyen en elementos que contribuyen a crear un clima de vulgaridad y de desvalorización.

[12] Cfr. Avellaneda, Andrés. 1983. *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 61-62.

[13] Por ejemplo: "Hay quien alega que la culpa fue de empinar el codo, pero el consenso más generalizado es que lloraba por despecho, porque lo quiere." (Borges; Bioy, 1979: 279). "Subido que hube la escalera de mármol con la lengua de fuera..." (Borges; Bioy, 1979: 279). "La puerta abrióse hospitalaria" (Borges; Bioy, 1979: 281).

[14] Son ejemplos: "...a trueque de un Salutaris" (Borges; Bioy, 1979: 280). "¡La residencia, sin perdonar la fosa de engrase, iluminada a giorno!" (Borges; Bioy, 1979: 282). "La Tejerina estaba fula y el Baulito gozaba como si le hicieran cosquillas." (Borges; Bioy, 1979: 279).

[15] Léxico político: "Partí hacia el deber, no sin lamentar que Fonseca se quedara dueño del campo y que captara, mediante la adulación, el favor del oficialismo presente." (Borges; Bioy, 1979: 283). Léxico militar: "Yo malicié que cuando llueve todos se mojan, y le hice la venia" (Borges; Bioy, 1979: 283). Léxico eclesiástico: "Con la elocuencia que da el púlpito, le propuso a la Locarno la blanca mano de Baulito que, amén de una fortuna personal, ya considerable, estaba percibiendo un sueldazo en la Avenida Alvear." (Borges; Bioy, 1979: 285).

[16] Algunos ejemplos son: "Creer o reventar" (Borges; Bioy, 1979: 278).; "La historia se repite" (Borges; Bioy, 1979: 280); "Bien dicen que el porfiado saca mendrugo." (Borges; Bioy, 1979: 281); "Le fue explicando a calzón quitado el asunto..." (Borges; Bioy, 1979: 284).

[17] Freud, Sigmund. 1979. "La técnica del chiste", en: *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, T. VIII, 18-84.

[18] Scheines, Graciela. 1992. "Las parodias de Borges y Bioy Casares", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid. 505/507.

El simulador de Jorge Manzur: reinvenciones de la literatura en el policial

María Gabriela Palazzo
Universidad Nacional de Tucumán
CONICET

0. Introducción

Aproximarse a la cuestión del policial como género implica más de una arista de discusión. Por ejemplo, para algunos autores como Todorov (1966)[11] escribir una obra en este marco supone el respeto y el ajuste a determinadas normas, en cuanto considera que este formato es parte de la literatura de masas -en contraste con la "gran" literatura. Este punto de vista se opone al que afirma que el texto policial es laxo y permeable a diferentes modos de realización (Rivera, 1986)[22]: "Son relativamente escasos los ejemplos de autores argentinos dedicados en forma exclusiva al género policial. Lo que abunda, en cambio, son escritores que lo cultivan esporádicamente, matizándolo con otras formas narrativas, e inclusive con otros géneros".

También existe una tercera posición que sostiene que la categoría de género resulta estrecha o simplista a la hora de abordar las cuestiones literarias.

En este trabajo nos orientaremos hacia la segunda opción ya que la novela que nos ocupa no responde en forma fiel a la tradicionalidad del relato policial, pero no por ello constituye una real transgresión, como veremos en los apartados subsiguientes. Esto no significa que neguemos la existencia de novelas "de género" en la actualidad en Argentina. Dicho de otro modo, nos preguntamos si este texto, escrito en 1990, se inscribe en los cánones del género policial (cuyo iniciador sería Poe, según Borges), y si se puede hablar de "género" una vez que las fronteras ceden ante la presencia de elementos que escapan del modelo.

En principio diremos que *El simulador* sí se encuentra en el marco de un género, y desde este se cuestionan, se evocan otros textos, otros géneros y otros autores, con una intriga de novela policial.

Desde un punto de vista pragmático nos ubicamos frente al texto y este nos propone una lectura traspasada por lo lúdico, por la invitación a ingresar en una trama construida sobre la base de la realidad y de la ficción, siguiendo una narración fragmentada. Es así como asistimos a la ficcionalización del Jorge Luis Borges real y del Borges en su literatura, o de la literatura y el estilo borgeanos, como así también de escritores como Italo Calvino o William Blake, y personajes como María Kodama, entre otros. El resultado es el guiño literario, la estilización e incluso la parodia o el absurdo, en un constante movimiento de reescritura de la literatura.

1. El simulacro como motivación de la escritura

A partir de este eje de sentido –el simulacro-, en el título mismo de la novela, podemos leer la historia desde el cuestionamiento a la verdad, o desde la ficcionalización de la realidad, que resulta en reescritura de la escritura. Escribir es simular. Hay un postulado explícito en la novela: el escritor -Borges- que ha negado la entidad de la novela, que menospreció su valor como texto frente a la importancia del cuento, es quien escribe y guarda como secreto una novela. Escribe esa novela (*El simulador*) pero aparenta no haberla escrito ya que la guarda celosamente junto con otros objetos valiosos en una caja de seguridad.

La hipótesis de lectura estaría en el epígrafe de Antonio Machado con el que comienza la historia: "Se miente más de la cuenta/ por falta de fantasía/ También la verdad se inventa".

La invención es también para Borges (1942: 250) un elemento inherente al género policial: "Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. [...] El relato policial representa un orden y la obligación de inventar".

El juego y el secreto son dos ejes importantes que hacen a la caracterización del policial como género.

Los indicios que el narrador va dispersando a modo de pistas tienen que ver no tanto con un misterio o con un enigma, sino con un secreto; ese secreto es la motivación de la búsqueda por parte del personaje desde quien se focalizan los hechos: el profesor Tomás Blake. Poseer el secreto es poseer un botín, un tesoro; en suma, un pedazo de historia.

2. Los actantes y sus funciones: convencionalismos y transgresiones

Sabemos que en la novela policial "de género" los roles o funciones de los personajes siguen un modelo, un paradigma, o una tradición. En la novela policial argentina esto no es tan evidente ni necesario, ya que las condiciones de producción son diferentes a las de la novela europea.

Consideramos que *El simulador* da cuenta de ello, ya que los personajes se desvían, en algunos casos, del canon:

a. El delincuente: es quien simula a través del cambio de nombres, según sus funciones. Es Adolfo Melián cuando actúa como intelectual excéntrico; es El Oriental al cumplir el rol de cerebro desde la operación delictiva, y es también Paredes.

El psicologismo del criminal adquiere gran importancia en la novela. Aquí es un personaje excéntrico, aun más que el personaje que eventualmente cumple las funciones de detective. El Oriental es un hombre amante de la lectura, de la buena mesa, de la música. Sus características responderían más al tipo del detective de las historias policiales tradicionales. Es un delincuente atrayente, seductor, fino y elegante que provoca, si no la simpatía, una curiosidad especial en el lector; nos atrae su modo de pensar, su lógica, que es lo que, en definitiva, entreteje los acontecimientos.

Los hechos han sido cuidadosamente planeados por este personaje, no se precipitan, siguen un orden y abarcan –entre los dos robos- siete años.

Roger Caillois (1942) afirma que el criminal se va descubriendo paulatinamente, a través de la pesquisa, en la novela policial. Por el contrario, en ésta se nos presenta en los primeros capítulos, con lo que la estructura convencional del género se resiente un poco. La pregunta sería entonces: si ya conocemos al autor del delito ¿cuál es la incógnita de la novela? A esto podríamos responder, siguiendo al mismo Caillois (entre otros), que lo que interesa es el cómo del hecho. Sin embargo, este dato también es expuesto en la primera parte de *El simulador*: los más mínimos detalles del robo son descriptos por el narrador.

Si contamos con un quién y un cómo, ¿seguimos hablando de novela policial? Diremos que sí, pero, como lo anticipamos al comienzo, esta novela transgrede ciertos aspectos convencionales. Por ello interesa el por qué del robo. Este motivo es el que funciona como imán para el lector.

¿Por qué se roba una novela? ¿Por qué se elige a un personaje como Blake? ¿Por qué Borges...?

Quizá en las palabras del simulador Melián esté una parte de la respuesta:

> Yo no robé por segunda vez las cajas de seguridad para conquistar más dinero o más gloria. No. Yo no quería dañar a Borges más de lo inevitable. [...] Cuando vi el original, más la carta que le dirigía a Bioy Casares, supe que podía apoderarme, aunque fuese transitoriamente, de un maravilloso secreto (MANZUR: 168-9).

El delito (el robo de la novela) está justificado por el objetivo último de poseer una obra de Jorge Luis Borges, aunque este motivo sea producto del azar, y de conocer al escritor a partir del robo. Es, en definitiva, una justificación literaria. Incluso la novela le es devuelta a su autor, con lo que se evidencia una faceta peculiar del criminal: este hombre que es capaz de matar a sangre fría, devuelve lo que ha robado, y es exquisitamente delicado al encontrarse con Borges.

El otro criminal, simulado, porque no llega a consumar su

crimen, -Melián le hace creer que sí- es Borges, que mata -intenta matar- para tener un nuevo secreto, por una parte, pero también por una cuestión de honor. El narrador, al modo paródico de "El fin", lo hace actuar en su ley, una ley literaria que lo condena a matar por la honra (literaria también). Imaginarnos un Borges cuchillero resulta casi ridículo; sin embargo, esta característica adquiere coherencia en el contexto de la novela, ya que Melián convence al poeta de que la única salida que queda para salvar su nombre es la de matar a Blake. Este es el juego intertextual en el que la literatura justifica la muerte (de un moreno, de un gaucho, de un escritor.)

Finalmente, si bien no es un criminal, Tomás Blake es considerado culpable al modo de la tragedia griega, ya que no supo ver los indicios, o se mostró ignorante ante ellos y prosiguió su búsqueda sin saber que se condenaba a sí mismo. Su culpa es social, no moral.

b. El detective: lo interesante de esta novela, que nos permite anunciar que está movida por la intención de transgredir el género, es que la figura del detective no se presenta clara desde un primer momento. Podemos distinguir, en este sentido, entre el detective "policial", encarnado en la figura de Montalbán y de Rinaldi, que corresponde más bien a la imagen estereotipada del policía que persigue datos, busca indicios, parece que estos indicios lo llevan a la dilucidación del enigma, pero finalmente resulta ser el gran perdedor de la historia. El inspector Rinaldi es una especie de caricatura de la dictadura militar, un ser desconfiado, descortés, obsesionado con una idea, que emplea recursos extorsivos o intimidatorios estereotipados. Nos da la impresión de que el autor del texto ha querido incorporar la dupla Montalbán-Rinaldi a modo de convención del género, y esa convención se cumple cuando observamos los resultados de la investigación por esta vía: se busca al hombre equivocado, no se puede atrapar al criminal.

Por otra parte, el personaje de Blake cumple en cierto momento la función del detective, cuando, una vez sustraída la novela de su departamento, comienza a sospechar de Melián; por ello realiza copias y sigue el juego del impostor. Se encuentra en el margen de la ley desde el momento en que oculta datos importantes a la policía, para poder proseguir (¿con tranquilidad?) su investigación. No es un profesional en estas lides, sino un intelectual: su modo de pensar no tiene la lógica del de un detective. De todos modos, persigue sus pistas y llega a saber la verdad: entonces muere.

c. La víctima: en un primer momento es Borges, a quien le sustraen de su caja de seguridad el original de una novela inédita e inconclusa. Sin embargo, el Borges ficcionalizado no actúa como víctima, no asume o no admite el agravio, excepto hacia el final :

> Yo tuve un secreto. Por años, escondí ese secreto [...]. Yo deseaba que fuese un secreto inmortal; pero usted penetró en él y el secreto se convirtió en una anécdota policial y literaria entre usted y el profesor Blake. [...] Los tres, cada uno con su lenguaje, cada uno por su sendero, buscamos cierta forma de inmortalidad. Yo fui el más perjudicado, porque pretendía morir [...] llevándome algo propio hasta la disolución del cuerpo. Eso mío lo tiene usted (229).

En realidad la víctima es el propio Tomás Blake, y lo es desde al menos dos puntos de vista: es víctima de los planes de El Oriental, convirtiéndose en el puente, en el elemento utilitario para que el delincuente se acerque al escritor. Por otra parte, lo es de su propia ambición literaria, y esto en estrecha relación con el aspecto anterior: en su afán por averiguar el origen de la novela que le diera Melián para que la corrigiera, no cuida sus espaldas, quiere ser también parte de esa pieza que vale por ser la novela nunca publicada por Borges. Por ello detective y víctima se funden en un solo personaje.

d. El delito: es un delito literario. No es un crimen, y aquí también hay una diferencia con la novela policial que define Caillois, desde el momento en que no es el cuerpo muerto el móvil de la investigación, sino un texto literario.

El acto delictivo se comete, en consonancia con el género, en un lugar cerrado y sin testigos: la bóveda de un banco. El asesinato final también ocurre en un espacio interior: una sala de encuadernación.

Por lo tanto, hay un delito y más de un crimen en sentido

estricto, ya que el inspector Rinaldi es asesinado, y Tomás Blake también, pero esos homicidios no son los disparadores de la investigación. Además, el objeto valioso no es dinero sino la palabra, el secreto; poseer las palabras de Borges es una ambición para El Oriental, pero también para Tomás Blake.

2.1. Los núcleos de sentido

De acuerdo a lo que propone Barboza de Tesei (1995), en la novela policial argentina se pueden distinguir tres etapas: la primera, que responde al canon inglés, cuyo representante sería Borges. La segunda, de la década de 1960, caracterizada por el cuestionamiento de la sociedad, el discurso polifónico, el anclaje histórico; y la tercera, en la que el discurso policial cuestiona la literatura. Importan más determinados núcleos de sentido intencionales, como la identidad, la otredad, la libertad, la autenticidad. La parodia y la sátira también son aspectos sustantivos que tiene en cuenta este tipo de narrativa de las últimas décadas del siglo XX. Desde este punto de vista, y según lo que venimos analizando, *El simulador* responde a estas características finiseculares, y la función del detective al estilo dupiniano se desdibuja y se traspola a la de otros personajes, como el delincuente.

Con respecto a los núcleos de sentido, encontramos tematizados los siguientes:

2.1.1. La identidad: desconocemos, hasta el final de la novela, la identidad real de El Oriental, en tanto se nos va develando paulatinamente su personalidad compleja y sus intereses literarios. Su identidad es la de Jorge Luis Borges mientras tiene en sus manos la novela robada; sentirse Borges es un placer macabro o una ilusión pasajera; podemos verlo en el siguiente pasaje en el que Melián dialoga con Blake:

> Un viejo amigo, llamado Juan Carlos Minelli, y que sabe bastante de novelística, me dijo una noche que yo era un gran mentiroso y que estaba en inmejorables condiciones para construir una buena novela. Pero hasta el día de hoy no sé si lo dijo a favor o en contra de mis intentos literarios (229).

La voz que se escucha es la de Adolfo Melián, que no es realmente Adolfo Melián, asumiendo como suyo un texto que no lo es, y que fuera de la ficción que estamos leyendo, no existe. La "mentira" literaria, la gran ironía de llamar indirectamente a Borges "mentiroso" a través de un mentiroso, es muy sugestiva. Cuestiona la literatura desde la literatura, en tanto esta es invención; la invención se emparenta con la mentira y con la simulación. El propio narrador asume la voz, el estilo y las formas de relacionarse del afamado escritor y las textualiza en la novela, con lo que genera una zona de cuestionamiento de la verosimilitud.

2.1.2. La autenticidad: es el eje de toda la novela. Desde el momento en que se plantea el simulacro como móvil, la historia se estructura en torno a este tópico. Parecería ser que finalmente lo auténtico es lo simulado; la literatura como simulación, plagio, invención o inversión de la realidad es la hipótesis que se desprende de la lectura.

Verdad y mentira, ficción y realidad se entrecruzan en el juego donde se ocultan varias cosas: la verdad de los hechos, un secreto, una carpeta, la identidad. Como ya mencionamos en relación con el género policial, el secreto y el juego son dos piezas constantes de esta novela.

3. El género como lectura de la realidad y de la literatura

Si un género es una forma de leer la realidad, entonces esta novela es una forma de reescribir la literatura o de hablar de la literatura argentina canónica como es la de Jorge Luis Borges. Se lee desde un lugar irónico, y desde un espacio y un tiempo específicos: las ciudades -Buenos Aires, Roma, Barcelona, Turín- , las calles, los personajes, las fechas y su anclaje histórico son reconocibles para el lector. En este sentido continuamos en la línea de una novela policial argentina particular, marcada por hechos significativos como ser la dictadura militar de la década del setenta. Este dato ayuda a leer la figura del inspector Rinaldi, o la isotopía del exilio, del intelectual obligado a dejar su país, "sospechado" de ser drogadicto y comunista, por ejemplo. Es decir, detrás del juego con las cuestiones literarias,

con la identificación del estilo borgeano, hay alusiones significativas que ayudan a abonar la tesis que cada realidad se lee desde un determinado género, o de que el género es una forma de leer algún aspecto de la realidad.

La cuestión de la escritura también está sugerida a través del personaje Tomás Blake; no nos asombra, a esta altura del tema, que se trate de un escritor y crítico literario, casi un amigo de Borges; la gran ironía de la novela es que, quien pretende indagar acerca del autor de la novela que ha llegado a sus manos, muere en manos del autor de esa novela, a través de un gran simulacro donde los actores se enmascaran en las palabras.

4. Los temas borgeanos

La novela recrea, merced a su libertad de ficcionalización, ciertos temas que son característicos de la literatura borgeana, o que los que hemos leído al menos mínimamente los textos de Borges, reconocemos aquí, y que están dispuestos en la trama siguiendo una estrategia rayana en lo grotesco. Para incorporarlos, el narrador se vale de los distintos personajes, pero sobre todo del de Borges.

Una de las tantas estilizaciones paródicas de *El simulador* refiere al tema del tiempo y la simultaneidad:

> Hoy y aquí, y al mismo tiempo en Singapur, un hombre desconocido beberá lo que bebamos, se rascará la nuca, molesto, cuando nosotros lo hagamos; empapará en sudor su rostro al hacer el amor, a la misma hora, bajo la misma luna, pensando en la misma mujer, como nosotros (57).

Otro de los tópicos ficcionalizados, en el juego de intertextualidades, es el del coraje. El narrador convierte al gran escritor en cuchillero, en hombre atrapado por su destino. Resulta burlesca, patética, la imagen de Borges ciego, perdido en el espacio de un salón oscurecido, mientras blande un cortapapeles y cree que está por matar a otro hombre. De este modo se convertirá en el otro, en el asesino, para tener una nueva motivación y un nuevo secreto: “Sepa, querido amigo, que por una traición, por una infamia, he decidido darle muerte -anuncia Borges, y da un tímido paso adelante” (54).

También el tema del doble es parte de la trama: hay dos conferencias, dos robos, dos copias de la novela, dos encuentros entre Borges y Melián. Otro elemento significativo es la biblioteca, que es el lugar casi sagrado donde está la clave de uno de los enigmas propuestos por El Oriental.

4. Conclusión

El simulador es, además de lo que hemos venido diciendo, una puesta a prueba, una suerte de sondeo de nuestras lecturas acerca de Borges, su literatura y su concepción de la novela. Si tomamos en cuenta que la novela policial propone un juego, entonces la de Manzur sí es un texto de estas características. Más que la voluntad de construir una gran obra, pareciera ser que en el discurso prevalece la invitación a jugar con la realidad y a dialogar con la literatura; a entretenernos con la invención de una nueva realidad -la ficcional-. Resulta casi inevitable preguntarnos qué hubiera pasado si Borges hubiera escrito una novela. Probablemente hubiera sido un acto transgresor con sus propias creencias o una traición a su propia poética. Pues bien, *El simulador* pone en palabras y en la imaginación esa transgresión, y estructura una serie de hechos policiales y literarios en torno a ello. El resultado es probablemente el buscado: el lector acepta jugar y por momentos puede caer en la trampa.

Bibliografía

-BARBOZA DE TESEI, Martha. 1995. "La novela policial en la Argentina de los '80", en *Cuadernos de Humanidades Nº8*, Universidad Nacional de Salta: Facultad de Humanidades,297-303.
-BORGES, Jorge Luis. 1942. "Sobre Le roman policier de Roger Caillois", en *Sur* nº 91, 248-251.
-CAILLOIS, Roger. 1942. "La novela policial", en *Sociología de la novela*, Buenos Aires: Sur, 57-116.
-MANZUR, Jorge. 1990. *El simulador.* Buenos Aires: Planeta.
-PASTROMERLO, Sergio. 1997. "Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana", en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,* Nº 32, 17-42.
-RIVERA, Jorge. 1986. Introducción a *El relato policial en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba.
-TODOROV, T. 1966. " Typologie du roman policier", en *Poétique de la prose*, Paris, Du Seuil.

Notas

[1] Todorov 1966. " Typologie du roman policier", en *Poétique de la prose*, Paris, Du Seuil. Citado en En Sergio Pastromelo (1997): "Dos concepciones del género policial", *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, N° 32, pp 17-18.

[2] Rivera, Jorge 1986. Introducción a *El relato policial en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba.

Convenciones y transgresiones: Escribir e investigar desde los márgenes. *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* de Angélica Gorodischer

S. Natalia Ferro Sardi
Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)
Universidad Nacional de Tucumán

¿Qué quiere decir que hemos escrito novelas que son *más* o son *menos* que novelas policiales? Quiere decir que no nos hemos *sometido* al género. La policial argentina [...] ha trabajado en los *bordes* del género, no dentro del género.

J. P. Feinmann ("Estado policial y novela negra argentina" en G. Petronio, J. B. Rivera, L. Volta, *Los héroes difíciles*: 1991, Buenos Aires, Corregidor. La bastardilla es del autor)

Desde sus orígenes –remontados al siglo XIX– el policial –tanto el enigma clásico como la novela negra– ha partido de la perpetración de un delito o el planteo de un enigma[1]. A continuación los textos han planteado la realización de una investigación, llevada a cabo por un detective, destinada a una búsqueda de la verdad y a un reestablecimiento final de la justicia. Estos tres vocablos esenciales: crimen, verdad y justicia, dentro de la historia del género han sido resueltos y definidos de distintas maneras[2].

La articulación de estos términos es, precisamente, la que señalará las diferencias entre el relato clásico, el duro y los policiales latinoamericanos de fin de siglo. Cada una de estas formas plantea un modo desemejante de representar el crimen y un vínculo disímil con la ley que es la que en última instancia decidirá si hubo crimen, si hay una verdad y si se hará o no justicia[3].

Mientras que en el policial clásico el detective resuelve los casos a través de una secuencia lógica de hipótesis y deducciones y el crimen se transforma prácticamente en un duelo intelectual entre el investigador y el criminal –baste mencionar como ejemplo "La carta robada" de Edgar A. Poe–; en el policial norteamericano, el único criterio de verdad que existe es la experiencia[4]. En este tipo de relatos el detective –representante de la ley– no trabaja desinteresadamente, recibe un sueldo por su labor. No es un aficionado, como en la narrativa policial inglesa.

Si en esta última forma del género la inteligencia y la lógica abstracta constituyen los valores ideales, la decencia y la integridad son las virtudes apreciadas en los policiales norteamericanos. En estos textos, los crímenes no se separan de su motivación social como sucedía en la novela policial inglesa. Al contrario, son sostenidos por el dinero y la sociedad es leída desde el delito –desde los conflictos que generan en las relaciones interpersonales las circunstancias sociohistóricas por las que atravesaba Estados Unidos hacia finales de la década del '20–.

En un primer momento en Argentina –estamos hablando de la década del '30– la producción policial local es esporádica, fragmentaria, aislada y se encuentra arraigada a los modelos ingleses y norteamericanos[5] –salvo algunas pocas excepciones–. Con el paso del tiempo, a partir de la década del '60, la escritura va derivando progresivamente hacia una relectura paródica de las convenciones del género y a una politización del crimen.

Ana María Amar Sánchez afirma que los policiales latinoamericanos llevan a cabo, en relación al género, un movimiento de *seducción y traición*[6], ya que los textos que analiza parten de un conocimiento de las normas –saberes compartidos por escritor y lector– que rigen la forma canónica para transgredirlos y frustrar el reencuentro del lector con lo formulaico y repetitivo. Estos textos demandan un lector que pueda reconocer las convenciones y la transformación de éstas que genera la disolución y contaminación de la fórmula.

En este sentido, podemos afirmar que las narraciones policiales latinoamericanas de fin de siglo, mantienen un diálogo permanente con los elementos que constituyen el policial. El trabajo que han llevado a cabo estos textos no se reduce a una copia simplificadora y automática de una fórmula norteamericana y/o inglesa. Las versiones latinoamericanas practican, por el contrario, una toma de

distancia y un acto de reflexión sobre este tipo de relatos. Surge, así, una nueva forma, que si bien remite y alude a los elementos canónicos, no deja de presentar características propias[7].

Entre las particularidades del género policial, en Latinoamérica, de acuerdo a Amar Sánchez, podemos señalar que a las mujeres les ha sido negada cualquier instancia de poder. Ellas desempeñan, en general, la función de víctimas.

Dentro de este marco, el presente trabajo se propone analizar las diversas posiciones que ocupa el sujeto femenino en el texto *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1998, Argentina, Emecé editores) de Angélica Gorodischer y el diálogo que el texto establece con el género policial.

En este sentido podemos señalar que las representaciones femeninas que pone en circulación la narración, en sus distintas funciones, tendrán como objetivo polemizar *con*[8] y rechazar interpelaciones masculinas acerca de los roles asignados tradicionalmente a la mujer en la narrativa policial y en los discursos sociales. Doble trasgresión: literaria y de género; la segunda supone la primera, como veremos en detalle más adelante.

La investigación está a cargo de una mujer, en la mitad de sus cincuenta, cuyo nombre desconocemos a lo largo de todo el relato. Esta señora burguesa, a quien en una primera escena encontramos arreglando el jardín, fue en el momento de la guerra –como se denomina en el texto al período de la dictadura argentina de los '70, según se puede desprender por varios indicios[9]– militante.

Madre sobreprotectora, madre distante y fría, futura abuela, señora burguesa que conoce de plantas y de motores, improvisada partera, mujer seductora, ingeniosa, calculadora, estratega, emocional y decidida, ex militante retirada y fuera de práctica, espía ambiciosa capaz de arriesgar la vida por floreros de alabastro y alfombras de Bokhara, mujer ingenua y prejuiciosa, son algunas de las figuraciones que conversan y polemizan en el texto, desestabilizando las posiciones del sujeto, minando cualquier intento de encasillamiento.

Su experiencia anterior, o por decirlo de alguna manera, su currículo de activista política la convierte en la persona indicada para llevar a cabo una misión: descifrar el misterio que envuelve al millonario Teo Brülsen. Debe entablar una amistad con él y averiguar si está involucrado en actos delictivos.

Parte de su pasado justifica la posesión de una serie de saberes que deben favorecer el develamiento del secreto. El motivo de su aceptación al reclutamiento no es desinteresado, hay dinero de por medio. De ahí el nombre de la novela, ya que esos objetos hacen referencia a lo que ella desea conseguir con la recompensa de su trabajo.

Simulacro, engaño, artificio y apariencia. El texto sostiene el suspenso a partir de un juego entre ser y parecer. Futura abuela de día, espía de noche que ingresa a hurtadillas en la casa del Brülsen, la protagonista –el texto está narrado en primera persona– rechaza las representaciones adjudicadas a las mujeres de su edad, revirtiendo el valor negativo de la madurez en relación a la juventud a partir de los saberes que otorga la experiencia:

> [...] Pensar que hay gente que llora por la juventud perdida, mujeres sobre todo. No yo, que estaba en paz; que gozaba de un magnífica soledad. A mí nadie me reclamaba belleza ni carnes firmes ni párpados lisos ni sex appeal. ¿Veinte años? ¿Un mundo duro, hostil, sin resquicios, incomprensible, en el que no hay lugar para una?.... ¿Quién quería tener veinte años? No yo, ahora que todo el caviar del mundo era mío. (FAAB: 75)

El personaje femenino entabla un diálogo permanente con los dos grupos de pertenencia en los que se incluye –mujer/ señora de edad– sin aceptar, por esto, limitaciones a sus prácticas y a sus acciones. Desde el punto de vista del personaje, habilidades y maniobras se encuentran enriquecidas por el paso del tiempo, como así también la forma en la que se interpreta el mundo[10].

En este sentido, "haber vivido" supone para la protagonista un estado de tranquilidad, despojado de tantas incertidumbres, que, sin embargo, no garantiza la seguridad ni la previsión ya que ella es secuestrada mientras espiaba la casa de Mejía. Aquí descubriría, como

parte del juego de apariencias, que la joven de vestido celeste a quien ella había acusado de tonta después de sentir en un primer momento lástima por lo que todavía le tocaba aprender, es la cabecilla de una organización criminal.

En las páginas de esta novela, las mujeres lejos de ocupar un rol pasivo, son las encargadas de controlar los espacios de poder, sin que esto suponga que la posesión del saber o de la experiencia resguarden a una de la otra, cada una de un lado diferente de la ley.

En esa ciudad-laberinto, México, –construida desde la mirada de la narradora a partir de una serie de recortes que trazan un mapa caótico de discriminaciones étnicas y sexuales– el azar juega un papel más importante que las deducciones lógicas o el desciframiento de pistas para la resolución del crimen. Investigadora y villana coinciden en la huida de un bar. La joven de celeste aprisiona la mano de la argentina desprevenida rescatándola de la redada policial, en un gesto que será repetido e invertido casi al final de la novela con consecuencias trágicas. La joven de celeste, sujetada por la narradora, caída las máscaras, pierde la vida en el tiroteo de enfrentamiento.

El castigo alcanza a los culpables y la justicia es reestablecida también por una cuestión muy ligada a la suerte. Al regresar, un amigo, Fred, busca a la narradora en el hotel y así pone en aviso al resto de los personajes, como afirma la protagonista principal: "Yo era una buena baza, como rehén, como amenaza, como chantaje. Pero Fred volvió: el mundo es un damero" (FAAB: 157).

La verdad se conoce a medias y por momentos parece no interesar con exactitud la naturaleza del delito o los datos sobre los criminales: "No. No quería saber nada más del asunto, no quería oír la biografía novelada de Víctor Mejía ni la de la chica que había intentado librarse de mi apretón y había conseguido una bala" (FAAB: 152).

Queda el recuerdo y la alegría de haber conseguido el dinero necesario para comprarse lo que ella deseaba, el placer de visitar México y la felicidad de saber que su hija dio a luz. El hecho de que el texto comience y termine con escenas que presentan a la protagonista en la esfera privada, nos lleva a pensar que en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, los elementos del policial actúan como pre-texto que sirven a la narradora como disparador para indagar otro tipo de situaciones: la madurez física y emocional, la soledad después de la viudez, la maternidad una vez que las hijas han crecido, la llegada de los nietos, la posibilidad de encontrar una nueva pareja.

Cada una de las auto-representaciones que figuran en esta especie de biografía de una mujer burguesa, ex militante, señora de casa, son socavadas o cuestionadas a lo largo de todo el texto ya sea por ella misma o por las voces de los otros personajes: las hijas que critican todas sus ausencias, su ironía y su distancia y Teo que siguió con su mirada el ingreso clandestino de la narradora a su mansión.

De esta manera, la madre cuidadosa, pendiente de sus hijas, invadida en todo momento por pensamientos acerca de sus futuros nietos se va agrietando. Como así también la representación de ella como investigadora eficaz, primero porque la secuestran y segundo porque se entera que Teo supo todo el tiempo que ella estuvo en su casa.

Con la edad aparecen nuevas formas de seducir y el ingenio y el uso de las palabras cobran una mayor importancia. Las angustias y las tensiones propias de la juventud ceden su paso a un lenguaje mucho más directo y más frontal, sin rodeos. La soledad y la no dependencia de un hombre considerados en un primer momentos como los mayores logros, dan lugar a una apertura a la aventura amorosa, cuando decide aceptar la propuesta de Teo. Aceptación que no debe ser entendida como resignación, sino más bien como elección ya que es ella quien retoma la pregunta de él e invierte la iniciativa.

La confrontación de todas estas miradas, la propia y la ajena, rechazan una construcción monolítica de la protagonista y contribuyen a conformar un personaje contradictorio, complejo y no carente de fisuras, que termina ocupando el lugar de enigma, para el otro, dentro de la narración. A partir del ingreso de ella a la mansión y de la lectura de su nombre en una libretita encontrada en la mesa de luz, el misterio se desplaza de las actividades que lleva a cabo el personaje de Teo a lo que éste piensa de ella. Se trata entonces de descifrar la mirada del otro:

> No eran ni mi nombre ni mi dirección ni mi teléfono ni todo junto lo que me daba miedo. Era el signo de interrogación. ¿Preguntaba por mí o preguntaba por él? Por él.
> Tuve la seguridad de que Brülsen me iba a matar.
> Escuchame, estúpida, primero resulta que te ama y después resulta que te assina, pero en qué quedamos, razoná un poco, por favor. (FAAB: 106)

Ni la razón ni la sabiduría popular contribuyen a resolver los conflictos, dudas y temores que se le presentan, y es el instinto o el orgullo el que acude en esos momentos de tensión. Así, los recuerdos del pasado acuden a ella cuando "asalta" la casa de Teo y debe pelear con un perro guardián; y es una mezcla de instinto, amor, suficiencia y escrúpulos lo que hace que posible que la narradora asista a su hija en el parto domiciliario.

En este sentido, el texto supone, para la protagonista, la superposición de otra trayectoria, ya que paralelamente al desciframiento de indicios y pistas en su camino a la verdad, ella va aprendiendo que en realidad la vida y la adquisición de saberes no ha terminado todavía.

A modo de conclusión podemos señalar que en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* se lleva a cabo una doble transgresión. Al colocar a una mujer en la posición de investigadora se le otorga un lugar de poder muy poco frecuente en el género policial. La relación entre verdad, justicia y delito, también sufre una serie de modificaciones como ya hemos podido ver hasta aquí. La construcción del personaje encargado de la investigación, como una mujer contradictoria, ácida y sagaz que a partir del humor, la ironía, se cuestiona a sí misma y a las convenciones sociales, contribuye no sólo a alterar la fórmula del policial, en un gesto reiteradamente político, sino también a minar las representaciones que de lo femenino y de lo masculino ponen en circulación el discurso hegemónico.

Este trabajo forma parte de una serie de investigaciones que llevo a cabo como miembro del programa "Identidades y prácticas culturales en América Latina" en el Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA) – Universidad Nacional de Tucumán. Fue realizado bajo la dirección de la Dra. Carmen Perilli de Rush.

Bibliografía

-AMAR SÁNCHEZ, Ana María. 2000. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora.
———. 1992. "El sueño eterno de justicia: género policial y no ficción en Walsh", en: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora.
-BORGES, Jorge Luis.1997. "El cuento policial", en: *Obras completas*, Argentina, Losada.
-DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris (comp.). 1993. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I Teoría feminista: discuros y diferencia*, Madrid, Editorial Anthropos.
-GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. 1981. "Caracterización del personaje en la novela policíaca", en: *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, mayo, N° 371, pp. 320-337.
-GORODISCHER, Angélica.1985. *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, Argentina, Emecé editores, 1998.
-LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge. 1996. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Bs. As., Ediciones Colihue.
-LINK, Daniel (compilador). 2003. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, Argentina, La marca editora.
-MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel. 1996. "Subjetividad, transmisión y género", en: *Aspakia. Investigación feminista*, Nº 6, Dones, arte y cultura, pp. 51-61.
-PLANS, Juan José. 1978. "Historia de la novela policíaca" (tercera parte), en: Cuaderno *Hispanoamericanos*, Madrid, N° 241, Alianza Editorial.
-RICHARD, Nelly. 1996. "Feminismo, experiencia y representación", en: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-Diciembre.

Notas

[1] Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. señalan que una de las primeras dificultades que plantea el género policial es la definición de sus fronteras o límites. Ellos sostienen que la mayoría de los críticos, historiadores y aficionados al género aceptan estas posibilidades: "a) admitir como relato de pleno policial de pleno derecho a cualquier texto que se compadezca con algunos de los cuatro subtipos siguientes: 1) la *novela-problema*, que supone la develación de un enigma según procedimientos lógicos y verosímiles, 2) *el relato policial de intriga o suspenso*, que implica la amplificación y resolución de una situación angustiante (del tipo de las desarrolladas por William Irish), 3 el *thriller* o novela de acción y aventuras criminales (en la línea cultivada por Edgar Wallace, Sax Rohmer, etx.) y 4) *la novela dura*, con su visión crítica del orden social y del mundo del poder y del dinero (a la manera de Hammett, Goodis, Chandler, McCoy, Cheyney, etc.); o b) admitir como requisito mínimo del relato "policial" la existencia de una investigación y de una incógnita o

reivindicación a verificar, por tenue y accesoria que parezca." (*Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. 1996, Bs. As, Ediciones Colihue, p. 83)

[2] Ana María Amar Sánchez analiza en su texto *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2000, Argentina, Beatriz Viterbo Editora) las combinaciones, tensiones y resoluciones de estos elementos dentro del policial latinoamericano. La crítica parte de la consideración de estos términos para definir los relatos latinoamericanos y trazar la diferencia que estos textos mantienen con las tradición inglesa y con la norteamericana.

[3] Ibid., p. 47.

[4] Ricardo Piglia compara en dos artículos ("Lo negro del policial" en *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, 2003, Argentina, La marca editora, pp. 78-83 y "Sobre el género policial" en *Crítica y ficción*: 2000, Argentina, Seix Barral, pp. 67-71) novela policial inglesa y el policial norteamericano a partir de las relaciones entre detective-crimen y crimen-sociedad.

[5] Lafforgue y Rivera trazan la evolución del género policial en Argentina. Señalan en un primer momento la configuración de un público consumidor de literatura detectivesca y luego las instancias por las que atraviesan los escritores argentinos en su camino al desprendimiento de las matrices norteamericana e inglesa y hacia la elaboración de un modelo propio. Op. cit. pp. 11-38.

[6] Amar Sánchez realiza un recorrido por las acepciones del concepto de seducción y distingue el uso –cargado de un matiz negativo– que le ha otorgado un sector de la crítica al relacionarlo con engaño o con una conquista en la que el seducido tiene un papel pasivo, del uso que le ha dado Baudrillard. Desde esta última perspectiva, ya no se trataría de una relación entre seductor y seducido –es decir de una práctica de poder– , sino más bien de un lugar de juego. Estaríamos hablando en tal caso de un intercambio en el que las partes sostienen un encantamiento conservado por la posposición del deseo. Op. cit. pp. 11-44.

[7] Ibid. p. 54.

[8] Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala escribe al respecto: "Lo importante es que las posiciones de sujeto son provisorias y relacionales, y surgen como respuestas a interpelaciones, a discursos que nos llaman. Todo ello supone que no tenemos sólo una posición en el mundo, sino que nos podemos mover entre fronteras, rechazando, polemizando o aceptando las posiciones de sujeto que nos interpelan" (*Breve historia feminista de la literatura española. Teoría feminista: discursos y diferencias*, 1993, España, Editorial Anthropos, p. 70).

[9] La protagonista afirma: "[...] Pocas veces me pongo a pensar en esas cosas. Y cuando lo pienso me alegro. Eso sì que es verdad: me alegro. Hice lo que hice, disparate o no, lo hice bien, y es una satisfacción saber, como sé, que sirvió para algo. También sé que muchos nos salvamos por un pelo y sé cómo murieron los que no se salvaron y sé cómo se llama lo que hicimos, usted, yo y otros. Ya no hay guerra." (FAAB: 18).

[10] Isabel Martínez Benlloch analiza la relación que existe entre orden biológico y orden social en la construcción de la subjetividad. La crítica señala: "...la pertenencia a diferentes grupos sociales y étnicos–que en ocasiones constituyen minorías–incide en la elaboración de la propia realidad social, favoreciendo que sus miembros compartan sistemas de pensamiento y representaciones" (1996, "Subjetividad, transmisión y género", en: *Asparkía. Investigación feminista*, Nº 6, Dones, arte y cultura).

DOS CASOS POLICIALES

Paula Riva
Universidad de Buenos Aires
Universidad del Museo Social Argentino

Dos extraños casos policiales suscitan la intriga del lector de las novelas de Umberto Eco. El primero es el que se expone en *El nombre de la rosa*, en el que se produce una serie de asesinatos de monjes, en una abadía benedictina italiana, durante la Edad Media. El segundo lo hallamos en *Baudolino,* donde se "devela" el enigma de la muerte misteriosa de Federico Barbarroja, nunca aclarada históricamente. Es la historia de un delito imposible cuya resolución se debe por supuesto a la fértil imaginación del escritor. Éste revisita el pasado, según sus palabras "con ironía, de manera no inocente".

Recordaremos brevemente los elementos del género policial clásico cuyo esquema, según Todorov, es relativamente simple: delito, investigaciones, solución. En él adquiere relieve la figura del detective, quien posee dotes de inteligencia, capacidad de observación, es hombre de pensamiento más que de acción, utiliza la lógica y el razonamiento para develar un enigma. Su método de investigación hace que tome en cuenta los detalles, los indicios y por lo tanto es de tipo inductivo, es decir que se remonta de los datos a las causa. Podemos tomar como ejemplo las historias de Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle.

Se rellena el tiempo hacia atrás a partir del delito y se destejen dos historias: la del crimen que cuenta como ocurrió y la historia de la investigación que explica cómo lector o el narrador toman conocimiento del mismo.

El policial de acción se basa en el suspenso, el relato coincide con la acción y procede de causa a efecto. Se suprime la historia del crimen y se da existencia a la segunda; más que al descubrimiento del asesino, se apunta a develar las causas.

Eco, a través del género policial busca transformar al lector en su cómplice atrapándolo en la red de conjeturas y de historias posibles.

En *El nombre de la rosa* encontramos casi todos los elementos de la novela policial clásica: una serie de delitos misteriosos, un detective sagaz y una solución con un golpe de escena. Sin embargo, Eco altera el recurso "causa" porque más que a la causalidad, las muertes se deben a la casualidad. De allí el juego irónico del autor, que nos presenta una serie de muertes sin que haya una animosidad del delincuente hacia sus víctimas.

Otro elemento que sorprende es el escenario de esto hechos: una austera abadía benedictina del norte de Italia, en 1327. Es decir que es un lugar y una época en los cuales el lector no esperaría que se produjeran hechos tan trágicos. El trasfondo histórico está constituido por las disputas entre los franciscanos y el Papa aviñonés acerca de la pobreza de la Iglesia. Estas diferencias habían provocado herejías y persecuciones.

La novela se presenta como un "serial" y el lector se siente atemorizado por la atmósfera opresiva que reina en la historia. El enigma consiste en el móvil o causa remota, en la causa próxima de las muertes y en el asesino.

Los problemas en la abadía comienzan con el descubrimiento de la muerte de un joven monje caído desde una torre cuyas ventanas están herméticamente cerradas.

Para investigar los hechos es llamado el franciscano Guillermo de Baskerville. Este inglés era culto, inteligente, racional, curioso y lleno de energía "Pero -dice Adso-, de tanto en tanto, casi como si su espíritu participara del cangrejo, caía en momentos de inercia y lo vi permanecer en su lecho en la celda, durante horas, pronunciando apenas algún monosílabo, sin contraer un solo músculo del rostro"* (ECO, 1980: 24).

Veneraba a Bacon como su maestro y poseía gran confianza en Occam.

Guillermo es calcado sobre la figura de Sherlock Holmes,

reforzada esta imagen por el personaje del joven novicio Adso, su acompañante, cuyo nombre posee ecos del conocido Dr. Watson.

Guillermo, digno y con actitud de desapego de las cosas, controla sus emociones y no se altera en ninguna circunstancia. Observador de detalles sigue el método inductivo; le dice a Adso: "Durante todo el viaje te enseñé a reconocer las huellas con las cuales el mundo nos habla como un gran libro" (ECO, 1980: 31). Ana Atorresi (1994: 139) acerca de lo que llama el "milagro del indicio" dice: "[...] por un lado, el poder infinito de los signos, el sentimiento de que los signos están en todas partes y de que todo puede ser signo; por otro, la responsabilidad de los objetos, que son tan activos como las personas: el objeto se esconde detrás de su inercia pero desde allí emite una fuerza causal que no se sabe si proviene de él o tiene otro origen".

Guillermo analizará los indicios: cadáveres con dedos y lengua negros a causa de un misterioso veneno, un antiguo libro que se trata de esconder, una extraña biblioteca en forma de laberinto. Dice Guillermo: "Se usan signos y signos de signos solamente cuando las cosas fallan en parte" (ECO, 1980: 36).

Por los indicios Guillermo descubrirá que Adelmo, el primer monje muerto, cayó desde una pared de contención del convento y no del torreón como se suponía, y descubrirá además que su muerte fue un suicidio.

Aparece también un elemento distractor que desvía al investigador y por suspuesto al lector, constituido por las profecías de los castigos apocalípticos proclamados por el severo guardián de la biblioteca, el monje ciego Jorge da Burgos. Éstos parecen adecuarse a las distintas muertes. Jorge fustiga el orgullo del monje estudioso que entiende su trabajo "no como custodio (del saber divino) sino como búsqueda de alguna noticia que no haya sido dada aun a los hombres, como si la última no hubiese ya resonado en las palabras del ángel que habla en el último libro de las escrituras" (ECO, 1980: 403).

Todos estos elementos van produciendo el clima de suspenso y el lector queda atrapado en el juego que le propone el autor; se altera el esquema clásico: hay poco sexo, no se descubre el criminal, hay mucha sangre más latín y teología. Si bien el lector sabe que todo lo que lee es absurdo, no puede sustraerse a la conmoción que causa, como dice Eco en las "Apostillas": "La infinita omnipotencia de Dios, que convierte en vano el orden del mundo" (ECO, 1980: 524).

Eco considera que el género policial sea el que presenta una trama más metafísica y filosófica dentro de la literatura porque propone la pregunta: "¿de quién es la culpa?", pregunta que comparte con la psicología. Por otra parte, para obtener la respuesta a esta pregunta es necesario recurrir a las conjeturas acerca de la lógica con que el culpable lleva a cabo sus fechorías.

Además en la trama policial hay más de una historia.

Eco domina con consumada maestría el recurso de la ironía: toda la novela se basa sobre premisas falsas: es dudoso que haya existido un libro de la Comedia de Aristóteles, el detective, a pesar de su inteligencia, no logra evitar las muertes; el asesino, el fanático Jorge da Burgos, no odia a sus víctimas, por el contrario se lamenta que no acabe la cadena de muertes: los acontecimientos lo superaron.

El castigo del culpable no proviene de la justicia humana, es autoprovocado: Jorge come las páginas del libro envenenado y origina el incendio de la biblioteca.

Hasta el título del libro fue elegido por Eco para desorientar al lector que no puede hacer presuposiciones acerca de su contenido.

El nivel de lengua usado por el autor en la novela es elevado y calcado sobre el vulgar italiano de 1300. Numerosas son las referencias a obras de la medicina, de la filosofía y de la religión en la época medieval; extensas páginas están dedicadas a la historia político-religiosa de la época. La novela, a diferencia de un policial clásico, es un alegato en contra de los fanatismos y a favor de la tolerancia religiosa.

Todos estos elementos no están por cierto presentes en las obras de la literatura policial clásica.

El libro concluye con una frase que alude a la filosofía nominalista que regía en la Edad Media: "El nombre está en la rosa primera, solo tenemos el nombre" (ECO, 1980: 503), la cosa no existe, por consiguiente tampoco la historia, todo es ficción.

Contrariamente a *El nombre de la rosa*, en *Baudolino* el caso policial es solamente una más entre las aventuras fantásticas que se narran en la novela.

El protagonista, Baudolino, es un campesino piamontés analfabeto, adoptado como hijo por Federico Barbarroja.

Baudolino tiene un defecto: es un mentiroso congénito por lo cual nunca estaremos seguros si lo que narra corresponde a la verdad o no.

Y aquí encontramos una de las formas de ironía que aplica Eco en su novela: el lector duda que la historia que está leyendo posea algo de cierto aunque el mundo ficcional descripto sea posible. De todos modos siente curiosidad por saber qué pudo haber ocurrido.

El *giallo*, es decir el caso policial, se conecta con la misteriosa muerte de Federico, quien se ahogó en el pequeño río Kalikadnos durante su cruzada en Oriente, en 1190.

Baudolino, que acompaña al Emperador junto con sus compañeros, lo encuentra muerto en una habitación del castillo del armenio Ardzouni, en la cual estaba encerrado por miedo a algún ataque de sus enemigos.

Puertas y ventanas cerradas, un hogar con una estrecha salida para el humo y una máscara desde la cual puede escucharse lo que se dice en una sala donde acostumbran reunirse los soldados de la guarnición componen el escenario del "crimen" .

Federico es encontrado caído en el suelo; en la chimenea hay restos de leña y carbón quemados cubiertos por una sustancia negra, y cuyo olor llena el cuarto; a sus pies está un cáliz con un contraveneno que Federico poseía.

Baudolino y sus amigos, por temor a ser acusados, llevan el cadáver de Federico al río para hacer creer que murió gloriosamente luchando contra la corriente. El cadáver es recuperado luego de poco tiempo, muy hinchado.

Muchos años después, tres personas confiesan que podrían haber sido los asesinos, Baudolino acusa una cuarta de haber cometido el asesinato.

Tenemos entonces hasta aquí un policial clásico: una muerte, indicios varios (contraveneno, chimenea con el fuego apagado y tal vez encendido a distancia por espejos de Arquímedes, una máquina para producir el vacío, elementos distractores, etc.)

Pero Eco provoca un golpe de escena: un constructor ciego que conocía el castillo, luego de 11 años, con un sólido razonamiento descubre que: el emperador había encendido la chimenea donde se hallaba el carbón recubierto de nafta o betumen. Las emanaciones del combustible provocaron en él un principio de envenenamiento, luego de lo cual Federico intentó tomar el contraveneno y cayó al suelo desvanecido, con la palidez del cadáver. No había muerto aun cuando fue tirado al agua; allí reaccionó, comenzó a respirar, tragó agua y así se ahogó.

Por lo tanto en este caso el asesino fue Baudolino, el que más amaba a la víctima y no tenía motivo alguno para cometer el delito.

Los que saben lo ocurrido no lo denuncian, pero Baudolino, lleno de remordimientos, se autocastiga transformándose en un estilita y permaneciendo mucho tiempo sobre una columna.

A diferencia del policial clásico, pues, el criminal no es castigado por la justicia.

El lector, como Baudolino, posee desde un principio casi todas las pistas necesarias para descubrir al autor del crimen pero, como los personajes que rodean al Emperador son los que más lo

aman, no puede imaginar que, en última instancia, sean todos los autores del delito, inclusive su hijo adoptivo.

Se consideró delito algo que fue un accidente y cuando se pretendió esconderlo se transformó realmente en un crimen sin móvil. Para la historia, la muerte de Federico seguirá siendo misteriosa.

El detective no es un héroe, puesto que accidentalmente, en posesión de los detalles, hilvana un razonamiento lógico.

Como vemos, Eco utiliza aquí el género policial en clave de tragicomedia, alterando todas las reglas que rigen el *giallo*: el lector, frente a la conclusión de la historia, no puede sentir terror sino que sonríe. Esto no podría ocurrir por cierto con la lectura de un policial clásico. El recurso al humor y al absurdo desdramatizan el horrible parricidio y el autor hace un guiño para que el lector perdone al atolondrado Baudolino.

El libro concluye con las palabras que el historiador bizantino Niceta dice a Baudolino preocupado porque sus historias no serán conocidas: "No te creas el único autor de historias en este mundo. Más tarde o más temprano alguien, más mentiroso que Baudolino, la contará" (ECO, 2000: 526), es decir el mismísimo Eco.

Conclusión

Según Eco, con sus novelas pretende atrapar al lector en sus redes y transformarlo en su cómplice. El género policial atrae al lector quien, aun sabiendo que lo que está leyendo es pura ficción siente curiosidad por el misterio, por la conjeturas, se deja invadir por la inquietud que le causa la posibilidad que cada una de las historias que lee podría ocurrir cerca de él en cualquier momento.

Como ya se ha dicho, Eco altera las reglas del policial clásico pero al mismo tiempo él no cree haber sido tan original. En las "Apostillas" a *El nombre de la rosa* dice que todas las posibles variantes del género policial han sido escritas y todos los libros hablan entre sí. Podremos por lo tanto concluir con Eco que: "Una verdadera investigación policial tiene que probar que los culpables de esto somos nosotros" (ECO, 1980: 533): autores y lectores cómplices en creer en una enigmática historia que nos distraiga de la dura lucha cotidiana.

* Las traducciones de las citas han sido realizadas por la autora de la ponencia.

BIBLIOGRAFÍA

-ATORRESI, Ana. 1996. *El caso de la crónica periodística*. Montevideo: Conicet. Iª edic.
-BERTOCCHI, Daniela ed altri. 1994. *I fili del discorso*. Firenze: La Nuova Italia . I edic.
-DELLA CASA, Mauricio – MAMBRINI, Marco. 1985. *I testi e le culture*. Brescia: La Scuola. V ediz. 1995.
-ECO, Umberto. 1980. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani. XIX edic. 1987.
-ECO, Umberto. 2000. *Baudolino*. Milano: Bompiani. Iª edic.

■ *Sin sangre* o la verdad imposible

Diana Ossorio y Tomás Arreche
Universidad de Buenos Aires - Centro Cultural Italiano

A manera de introducción

Jean Paul Sartre, en su obra autobiográfica *Las palabras,* confiesa que en el marco de sus lecturas lleva desde siempre una doble vida. Y sobre ésta agrega: "Que no ha terminado: aun hoy leo con más gusto las novelas policíacas que a Wittgenstein" (Sartre, 1965: 52).

¿Cuál es la magia de este género que atrae tan indefectiblemente no solo a los lectores sino a los mismos autores de otro tipo de literatura? Son muchas las obras que, no siendo susceptibles de ser clasificadas como policiales puros, participan de algunas de sus características esenciales, como *Crónica de una muerte anunciada*, *El túnel* o *Ceremonia secreta*, por citar solo algunos pocos ejemplos famosos y más o menos recientes.

Y en este siglo XXI que acaba de iniciarse, parecería que sigue siendo una tentación recurrir a ciertos mecanismos propios del género policial para contar otro tipo de historias, para crear otra clase de obras. Creemos que éste es el caso de la "nouvelle" *Sin sangre* del italiano Alessandro Baricco, publicada el año pasado.

A lo largo de esta ponencia intentaremos señalar cuáles son esos procedimientos característicos del policial presentes en la obra y de qué manera aparecen resignificados. Para ello, organizaremos el trabajo en dos secciones, en coincidencia con las dos partes que componen *Sin sangre*, cada una de ellas correspondientes a la estructura bipartita del policial de enigma, una que da cuenta de la historia de la investigación y la otra, del crimen; aun cuando, en este caso, aparecen invertidas: primero se narra la historia del crimen y luego aparece la que podríamos denominar investigación.

Respecto de las características del género policial y su evolución, seguimos a grandes rasgos la propuesta de Tzvetan Todorov en su artículo "Tipología de la novela policial" de 1971. Él distingue, en primer lugar, el policial de enigma, nacido con Poe en el siglo XIX y desarrollado al estilo de Conan Doyle con su saga de Sherlock Holmes. En éste, la historia de la investigación –presente pero insignificante, presentada como un lento aprendizaje- nos conduce a la historia del crimen, ausente pero real. En segunda instancia, caracteriza el llamado policial negro, surgido en los Estados Unidos poco antes y, sobre todo, después de la segunda guerra mundial, el cual fusiona las dos historias o, dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda. En él, el relato coincide con la acción y cobra un valor primordial el medio representado, con lo cual su característica constitutiva está en sus temas: la violencia, la sangre, el odio sin freno. Tanto en una como en otra aparece como una cuestión de vital importancia la necesidad y posibilidad real de descubrir la verdad, dando por sentado que existe solo una, a la cual se puede tener acceso.

La trama. 1° parte

A la vieja y lejana granja de Mato Rujo, unos hombres llegan con el propósito de asesinar a Manuel Roca. Sin que ellos lo sepan, también se encuentran allí sus dos hijos, un niño y una niña. Frente al peligro, Roca esconde a la niña en un agujero en la tierra, disimulado bajo el piso de tablas. Y dándole un fusil, convence al hijo varón de permanecer oculto hasta que todo haya pasado.

Roca no tiene muchas chances y con el saldo de una herida de bala en el brazo, finalmente es capturado por Salinas, el jefe del grupo, el Gurre y Tito, un joven de no más de veinte años.

Roca argumenta que la guerra ha terminado; entonces, Salinas responde que en la guerra sólo había disparado dos veces, y la segunda había sido a su hermano, para salvarlo del horror del estado a que lo habían reducido en el hospital a cargo de Roca, a quien apodaban la Hiena por los crímenes cometidos entre los internados en ese lugar.

Cuando Roca niega las aberraciones que se le imputan, Salinas le dispara en una rodilla y ante los gritos aparece el hijo del herido que ordena a los hombres que se marchen. Salinas interpela al niño tratando de convencerlo de que su padre es un criminal, y le grita si sabe quién es verdaderamente su padre, "Il bambino misse insieme tutto quello che sapeva e quel che aveva capito della vita. Rispose: -É mio padre." (Baricco, 2002: 35) Luego dispara en el vacío, el Gurre le descarga una ráfaga de ametralladora. Entonces, desbordado, Salinas da orden al Gurre de matar a Roca.

Recuerdan que existe una niña y temen que haya sido testigo. La encuentra Tito, escondida en la tierra, en una posición que Baricco define "exacta" y que sintetiza un concepto que es un tópico en la obra del autor: frente a lo múltiple de algunos destinos, frente a la maldad, frente a lo incomprensible, lo que nos salva es la "exactitud". En cuanto a Nina, la hija de Roca, con su pollerita roja (quizás un llamado a *The Schindler's list*) y las piernas paralelas y muy juntas–como un animalito dentro de su caparazón- le recuerda a Tito su propio desamparo, y no avisa a sus compañeros del hallazgo. Es, paradójicamente, su salvador.

Sin que Tito, se dé cuenta, Salinas ordena incendiar el lugar. Cuando ve las llamas alzarse de la vieja granja se desespera, pero calla su descubrimiento.

Tres días más tarde un hombre encuentra a la niña entre las ruinas, la hace subir a su caballo y parten. "…la bambina lasció cadere in avanti la testa e, con la fronte appoggiata alla schiena sudicia dell'uomo si addormentó." (Baricco, 2002: 46).

El crimen: con sangre

Resulta evidente que esta primera parte de *Sin sangre*, como lo habíamos anticipado, encierra la historia del crimen. Pero hay que desentrañar cuáles son esos crímenes porque, al igual que en el policial negro, aparecen imbricados con la investigación y la necesidad de impartir justicia.

La impresión primera es que el crimen que va a ser el núcleo de la historia es el homicidio de Roca a manos de Salinas y sus hombres.

Sin embargo, entre el momento en que sabemos que Roca va a ser asesinado y el asesinato en sí, hay una interrupción de orden discursivo. Salinas se convierte en el narrador de una historia en la cual él aparece al mismo tiempo como victimario (pues presiona el gatillo sobre la frente de su hermano) y víctima (pues la Hiena es culpable del estado en que lo encuentra). Esta narración tiene como finalidad justificar el asesinato de Roca no como un acto irracional, sino como un castigo merecido. Aquí comienzan a complejizarse las categorías esquemáticas del policial, ya que se confunden los roles de asesino-víctima-investigador-juez.

Esta vuelta de tuerca aparece reforzada por las situaciones de los hombres de Salinas.

El narrador nos muestra al Gurre, (la mano que deberá ultimar a Roca y al niño), pateando la puerta para entrar a la granja, acción que desencadena una analepsis que se funde con la imagen del mismo Gurre, unos años antes, pateando la puerta de su casa para entrar y encontrarse con el espectáculo de su mujer ahorcada y sus hijas con los muslos ensangrentados.

Luego de que el Gurre asesina al hijo de Roca, pasa a su lado y le cierra los ojos;Tito, que observa la escena, se traslada en una segunda analepsis al momento en que, siendo pequeño, abrió la puerta de su casa y se encontró con dos hombres que le entregaron una bolsita, diciéndole que viera de qué lado iba a estar; el paquete contenía los ojos de su padre.

Estos tres hombres, que nos vemos tentados a calificar de despiadados, y a los cuales ligamos inexorablemente a la idea de que son los que cumplen el rol del criminal, como el policial nos ha enseñado a distinguir, terminan simultáneamente ocupando ante los ojos del lector el papel de víctimas, por lo menos en lo que atañe a los recuerdos de los personajes; una suerte de justificación que aporta el pasado a su presente de asesinos.

Resulta paradójico que, mientras que en el policial clásico la clave de la verdad está dada en la historia del crimen, en este caso no sucede lo mismo. Normalmente, el narrador de esta historia en el policial suele estar en primera persona y ser el investigador o algún testigo. De este modo, el lector tiene la posibilidad de compartir la visión de quien, por sus características excepcionales, se convierte en dueño y dispensador de la verdad. Por el contrario, el discurso en *Sin sangre* aparece a cargo de un narrador "desde fuera" que no da ninguna clase de certeza acerca de la verdad respecto de la historia contada por Salinas.

Por lo tanto, esta imposibilidad de acceso a la verdad se ve reforzada por un uso del narrador fuertemente objetivo, cuyo efecto es claramente asimilable al que genera la cámara en una narración cinematográfica. La cámara no tiene acceso a la interioridad de los personajes, con lo cual se niega al espectador la posibilidad de corroborar si lo dicho por los personajes se corresponde con lo que cada uno de ellos sabe acerca de la verdad de los hechos pasados. Tampoco en este caso, quien narra el crimen adjudicado a la Hiena, Salinas, en su función de investigador-juez, presenta las pruebas necesarias para que accedamos al conocimiento de los hechos. Los dos únicos y fugaces momentos de la narración en que abandonamos el orden del discurso ligado al presente de los sucesos son las dos analepsis ya mencionadas, las que, en la economía del relato, aportan los elementos necesarios para romper con las categorías fijas y canónicas del policial tradicional.

Llegados a este punto, cabe destacar el valor que adquiere esta tendencia a un empleo del "grado cero de la escritura" para narrar una serie de actos colmados de violencia y crueldad, como son el disparo a la rodilla de Roca: "Salinas appoggió la canna della pistola a un ginocchio di Roca. Poi sparó. Il ginocchio esplose come un frutto marcio. Roca cadde all'indietro, e si raggomitoló per terra, urlando dal dolore." (Baricco, 2002: 32), o la descripción del asesinato del hijo: "La raffica sollevó il bambino da terra e lo scaraventó contro il muro, in un pasticcio di piombo, ossa e sangue. Come un uccello colpito in volo, pensó Tito." (Baricco, 2002: 35).

Es Michel Foucault quien reconoce como antecedente del género policial los relatos de "bellos crímenes", aquéllos que en su horror ponen de manifiesto la energía, valor y vitalidad de ciertos individuos con características sobresalientes. De esta concepción se derivan, por ejemplo, las *Crónicas italianas* de Stendhal, un compendio de casos criminales del Renacimiento italiano. Y es justamente esta misma visión la que parece animar a Baricco en el estilo empleado para narrar estos hechos espantosos, la misma que le sirvió para realizar un análisis de lúcida profundidad de los sucesos acaecidos el 11 de septiembre de 2001, crimen colectivo que inaugura el siglo XXI, en el que destaca la belleza que puede esconderse detrás del espanto, en relación con la "esattezza" que se desprende de su ejecución. Resulta de gran interés señalar que Italo Calvino destaca en su *Seis propuestas para el próximo milenio* la exactitud como uno de los valores que le resultan especialmente caros en los textos literarios de todas las épocas, el cual postula como esencial para la literatura del milenio que se abre. Él va a definirla como: 1) un diseño de la obra bien definido y bien calculado; 2) la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables [...]; 3) un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación (CALVINO, 1989: 67).

Todas estas características aparecen claramente representadas en el nivel formal por la "nouvelle" de Baricco. En cuanto a la temática, muchos personajes de Baricco se salvan por esa cualidad; podría postularse entonces que, de igual manera, él intenta salvar su literatura por esa misma "exactitud".

En síntesis, esta historia del crimen tiene la particularidad de, al contrario de lo que sucede en el policial clásico, no dejar fijadas identidades precisas respecto de las diferentes funciones actanciales, con lo cual la pregunta acerca de cuál es la verdad no se resuelve, sino que parece quedar pospuesta para ser develada en la segunda parte de la "nouvelle", aquélla que asimilamos, en nuestro enfoque, a la historia de la investigación.

La trama. 2° parte

En la segunda parte del libro ha transcurrido medio siglo desde

los acontecimientos que nos ocupaban, hiato que puede ser relacionado con los procedimientos cinematográficos empleados para resolver las elipsis temporales. Se abre el discurso con una mujer madura y bella que camina sola por las calles de una ciudad que le resbala sobre los hombros. Esta mujer culminará en este momento el proceso de investigación que se convirtió en la motivación de su vida.

En una conocida galería un hombre vende boletos de lotería, la mujer se acerca y compra uno y después insiste para que él acepte tomar con ella un café. Él se resiste pero termina cediendo, como a un destino. Es, ya instalados en el café, donde esta pareja, (los "sobrevivientes" de la "nouvelle"), descubre el sabor incierto de la existencia. Es el momento de cerrar la investigación. Nina habla y escucha, Tito narra y contesta, y en este juego dialéctico el lector es invitado a dudar de todo lo que se dice, pues toda palabra tiene su retrueque y toda historia tiene su doble faz.

> -Adesso lei mi dica: perché questa storia dovrebbe essere piú falsa di quella che mi ha raccontato lei?
> -...
> -Mio padre era un padre splendido. Non ci crede? E perché? Perché questa storia dovrebbe essere piú falsa della sua?
> -…
> -Per quanto uno si sforzi di vivere una sola vita, gli altri ce ne vedranno dentro altre mille, e questa é la ragione per cui non si riesce a evitare di farsi del male. (BARICCO, 2002: 82)

Los hechos son aparentemente concretos: Nina vio matar a su padre y a su hermano. Fueron tres hombres armados en la granja de Mato Rujo. Años después, Salinas murió envenenado a manos de un farmacéutico que luego adoptó a la niña de Roca. El Gurre fue encontrado muerto de un balazo con una nota en el bolsillo que rezaba el nombre de Donna Sol (uno de los tantos nombres de Nina). Ahora es el turno de Tito y él lo sabe. Sentado en un café con la mujer que puede ser su asesina, Tito siente que es justo que, puesto que él no la delató, puesto que él guardó el secreto de su existencia durante tanto tiempo, ella no lo mate sin antes hablar con él.

Nina quiere este diálogo. Nina quiere saber las razones que impulsaron a esos hombres a matar. Nina quiere saber los por qué. Y cumple el rol de la investigadora que intenta alcanzar la verdad y la justicia por sus propios medios.

Anticipamos, sin decir cómo se llega a ello, que la segunda parte concluye en forma paralela a la primera. Antes la niña, ahora la mujer se *salvan* de la misma forma. "Nina appoggió la fronte alla schiena di Pedro Cantos. Chiuse gli occhi e si addormentó" (Baricco, 2002: 105).

2. La investigación: *Sin sangre*

Esta segunda parte vuelve a aproximarse a las características estructurales del policial negro, en cuanto el investigador se ve implicado en los sucesos que investiga. Vemos a Nina convertida en detective, porque ha dedicado su vida a recoger las piezas que le permitieran ensamblar esos retazos de historia, la mayoría de las veces oída más que recordada. "...I bambini hanno un talento particolare per dimenticare. Ma poi mi hanno raccontato, e allora io so tutto. Mi hanno mentito? Non lo so" (Baricco, 2002: 83).

Vemos a Nina convertida en juez, ya que, a partir de los datos que posee, resuelve quiénes son los culpables "…Siete entrati in casa, lei gli ha sparato, por gli ha sparato Salinas, e alla fine el Gurre gli ha infilato la canna del mitragliatore in gola e gli ha fatto esplodere la testa con una raffica breve e secca…Tutti eravate animali. Lo siete voi uomini, sempre, in guerra" (Baricco, 2002: 83). Vemos a Nina convertida en verdugo, en tanto todos los indicios que el lector posee la señalan como la autora material del asesinato del Gurre "Quattro anni dopo morí el Gurre…Lo trovarono con un proiettile nella schiena…In tasca gli trovarono un biglietto…c'era scritto un nome di donna. Il suo" (Baricco, 2002: 78), y la causa de la muerte de Salinas. Sin embargo, para completar la cadena, hace falta un nuevo eslabón: la vida de Tito. Y es este acto el que Tito ha estado aguardando a lo largo de muchos años y es también este acto el que nosotros, como lectores, consideramos como la conclusión más previsible para cerrar el círculo. "Pensó che era seduto

in un caffé, di fronte a una vecchia signora matta che da un momento all'altro poteva alzarsi e ucciderlo. Sapeva che lui non avrebbe fatto niente per impedirglielo" (Baricco, 2002: 80).

Durante el diálogo entre Nina y Tito, éste tendrá la oportunidad de explicar su posición respecto de los crímenes cometidos. No olvidemos que, a diferencia de la mayoría de los relatos policiales que se centran en crímenes de la órbita privada, en este caso, nos encontramos con una serie de muertes ligadas al ámbito público, ya que si resultara verdadera la versión de Salinas, todos los homicidios tienen como punto de partida la situación creada por la guerra civil, guerra que, más allá de su finalización oficial, perdura en el imaginario de sus protagonistas. "-Tu leggi troppi romanzi, Salinas. La guerra é finita e basta, lo vuoi capire? –Non la tua. Non la mia, dottore" (Baricco, 2002: 25).

Aquí corresponde destacar una de las diferencias respecto del policial negro, en cuanto Baricco no brinda ninguna señal precisa de cuál es el medio en el que se desarrolla la historia, "I fatti e i personaggi raccontati in questa storia sono immaginari e non fanno riferimento ad alcuna realtá particolare. La scelta frequente di nomi ispanici é un fatto puramente musicale e non debe suggerire una collocazione temporale o geografica della vicenda." (Baricco, 2002: Nota).

Con esto, pretende darle a la historia un carácter universal, que no es lo característico del policial negro, pero que parece convertirse en una necesidad para el lector globalizado del siglo XXI.

Esto también se suma como elemento que colabora en reforzar el efecto de ambigüedad ya creado en la primera parte, por la falta de certezas acerca de la verdad de los testimonios.

Respecto de esta cuestión, la de la falta de certezas, también el diálogo entre Tito y Nina intensifica la idea de la imposibilidad de alcanzar algún dato cierto acerca de los hechos. Cada uno expone ante el otro la versión que ha manejado a lo largo de toda su vida y que ha sido la directriz de sus acciones. Sin embargo, no coinciden. No pueden coincidir. La memoria es sensible al paso del tiempo y selecciona, implacable, qué porción de realidad conservar.

Y aquí llegamos a aquellos dos elementos fundamentales que resemantiza Baricco respecto del esquema del policial.

El primero tiene que ver con la posibilidad de acceso a la verdad. Tanto el policial de enigma como el negro plantean que toda búsqueda tiene como correlato una respuesta ligada al conocimiento de la verdad. En este sentido, no debemos olvidar el optimismo respecto de esta cuestión presente en el positivismo del siglo XIX y la confianza ciega en el dominio de la razón, que permite alcanzar con éxito un conocimiento cierto. Pero después de esto, sobreviene el siglo XX con toda su capacidad desestabilizadora en cuanto al valor de la razón y de la posibilidad de acceso a una verdad objetiva. Por lo tanto, ya no queda espacio para una literatura que dé respuestas, sino para una que proponga las preguntas. De ahí que ciertas formas del policial revisitado del siglo XX hayan estado generalmente ligadas a lo psicológico, con toda la cuota de subjetividad que esta opción reviste. Al respecto, otro gran escritor italiano contemporáneo, Antonio Tabucchi, expresa:

> Mi gran deseo, que no es más que el deseo, me parece, de todo autor de narrativa, sería el de conseguir un panorama de la vida, un panorama pleno, completo, total…, una mirada de conjunto sobre las cosas que fuera satisfactoria. Hay en ello, sobre todo, una gran envidia hacia los narradores del siglo XIX, […] quienes habían entendido todo o creían haberlo entendido todo. Por desgracia, hay que resignarse a ser escritores del siglo XX y a finales de este siglo esa comprensión total se ha hecho imposible, porque entretanto han tenido lugar el exterminio de los judíos, el nazismo, las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, la teoría de la relatividad de Einstein,,,y ¿cómo puede uno aspirar a entender esto? Poseídos como estamos por el sentido de la precariedad, nos es imposible una mirada total y satisfactoria de la realidad, hay que contentarse con algún destello, alguna visión, alguna intuición y proseguir adelante. (GUMPERT, 1995: 105)

El segundo elemento tiene que ver sobre todo con la distancia planteada respecto del policial negro, en el que la violencia y la sangre eran ingredientes indispensables. Esto se ve confirmado en la misma estructura de la obra; la primera parte transcurre alrededor de medio siglo antes que la segunda, es decir inmersa en

el siglo XX, caracterizado por todos los horrores de los grandes crímenes públicos; la segunda, sin caracterización temporal precisa pero que se vislumbra contemporánea respecto de la publicación del libro, propone aquél que presentamos como el mensaje esencial de este "policial revisitado del siglo XXI".

Nina tiene en sus manos la vida de Tito, en parte, por la pasividad de éste, que ya ha aceptado como un destino encontrar la muerte a manos de esta mujer que, en un determinado momento de su historia, cuando las vidas se dividen y hallan su camino, le provocó sentimientos que nunca más revivió. "Gli sarebbe piaciuto spiegarle esattamente quella sensazione, ma sapeva che la parola *pace* non bastava a descrivere quello che gli era successo [...] era stato come trovarsi davanti a qualcosa che era infinitamente *compiuto*." (Baricco, 2002: 93). Pero también porque es el destino que Tito como personaje, el texto en cuanto policial, y nosotros en cuanto lectores de policiales, estamos esperando. Sin embargo, en este preciso punto, la obra escapa a cualquier clasificación genérica. Porque el final de esta historia de sangre y venganzas propone un resultado muy diferente del aprendizaje que habíamos dicho que emergía como producto del largo proceso de la investigación. En el caso de la que iniciara Nina tantos años antes del momento de su reencuentro con Tito, no redunda en el hallazgo de una verdad imposible, sino en el descubrimiento de que el único final válido para su historia es el de la superación de odios y crímenes. Por eso, le dice a Tito si él quiere hacerle el amor y, en la materialización de ese encuentro, intentará reproducir, como en un espejo desgastado por el paso del tiempo, la posición perfecta y exacta en la que él la había descubierto y salvado aquella vez. Así, finalmente logrará salvarse, esta vez, definitivamente:

> Allora pensó che per quanto la vita sia incomprensibile, probabilmente noi la attraversiamo con l'unico desiderio di ritornare all'inferno che ci ha generati, e di abitarvi al fianco di chi, una volta, da quell'inferno, ci ha salvato [...] Solo pensando che chi ci ha salvati una volta lo possa poi fare per sempre. In un lungo inferno identico a quello da cui veniamo. Ma d'improvviso clemente. E senza sangue. (BARICCO, 2002: 105)

Cabe destacar que no resulta extraño que sea una mujer la que tiene la capacidad de lograr salir del círculo vicioso creado por la cadena de crímenes ya detallados. Son una característica de la narrativa de Baricco personajes femeninos de una esencial sabiduría y lucidez.

A modo de epílogo

Llegados a este punto, podemos decir que muchos de los aspectos que permiten acercarse a *Sin sangre* como un policial revisitado son, al mismo tiempo, los que Baricco resignifica al darles un valor de signo opuesto al que tenían en las obras del género policial canónico. De esta manera, desde el mismo título de la obra, verdadero umbral, tal como Gérard Genette lo define en *Seuils*, el autor nos entrega la pista necesaria para decodificar correctamente cuál es la única forma que puede adoptar este nuevo policial, explorado y negado al mismo tiempo. Quizás, porque la única manera de soportar la certeza de la falta de certezas, la imposibilidad de acceso a una verdad tranquilizadora, sea la de postular *Sin sangre* como el único policial posible en este siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

-BARICCO, Alessandro. 2002. *Senza sangue*. Milán: Rizzoli.
-BARTHES, Roland. 1967. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.
-CALVINO, Italo. 1989. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998.
-FOUCAULT, Michel. 1975. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1987.
-GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
-GUMPERT, Carlos. 1995. *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama.
-SARTRE, Jean Paul. 1964. *Las palabras*. Buenos Aires: Losada, 1965.
-TODOROV, Tzvetan. 1971. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.

ponencias 3a

literatura

Géneros revisitados

Terror, ciencia ficción, lo feérico

Laura Vanesa Vázquez
Silvia Breccia
Guido Fernández Parmo
Mariano García
Mónica Nasif

Industria cultural y masiva: alegorías y paradojas en el género de terror

Laura Vazquez
Instituto "Gino Germani"
Universidad de Buenos Aires

"Les causaré horror, ya que no tengo otra manera de amarlos"
Jean-Paul Sartre

1.- Cuestión de géneros

Estas Jornadas sobre *Literatura, crítica y medios* nos obligan en gran medida a preguntarnos por la conformación de los *diferentes públicos* y con ello sobre la construcción de los gustos en materia de recepción de *géneros* y *estilos literarios*[1]. De igual manera, reflexionar sobre la formación de los *gustos estéticos* así como sobre aquello que nos genera placer o displacer, son dos cuestiones que involucran, implícitamente, el problema de la *moda* y más aun: el problema de la construcción simbólica de los cuerpos.

Pero quisiera en primer lugar, antes de abordar el tema que me ocupa, apuntar algunas palabras acerca de la problemática del *género* y fundamentalmente, del *campo literario*. La cuestión de los géneros ya tiene una larga tradición de estudios, que van desde los esfuerzos de Aristóteles por dotar de "especies" a la poesía, en función de una definición "genérica", pasando por una extensa elaboración en el campo de la teoría literaria y más tempranamente, abordada por la semiótica en sus intentos de sistematizar su funcionamiento social.

Ahora bien: el hecho de que el "horizonte de expectativas" (condición de vida de los géneros) coloque en primer plano a un género en lugar de otro supone colocar a estas "correas de transmisión" (Bajtin, 1953) no sólo como recurrencias históricas previsibles en distintas áreas de la producción e intercambio cultural, sino también, y quizás más significativamente: en tanto prácticas o estrategias de legitimación y pertenencia.

Siguiendo la teoría de los campos elaborada por Pierre Bourdieu y fundamentalmente su afirmación de que la cultura es *violencia simbólica* en las sociedades de clases, quiero pensar en la lucha permanente que se libra al interior del campo literario en el que, al igual que en el de la moda, se llevan a cabo luchas por la imposición de determinados movimientos, géneros o estilos, pero también por la consagración de determinados autores, productores y agentes. Por dar un ejemplo: mientras en un año en un campo el furor es escribir y leer ficción histórica, en el otro lo es usar trenzas afroamericanas. En uno lo es leer a César Aira, en el otro, escuchar la música pop de Britney Spears.

Es decir: las transformaciones del campo literario tienen que ver con una dialéctica de la pretensión y de la distinción que opera tanto en el espacio de producción como en el de consumo. Con lo expuesto, cabría por lo tanto, considerar como materia de análisis para un futuro trabajo, un recorrido histórico a través de las manifestaciones del género de terror. Seguramente en ese recorrido advertiríamos las razones del porqué estas narraciones han pasado de ocupar posiciones hegemónicas al interior del campo a espacios tradicionalmente reservados a los denominados géneros menores.

Dicho esto, quiero aclarar que en este ensayo tomaré la acepción que Raymond Williams da al término "género", con la función de situar mi mirada en una relación dialéctica entre el orden social y la tematización del cuerpo en el género de terror. Al no ser para Williams el género ni "un tipo ideal", ni "un orden tradicional", ni "una serie de leyes técnicas", lo concibe como a "un nuevo tipo de evidencia constitutiva del proceso material social"[2].

En este sentido, es que propongo reflexionar sobre la narrativa del terror. Esta relación dialéctica entre la narrativa y los verosímiles ya instalados en la cultura es clave para comprender que la retórica del género está siempre condicionada por las condiciones sociohistóricas de una época. Para graficar esta situación: el vampiro contemporáneo de los relatos recientes es una criatura bella y apasionada, libre y

poderosa. Esta transformación no sólo remite a la constante necesidad del género de producir desvíos a sus reglas sino también, y fundamentalmente, de definirse en relación a la experiencia cotidiana (en este punto sería interesante investigar el fenómeno de la cultura dark o gótica y las nuevas formas narrativas del terror).

2.- Feos, sucios y malos

Ahora bien, hechas estas aclaraciones, aquí va mi preocupación: el hecho de que el género de terror, aunque debemos en rigor, decir transgénero, se constituya en un habla, quiero decir, en la fundación de "el molde de una praxis social" (Jauss, 1986) permite pensar en la posibilidad de instituir una práctica alternativa. Quiero decir, la retórica del terror como componente temático en cierto tipo de relatos, instaura en el seno mismo de su emplazamiento el desvío creativo de una representación transgresora.

Si analizamos la trama, veremos que en las obras del terror, en cualquiera de sus versiones narrativas, se halla otra lógica, cándidamente subversiva en el registro de cuerpos como indicios, cuerpos como metacuerpos del orden social. Podemos pensar que estos horrores que presenta el género condensan en imágenes (literarias, fílmicas, historietísticas) la paródica advertencia de rechazar lo que somos. Considero que en el tipo de cuerpos representados a través del género es en donde podemos hallar un vector semántico en el que la apariencia, esta vez, juega en los límites de la amoralidad, de la perversión y de los execrables miedos de no gustar a nadie. Ni siquiera gustarnos a nosotros mismos.

Si bien en el género distintos valores son fundantes, es el cuerpo del personaje el motor generador del relato. Tópicos como los valores cromáticos (blanco, sinónimo de pureza y virtuosidad; negro, de malicia y muerte), o como la escenografía (grandes mansiones, escaleras altas, habitaciones prohibidas, cementerios), o como las condiciones atmosféricas (una tormenta, la noche, nieve, un rayo) y particularmente en el caso de los filmes, tópicos como el sonido (la presencia de la música para provocar un contrapunto en una escena de tensión) no alcanzan (ni aun todos juntos) a crear esa atmósfera definitoria del género que sólo logra el monstruo bajo sus múltiples presentaciones. Así, tenemos que desde un psicópata hasta un demonio, desde un desquiciado a un muerto vivo, podemos tejer una trama de significaciones recurrentes para trazar una totalidad de sentido.

Sin embargo, este universo autoconclusivo, funciona a la manera de un receptáculo paradojal en el que (otros) cuerpos pueden hallar su matriz de reconocimiento. No son los cuerpos estilizados, operados y frívolos que propone el *sistema de la moda*, sino los cuerpos depositarios de un orden social reprimido: cuerpos despojados y mutilados sin utilidad práctica y sin adhesión dóxica. Puede argumentarse que los cuerpos del terror son los dispositivos degradados del cuerpo legítimo. Precisamente, al ser el residuo y el suplemento de todos los enunciados del cuerpo socialmente aceptado, se erigen en tanto cuerpos eróticos-paradojales.

Cabría preguntarse si el conflicto es posible a través de las representaciones estéticas. Desde una mirada barthesiana puedo insistir en la idea de que cuando acontece el desdoblamiento de una versión legitimada se producen representaciones paradojales que operan en el sentido de un discurso político.

3.- Aquelarres, fiestas profanas: monstruos y diablos

Pero, en rigor, los relatos del terror datan de épocas inmemoriables. La práctica del aquelarre consistía en una reunión nocturna en la que, en presencia del diablo, se celebraban banquetes, ceremonias caníbales, orgías sexuales y profanaciones de los ritos cristianos[3]. Los cuerpos participantes de esa fiesta profana buscaban poder contarse desde un lenguaje transgresor. Los relatos terroríficos permitirían, entonces, poner en escena un aquelarre paradojal. A través de sus cuerpos específicos (marcas significantes de una otredad posible), el género denominado "de terror" construye un gesto sarcástico de los cuerpos de clase.

Sin embargo, la fiesta, la sub(versión) de este aquelarre para masas no puede representar más que un gesto paródico.Y de allí surge su inscripción como género paradojal. El cuerpo eterno de Drácula o el hipercuerpo realizado con miembros sin vida útil de Frankestein se superponen con la presencia mediática de una corporeidad narcisista.

El género del horror irrumpe desde la propia maquinaria de la industria de masas realizando una lectura irónica y crítica de esas prácticas y patrones de consumo. La deformidad es la contrapartida del cuerpo televisivo. "Pocos ignoran que el cuerpo torturado del género horrorífico esconde una notable carga de sexualidad, ni siquiera muy reprimida" [4].

Ropa, dietéticas, prácticas físicas, cosméticos, todo ello proporciona una moralidad de la presentación. La valoración positiva del cuerpo bello funciona como beneficio narcisista para quienes lo portan y como preocupación y desvelo para quienes sólo pueden desearlo.

Pero, si partimos de la certeza de que el cuerpo ni siquiera existe (el cuerpo es ficción, construcción simbólica el referente belleza en tanto cuerpo legítimo), se torna precario. "¿Acaso el cuerpo no es considerado bajo el velo de sus representaciones?" (Le Breton, 2002). Los principios de apreciación son desplegados ficcionalmente y de repente, lo previsto, la apariencia que refugia nuestra identidad, puede volverse intolerable.

Los cuerpos del terror no son "otros" cuerpos sino los cuerpos dominados y bastardeados por la dominación: son efectos de dominación. Esas representaciones fantasmáticas de la realidad vienen a correr el velo de la misma. El simulacro está en la alienación de la autonomía humana, en el efecto ilusionístico de un consenso virtualmente universal. El espectáculo ficcional está tanto de un lado como del otro del mercado globalizado de los *media.*

La paradoja de las representaciones del género de terror es que, al inscribirse como deformaciones alegóricas del cuerpo legítimo, erigen en ese movimiento un síntoma discursivo: es decir, se constituyen no como anticuerpos sino como cuerpos paródicos y paradojales. Son contramíticos no por desprenderse del mito, sino por reafirmarlo, por volverse parte del mismo repertorio. Lo mismo puede argumentarse al pensar en los espacios y recorridos urbanos del terror, si seguimos la tesis de que las ciudades son representaciones materiales del edificio social. Mientras que *los valores son hechos cuerpo* en la eficacia simbólica del registro de lo imaginario (espacios de circulación masiva como shoppings, supermercados, parques públicos, etcétera) los lugares de representación de lo macabro construyen otra mitología urbana.

A propósito de la práctica paradójica Barthes señala: "uno no se opone a valores nombrados, fraccionados; estos valores, uno los bordea, los esquiva, los evita: uno se va por la tangente, lo que se teme es caer en la oposición, la agresión, es decir, en el sentido"[5].

El discurso imperante en los massmedia (en la publicidad televisiva, en los afiches, en las revistas de moda), es re-escrito en el género de terror. Este género de la industria cultural, por su inherente lógica de funcionamiento, al estar en el centro de la escena mediática, permite poner en escena (acaso como telón de fondo) cuerpos transgresores, sexualizados y conflictivos que (se) animan en la cultura de masas a una subjetividad alternativa. En síntesis, este género popular y masivo alberga cuerpos menores y marginados que proponen otra representación de la realidad, otro código visual.

Siguiendo a Barthes: son correspondencias estructurales de un mismo orden, participan de la ilusión, forman parte del imaginario[6]. Por un principio de anamorfosis algunas obras de terror producidas en distintos soportes de la industria cultural (historieta-cine-novela) resisten como paradoja de los cuerpos controlados y legitimados por el orden social dominante.

Las ánimas del terror, los defectuosos, los leprosos, los colmillos del vampiro, las brujas, los harapientos, las vísceras, las llagas en la piel de los muertos vivos, las corporalidades opacas, mugrientas y putrefactas asoman de vez en cuando en la gran pantalla, en los dibujos y textos de una historieta, en las páginas de una novela de clima gótico. El giro cultural permite pensar en estas imágenes como registros de denuncia que a través de figuras retóricas construyen otro tejido corporal.

Un Golem que advierte que *lo real* no es lo que percibimos. No son imágenes que presentan cuerpos dominados. Ya otros géneros se pre-ocupan por registrar esas violencias. Los cuerpos del terror no presentan sino que re-presentan: "no quieren mostrarnos nada". Son cuerpos portados por sujetos despojados del registro de lo imaginario. No están allí para denunciar ni alternativizar la representación dominante, sino para reafirmarla desde la la herejía, desde el sesgo[7].

Son metacuerpos de la condición humana, deformidades aberrantes de lo instituido en el discurso de la moda. El cuerpo socializado es algo más que el cuerpo estéticamente normado/normal, bello/sano. Es este cuerpo legítimo el que inscribe en su materialidad las condiciones sociales de producción de la ideología capitalista. El cuerpo demonizado y libertino representado una y otra vez en estos relatos, es la forma perversa de un discurso heterodoxo que no se propone como otro, y que por esta razón, lo constituye.

En palabras de Roland Barthes la totalidad es el monstruo[8], es decir, toda producción humana objetivada en práctica o texto no puede ser nunca la totalidad, porque las significaciones sociales no se inscriben en el ámbito de lo real. Gracias al fantasma aprendemos a desear lo real, que nunca alcanzamos porque se resiste a la simbolización. Los monstruos del género terror vienen a proponernos, desde este punto de vista, salirnos del imaginario y entrar a lo real desde una estética que podríamos llamar "del carnaval".

La monstruosidad inscripta viene a dar cuenta de un orden real parodiado. La paradoja, por lo tanto, es la siguiente: "creer" en el horror, "creer" en esa farsa de monstruosidades, es tan verosímil como la creencia en el último grito de la moda.

4.- Breve historia de las narraciones del terror

En el siglo XIX los temas fantásticos y de terror alcanzan su época de apogeo en la literatura universal y fundamentalmente es la novela gótica la que ocupa el centro del campo. Ejemplos clásicos son: *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Drácula* (1897) de Bram Stoker y *El monje* (1796) de Matthew Lewis. Más adelante es Edgar Allan Poe quien da al género una diversidad temática incomparable. De características opuestas a la de Poe, la obra de Henry James introduce la ambigüedad como recurso de extrañamiento en el relato. Así en *Otra vuelta de tuerca* (1898) no sabemos nada con absoluta certeza: si la protagonista está loca o si los niños son espíritus malignos. Lewis Carroll usa otro recurso, muy común al relato fantástico: el onirismo, visto como la vía mediante la cual se explican situaciones insólitas. Kafka lo hace en *La metamorfosis* (1915), pero con otro objetivo: el despertar de Gregorio Samsa busca poner en escena una alegoría de la condición humana. Singular resulta el aporte de H. P. Lovecraft al sacar el horror de sus oscuros y habituales predios para mostrarlo en una atmósfera diáfana. Así, la sensación de presagio es el leit-motiv que estructura sus relatos. Cabe resaltar que si bien la novela gótica o género de terror puede situarse a partir de la escritura de *El castillo de Otranto* en 1764 no fue sino hasta la aparición de la obra de Ann Radcliff que los relatos de terror ocuparon un lugar importante en el campo literario y alcanzaron grandes éxitos, llegando a su punto máximo durante el siglo XIX, en pleno auge del romanticismo.

Bibliografía

-ALTAMINARO, Carlos (comp.). 2002. *Términos críticos de sociología de la cultura.* Paidós: Buenos Aires.

-BAJTIN, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal.* Siglo XXI: México.

-BARTHES, Roland. 1997. *Barthes por Barthes.* Monte Avila Editores: Caracas.

-_____. *2003, El sistema de la moda y otros escritos*. Paidós: Buenos Aires.

-_____. *1999, Mitologías.* Siglo XXI: España.

-BOURDIEU, Pierre. 1988. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus: Madrid.

-_____. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama: Barcelona.

-BRANCATO, Sergio; Fabozzi, Antonio. 1990. "Il fenomeno". Suplemento Línea Extra de la revista Linea Chiara. Número 4/5. Napoli.

-GINSBURG, Carlo. 1991. *Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre.* Mucknik Editores: Roma.

-JAUSS, Hans. 1985. *Por una estética de la recepción*. Taurus: Madrid.

-WILLIAMS, Raymond. 2000. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península: Barcelona.

-ZIZEK, Slavoj. 2000. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós: Buenos Aires.

Notas

[1] Tomo aquí la acepción de género tradicional del término en tanto "institución discursiva", "clases de textos u objetos culturales, discriminables en toda área de circulación de sentido y en todo soporte de la comunicación" y de igual modo, "aunque el estilo remita más fuertemente a la consideración del cambio histórico y al carácter conflictivo de cada producción discursiva, sus rasgos particulares se definen en términos similares a los que se emplean para el género". En *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós, Buenos Aires, 2002, pág. 103.

[2] Williams, Raymond. "Los géneros*". Marxismo y literatura*. Ediciones Península, Barcelona, 2000.

[3] A propósito de esta práctica se recomienda la lectura de *"Historia nocturna. Un desciframiento del aquelarre".* Ginsburg, Carlo, Mucknik Editores, Roma, 1991.

[4] Brancato, Sergio; Fabozzi, Antonio. "Il fenomeno". Suplemento Línea Extra de la revista Linea Chiara, Número 4/5, Napoli, 1990.

[5] Barthes, R. "Paradoxa". op. cit. p. 150.

[6] Ver "El Demonio de la Analogía". Barthes, Roland. Op. Cit. p. 56

[7] Tomo aquí la estrategia de Zikek quien plantea la posibilidad de distinguir rasgos que se sustraen a la mirada objetiva (académica). Zizek, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós, Buenos Aires, 2000.

[8] "La Totalidad, a la vez, hace reír y da miedo: como la violencia, ¿no será siempre *grotesca* (y sólo recuperable dentro de una estética del Carnaval?)". Barthes, Roland. "El Monstruo de la Totalidad". *Barthes por Barthes.* Monte Avila Editores, Caracas, 1997, p. 190.

Un sonido tan desolado que alcanzará a todos

Silvia Breccia
Universidad de Morón

Ray Bradbury publica en 1952 un tomo de cuentos: *The golden apples of the sun*; el primero de ellos, "La sirena", es la historia, narrada en primera persona, del ayudante del guardafaro (todavía un muchacho) que relata su experiencia en el faro de la bahía Solitaria.

El faro aparece como un "dios-luz", inaccesible, que, con su intermitencia, actúa como elemento hipnotizante ante los seres del mar. La sirena zumba y es "la torre que se anuncia a sí misma con una voz de monstruo"; los que están en mar abierto oyen siempre esa "voz, el grito alto y profundo de la sirena, que temblaba entre jirones de neblina y sobresaltaba y alejaba a las gaviotas como mazos de naipes arrojados al aire, y hacía crecer las olas y las cubría de espuma" (9).

El guardafaro le anuncia al narrador que en esta época del año "algo" viene a visitarlos. La manera en que se presenta siembra incógnita, también estupor, porque aparece la noche como un elemento perturbador. "Allá afuera, en el agua helada, lejos de la costa, esperábamos todas las noches la llegada de la niebla, y la niebla llegaba..." (9). La noche se impone a la naturaleza, ella todo lo cubre. La noche impregna al mar, lo penetra. El mar es un elemento inexplorado, antiguo, misterioso; pues, tal como dice el guardafaro, pasarán siglos antes que el hombre pise las tierras sumergidas y sienta, en ellas, miedo ancestral. Son tinieblas sustanciales en donde el mar se hace todo mar y la noche toda noche. Entonces, en esa oscuridad, en la tiniebla, vive lo monstruoso, lo sombrío. Ese es un Mar de las Tinieblas, *Mare tenebrarum*, en el que los navegantes imaginan el espanto, la tempestad en el mar, la desolación. La tempestad entra a las aguas. "El agua mezclada con la noche es un antiguo remordimiento que no quiere adormecerse" (Bachelard: 158).

Ese "miedo húmedo", como lo llama Bachelard, penetra al guardafaro y lo hace estremecer.

Repite, reiteradamente: "Los misterios del mar". "Oh, hay tantas cosas en el mar..." porque el agua y la noche "dan un miedo penetrante [...] el mar profundo moviéndose alrededor de la tierra nocturna, aplastado y mudo, gris como barro" (12).

Aumenta la sensación de espanto, y ese espanto es, como lo anuncia el filósofo francés, un devenir.

Esa "forma espantosa" corporiza, en el relato, todo lo anticipado por el joven narrador, que es a su vez testigo de lo misterioso. Su horror es traducido en la descripción: "...de la superficie del mar frío salió una cabeza , una cabeza grande, oscura, de ojos inmensos, metros por encima del agua sobre un delgado y hermoso cuello oscuro surgió el cuerpo de los abismos. La cola se sacudió sobre las aguas. Me pareció que el monstruo tenía unos veinte o treinta metros de largo" (12). Ante los ojos de ambos personajes, el monstruo surgido de los abismos del mar tiene la apariencia de un dinosaurio. La descripción está dada con una gran fuerza visual porque el monstruo todo lo abarca, todo lo contamina con su presencia (la noche, el mar - las profundidades y la superficie). En medio de la niebla, se mueve, atraído, por el tremular de las luces y el sonido del faro, como si éste le enviara un mensaje en código secreto. En el silencio, el monstruo se acerca al sonido de la sirena. Su grito es una llamada, un deseo por lograr; ese aullido es un ruego. Se dirige hacia la torre, es un grito "angustioso y solitario", es la expresión de la soledad. Ambos se gritan alternadamente.

El guardafaro afirma que ese acto primario es "Siempre alguien que espera a algún otro, que nunca vuelve. Siempre alguien que quiere a algún otro que no lo quiere. Y al fin uno busca destruir a ese otro, quienquiera que sea, para que no lo lastime más" (15).

El monstruo se va acercando al faro y cuando el guardia apaga el sonido, cuando el silencio lo inunda todo, el animal ataca a la torre, la derriba; la sirena vuelve a sonar, el monstruo vuelve a aullar y, al unísono, se derrumba el faro. La bestia cae sobre la torre y

> Al principio fue como una gran succión de aire, y luego el lamento, el asombro, la soledad del enorme monstruo [que] jadeó y gritó. La torre

> había desaparecido. La luz había desaparecido. La criatura que había llamado a través de un millón de años había desaparecido. Y el monstruo abría la boca y llamaba. Eran los llamados de la sirena, una y otra vez. Y los barcos en alta mar, no descubriendo la luz, no viendo nada, pero oyendo el sonido debían de pensar: Ahí está, el sonido solitario, la sirena de la bahía Solitaria. Todo está bien" (17).

El lamento que lanza el faro no se lo puede ignorar, es una señal en el mundo de las representaciones náuticas, un código que permite la lectura de la alerta, pero los otros, los verdaderos receptores, a los que va dirigido el sonido de alarma y de prevención, no son capaces de discernir lo real de lo fantástico: el aullar del monstruo del ulular de la sirena. Por eso hay tranquilidad, todo sigue como estaba. Ambos sonidos se confunden, al mezclarse. No se teme porque responde al mundo de la cotidianidad.

Y en el mundo que todos compartimos, el que escapa a la ficción, Cagniard de Latour, en 1819, llama "sirena" a su invento: un medidor que debía determinar el número de vibraciones de los líquidos emitidos debajo del agua, dependiendo de la interrupción de la corriente eléctrica. Pero es realmente Hooke que en 1700 inventa un aparato, luego perfeccionado por Savart en 1830 y por Seebrekc en 1841 y Koening en 1881, con una versión electromagnética por Webwrg en 1885, que con razones adquiere la misma denominación: son discos giratorios accionados con un motor, que empujan aire por una serie de orificios y producen señales acústicas intensas y prolongadas.

Entonces lo ficcional entra en la semiótica cotidiana, pero, así y todo, ya no es música, son señales acústicas, no hay armonía sino sonido cacofónico, es pura vibración. La sirena actúa sobre el oído pero, en este caso, produce un sonido ensordecedor que es confundido por el monstruo como una música seductora. De esta manera, ya sea produciendo pura vibración física o música que lleva al embeleso, en la realidad o en la ficción, las sirenas siempre anuncian envolviendo y persuadiendo a quien las escucha.

El guardafaro afirma que la intención del hombre que creó el sonido era hacer

> … un sonido tan desolado que alcanzará a todos, y al oírlo gemirán las almas, y los hogares parecerán más tibios, y en las distintas ciudades todos pensarán que es bueno estar en casa. Haré un sonido y un aparato y lo llamarán sirena, y quienes lo oigan conocerán la tristeza de la eternidad y la brevedad de la vida (12).

Esta intención es la historia que se cuenta. Es una concepción del tiempo: un tiempo estático, "la tristeza de la eternidad" (el monstruo) y un tiempo que transcurre, "la brevedad de la vida" (la sirena). Pero ambos tiempos están signados por el pedido al silencio, por el lamento sin respuesta, por el aullido a la nada.

La advertencia ululante del faro, ese misterioso serpenteo de sonido, también es comparada con un monstruo: "La sirena llamaba regularmente cada quince segundos . Es como la voz de un animal […] un gigantesco y solitario animal que grita en la noche. Echado aquí, al borde de diez billones de años, y llamando a los abismos. Estoy aquí […], y los abismos le responden, sí" (11).

Las advertencias que envía el faro encuentran eco en las mismas señales con que las embarcaciones se comunican en alta mar en el medio de la niebla. El tema nos reenvía a otros textos, a otros autores.

D. H. Lawrence, en "The Trespasser" (1912), describe la sensación de pánico vivida por Sigmund al escuchar la sirena antiniebla de los barcos:

> La niebla lucía blanca a través de la ventana. Ellos esperaban sentados. Luego de unos segundos, el sonido llegó quedamente, creciendo, como el mugido de un gran animal marino, solitario; el último de los monstruos. De la compacta niebla salió el sonido por uno o dos segundos más, luego murió hasta convertirse en un intenso silencio. Sigmund y Elena se miraron. Los ojos de él se veían perturbados. Ver a un hombre grande y fuerte con esos ojos ansiosos, como un niño, a causa de un sonido extraño, la divirtió. Pero él estaba cansado.
>
> -Te aseguro que es nada más la señal para la niebla -dijo ella entre risas.

-Por supuesto. Pero es un sonido deprimente.
-¿Te parece? -dijo ella con curiosidad-. ¿Por qué? Bueno, sí, en realidad puedo entender que lo sea para ciertas personas. Es algo así como la llamada del corno a través del océano para Tristán.
Ella canturreó suavemente; luego, emitió tres veces el llamado del corno. Sigmund, con el rostro inexpresivo como una máscara, permanecía mirando la niebla. El bramido de la sirena se precipitó sobre ellos. Para él, el sonido estaba cargado de fatalidad. Elena esperó hasta que se apagó el sonido y repitió el llamado del corno.
-Sí, es en verdad como la señal para la niebla -dijo ella con un interés curioso. (Lao: 199-200).

Los saludos que se intercambian los barcos entre sí al cruzarse en el mar es tomada por Camus en *Saggi letterari, il mare più da vicino (Giornale di bordo)*, Bompiani, Milán, 1959.

Hacia la tarde nos cruzamos con un paquebote que se dirigía hacia las ciudades. El saludo que nuestras sirenas cambiaron con tres grandes gritos de animales prehistóricos, las señales de los pasajeros perdidos en el mar y alentados por la presencia de otros hombres, la distancia que aumentaba poco a poco entre los dos navíos, la separación, finalmente, sobre las aguas malévolas (Lao: 199).

En los tres textos la señal sonora de la sirena es un monstruo. Se establecen, así, correspondencias: híbrido de mecánica y aparato de fonación, que ya no embruja, ya no ejerce el sortilegio. Atrae al hombre como juguete infundiéndole miedo, terror, espanto. La penetración sonora alcanza a todo el ser. Su acción, envolvente, es devoradora pues no seduce, ata. Hay que dejar lo que se tiene entre manos y se es invadido por la premonición del peligro o por el anuncio del dolor humano. Por este motivo, hay una compulsión por huir o resguardarse. Es necesario desplazarse del derrotero por el volumen de esa voz. De parte del hombre, sigue persistiendo esa fascinación por lo que está escondido, aunque se sienta espantado por lo que anuncia y no se sabe.

El sonido, en los tres textos, se asocia al bramido del animal oscuro. Es la bestia herida que se lamenta porque está atrapada por la tecnología; ya no puede seducir, grita porque está privada de la magia de la voz, es una máquina: el hombre la ha hecho prisionera de su progreso. Ya no está dirigida a Odiseo, el audaz, ahora ella emite su voz al homo-faber que le ha mutilado su parte femenina para volverla máquina. "¿Qué es una forma espantosa que nadie ha visto? Es el ser que se mira con los ojos cerrados, es el ser del que se habla cuando ya no se puede hablar. [...] el monstruo en la noche es una medusa que ríe" (Bachelard: 160).

Retomando el texto de Bradbury, advertimos que la animalización del sonido, la fundición en metáfora de la señal de alarma con el bramido del monstruo, es la ansiedad del hombre pragmático de envolverse y atarse como Odiseo para escuchar la señal del peligro. Por eso se reconstruye el faro y al año siguiente la sirena vuelve a sonar, vuelve a anunciar su presencia a los barcos.

Esa transformación que se hace en los distintos textos citados y en el mismo cuento de Bradbury del sonido en monstruo, esa confusión, es la que también sufre la verdadera bestia prehistórica que surge de las profundidades del mar. El dinosaurio marino cree escuchar a un ser con el que puede compartir, un igual que ya no existe. Esta imagen del monstruo es una presencia enigmática, es un superviviente de otro mundo. Por eso se confunde y también el narrador confunde al lector que debe esclarecer el doble juego de la monstruosidad, que está, no sólo en las dos figuras en pugna sino que apela a una monstruosidad mayor: la incomunicación entre un ser mecánico que emite un mensaje a un ser fuera del tiempo que recepta en falso. No se espera una respuesta sino que se escucha un doble lamento. La incomunicación es desesperada. Tanto el monstruo como el sonido que lo convoca están solos de sí mismos, están autoincomunicados. Uno, en los abismos oceánicos; el otro, en la bahía Solitaria. Es un duelo. El guardafaro, el verdadero sabio, sabe que el monstruo se ha ido a los abismos para seguir esperando otro millón de años. "Ha comprendido que en este mundo no se puede amar demasiado" (18). El puente que uno le tiende al otro es el del sonido que terminará con la condena de uno a la destrucción y del otro a la infinita soledad. Esa imposibilidad lleva al final trágico. Es la historia

de un personaje cerrado en sí mismo, porque es un ser mecánico y el monstruo llega a destruirla porque quiere hablarle a alguien que no puede oírlo. El ser ficticio va a permanecer (va a seguir existiendo en la reconstrucción), y el otro va a seguir siendo eternamente el que es: un monstruo fuera del tiempo, condenado eternamente al silencio. Es la conciencia de la soledad como destino y la relación es el vacío, la impenetrabilidad de un ser en otro ser.

Es una pareja de solitarios en un mundo cerrado por la tiniebla y el oscuro mar que los aisla: al monstruo a las profundidades y a la sirena a la bahia Solitaria. Entonces, lo monstruoso es una figura visionaria en la representación, pero no es omnívora, es un símbolo que resume la gran monstruosidad de la incomunicación.

La historia seduce al joven narrador y también a nosotros, sus lectores, porque responde a oscuras sonoridades del alma, a nuestras aguas profundas ya que

> Sólo logra seducir aquello que se corresponde con las hambres negras, tapadas, ocultas, como congelados monstruos prehistóricos, en las capas más recónditas de nuestro interior, aquellas que se formaron en el remoto pasado, las desconocidas e ignoradas, que son nuestra base de sustentación más profunda (Alfieri: 94).

Blanchot, en *El espacio literario*, ha observado aquello que el mito griego dice: no se puede hacer obra si no se busca la experiencia desmesurada de la profundidad. Se refiere a lo que Alfieri llama los "congelados monstruos prehistóricos". Ese descenso a los infiernos (las capas más recónditas de nuestro interior) es indirecto y transgresivo: deseo e impaciencia se unen para atravesar la Ley. Orfeo (la bestia) anhela lo invisible, tocar lo que ya no tiene piel y carece de temperatura, su cariño restituye el cuerpo amado (el otro faltante). El aire que les separa es el aliento del canto (el aullido) y la inspiración que les precede (el deseo de comunicarse). "Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la preocupación del canto, y esta decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto" (Blanchot: 166).

El canto de todas nuestras sirenas sonoras del último siglo, a las que nos hemos acostumbrado a pesar que nos exaltan, nos fascinan y nos conducen a otros derroteros, nos reenvían a aquellas dos sirenas cantoras, porque nos seguimos atando al mástil para escuchar el aullido de nuestro propio interior, en un tiempo donde no podemos abrazar al ser que nos permita un diálogo. El hombre actual inventó el bramido de su monstruosa soledad: *"un sonido tan desolado que alcanzará a todos".*

Bibliografía

-ALFIERI, Teresa. 1991. *Sirenas, por supuesto*. Buenos Aires: Ediciones Ultimo reino.
-BACHELARD, Gastón. 1988. *El agua y los sueños*. México: FCE.
-BLANCHOT, Maurice. 1962. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
-BRADBURY, Ray. 1973. *Las doradas manzanas del sol*. Buenos Aires: Minotauro.

J. G. Ballard: la sociedad burguesa entre la utopía y el apocalipsis

Guido Fernández Parmo
Universidad de Morón

Extraña modernidad esta que avanza hacia atrás,
el atardecer del siglo XX tiene más semejanzas
con sus brutales centurias antecesoras
que con el plácido y racional futuro
de algunas novelas de ciencia-ficción.
Subcomandante Marcos, *7 piezas sueltas del rompecabezas mundial*

I. Introducción: la ciencia ficción y el capitalismo

En el presente trabajo nos proponemos delinear algunas líneas interpretativas de la literatura de Ballard. El marco general de dicha interpretación se compone de un extraño paisaje producido por una mezcla de utopía y de apocalipsis. El capitalismo asociado al desarrollo tecnológico ha logrado la fusión originaria de estos dos conceptos aparentemente contradictorios, tal vez mostrando que detrás de la utopía capitalista sólo se esconde el apocalipsis de nuestra humanidad. Esta originalidad se debe a la propia originalidad de la literatura de Ballard frente a la ciencia ficción tradicional que, incansablemente, nos ha propuesto utopías tecnológicas en donde el desarrollo de la humanidad se ve ampliamente superado. Dice Ballard en el "Prólogo" de *Crash:*

> Nuestros conceptos de presente, pasado y futuro necesitan ser revisados, cada vez más. Así como el pasado mismo –en un plano social y psicológico– fue una víctima de Hiroshima y la era nuclear, así a su vez el futuro está dejando de existir, devorado por un presente insaciable. Hemos anexado el mañana al hoy, lo hemos reducido a una mera alternativa entre otras cosas que nos ofrecen ahora. Las opciones proliferan a nuestro alrededor. Vivimos en un mundo casi infantil donde todo deseo, cualquier posibilidad, trátese de estilos de vida, viajes, identidades sexuales, puede ser satisfecho en seguida. Añadiré que a mi criterio el equilibrio entre realidad y ficción cambió radicalmente en la década del setenta, y los papeles se están invirtiendo. Vivimos en un mundo gobernado por ficciones de toda índole: la producción en masa, la publicidad, la política conducida por una rama de la publicidad, la traducción instantánea de la ciencia y la tecnología en imaginería popular, la confusión y confrontación de identidades en el dominio de los bienes de consumo, la anulación anticipada, en la pantalla de TV, de toda reacción personal a alguna experiencia. Vivimos dentro de una enorme novela. Cada vez es menos necesario que el escritor invente un contenido ficticio. La tarea del escritor es inventar la realidad (BALLARD, 1979b: 11-12).

Dentro de esta parálisis histórica, producida por una producción del deseo sujeta al incansable retorno de la mercancía, la ciencia ficción "inventa realidad" porque pone en evidencia el substrato material sobre el cual descansa esta utopía/apocalipsis capitalista. Que la ciencia ficción invente realidad es sólo una aparente contradicción, apenas un juego de palabras en la medida en que la invención sólo puede ser percibida como una ficción para el ideologizado sentido común que no puede tomar distancia de su propio medio de existencia. Leemos en *Noches de cocaína*: "Lo irreal prosperaba por todas partes, un imán para incautos" (BALLARD, 1997: 17). Lo irreal llena el mundo, buscando una utopía que, en los balnearios de esta novela, se describe así: "la arquitectura blanca que borraba la memoria; el ocio obligatorio que fosilizaba el sistema nervioso [...]; la aparente ausencia de cualquier estructura social: la intemporalidad de un mundo más allá del aburrimiento, sin pasado ni futuro y con un presente cada vez más reducido" (BALLARD, 1997: 36). Pero esta utopía coincide con el apocalipsis, se confunde con él. Cuenta Ballard, en su libro autobiográfico *La bondad de las mujeres,* sobre el campo de concentración: "nadie sabía cuándo acabaría la guerra [...] y los internos trataban de hacer frente a la interminable espera a base de borrar el tiempo" (BALLARD, 1993: 37).

La utopía se confunde con el apocalipsis en la producción incesante de mercancías. A su vez, esta producción de mercancías continúa un aparente ritmo incesante de la tecnología. La tecnología vuelta mercancía traería a las sociedades industriales un nivel de confort y placer que haría que el sufrimiento humano desapareciera

de una buena vez. Si científicamente el liberalismo clásico se jugó al optimismo natural de la economía, literariamente, la ciencia ficción ideó el futuro de dicho desarrollo. La ciencia ficción de los siglos XVIII y XIX, como Jonathan Swift, Lord Lytton o Samuel Butler, dieron el puntapié inicial, pero es la del siglo XX, una vez que el desarrollo tecnológico despegó de la misma forma en que lo hicieron las contradicciones sociales, la que ideó las utopías tecnológicas sin cuestionar las bases impensadas de nuestra sociedad. A pesar de Ballard, que niega su influencia, Wells fue el primero que puso en duda dicho optimismo con su "escepticismo metafísico y herético" (WELLS, 2000: 24). Pero al margen de Wells, la imagen pareció acompañar la utopía de la alianza entre el capitalismo y la tecnología.

II. El paisaje de la utopía y del apocalipsis

Los paisajes de Ballard. Territorios desbastados, confines, ciudades abandonadas, naciones perecidas, geografías secas, sumergidas, oscuras. Edificios supermodernos y autosuficientes, balnearios exclusivos, ocio improductivo, abundancia de mercancías. El paisaje definido por Ballard en sus novelas y cuentos varía entre la pobreza y la abundancia, entre la vitalidad y la muerte, entre el ocio y el trabajo, entre la sofisticación y el primitivismo. Entre la sequía (BALLARD, 1979) y la inundación (BALLARD, 1988). Un mundo en ruinas, repleto de objetos-fósiles que representan el esplendor de la sociedad de consumo quebrándose y dejando entrever un interior violento, caótico y desbordante. Esta doble caracterización del espacio literario en donde sus historias son narradas es el producto de la alianza entre el capitalismo y la tecnología. Este paisaje ambiguo es, para Ballard, el paisaje del presente reducido que se ha tragado al pasado y al futuro. Por eso, las novelas de Ballard tienen su fundamento, para decirlo filosóficamente, en las condiciones materiales de existencia de nuestra sociedad actual. Lo que hace que, aun cuando se trate de un pasado, como en *El Imperio del Sol*, o de un futuro, como en *Hola América*, nunca haga otra cosa que hablar de nuestro presente, es decir, de la sociedad instituida por la alianza entre el capitalismo y la tecnología. Así se describe esta alianza, y sus consecuencias, en *El Rascacielos*:

> El edificio de apartamentos estaba creando un nuevo tipo social, una personalidad fría y cerebral impermeable a las presiones psicológicas de la vida en un rascacielos. [...] Por primera vez eliminaba la necesidad de reprimir cualquier tipo de conducta extravagante, y les permitía dedicarse a investigar los impulsos más anómalos y perversos [...] En muchos sentidos, el edificio de apartamentos era un modelo de todo lo que la tecnología había desarrollado, haciendo posible de este modo la expresión de una psicopatología auténticamente «libre» (BALLARD, 1983: 49-50).

El afuera de esta sociedad, el futuro de esta sociedad, apenas si es nombrado en su literatura. Y, cuando lo hace, como en "La ciudad última", sólo queda en un segundo plano para caracterizar mejor al presente del cual todavía no salimos. En esa novela corta, describiendo la última de las ciudades de la era tecnológica, ahora abandonadas, dice el narrador: "Por todas partes había tiendas de electrodomésticos, muebles, ropas y baterías de cocina, una superabundancia de mercancías que Halloway nunca había previsto. En Ciudad Jardín había pocas tiendas: todo lo que uno necesitaba, ya fuera una nueva cocina alimentada por energía solar o una bicicleta de alta velocidad, se le encargaba directamente al artesano que lo diseñaba y fabricaba exactamente según las necesidades de la clientela" (BALLARD, 1994: 19). Si el futuro imaginado por Ballard apenas aparece descrito, sólo se debe a que funciona como un contraste elemental de la característica de nuestra sociedad: la producción incesante de mercancías.

Ballard profundiza este análisis de los supuestos impensados de la sociedad en sus novelas urbanas *La isla de cemento*, *Rascacielos*, *Crash* y *Noches de cocaína*. El enorme edificio de *Rascacielos*, símbolo urbano de ese pico de nuestra "civilización", se quiebra y deja ascender los instintos más destructivos de la humanidad negados en la clásica visión optimista. Instalado en una verdadera utopía, es decir, en un no-lugar, el rascacielos, con "cuarenta pisos y mil apartamentos, supermercado y piscinas, banco y escuela –todo virtualmente abandonado en el cielo" era un lugar de "oportunidades más que suficientes para la violencia y la confrontación" (BALLARD, 1983: 9). La utopía da un paso más y se convierte en el apocalipsis. La utopía se confunde con el apocalispsis porque no hay distancia que los separe,

el fracaso de la utopía es su propia naturaleza. En *Hola América*, novela situada en un futuro en donde Estados Unidos se derrumbó dejando atrás un desierto semivacío, el protagonista, visitante de Europa, escribe en su diario: "Intenté explicarle mis propios sueños acerca de un renacimiento de los Estados Unidos, pero él piensa obviamente que soy muy poco práctico, obsesionado por las marcas registradas y una cantidad de ilusiones infantiles acerca del crecimiento ilimitado. Según él fue el exceso de fantasía lo que mató a los viejos Estados Unidos, toda esa cosa de Mickey y Marilyn, la tecnología más asombrosa dedicada a trivialidades como cámaras instantáneas y espectáculos espaciales que no tenían que haber salido de los libros de ciencia ficción" (BALLARD, 1986: 165). De esta forma, el apocalipsis es la continuación natural para una sociedad dedicada a un consumo y una producción ilimitada de mercancías siempre nuevas. La propia vida de la sociedad de consumo, dedicada a la destrucción de la propia producción y de los recursos naturales, es la utopía y el apocalipsis. No hay distancia entre un estado y otro. Dice el narrador de *Rascacielos*: "Ahora que todo había vuelto a la normalidad, le sorprendía que no hubiera habido un comienzo, una línea que ellos hubieran atravesado entrando en una dimensión indudablemente más siniestra" (BALLARD, 1983: 9). Sin saber cómo, todo el edificio entrará en una guerra suicida entre los propietarios que hará que ese símbolo del desarrollo tecnológico y del confort se vuelva una pesadilla, un viaje por los impulsos más agresivos de hombres y mujeres.

De esta forma imperceptible se produce la transformación psicópata de la subjetividad burguesa, mediante lo que el protagonista de *El mundo sumergido* llama la "zona de tránsito" (BALLARD, 1988: 43). La forma en que se manifiesta la transformación, la apertura de esa grieta abierta en medio de la utopía, es la fiebre que sobreviene como pérdida del yo ante el derrumbe del orden burgués, y que, por ejemplo en *La isla de cemento*, transforma la percepción espacio temporal (BALLARD, 1984). El tránsito de la utopía al apocalipsis suele ser un tránsito producido por una alteración psicofísica, ya sea una infección, un ácido o el hambre. Una fiebre extrañadora se apodera de todos los personajes y permite la liberación de la agresividad. Si todo se vuelve caótico es porque el orden de la sociedad se ha quebrado por algún lado, y lo que discurre por esa grieta es una fiebre que transmuta todas las cosas en violencia. El viaje hacia la fuente del río en *El día de la creación* se transforma en un viaje, a la manera de Conrad, hacia las profundidades de la subjetividad en donde el orden ya no se impone al caos: "Desenredé sus dedos de mi mano. Su fiebre había cedido, pero yo me sentía incapaz de hacer algo por él, porque había dejado de pensar y de obrar como un médico. Durante el viaje en el *Salammbo* [el barco] habíamos entrado en un reino donde la enfermedad y la obsesión habían dejado de ser los opuestos de la salud y la enfermedad" (BALLARD, 1990b: 232). Del vacío del ocio improductivo a la agresividad a-moral. Igual de imperceptiblemente, la agresividad se adueña de la subjetividad burguesa inactiva y vacía.

III. Psicosis y mercancía

La psicosis destructiva y violenta tiene su ser social o político en el consumo de la mercancía. La sociedad entera existe sólo para producir lo que ha de ser consumido, destruido, envolviendo en esta lógica, como había visto Marx, a las propias relaciones humanas. Los acontecimientos históricos por excelencia son las guerras, que, según *El Imperio del Sol*, "siempre renovaban el vigor de Shangai, aceleraban el pulso de las calles congestionadas, incluso los cadáveres de las alcantarillas parecían más vivos" (BALLARD, 1985: 55). En Ballard siempre existe ese vínculo macabro entre vida y la violencia: es la violencia lo que imprime vida a esta sociedad. La utopía económica y el apocalipsis psicópata, conducción bicéfala de nuestra sociedad, representada en *Hola América* por el líder de los habitantes naturales llamado, indistintamente, Charles Manson o Howard Hughes: el psicópata y el economista.

De la utopía al apocalipsis. En *Noches de cocaína*, el pasaje va del ocio al delito: "nos aguardan sociedades del ocio [...] ¿cómo se estimula a la gente, cómo se le da una cierta sensación de comunidad? [...] Sólo queda una cosa capaz de estimular a la gente: amenazarla y obligarla a actuar" (BALLARD, 1997: 206). Violaciones, incendios, robos, hurtos, asesinatos, y todas las conductas «anómalas y perversas» que queramos

imaginar, son el motor que pone en marcha la vida de nuestra sociedad, es decir, que pone en marcha el consumo desenfrenado, el eterno retorno de la mercancía. Se trata de una liberación tanto moral como económica, de un flujo continuo de deseos, impulsos, y producción capitalista. Dice el protagonista de *Noches de cocaína*: "Las drogas, la prostitución, el juego... todos medios para un mismo fin [...] Una comunidad viva" (BALLARD, 1997: 322). La psicosis acompaña la continua y desenfrenada producción de mercancías. De allí que la subjetividad transformada sea un nuevo tipo social: el fundamento del deseo hay que buscarlo, antes que en la interioridad del sujeto, en la exterioridad de un paisaje fascinado con la tecnología y la muerte. De esta forma, la propia sexualidad de esta nueva subjetividad se encuentra desplegada sobre el cuerpo social, insaciable frente a las infinitas posibilidades que la sociedad ofrece. Dice el narrador de *Crash* sobre su mujer: "nunca estaría satisfecha hasta que se hubiesen llevado a cabo en el mundo todas las cópulas concebibles" (BALLARD, 1979b: 126-127), y el personaje de *Compañía de sueños ilimitada* decide "asustar al pueblo tranquilo" con su propio sexo, montarse "al pueblo mismo" (BALLARD, 1990a: 146). La propia energía del hombre, en este caso sexual, fluye como la energía inagotable de las máquinas y del mundo tecnológico. De la misma manera en que el avance científico no ha respetado las vidas humanas, y ha crecido a expensan de ellas, la propia agresividad y los instintos no respetan ningún obstáculo. El deseo, como marcaron Deleuze y Guattari en su libro el *Anti-Edipo*, es de naturaleza social. Las máquinas poseen una "arrolladora energía" (BALLARD, 1994: 17), lo que le hace admitir al protagonista de *Crash*, su "obsesión con las posibilidades sexuales de todo lo que me rodea" (BALLARD, 1979b: 39). La misma obsesión por el crecimiento perpetuo de la plusvalía, ese flujo abstracto, que persigue el protagonista de "La ciudad última": "Aquí la vida depende mucho del tiempo: las horas de trabajo, los sueldos, etcétera, todo se mide con el reloj. Se me ocurrió que si alargáramos la hora, sin que nadie se enterara, por supuesto, podríamos hacer que la gente trabajase por los mismos sueldos. Si yo ordenara que se me entregasen todos los relojes para, digamos, un examen gratuito, ¿podríamos ajustarlos y hacerlos andar un poco más despacio? [...] Si variáramos la duración de la hora, retardando o acelerando los relojes, tendríamos en nuestras manos un potente regulador económico" (BALLARD, 1994: 85). Psicosis y mercancía. El capitalista psicópata y el psicópata capitalista. Utopía y apocalipsis.

IV. Conclusión: ¿qué utopía y qué apocalipsis?

Cuando la sociedad burguesa deja entrever lo que esconde, una "caja de Pandora de mil tapas" (BALLARD, 1983: 49) se abre liberando a la propia subjetividad burguesa de todas las trabas o represiones que la moral le impone. Pero antes que ser una profecía sobre lo que puede ocurrir, es una descripción sobre las bases impensadas de nuestra sociedad. Es la misma lógica capitalista, asociada al desarrollo tecnológico, la que permite y produce un deseo agresivo, violento y amoral.

Esto está claro en Ballard: nada más lejos que una visión moralista sobre el deseo burgués o sobre el desarrollo de la tecnología. Antes que moral, deberíamos pensar que la denuncia es política. Y la realidad que esta ciencia ficción se propone inventar está centrada en el motor mismo de nuestra sociedad: es el impulso autodestructivo y suicida de una lógica psicópata y consumista que instituye una sociedad y un deseo suicidas. La utopía capitalista, siempre alcanzada y siempre renovada repetitivamente, es su propio apocalipsis.

Bibliografía

-BALLARD, James. 1988. *El mundo sumergido*. Barcelona: Minotauro.
—. 1979a. *La sequía*. Barcelona: Minotauro. 1° Reimpresión, 1984.
—. 1979b. *Crash*. Barcelona: Minotauro. 3° Edición, 1996.
—. 1983. *Rascacielos*. Barcelona: Minotauro.
—. 1994. *Aparato de vuelo rasante*. Barcelona: Minotauro.
—. 1990a. *Compañía de sueños ilimitada*. Barcelona: Minotauro.
—. 1986. *Hola América*. Barcelona: Minotauro.
—. 1984. *La isla de cemento*. Barcelona: Minotauro.
—. 1985. *El Imperio del Sol*. Buenos Aires: Minotauro. 2° Edición, 1988.
—. 1990b. *El día de la creación*. Buenos Aires: Minotauro.
—. 1993. *La bondad de las mujeres*. Barcelona: Emecé.
—. 1997. *Noches de cocaína*. Barcelona: Minotauro.
-WELLS, Herbert. 2000. *Una utopía moderna*. Barcelona: Océano.

Tres Islas
Reinvención de utopías en Holmberg, Bioy Casares y Aira

José Mariano García
Universidad Católica Argentina - CONICET

1. Introducción

Un largo inventario puede trazarse con las obras de ficción que transcurren en islas utópicas, inventario que nos demostraría la existencia de un género marginal, precisamente *insular,* con leyes propias que por lo general resemantizan los códigos de determinada sociedad al poner a estos bajo el microscopio y así, desarrollando en parte la técnica de Swift para ridiculizar las costumbres imperantes, proponer una crítica social o política que nos permita pensar durante el transcurso de la lectura en qué tipo de sociedad vivimos, y con qué tipo de leyes más o menos absurdas nos manejamos. Esta tradición casi venerable se inicia o se puede suponer que se inicia con el texto que inscribe con su título la estirpe genérica a la que nos referimos: *Utopía,* de Tomás Moro, publicada en 1516[1]. A ella seguirán la isla que gobierna el mago Próspero en *La tempestad*[2] (1611), las islas que, como dijimos, visita Gulliver[3] (1726), la edificante aventura edénica de *Pablo y Virginia* (1788) y, mucho más recientemente, la utopía optimista imaginada por Aldous Huxley en *Island* (1962). En todas ellas, salvo la obra de Shakespeare, la intención didáctica o moralizante es clara[4].

Ahora bien, hay más islas que podría decirse saturan la literatura: las de la *Odisea, Las mil y una noches,* la singular ínsula Barataria que en la segunda parte del *Quijote* urden los duques para entregar su gobierno a Sancho, la isla de las mujeres a la que parte Ionósuke, el donjuán japonés de *Hombre lascivo y sin linaje* de Ihara Saikaku (1682), *La isla del tesoro* (1883) y *La isla de las voces* (1893) de Stevenson, *La isla del doctor Moreau* (1896) de Wells. Islas, todas ellas, en las que prima la aventura y a las que no siempre se les descubre colgando la etiqueta obligatoria de la moraleja, sino que flotan errantes por el mar de esa literatura autotélica que no tiene más pretensiones que las del entretenimiento. Sin embargo, estas últimas islas participan de elementos de las primeras, y las primeras participan de elementos de las últimas. ¿Qué podría decirse, por ejemplo, de la isla de Robinson Crusoe, ya sea en la versión de Defoe (1719) o en la de Michel Tournier (1967)?

Es claro que, dejando de lado el precedente de las islas griegas de Ulises, son las entonces recientemente descubiertas islas del Caribe las que renuevan el afán antropológico teñido de consideraciones filosóficas, tal como lo atestigua el célebre ensayo de Montaigne sobre los caníbales. El mapa de las islas podría entonces trazarse entre las no exóticas (Inglaterra, las islas griegas) y las exóticas (Caribe, Oriente, islas del Pacífico). ¿Existe alguna relación entre la elección geográfica de las islas y el tema que se quiere desarrollar? ¿Es posible situar una aventura exótica en Inglaterra y una fábula moral en Java? Los enigmas persisten en tanto la tradición de este sub o seudo género comporta la ventaja de no estar fuertemente codificado, de no tener, de hecho, estatuto de género, y de ser, en definitiva, de una constitución intrínsecamente proclive al capricho, a la invención o por el contrario al razonamiento silogístico más agudo. La literatura que ubica su acción en islas preferentemente desconocidas (ya que son inventadas) puede considerarse como un gozne entre cierta literatura de entretenimiento y el tipo de crónica de viajes que abunda precisamente durante la época de la conquista y colonización de tierras vírgenes y paraísos salvajes.

La isla comporta una significación de mundo en miniatura, acabado en sí mismo, de alguna manera autosuficiente, con peligros y placeres cuyo suplemento —e ingrediente a la sazón puramente literario— es la novedad. Pero no existe la novedad absoluta, pues de otro modo no podría ser decodificada. Esa novedad debe siempre matizarse con un punto de referencia, y ese punto de referencia suele ser el punto de vista del extranjero en la isla. Para articular cualquier fantasía situada en una isla, la literatura recurre a focalizaciones relativas, es decir que si bien puede plantear el punto de vista del isleño, es muy probable que se vea obligada a plantear, al mismo tiempo, un punto de vista ajeno. Ese punto de vista suele ser, con diversos registros y matices, con distintas dramatizaciones y tematizaciones, el punto de vista de la

razón occidental. De algún modo, tanto las islas de la literatura satírica como las islas de la pura diversión literaria se ven forzadas a aportar el punto de vista relativo cuya característica principal es mediatizar la mirada sobre lo virgen, sobre lo nuevo, con distintos signos de la cultura ausente, acaso para hacer comprensible esa novedad, para poder comunicar de alguna manera la experiencia inefable de lo nuevo.

Si el "tópico utópico" no es más que una espacialización extrema del recurso que los formalistas rusos caracterizaron como singularización o extrañamiento, encontramos por lo menos tres novelas argentinas que se pueden asociar con este tópico. Me refiero a la póstuma *Olimpio Pitango de Monalia* de Eduardo L. Holmberg (1915, inédita hasta 1994), *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, y *La fuente* (1995), de César Aira. En cada obra intentaremos demostrar cómo se comporta el narrador y cómo aplica su punto de vista cultural, para establecer, en el caso de que se compruebe, una posible evolución en lo que hace a este subgénero.

2. Monalia

Sarmiento, al comienzo de sus viajes, comenta cómo "un porfiado viento S. O." obliga a la tripulación a rodear y finalmente desembarcar en la isla de Más Afuera (SARMIENTO, 1993: 11). Entre la impaciencia y el desconcierto, el viajero describirá con minucioso detalle, y no sin cierta desaprobación, cómo viven en esa isla inhóspita sus cuatro singulares habitantes. Lo que nos interesa es que Sarmiento no espera demasiado para ubicar en el mapa cultural la isla de Más Afuera: "Recordará V. que en una de estas islas, i sin duda ninguna en la de Mas-a-fuera fué arrojado el marinero Selkirk, que dió oríjen a la por siempre célebre historia de Robinson Crusoe" (13). La necesidad de Sarmiento por encontrar un referente cultural para la isla lo obliga a confundir la isla de Mas-a-fuera con la de Mas-a-Tierra donde naufragara en realidad Selkirk.

La interesante novela póstuma de Holmberg se alista en la tradición swiftiana de la sátira sociopolítica, al presentar una isla rica, Monalia, que ha prescindido hasta el momento de la narración de toda contaminación cultural eurocéntrica. Si bien sus vecinos más próximos son Uruguay y Argentina, tampoco estos países representan mucho para los monalitas, hasta el momento fatal en que reciben algunos profesores europeos que pretenden enseñarles todo lo que ya saben. Ello impulsa a Olimpio Pitango a convencer a sus compatriotas para fraguar la historia, los monumentos y las obras de arte que Monalia no posee. Si bien Monalia es "un Edén, como el verdadero Paraíso Terrenal" (75), Olimpio Pitango se ve obligado a escribir "un artículo incendiario" en el que uno de los diarios de Monalia publica frases como las que siguen:

> Nosotros no tenemos próceres, no tenemos himnos, no tenemos ruinas, ni cámaras, ni constitución, ni comités, ni siquiera partidos políticos, lo que es una deficiencia indigna de un pueblo que pretende ser ilustrado; lo único que tenemos es la paz de la edad de oro, el bienestar, la riqueza y la justicia. [...] Es necesario que tengamos todo aquello aunque sólo sea para variar los temas de nuestras conversaciones y la aplicación de nuestra dialéctica.
> Si carecemos de próceres, los inventaremos; como han hecho otros [...] (83).

No sólo inventarán los monalitas a sus próceres, sino que llegarán a fraguar un documento arqueológico sobre la base de un informe médico. Holmberg logra trazar, con un humor bastante más agudo de lo que a simple vista parece, todos los esplendores y miserias de la cultura occidental, pero para ello debe recurrir precisamente –y exhaustivamente- a un extensísimo y por momentos abusivo catálogo de la historia cultural: así se desenrolla el inventario de las ciencias naturales (sobre todo el darwinismo), la filología, la cultura griega (con referencias a Aristófanes, Homero, Esquilo, Safo, Jenofonte, Herodoto, Sócrates, Platón, Aristóteles, Arquímedes, Fidias, Alejandro Magno, etc. etc.[5]) y la pedagogía. Si bien la conclusión de esta novela será la divisa "*South America for the South Americans*" (191), su propia enunciación en un idioma extraño a Sudamérica traduce la sintomática paradoja que articula todo el texto de Holmberg, incluyendo el peligro constante con que la sátira amenaza con fagocitar el núcleo de significación de la novela. Así como la personalidad de Olimpio Pitango oscila entre una preclara razón profética y la locura más ridícula, el texto de Holmberg paraliza al lector ante el despliegue de lo que por entonces se consideraba el cuerpo completo de la cultura indoeuropea. Esta primera isla es de hecho el tema de la novela, y la tematización de la isla utópica conlleva o plantea expresamente la

problematización del tópico. El texto de Holmberg termina por favorecer la hibridación, si bien los elementos a mestizar presentan una balanza despareja en la cual el número de referencias eruditas aplasta la ocasional irrupción de términos aborígenes. Por el momento, la cultura americana se reduce a un puñado de adjetivos y sustantivos frente a la poderosa firma del nombre propio de la gran cultura europea.

3. Villings

"Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de Las Ellice", aclara a poco de comenzar el atribulado narrador de *La invención de Morel,* para ser desmentido por el pedante editor (que insistirá a lo largo de todo el texto con sus notas al pie): "Lo dudo. [...] Las islas de Ellice son bajas y no tienen más vegetación que los cocoteros arraigados en el polvo de coral" (BIOY CASARES, 1985: 93). En esta novela el narrador es algo así como un náufrago por convicción: perseguido "por un crimen que no cometió", busca refugio en la isla que le recomienda un italiano de Calcuta, no sin antes advertirle acerca de la esencia maligna de este lugar. Los hologramas que salpican la isla gracias a la "invención" del título convierten el paraje en un melancólico depósito de fantasmas.

Borges ya había señalado en el prólogo a esta novela su filiación con *La isla del doctor Moreau.* Se trata de una isla sin nativos, y aquí, a diferencia de la novela de Wells, tampoco hay animales salvo unos pocos pájaros y mosquitos, y apenas algo de vegetación. Lo único que hace habitable un lugar de esa clase es precisamente la abandonada civilización que allí dejó su huella: el museo, la capilla y la pileta de natación. La capilla, dentro de las funciones nucleares de la novela, tiene poca significación[6], si bien es importante como dato ya que el aspecto religioso puede servir para dividir, dentro del género, las distintas intenciones de los textos que tratan de islas utópicas. Desde luego, lo más importante es el museo, no sólo porque allí descansa la máquina de Morel, sino porque establece con total transparencia el injerto de una cultura muerta, espectral (si tomamos la acepción negativa de "museo") en el contexto extrañado de la isla. Podría decirse que hay una gradación en las tres voces principales que hablan directamente al lector en este texto: el discurso científico de Morel, que el narrador incluye en su informe; el discurso del propio narrador, inmoderadamente culto; y por último el discurso paratextual del supuesto "editor" del texto, una voz censuradora que corrige las inexactitudes del narrador.

Apenas iniciada la novela, en el segundo párrafo el narrador ya propone escribir un "Elogio de Malthus" (47), en la segunda página, nos habla de la divisa de Leonardo Da Vinci (49) y en la tercera de un autor poco conocido, Belidor (50). En la página que sigue se menciona al pintor japonés Fuyita y también a Picasso. Dejando de lado el hecho de que el narrador comparte un aspecto importante de la personalidad del propio Bioy (y de que, junto con el editor, componga un no siempre feliz epígono del estilo borgesiano de la cita erudita y "rara"), lo que importa para nuestro análisis es la preeminencia que adopta desde el inicio del texto el punto de vista de la cultura occidental, que gracias a la máquina del fáustico Morel se verá a un tiempo como real e imaginaria, presente y ausente, como bien lo demuestra la siguiente declaración:

> Al pasar por el hall vi un fantasma del Tratado de Belidor que me había llevado quince días antes; estaba en la misma repisa de mármol verde, en el mismo lugar de la repisa de mármol verde. Palpé el bolsillo: saqué el libro; los comparé: no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar [...] (79).

En el caso de *La invención de Morel*, la presencia muy conspicua de los referentes culturales para articular y transmitir desde el discurso una percepción sobre la isla se puede considerar como doble: presente y ausente al mismo tiempo, o más concretamente, en una relación sintagmática y paradigmática simultáneamente. La convivencia de una cultura en ausencia y una cultura en presencia queda reafirmada por la inestabilidad nominal de la isla, Villings según el narrador, y "no Villings", sin reemplazo posible, según el editor.

4. Sin nombre

En *La fuente,* de César Aira, el narrador se encarga de aclarar que la acción se desarrollará en una isla "semiutópica", isla que, además,

carece de nombre. Si otros términos polisémicos siembran la confusión en los diálogos de los nativos, "[La isla] Era lo único que no tenía nombre, es decir que no tenía malentendido [...]" (18).

En una isla tropical de cuatrocientos o quinientos habitantes, hacia 1820 o 1830 "más o menos", un narrador complejo transcribe, mediante equivalencias que considera apropiadas o cercanas, la experiencia de este pueblo feliz que, para serlo más, decide abrir un canal que comunique la fuente que los provee a todos de agua dulce con el mar, para que "hiciera potable el agua de las olas, de las mareas, de las profundidades" (52). La idea puede parecer absurda y también peligrosa, pero

> El absurdo es una forma de interrupción que mima (a lo salvaje, a lo bestia) una interrupción que aparece en el origen de lo real, el vacío entre pensamiento y acción, entre razón y real. El pensamiento se habla y se autorrealiza como discurso o razón, y deja lo real afuera, en un momento heterogéneo. [...] Bajo la forma de magia mimética, el disparate puede hacer de puente entre heterogéneos (52-3).

Y aunque el narrador comparte con nosotros el temor de que definitivamente pierdan esa única fuente de agua potable por la invasión del mar, el resultado termina burlando sus temores: el experimento es un éxito, "El agua de mar se hizo dulce, cristalina", y la inteligencia superior del narrador termina aplastada por la idiotez paradójica de los habitantes de esta isla. Se dice cerca del final: "la inteligencia lo puede todo. Y la estupidez también" (77).

El narrador nos obliga a cada paso a "cambiar de nivel", del enunciado a la enunciación; corta constantemente la materia de la vida novelesca, interponiéndose entre nosotros y la fábula que nos cuenta. Pero el narrador está de "nuestro lado", es decir del lado de la civilización: "Esas tribus suelen tener saberes que dan por sentados y toman como oficios o profesiones (igual que *nosotros* por otra parte) [...]" (10, subr. mío). Así, varias veces el narrador se asimilará a un plural que nos involucra como lectores y que opone al plural de los nativos. Es un narrador superior ("Los intelectuales sabemos bien cómo es eso; casi no sabemos otra cosa", 53), que roza la insolencia del saber paternalista cuando considera que los isleños se dirigen al fracaso ("¡Qué enseñanza para imprudentes! ¡Qué lección de primer orden!", 86) pero que no obstante termina desmentido en su algo pomposa seguridad lógica: "[...] lo que pasó entonces no cabe en mi novela, ni cabe en la realidad, que la incluye. [...] Lo que pasó... fue que les salió bien. ¡Tenían razón contra toda la razón! El agua de mar se hizo dulce, cristalina" (90). El triunfo del absurdo ya no es asimilable al mundo claro y distinto, el mundo de la "cultura", del narrador.

Con esta tercera novela asistimos pues al fracaso de la razón occidental. La densa serie de comentarios intrusivos con el que narrador trata de hacernos conocer la realidad de la isla mediante un complicado y explicitado sistema de equivalencias se derrumba ante el feliz desenlace de un experimento que demuestra su "razón contra toda razón".

5. Conclusión

El breve recorrido por estas tres novelas que reformulan cada una a su manera el tópico de la isla utópica nos permite comprobar con sencillez, por un lado, un esencial escepticismo frente a la cultura, que se manifiesta por el choque de esa cultura frente a una tierra nueva e impermeable a la codificación cultural occidental. En el caso de Holmberg, es necesario hibridar las virtudes vírgenes del paraíso terrenal con la tradición occidental. Con Bioy Casares la cultura aplicada a la isla es real y fantasmática al mismo tiempo, instalando, por así decir, el fantasma de la duda. En Aira, finalmente, el punto de vista "inteligente" de un narrador occidental se ve desmentido por el triunfo de una razón aparentemente absurda que puede prescindir, y seguir prescindiendo, de toda colonización intelectual.

La noción de insularidad, además de ser apta, como dijimos, para desarrollar con reglas propias una novedad literaria, participa de una legitimación espontánea del acto de escritura: en todos los casos mencionados es necesario, cuando no irresistible, dejar constancia del violento encuentro entre una tierra autosuficiente y sin pasado y la percepción necesariamente condicionada de un narrador ajeno a esa tierra. Las islas, ya

sea con intenciones didácticas o como mero entretenimiento, constituyen la excusa perfecta para seguir escribiendo: Próspero, Moreau, Morel, son la figura obvia pero siempre fascinante del creador que aplica lo conocido a lo desconocido y que, renunciando a su magia o haciéndola fracasar, obra no obstante, y aunque sea por poco tiempo, la transfiguración de la realidad, que suele ser lo que buscamos siempre en la literatura.

Bibliografía

-AIRA, César. 1995. *La fuente.* Rosario, Beatriz Viterbo.
-BIOY CASARES, Adolfo. 1985. *La invención de Morel.* Bs. As., Colihue.
-BLOOM, Harold. 2001. *Shakespeare, la invención de lo humano.* Bogotá, Grupo Editorial Norma.
-HOLMBERG, Eduardo L. 1994. *Olimpio Pitango de Monalia.* Ed. príncipe. Edición, introducción y notas de Gioconda Marún. Bs. As., Solar.
-LORENZI-CIOLDI, Fabio. 1994. *Les androgynes.* Paris, PUF.
-MONTAIGNE. 1984. *Ensayos completos 1.* Bs. As., ediciones Orbis.
-SAID, Edward W. 1994. *Culture and Imperialism.* New York, Vintage books.
-SARMIENTO, Domingo Faustino. 1993. *Viajes por Europa, Africa i América 1845-1847.* Madrid, FCE (col. Archivos).

Notas

Utopía es una isla de las remotas lejanías de las tierras descubiertas por Colón, cuyas costumbres explica a Moro, bajo la forma de diálogo filosófico en boga por esa época, un tal Raphael Hythloday, que ha viajado con Américo Vespucio y conocido el paraje en cuestión. El nombre de Utopía, que aparece por primera vez en la lengua, está formado por la partícula negativa *ou* y por el sustantivo *topas*, lugar, lo que significa "que no se encuentra en ningún lugar" más que "no lugar" a la manera de Marc Augé. Los nombres en esta obra participan de la voluntad nominalista de cualquier edén y en ningún caso son azarosos: Hythloday quiere decir "experto en desatinos", la capital de la isla es Amaurote (ciudad espectral) y está situada sobre el río Anyder (sin agua), tiene por habitantes de un lado del río a los Alaopolites (ciudadanos sin ciudad) y del otro a los Achorianos (pueblo sin patria). En la isla hay múltiples religiones, se conoce hace poco el cristianismo pero existe una amplia tolerancia religiosa. No hay allí ricos ni pobres, el sistema político es el de una monarquía electiva sobria y no dada a los fastos. Si bien hay esclavos, éstos cumplen así condena por algún crimen cometido.

[2] Lemuel Gulliver naufraga y cae primero en la isla de Lilliput, con sus conocidos habitantes minúsculos. En segundo lugar la tripulación abandona por accidente a Gulliver en la isla de Brobdignag, donde los habitantes son gigantescos (en proporción inversa, tomando a Gulliver como punto relativo, a la primera isla). La tercera es la isla voladora de Laputa, donde se satiriza a los hombres de ciencia, filósofos, etc., con particular referencia a la "burbuja" de la South Sea Company, en la que se explotaban tierras americanas. Por último se describe la sociedad de los houyhnhnms, caballos inteligentes contrapuestos a los salvajes yahoos, cruel caricatura de los seres humanos.

[3] De esta obra, una de las más extrañas de Shakespeare pero cuya importancia no pasó desapercibida en la época de su estreno y que de hecho encabeza el Primer Folio, puede decirse que su única fuente literaria reconocible es el famoso ensayo de Montaigne sobre los caníbales del Nuevo Mundo (*Ensayos,* XXX, "De los caníbales"), que da el nombre a uno de los personajes más ambiguos del teatro shakespeariano: Caliban. Harold Bloom, con su característica frescura para descalificar teorías ajenas, menciona como ridículas las diversas interpretaciones que ven en Caliban a un "heroico luchador por la libertad africano-caribe" ya que "*La tempestad* no es ni un discurso sobre el colonialismo ni un testamento místico" (Bloom, 2001: 655). Si bien Bloom considera esta obra como una contralectura del *Fausto* de Marlowe –y por cierto hace una interpretación, contra lo que él mismo afirma, bastante mística—, es innegable que *La tempestad* ha sido leída en distintas claves por la crítica poscolonial, desde el debate entre elegir a Ariel (como José Enrique Rodó) o a Caliban (como el crítico cubano Roberto Fernández Retamar, que ve en Caliban el símbolo principal de la hibridez americana) hasta la "afectuosa disputa" que entabla Aimé Césaire con Shakespeare en su *Une tempête* acerca del derecho a representar el Caribe (Said, 1993: 212-3).

[4] Fuera de la ficción, pero dentro de la moral, se puede mencionar el ensayo etnográfico de Artus Thomas (1605), *L'île aux hermaphrodites,* supuesta relación sobre los habitantes del Nuevo Mundo que encubre una denuncia virulenta a los vicios de la corte de Enrique III. Como Thomas no podía atacar directamente al monarca, hace uso de la superstición largamente extendida que pretendía ver en los habitantes de América a seres hermafroditas que se dedicaban impúdicamente a todo tipo de placeres y ocios. Aquí el punto de vista dominante es el de una sistemática inversión del paradigma: las mujeres tienen senos aplastados y secos, en tanto que los hombres están provistos de mamas pletóricas de leche, etc. Así, la monstruosidad y el *satanismo* de los indios justificará la "tutela" y preferentemente el exterminio. Cf. Fabio Lorenzi-Cioldi, *Les androgynes,* "Entre monstres et chimères", Paris, PUF, 1994, 104-9.

[5] Para una noticia completa v. el excelente ensayo introductorio de Gioconda Marún, responsable de la edición crítica y filológica de esta obra.

[6] "[...] no he visto ningún cura ni pastor entre los ocupantes del museo", dice el narrador en p. 56. Morel, en su larga explicación, no da precisiones acerca del porqué de la construcción de la capilla.

El entorno feérico en *El Unicornio* de Manuel Mujica Láinez

Mónica Nasif
SECRIT - CONICET

Magia, milagro y maravilla conviven en la novela de Mujica Láinez como lo hicieron durante la Edad Media. Las tres categorías de lo sobrenatural medieval se asocian en el mundo representado del escritor para producir la atmósfera de irrealidad que parece atravesar al Medioevo; los seres se entremezclan, las creencias se cruzan, los sentimientos por lo sagrado y lo profano se expresan a través de conductas que la narradora describe:

> Lo que eleva a la Edad Media y la coloca por encima de la calculista realidad actual , es -¿cómo expresarlo?- la prodigalidad espléndida con que sus hombres se entregaban a la vida y bebían hasta el fondo un cáliz en el que lo divino y lo terreno mezclaban su abrasadora mixtura. Cada uno era lo que podía ser, con plenitud, simultáneamente demonio y ángel[1] (*El Unicornio*, 131).

La galería de personajes que desfila por las páginas de este libro manifiesta la heterogeneidad de sentimientos que empujan a los actores de este "drama" a padecer sus destinos y a no negarse a "beber ese cáliz"; entre ellos hadas, duendes, ángeles y demonios se unen para dar una verosímil visión de lo que pudo haber sido la Edad Media.

La ficción novelesca de Mujica Láinez une lo que el poder medieval de la Iglesia intentó separar: lo maravilloso pagano y lo maravilloso cristiano[2] se fusionan en el camino de fama y de gloria de los Lusignan, de los descendientes de la mujer-serpiente. En el siguiente párrafo del texto se lee una magnífica síntesis:

> …y lo insólito aguardaba al hombre de la Edad Media en cada encrucijada, de manera que si era factible topar con un dragón, con un gigante, con un unicornio o con un arcángel, o recibir como regalo una garra de grifo, o que a uno le propusieran en venta […] un trozo de pan masticado por Nuestro Señor y traído de Tiberíades, hubiera sido tonto asombrarse de cosas que, por singulares que se juzguen, pertenecen a la rutina cotidiana (49).

Melusina se apodera de su vida para contarla, para que el lector conozca de sus propios labios sus desgracias y sus alegrías; el relato en primera persona la convierte en juglar y en poeta, en transmisora de noticias y en melancólica vocera de sus sentimientos y también, en omnisciente presencia, por su condición feérica, dentro del corazón y la mente de los que acompaña. La novela comienza con el relato de Jean D'Arras y luego se prolongará hacia uno de los descendientes, Aiol de Lusignan, durante las Cruzadas.

El hada vive recluida en el campanario del castillo y próximo a ella reside un ángel, personaje que luego se le aparecerá en el bosque, acentuando esa ambigüedad entre los seres etéreos que atravesará todo el texto.

Su estado como mujer-sepiente se debe a un castigo impuesto por su madre Presina y que su esposo Raimondín termina por perpetuar[3]. De esta manera, Melusina será testigo de sus propias decisiones y de los avatares del resto de los personajes, principalmente de Aiol de Lusignan, quien se parece extraordinariamente a Raimondín. A partir de ese momento, el hada unirá su vida a la del joven y a las de sus acompañantes, saldrá de su letargo, de su reclusión, para inmiscuirse invisiblemente primero, y corpóreamente después, entre las pasiones y penurias del extraño cortejo.

Melusina es un hada *madrina*[4], ella provee de bienestar a Raimondín, su marido, construye el castillo de Lusignan, ayuda en los campos, es la *Mère Lusine*, la diosa benefactora que vela por el héroe y procura auxiliar también a sus descendientes, pero su condición de hada amante, característica fundamental del hada medieval, la sume en profundos estados de angustia y desesperación:

> Desde la época de Raimondín, la noción de utilidad resulta inseparable, para mí, de la idea del amor. En mi concepto, el amor se afirma sobre dos columnas: la extrema eficacia servicial y los celos. Estos últimos no me abandonaron nunca… (183).

Su amor la impulsa a formar parte de ejércitos para combatir al infiel y ser testigo de la enfermedad y muerte del joven rey Badouin y de la atormentada Azelaís; nada la detiene a la hora de estar junto a su amado Aiol de Lusignan, inclusive cambiar de estado y convertirse en el caballero Melusín de Pleurs a causa de una mala jugada de su madre Presina.

El hada es inmortal, pero nunca se jacta de esta condición, sino que, por el contrario, sufre a causa de ella; demuestra su dolor frente a la pérdida de un ser amado con un atronador grito que cierra una etapa de su propia vida. "¡Ay, cómo quisiera morir, cómo quisiera haber muerto entonces! Pero nosotras no morimos. Sé que en Escocia hay cementerios de hadas [...]. Y aunque mi padre Elinas fue rey de Escocia, no puedo morir" (27).

Melusina es testigo de todos los temas y motivos medievales que desfilan por la obra de Mujica Láinez: ermitaños, reliquias, monstruos, las Cruzadas, los templarios, y también la decadencia del poder de la Iglesia.

El bosque es el espacio feérico por execelencia, allí el ermitaño convive con un fadet, ser maravilloso del Poitou, quien colabora con los caballeros y con el ermitaño.

> Por la mañana, noté que el recipiente de leche estaba vacío y que, en la cuadra, las esparcidas armas habían sido alineadas contra las paredes, sobre dos improvisados maniquíes. Algunas de ellas habían sido bruñidas y fulguraban. El duende familiar del ermitaño trabajaba positivamente bien (114-115).

Los *fadets* o *farfadets* son duendes que viven en cavernas y custodian tesoros, generalmente bien dispuestos. Las tradiciones locales describen a los fadets como hombrecillos negros y cubiertos de pelo. En algunas regiones francesas los llaman simplemente *fadets*, el nombre más largo *farfadet* deriva de una contracción de *frère fadet,* que significa *hermano duende*[5]. Melusina mantiene una curiosa relación con este ser, ya que, además del ermitaño, ella percibe su presencia como el duende, junto con el ermitaño, también se da cuenta del hada. Constantemente dos mundos corren paralelos a través de la novela: lo maravilloso profano-cristiano y lo terrenal. "[...] Que el sensible lector se convenza: hay, como en la Edad Media, hadas y ángeles, que eso fue la Edad Media : el Hada y el Ángel. Y el Demonio" (14).

El pequeño ser le construye un sencillo altar con el cual la recuerda, el ermitaño no se lo impide ni reniega de este acto, el hada es reconocida por los de su misma especie, he aquí la veneración de fadet frente a una escultura del hada hecha por Aiol: "De noche, Fadet lo cubría de flores silvestres y derramaba unas gotas de leche sobre su seno. Brandán lo admiraba" (119).

De alguna manera, ambos seres feéricos van siendo asimilados a lo maravilloso cristiano, sin necesidad de demonizarlos; el escritor argentino nos demuestra que la dialéctica del pensamiento medieval sólo podía ser conciliadora en el terreno de lo irreal, de lo maravilloso, nunca en el espacio en el que el espíritu de las Cruzadas convertía al hombre en un monstruo híbrido que se debatía entre el Cielo y el Infierno, entre sus compromisos con la religión y los más abyectos sentimientos de su imperfección.

A través del imaginario de Mercator, el juglar, surge la historia de Oberón, rey de hadas, y su relación con Huon de Burdeos, caballero del rey Carlomagno. El relato se canta en la corte de Badouin, el rey leproso, quien ordena el silencio de la corte de tal manera que "Entonces, como en un hechizo, inmovilizóse el trajín de la cámara" (251).

Oberón[6], al nacer, es dotado de fabulosos poderes por las hadas y provisto de objetos mágicos: un cuerno, una copa, un arco, un sillón y una cota de mallas, sin embargo, una de las hadas lo condena a permanecer enano; según Melusina la responsable es su madre, el hada Presina.

La amistad que Oberón tiene con el caballero Huon de Burdeos produce en Melusina la asociación de la suya con Aiol. El hada encuentra en el relato de Mercator un espejo en el cual reflejarse. Así lo decribe el mismo Oberón:

> -¡Ay Melusina! Tu dilema es, hasta cierto punto, semejante al mío. Los dos

> nos hemos enamorado de un imposible. Pero, si bien se mira, todo gran amor es imposible y en eso finca su grandeza. Yo, que soy un hombre-hada, tuve la desgracia, o la suerte (porque mi desgracia me ha hecho desconcertantemente feliz), de enamorarme de un hombre valiente y hermoso; tú, que eres una mujer-hada, estorbada por un cuerpo de hombre, te has enamorado de otro hombre, hermoso y valiente también. Ninguno de ellos, ni Huon de Burdeoa ni Aiol de Lusignan, ha sido o será capaz de amarnos. Rechazan nuestras cortezas, inadecuados embalajes físicos que no sirven de estímulo al fuego de sus frenesíes, y al contrario los apagan (262).

El rey de las hadas le muestra a Melusina lo que ella intuye, lo que se niega a ver, el hada encuentra en el enano su compañero en la desgracia de un amor truncado, imposible; ambos, sujetos a sus amados con el lazo del servicio, de la abnegación: Oberón había dado su cuerno a Huon para ayudarlo, Melusina llamará a su feérico amigo sólo para auxiliar a Aiol , quien aceptará este prodigio como algo natural; tal como lo hicieran los caballeros andantes quienes depositaban el éxito de sus aventuras no sólo en sus propias virtudes, sino también en los poderes de sus aliados sobrenaturales.

La fusión de lo maravilloso cristiano con lo marvilloso profano llega a su clímax cuando el caballero Melusín de Pleurs recibe la Eucaristía. En el momento previo surge un cuestionamiento en la mente del hada, propio de una proyección desde la modernidad: "... y me embargó la eterna duda acerca de mi razón de ser en un mundo donde todo, lo que existe y lo que que no existe, lo que se comprende y lo que no se comprende, es obra de la voluntad inconmensurable de Dios" (269).

Casi ajena al lugar en el que se encuentran, el hada recibe la Eucaristía en el Gólgota:

> Recibí el pan eucarístico y, quizás porque no me había confesado- pero en verdad, ¿hubiera podido confesarme? ¿no bastaba mi deseo de proceder justamente, para liberar de culpas al hada pecadora?- sentí que un fuego terrible quemaba mis entrañas de hombre y, aterrada, convulsa, me precipité al suelo. Me dolía el cuerpo como si me hubieran castigado y al mismo tiempo experimentaba una dulzura que excedía a cualquier comparación… (269).

No sería justo pensar en una redención del hada: ella escapa al ámbito de lo cristiano, sería simplificar demasiado las cosas y subestimar el talento de Mujica Láinez. Además, a través de toda la novela se trata de presentar una visión del imaginario medieval según la óptica de un escritor que conocía profundamente este mundo.

Melusina sólo es consciente de su amor por Aiol, no mide los límites de su sacrificio; así como había hecho con Raimondín, su entrega es incondicional, va más allá de toda categoría que quiera encerrarla en compartimientos abstractos, por su condición de hada sufre el abandono, ya sea en el relato de Jean D'Arras o en la novela de Mujica Láinez o, siguiendo la tradición del Medioevo, en cualquier relato de hadas donde ella padece la frecuente indiscreción del ser humano y su posterior separación del mismo.

El escritor no hace más que humanizar un mundo que, a través de la literatura medieval, parecía muy frío y lejano. Los personajes feéricos abordan problemáticas y cuestionan una realidad que, a pesar de su condición sobrenatural, los desborda y los hace sufrir, y ésta es la realidad humana.

BIBLIOGRAFÍA

-BORGES, Jorge Luis. 1996. *El libro de los seres imaginarios*. Emecé: Bs. As.
-BRIGGS, Katherine. 1992. *Diccionario de las hadas.* José J. de Olañeta: Barcelona.
-HARF-LANCNER, Laurence. 1984. *Les fées au Moyen Age.* Champion: París.
-IZZI, Máximo. 1996. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. José J. de Olañeta: Barcelona.
-LECOUTEUX, Claude. 1998. *Enanos y Elfos en la Edad Media*. José J. de Olañeta: Barcelona.
-LE GOFF, Jacques. 1986. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Gedisa: México.

Notas

[1] Todas las citas de la novela de Mujica Láinez se hacen desde la siguiente edición: *El Unicornio,* Barcelona, Planeta, 1995.

[2] Ver J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, pp. 9-24.

[3] Para leer la historia del hada Melusina ver Jean D'Arras, *Historia de la linda Melusina*, Alianza, Madrid.

[4] Laurence Harf-Lacner hace la distinción entre el hada madrina y el hada amante: ejemplifica la primera con Melusina y la segunda con Morgana. Lo que las distingue principalmente es la vocación de servicio: mientras que Melusina siempre quiso servir a su amado, Morgana trata siempre de aprisionarlo, encerrarlo y que a ella sea a quien sirvan. Ver *Les fees du Moyen Age*.

[5] Ver Máximo Izzi, *Diccionario ilustrado de monstruos*, p.178.

[6] Ver Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la Edad Media,* pp.44-61.

ponencias 3a

literatura

Literatura y discursos no ficcionales

Novela histórica

Lorena Ivars
Hebe Beatriz Molina
María Valeria Badano
Malvina Salerno

Los símbolos y la identidad nacional. Análisis de la novela *Polvo y espanto*, de Abelardo Arias

Lorena Ángela Ivars
Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

Introducción

En los últimos veinte años ha proliferado entre los escritores argentinos el deseo de incursionar en el pasado con la finalidad de redescubrir las raíces de nuestra identidad y establecer un paralelo que permita explicar los sucesos actuales. La escritura de novelas históricas ha sido, por lo tanto, el cauce que permitió esta relectura de los sucesos históricos desde una perspectiva literaria[1].

Abelardo Arias[2], con *Polvo y espanto*[3], escrita en 1971, se inserta en el panorama de la narrativa histórica presentando un tema crucial en la historia argentina, asiduamente revisitado por los autores nacionales: las luchas fratricidas entre unitarios y federales.

Situada en plena pugna por la organización nacional, la novela recrea el escenario descarnado de un Santiago del Estero diezmado por la guerra, durante el gobierno del caudillo Juan Felipe Ibarra.

En este trabajo en particular, nos interesa evidenciar, por un lado, cómo a partir de la estructura de la obra Arias refleja la complejidad del momento histórico recreado y, por otro, el entramado de símbolos que otorgan un mayor espesor semántico a su prosa y permiten la unión de los contrarios en un plano que podríamos llamar alegórico.

El juego perspectivístico en *Polvo y espanto*

Polvo y espanto recrea un breve período de tiempo que va desde el 28 de septiembre de 1840 hasta agosto de 1844, momento en el cual Felipe Ibarra, caudillo de Santiago del Estero, regresa al poder y comienza la etapa de persecución de quienes conspiraron en su contra y asesinaron a su hermano Francisco[4]. Entre sus enemigos figuran José de Libarona, comerciante español encargado de escribir el acta de destitución del gobernador; el juez Únzaga, quien habría arengado al pueblo y pretendido suceder a Ibarra en el gobierno y Santiago Herrera, principal conspirador en la muerte de Francisco Ibarra[5].

La obra presenta una estructura bipolar basada en dos apartados, en los cuales se refiere el mismo segmento temporal[6], pero presentado desde la mirada de dos personajes contrapuestos. Por un lado, en el "Cuaderno unitario", compuesto por 23 capítulos, el narrador omnisciente presenta los sucesos focalizado en la mente de Agustina Palacio, esposa de José de Libarona, quien se destierra voluntariamente para seguir los avatares de su esposo. Sin embargo, Libarona morirá, luego de atravesar un período de locura, transcurridos dos años en el Bracho. A consecuencia de esto, Agustina retorna a su hogar en Santiago para, finalmente, emprender el viaje de regreso a Tucumán con su familia, el 15 de febrero de 1842[7]. A través de la mirada de la protagonista los episodios en los que se vea involucrada la figura de Ibarra se teñirán con un velo de rencor y de denuncia. Episodios como el de la tortura a Santiaguito Herrera, quien fuera "enchalecado"[8] con cuero para luego ser atado a la grupa de un caballo y arrastrado a modo de bola "para quebrarlo", disponen al lector al juicio fácil y arbitrario que condena irremediablemente al tirano Ibarra por sus excesos.

Por otro lado, en los 22 capítulos que conforman el "Cuaderno federal" esta imagen del caudillo se ve contrarrestada, puesto que el narrador centra su focalización en el caudillo, otorgándole la posibilidad de justificar sus actos[9]. El lector entonces debe desandar sus pasos y sopesar sus juicios anteriores a la luz de la conciencia del personaje. Sobre todo se destaca la actuación de Ibarra en las batallas por mantener la autonomía de su provincia contra Paz, Lavalle y La Madrid, y la trama de traiciones que caracterizó este período histórico[10].

Podríamos sintetizar, haciéndonos eco de las palabras de Syria Poletti, que en el "Cuaderno unitario" el drama está enfocado desde la

óptica del amor, "es la epopeya del amor y del coraje de una mujer por su hombre"; mientras que el "Cuaderno federal" nos da la versión masculina, "la verdad del caudillo, que lucha con un coraje primitivo" pero no por ello menos heroico (1990: 32-33).

La división en apartados ayuda a presentar estas dos caras de la misma realidad, subrayando la diferencia de pensamiento que las separa mediante la tipografía de los capítulos que corresponden a cada apartado (arábigos en el unitario, romanos en el federal).

Cabe señalar, además, que no sólo los hechos históricos son presentados desde un doble enfoque, sino que tanto los personajes como sus actitudes aparecen enjuiciados desde diferentes ángulos. El empleo de esta técnica, como bien lo señala Gloria Hintze de Molinari en su artículo "El caudillo en la estructura perspectivística de *Polvo y espanto* de Abelardo Arias" (1985: 172), posibilita al autor presentar temas polémicos mediante la suma de perspectivas que configuran un todo complejo, pero que supera los juicios arbitrarios de la historiografía oficial. De este modo, la novela responde a uno de los mayores intereses de Arias: "Destruir la antinomia entre unitarios y federales, que aun se mantiene entre los argentinos" (1985: 14).

A esta complejidad estructural, reflejo del momento histórico recreado, se suma lo que consideramos el mayor acierto de su obra: el introducir en la trama narrativa elementos simbólicos que elevan a la novela a un plano alegórico. *Polvo y espanto* se transforma de este modo en una epopeya heroica o libertaria, en la que se supera la dicotomía sarmientina y se postula la posible unión de contrarios como ingredientes indispensables de nuestra identidad nacional.

Por lo ya dicho, comenzamos a vislumbrar un mundo complejo, pero perfectamente construido, cuya clave de interpretación se encontrará precisamente en el estudio de los personajes y su relación con lo simbólico.

Los personajes y su simbología

Ya en novelas como *Álamos talados* (1942), *La viña estéril* (1968) y *Minotauroamor* (1970), según señala Marta Castellino en su estudio "Imaginario bíblico y mítica pagana en la narrativa de Abelardo Arias" (1997-1998: 41), el autor entreteje en su relato dos tradiciones: por un lado, la pagana cargada de elementos míticos provenientes del mundo clásico y, por otro, los episodios bíblicos. A esto se suma el empleo de una simbología creada por el autor sobre la base de animales y plantas propias del suelo americano. En este unir elementos dispares, Abelardo Arias encuentra la fórmula perfecta para otorgar a sus escritos densidad de sentido y, a la vez, condensar el crisol de influencias que configuran la identidad americana.

En la novela que estudiamos, Arias recurre al mismo procedimiento. Observamos claramente las dos ramas simbólicas, es decir, la pagana o mitológica y la religiosa, empleadas en la caracterización de los personajes principales[11].

En efecto, tanto Agustina Palacio de Libarona como Felipe Ibarra poseen un *símbolo primario* que rige toda la construcción de la novela así como también el sentido y la relación entre estos personajes. La permanente comparación de Agustina con una gacela, en particular sus ojos azules "agacelados", convierte a este calificativo en el símbolo primario de la protagonista. Su caracterización como animal indefenso que recurre a la huida para protegerse de sus depredadores será una constante de la obra. Opuesto a ella, se presenta un Ibarra signado por la figura del jaguar, animal americano por antonomasia, cuyos rasgos bien pueden atribuirse a su personalidad.

Para un mejor análisis estudiaremos las características simbólicas de cada personaje por separado.

La "heroína del Bracho"

Partiendo de la definición que el *Diccionario de Símbolos* de Chevalier (1991: 519-520) aporta:

1. La gacela es antes que nada símbolo de la velocidad. Ése es el valor

> que se le reconoce en la India. [...] En el mundo semita la gacela es símbolo de belleza. Se alaba especialmente la de sus ojos. "De ojos de gacela", son las huríes del paraíso musulmán. [...] Orígenes ve en ella el símbolo de la agudeza visual y, por lo tanto, de la vida contemplativa. 2. En la tradición mística cristiana la gacela significa, en efecto, la agudeza de la mirada y la rapidez. [...] 3. Numerosísimas obras de arte representan a la gacela víctima de una fiera, un león por lo general, que copula antes de desollarla. El psicoanálisis ve habitualmente en tales imágenes la acción autodestructiva del inconsciente, simbolizado por la fiera, en relación al ideal espiritual, que representa la gacela. Se encuentra ésta como aplastada por el peso de la bestialidad; su clara mirada se obscurece al desencadenarse la pasión.

La gacela, con su belleza y tendencia a la contemplación, se conecta con la esfera de lo celeste, de lo espiritual. Son numerosos los episodios en los que se comparan sus acciones con escenas bíblicas[12]. Esta relación con lo religioso se acentúa a medida que Agustina cumple el itinerario que como heroína tiene destinado. Su personalidad se irá configurando, entonces, siguiendo un camino hacia el dolor y el abandono, un descenso *ad inferos*, provocado por la venganza del tirano contra su esposo. En este proceso de descenso no sólo espacial (debido a la internación en lugares cada vez más inhóspitos del Chaco), sino también espiritual, son precisamente los símbolos los que señalan las variantes en el alma de Agustina, hasta que logra renacer (luego de padecer el abandono y la soledad absoluta una vez muerto su marido) metamorfoseada en una mártir de la facción unitaria.

Este itinerario de descenso y posterior apoteosis de la heroína está marcado en la novela por el motivo recurrente del baño, el cual se modula en forma de tríptico. El primer momento lo encontramos al comienzo de la novela: " Una descarga de fusilería. Debía ser en la Quinta, ejercicios de milicianos. Chapoteó en el agua, apenas tibia, en la tina de madera. Si no tuviera miedo que la niñera la escuchara, cantaría y hasta bailaría dentro del agua" (ARIAS, 1996:11).

Ajena a los acontecimientos que se desencadenan en su provincia, Agustina permanece en un estado ideal, protegida por el amor de su esposo: es su "paraíso" inicial, su estado de inocencia primera, cifrado en sus actitudes infantiles.

En el segundo momento de este tríptico, aparece una Agustina que ha padecido los horrores del destierro y ha soportado los golpes que en sus arranques de locura José o mejor dicho "la sombra de José", le prodigaba. De modo que se "reforzaban sus ataduras con este mundo puerco y cruel" (31) mientras que su paraíso de amor queda relegado en el olvido. Sin embargo, luego del encuentro con el jaguar, episodio de gran relevancia que analizaremos más adelante, la "tentación" de bañarse en unas charcas producidas por las lluvias, la incitan a intentar recomponer su Edén. La imagen de la heroína se carga con la atmósfera de religiosidad que envuelve el espacio, escena que nos ayuda a evidenciar al mismo tiempo la conexión del personaje con el mundo celeste que mencionáramos arriba:

> Reflejada totalmente entre las ramas verdes y algunas flores rojas. No era tan indigno ni alarmante caer en la **tentación** de mirar su propio cuerpo. ¿Por qué había de ser **pecado o vergüenza** contemplar lo que **Dios había creado a su imagen** y semejanza? **Eva en el paraíso terrenal, antes del pecado**. La palabra pecado la hacía temblar (114)[13].

Este segundo baño tiene connotaciones de baño bautismal, de renacimiento después de la caída. Esto se evidencia en su alegría infantil mientras juega en el agua, en el hecho de descubrir que seguía siendo joven ("Su cuerpo volvía a tener diecinueve años"), así como también en la alusión a la Semana Santa, época propicia para el renacimiento del alma: "Debía haber pasado la Semana Santa sin que ellos la notaran" (115). Todo tiende, pues, a recrear un ambiente a la vez idílico y religioso, propicio para la transformación de su alma y la reconstrucción de su paraíso perdido: "Vendría todos los días mientras durara el agua; bañaría a José" (116). Sin embargo, la presencia del juez Únzaga quien, al igual que en "el episodio bíblico de la casta Susana y los tres ancianos" (113), espía su desnudez, por lo que se derrumban todas sus ilusiones de redimir a José. Lo que fuera Paraíso se convierte en "infierno graduado y medido": Agustina toma conciencia de que no podrá salvar a su esposo.

Por último, la tercera parte se encuentra hacia el final del "Cuaderno unitario". Libarona ha muerto, por lo que Agustina regresa al hogar como una "mártir del amor conyugal", como la llamaran sus coterráneos. Despojada de sus andrajosas vestiduras, "Los zapatos remendados no se los había quitado desde su baño en el bosque", entre su madre y hermanas la bañaron, "Volvía a la infancia" (171). La mención del episodio del baño en el bosque no es casual. El narrador nos conecta así con la caída en el pecado, con la pérdida del Edén, como contraste con la situación actual de purificación y redención final de la heroína-mártir. Recordemos el sentido del baño como:

> retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. [...] cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente (CHEVALIER, 1991: 54-55).

Agustina ha cumplido un ciclo, es una mujer diferente de la que saliera de su hogar dos años antes. Hay un regreso a la infancia, a la edad primera, que la conecta con la pureza y la inocencia perdidas. En el agua quedará la mujer antigua para dar paso a la mujer nueva. Se prepara así el descanso del guerrero luego de la batalla entablada, la redención del seguidor asiduo de la fe.

La figura del caudillo

Radicalmente opuesto a la figura espiritual o si se quiere "celestial" de Agustina, en el "Cuaderno federal" Arias nos presenta la fuerza vital del caudillo, en total consonancia con el latir del terruño. Es lógico, pues, que sea el propio Ibarra quien se nombre "el Jaguar del Bracho" o "el Jaguar de Santiago", como un modo de permanecer en la memoria popular a través de un apodo propio de un guerrero[14]. La elección no es arbitraria: su gusto por el riesgo, sus intuiciones o corazonadas, su percepción de lo que lo circunda cobran un tinte de irracionalidad que lo emparenta con esta fiera americana. Encontramos un claro ejemplo de ello en el siguiente fragmento: "[...] no era ni de lejos un táctico, como San Martín o Paz, pero sabía **oler** y **adivinar** a los hombres. Se le borraron los pensamientos. Su cerebro le parecía más suyo que nunca, se metamorfoseaba **en puro instinto"** (ARIAS, 1996, 245)[15]. El resaltado es nuestro.

A su vez, estos rasgos de ferocidad, valentía y apego al terruño harán de él el estereotipo de los caudillos americanos que lucharon por la organización nacional, personajes que fueron amados y odiados al mismo tiempo.

Antes de continuar con nuestro análisis cabe detenernos un momento en la significación del jaguar, para luego analizar el acierto del autor en elegir este símbolo:

> Para los mayas el jaguar es sobre todo una divinidad etónica, expresión suprema de las fuerzas internas de la tierra. [...] el jaguar es también el señor de las montañas, del eco, de los animales salvajes y los tambores de llamada. Se le llama el corazón de la montaña (CHEVALIER, 1991: 601-602).

El jaguar, como deidad etónica permanece en el ámbito de lo telúrico, de lo salvaje. Como personaje atado a su tierra, Ibarra está abierto a las supersticiones, a los presentimientos que lo alertan de los acontecimientos funestos que se avecinan. Se evidencia en su caracterización una progresiva asimilación con el terruño: "Sus facciones adustas se le fueron transformando en las innumerables y sufridas, color de tierra parda, de su pueblo esquilmado y empobrecido" (Arias, 1996, 213). Precisamente serán los símbolos, mayoritariamente de tradición pagana y relacionados con lo autóctono, los que vayan graduando este proceso de fusión. Al finalizar la novela reconocemos en Ibarra los rasgos de su provincia: la aridez, la hostilidad para con los extraños, la dureza externa. En síntesis, Ibarra *es* Santiago del Estero. Su poder se extiende por todo el territorio como una presencia viva; omnipresente deidad en acecho de sus "presas".

Por todo lo dicho, evidenciamos claramente que el caudillo se sitúa en el polo opuesto al que ocupara Agustina. A simple vista

esta relación antagónica estaría representando la dicotomía sarmientina civilización (unitario) / barbarie (federal), acentuando la brecha que separara históricamente ambas facciones. Sin embargo, en el destino de la gacela de morir "víctima de una fiera" se adelanta el posible vínculo entre ambos personajes. Un episodio que consideramos crucial como ejemplo de esto lo encontramos en el capítulo 11 del "Cuaderno unitario", en el que el encuentro de Agustina con Ibarra se elevará al plano de lo simbólico.

Extenuada por las privaciones y los horrores vividos, Agustina vence el temor a la presencia acechante de un jaguar cebado que, según los indios, había matado ya a varias personas y, como "los viejos guerreros en las batallas" (104), se rinde al profundo sueño que gana sus sentidos. Su entrega total en este acto nos conecta nuevamente con la imagen de la gacela que, cansada de huir, se somete a su depredador: "En entrega total, se repetía en voz baja: si Dios lo dispusiera, no habría forma de oponerse" (103). Para su análisis, transcribimos a continuación el fragmento:

> [...] Un aliento muy suave, tibio y menudo remolino de aire, la despertó; desde que tuvo su primera hija, la presencia de una persona, por silenciosa que estuviera en su habitación o en su ámbito, bastaba para despertarla. Una posible mezcla de alientos. Alzó la cabeza apoyándose en los codos; antes, al comienzo, hubiera gritado de horror. Una imagen felina se deslizaba sigilosamente hacia la espesura. [...] El menor movimiento suyo hubiera hecho desaparecer el desdén de esta fiera americana por las presas demasiado fáciles. Felipe Ibarra. Un jaguar había jugado con unos niñitos que lo creían un gato gigante y terminaron espantándolo a varillazos. El oscuro poder de los ingenuos e inermes (104).

Comprendemos que si bien el encuentro de estos personajes está vedado en la realidad, es precisamente el plano simbólico el que posibilita el encuentro. En ese entremezclarse los alientos, el de Agustina y el del jaguar, observamos la clara intención del animal de fusionarse con ella. De este modo, el jaguar estaría respondiendo al fin que, como símbolo, tenía predestinada la gacela: la unión con su agresor, aunque en ello pierda su vida. Sin embargo, en ese "oscuro poder de los ingenuos e inermes" Agustina encuentra la fórmula para oponerse a Ibarra. En esa resistencia pasiva, simplemente con la actitud de preferir a su esposo enajenado antes que al gobernador, Agustina demuestra su poder. Es una fuerza opositora, pero pacífica la que logra disuadir al tirano.

Podemos evidenciar un sentido más profundo en este encuentro si nos centramos en el cansancio existencial de Agustina, en su sensación de poseer solamente la nada. Su entrega a la providencia, el sueño profundo, se nos presenta entonces como un estado de latencia que bien puede interpretarse como la búsqueda de la muerte, del encuentro con lo Otro. Incluso lamentará que el jaguar no la atacara, puesto que "Quizá hubiera sido mejor que, con la voluntad de Dios, el jaguar hubiese dado término a sus angustias" (103). En este trance doloroso en el que Agustina se encuentra, sin fuerzas para continuar la batalla, es precisamente el aliento del jaguar el que logra "despertarla". Se trataría entonces de un aliento de vida entremezclado con su propio aliento moribundo, unión que le otorga la fuerza necesaria para recomenzar su existencia. De este modo, no es sólo la entrega heroica de Agustina lo que hace apartarse al felino, sino que éste rechaza lo destinado para alentarla a continuar el itinerario y transformarse así en una mártir.

La importancia de este episodio es mayor al darnos cuenta de que funciona como un anticipo de sentido total del "Cuaderno federal", puesto que en éste se perfila la figura de un Ibarra que redime a su enemiga, por amor. El jaguar es una extensión del desasosiego de Felipe por el bienestar de Agustina en el destierro. Será el soplo que la conecte nuevamente con la vida y la aliente a comenzar un nuevo ciclo, aunque sea por oposición y desafío a su protector.

Las palabras de Dolores, la nueva amante de Ibarra, corroboran lo hasta aquí expuesto. Despechada porque reconoce que Ibarra no la amará nunca como a esa mujer que lo desprecia, dice: "Porque vos no sabes, Felipe, que vas a hacer de ella una heroína,

una mártir, una santa de la causa de tus enemigos, y de mí, de mí, lo que soy, una descastada, una cuartelera" (253). Ibarra repetirá las mismas palabras hacia el final del libro, consciente de su intervención en la apoteosis de la heroína.

Es precisamente este capítulo del "Cuaderno unitario" el eslabón que permite el paso al segundo cuaderno. Literariamente, Arias logrará lo que históricamente era imposible: unificar bajo una sola mirada, por demás comprensiva, dos piezas de un rompecabezas, dos mitades de una misma realidad. El perdón de Agustina, una vez que regresa a su hogar, y el amor de Ibarra conforman la bisagra que unifica ambas facciones.

Dos símbolos ayudan a acercar a los protagonistas. Por un lado, el jazmín, símbolo del amor perdido: tanto para Agustina como para Felipe el aroma de los jazmines los conecta con el paraíso de amor del que alguna vez participaron, pero que ya resulta imposible reconstruir. Por otro lado, el polvo como signo de todo lo que es efímero. Es la sensación de vacío interior, de nada que le queda a Agustina una vez muerto su marido; el amor transformado en niebla. Del mismo modo, Ibarra tomará como anuncio de la muerte cada vez que una nube de polvo rodee a sus seres queridos y a sus hombres fieles en batalla. Todo lo que los rodea es muerte, venganza y vacío. Ambos sufren la soledad y la desesperación por la pérdida de lo querido.

La presencia del polvo se hace reiterativa hacia el final de la novela. Aparece un Ibarra poderoso, que actúa movido por el rencor hacia los que lo traicionaron, pero que es consciente de que su naturaleza no es ésa. Ama a Agustina con fiereza, con dolor. Su indiferencia lo "llena de mataduras por dentro", lo transforma en una tierra desierta, en polvo, en nada: "Era el desierto, él mismo" (308).

Evidenciamos entonces, que mientras la estructura externa de la novela ayuda a marcar las diferencias que separaron históricamente a estos personajes, el plano simbólico posibilita el encuentro y concede un nivel superior a las acciones de estos protagonistas de la historia nacional. Es en plano simbólico en el que se conjugan los opuestos que históricamente estuvieron escindidos.

Conclusión

Haciendo propias las palabras de Syria Poletti (1990: 33), podemos sintetizar que en este relato se conjugan dos corrientes antagónicas (la aristocrática y la popular), irreconciliables en el devenir de la historia, pero totalmente fundibles en la trama novelesca, puesto que se convierten en una alegoría aleccionadora.

En ello radica la vigencia insospechada de esta novela ante la problemática de América Latina en la actualidad, puesto que nos incita a una más objetiva indagación de nuestros males originarios. Nos lleva a modificar y enriquecer nuestra visión de los conflictos históricos, a cuestionar nuestras verdades arbitrarias y a colaborar en la reconstrucción de los caracteres que nos afianzan como nación.

No habrá ganadores ni perdedores en la obra de Arias, solamente la triste realidad de personajes que viven un tiempo histórico que los sobrepasa y los obliga a tomar una postura, un arma de defensa, cuando a fin de cuentas están luchando por la misma meta: la organización nacional. Valgan, pues, como símbolos de la naturaleza argentina, y más aun, del sentir americano.

Bibliografía

-AINSA, Fernando. 1997. "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica la nueva narrativa latinoamericana", en. KOHUT, Karl (ed.) *La invención del pasado; la novela histórica en el marco de la posmodernidad.* Frankfurt - Madrid, Vervuert.
-ALEN LASCANO, Luis. 1968. *Juan Felipe Ibarra y el federalismo del norte.* Buenos Aires: Ed. Peña Lillo.
-ARIAS, Abelardo. 1995. *Él, Juan Facundo.* Buenos Aires: Galerna.
-_____. 1990. *Páginas seleccionadas por el autor.* Buenos Aires: Celtia.
-_____. 1996. *Polvo y espanto.* Barcelona: Altaya.
-BOASSO, Fernando. 1986. "Símbolo y mito", en: Graciela MATURO (Dir.). *Literatura y Hermenéutica. Estudios sobre la creación y la crítica literaria desde una perspectiva hermenéutica.* Bs. As.: Fernando García Cambeiro.
-CASTELLINO, Marta. 2000. "Historia y tradición en *Él, Juan Facundo* de Abelardo Arias", en: *Literatura de Mendoza. Espacio, Historia y sociedad.* Centro de Estudios de Literatura de Mendoza, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNC, T. 1, pp. 75-113.
-_____. 1997-1998. "Imaginario bíblico y mítica pagana en la narrativa de Abelardo Arias", en: *Piedra y Canto. Cuaderno del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza,* Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNC, N° 5, 1997-1998, pp. 41-77).
-CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT, Alain. 1991. *Diccionario de los símbolos.* Barcelona: Herder.
-FUENTES, Carlos. 1976. *Cervantes o la crítica de la lectura.* México: Joaquín Mortiz.
-GADAMER, Hans-Georg. 1991. *La actualidad de lo bello.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
-HINTZE DE MOLINARI, Gloria. 1985. "El caudillo en la estructura perspectivística de *Polvo y espanto,* de Abelardo Arias", en: *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNC, Nº 18, pp. 171-188.
-JITRIK, Noé. 1995. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género.* Buenos Aires: Biblos.
-MENTON, Seymour. 1993. *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992.* México: Fondo de Cultura Económica.
-NEWTON, Jorge. 1973. *Juan Felipe Ibarra. El caudillo de la selva.* Buenos Aires: Plus Ultra.
-PALACIO de LIBARONA, Agustina. 1925. *Infortunios de la matrona santiagueña doña Agustina Palacio de Libarona, la Heroína del Bracho.* Buenos Aires: Asociación Nacional Damas Patricias Argentinas de Santiago del Estero.
-PEÑA VIAL, Jorge. 1987. *Imaginación, símbolo y realidad.* Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
-POLETTI, Syria. 1990. "Estudio Preliminar: cartas a Abelardo", en: Abelardo ARIAS. *Páginas de Abelardo Arias seleccionadas por el autor.* Buenos Aires: Celtia, pp. 11-46.
-ZINNY, Antonio. 1987. *Historia de los gobernadores de las provincias argentinas.* Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones, T. III.

Notas

[1] No sólo en la Argentina se da este fenómeno, sino que, según señala Fernando Ainsa, en Latinoamérica la novela histórica propiamente dicha presenta como propósito explícito el de "configurar nacionalidades emergentes, como es el caso de *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri en Venezuela, el ciclo de novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz en Uruguay o las novelas de la revolución en México" (1997:113).

[2] Abelardo Arias nació en Córdoba en el año 1908, pero pasó los veranos de su infancia y adolescencia en San Rafael, por lo que siempre se consideró mendocino por adopción. Estudió Derecho en la Universidad Nacional de Buenos Aires, ciudad en la que residió hasta su muerte. Autor de varias novelas y libros de viajes, entre los que figuran: *Álamos talados* (1942); *París, Roma, de lo visto y lo tocado* (1954*), El gran cobarde* (1956), *Límite de clase* (1964), *Minotauroamor* (1966), *Grecia, en los ojos y en las manos* (1967), *La viña estéril* (1968), *Polvo y espanto* (1971), *Él, Juan Facundo* (póstumo). Fue colaborador en los diarios *Los Andes* (Mendoza), *La Nación* y *Clarín* (Buenos Aires). Ha merecido importantes premios nacionales e internacionales en su trayectoria como escritor y su obra figura en las más importantes bibliografías y catálogos de bibliotecas, tanto del país como del extranjero.

[3] Primera novela histórica de Abelardo Arias, escrita en el año 1971. Mereció el Primer Premio Nacional de Literatura 1969-1971 por unanimidad; así como también el premio del Rotary Club y la Pluma de Plata del Pen Club. Cabe destacar además, que fue la primera novela hispanoamericana traducida al griego, habiendo resultado semifinalista junto con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. La primera edición de *Polvo y espanto* estuvo a cargo de la Ed. Sudamericana y apareció en el año 1971. La novela además fue publicada al año siguiente en capítulos en la revista *Vosotras* con ilustraciones de Aniko Szabo, y fue traducida al griego por Jorge Hurmuziadis (Atenas, Editorial Papyrus-Larousse, 1976). Para la realización de este trabajo se consultó la edición de Barcelona, Altaya, 1996; por lo que en adelante se citará siguiendo esta edición. Se indicará sólo el número de página, en el texto.

[4] Cabe destacar como una de las características más sobresalientes de la narrativa de Arias el tratamiento respetuoso y fidedigno de los datos históricos, actitud contraria a la nueva tendencia novelística que intenta "reescribir la historia" con un claro propósito de poner en duda el concepto de verdad histórica. Su deseo de ser veraz lo lleva a ser preciso en cuanto a los hechos que narra, su ubicación espacio-temporal y los personajes que participaron en cada situación. En lo concerniente a la ficción, su libertad creadora se pone de manifiesto en la carnadura de los personajes: sus pensamientos, sus sentimientos, las reacciones que manifiestan ante la sucesión de los hechos. En síntesis, y como lo señala el propio autor respecto de su novela histórica, *Él, Juan Facundo* (póstuma): "Me he ceñido a los datos históricos, pero me permití imaginar su forma".

[5] Recordemos el episodio histórico de la muerte de Francisco Ibarra. Antonio Zinny en su libro *Historia de los gobernadores de las provincias argentinas* (1987: T. III, 173) comenta:

Herrera despachó en el acto un chasque a Ibarra, previniéndole la sublevación [originada por el comandante Domingo Rodríguez (español), jefe de una de las tropas de Ibarra, que se hallaba bajo las órdenes del comandante Santiago Herrera] y lo necesario que era su presencia en el campamento. El astuto Ibarra sospechó que fuese una treta para apoderarse de su persona y sacrificarla, pero su hermano don Francisco, contrariando la opinión del primero, tuvo la imprudencia de presentarse en el campo del motín, intentando apaciguar los ánimos. Era tarde: fue atropellado en el acto por los jefes revolucionarios y obligado a desmontarse y a que escribiera a su hermano llamándolo, en la seguridad de que todo estaba concluido. Pero don Francisco, que era un hombre enérgico y que se consideró perdido, trató de salvar a su hermano y con su negativa fue inmediatamente lanceado.

[6] Si bien no hay una correspondencia exacta entre los capítulos del "Cuaderno unitario" y los pertenecientes al "Cuaderno federal".

[7] Creemos conveniente señalar la posible fuente histórica en la que Abelardo Arias se basó para elaborar este apartado. Tengamos en cuenta que el autor no detalla las fuentes al final de la novela, como sí lo hiciera en *Él, Juan Facundo,* por lo que nos basamos en las semejanzas que presenta el "Cuaderno unitario" para conjeturar que tuvo acceso a alguna de las tres versiones que Agustina Palacio de Libarona hiciera de su destierro voluntario en el Bracho. La más factible de ser consultada es *Infortunios de la matrona santiagueña doña Agustina Palacio de Libarona, la Heroína del Bracho,* publicada en Buenos Aires por la Asociación Nacional Damas Patricias Argentinas de Santiago del Estero, en el año 1925. Las otras dos versiones son: "Aventuras y desgracias de la señora Libarona en el Gran Chaco (América meridional) 1840-1841" (publicada en: *La vuelta al mundo. Viajes interesantes y novísimos por todos los países*. Madrid, Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1866, vol. V, pp. 331-346) y *Aventuras y desgracias de la señora de Libarona en el Gran Chaco* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1946). Cabe señalar, además, que la imagen de Ibarra que la Agustina ficticia presenta es similar a la que esboza la Agustina histórica en su relato autobiográfico. Arias respeta los juicios de la heroína, puesto que avalan los de la historiografía oficial.

Respecto de la génesis del "Cuaderno federal", y a diferencia del anterior, Arias especifica la bibliografía de base: "Recorrí Santiago del Estero y, a través del libro de Luis Alen Lascano, descubrí al otro inesperado protagonista, Felipe Ibarra" (ARIAS, 1990: 168). La mención del libro de Alen Lascano (1968) es significativa, puesto que el historiador intenta reivindicar la actuación del caudillo en las pugnas por la organización nacional, así como también enaltecer su figura sepultada por la historia oficial; actitud que Arias hace propia.

[8] El *retobo o enchalecamiento* consistía en envolver al acusado en un cuero vacuno mojado, para luego coserlo a modo de bola. El efecto del calor sobre el cuero producía el encogimiento del mismo, por lo que la víctima moría, tras horas de agonía ya sea por asfixia o bien por paro cardíaco.

[9] La novela no gira en torno de un personaje reconocido en la historia oficial, sino que el autor intenta reivindicar la figura del caudillo santiagueño y su actuación en la guerra por la Independencia y en las luchas por la organización nacional. De manera que podemos decir junto con Carlos Fuentes que "el arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia" (1976: 82).

[10] En el "Cuaderno federal", Arias realiza algunas transgresiones temporales con el fin de incursionar más en la realidad histórica y presentar datos que en el primer cuaderno no figuran, pero que indudablemente ayudan a comprender la profundidad del personaje principal. Entre ellos podemos mencionar: el primer ascenso del caudillo al gobierno; la traición de La Madrid, quien habiendo sido amigo de Ibarra, dirige la sublevación unitaria en Tucumán en el año 1840; el matrimonio frustrado de Ibarra con Ventura Saravia; el nacimiento de su hijo ilegítimo Absalón; la Coalición del Norte.

[11] En relación con esto, también los personajes secundarios han sido construidos con una clara intención de coadyuvar al espesor simbólico de los protagonistas de esta novela, por comparación o contraste con éstos. Así, si bien no poseen un doble simbolismo, por lo que resultan naturalmente menos densos en sentido, su función específica es ayudar a configurar el ambiente de la época y a mantener el juego de perspectivas.

[12] Un ejemplo claro lo tenemos cuando, decidida a arriesgar su honra para salvar a su esposo, al divisar el caballo de Ibarra se encomienda a Dios y

Corrió como a los brazos del amado, o como Judith después del festín al lecho de Holofernes. Podría matarlo con su propia espada y salvar a la provincia de tal azote. Creyó que había gritado la frase, que había despertado el alma ingenua, ardiente, y vengativa de Holofernes, de Nabucodonosor su amo. Tenía a Dios de su parte (43).

[13] El resaltado es nuestro.

[14] Cabe destacar que el narrador utilizará en lo sucesivo estos apodos como epítetos épicos. El seudónimo de "Jaguar del Bracho" es empleado cuando se relaciona directamente a Ibarra con Agustina y los desterrados, como una forma de destacar su actitud acechante; mientras que se utiliza el de "Jaguar de Santiago" para priorizar su desenvolvimiento en las luchas contra Paz, La Madrid y Solá. Se evidencia así la faceta más feroz o audaz del caudillo.

[15] El resaltado es nuestro.

La novela histórica o esa pasión argentina por la verdad

Dra. Hebe Beatriz Molina
Universidad Nacional de Cuyo

Habitualmente, cuando -como lectores ingenuos- elegimos leer "novelas históricas", asociamos *novela* con *historia* y esperamos leer una novela en la que se nos cuenten episodios pretéritos, vividos por personajes conocidos y que actúen en medio de acontecimientos históricos. Básicamente deseamos conocer algo más de un momento histórico a través del relato ameno de una novela. Ese "conocer algo más" implica, por una parte, que tenemos algún conocimiento histórico, que queremos ampliar o revisar; por otra parte, que creemos -como acto de fe- que una narración ficcional puede reconstruir un momento pasado no sólo verosímilmente sino también con veracidad.

Cuando este subgénero nace en el siglo XIX, estas creencias son compartidas por Walter Scott y sus seguidores. Por eso, la novela histórica es utilizada para completar el conocimiento histórico sobre el pasado nacional y construir un discurso válido. Pero en el siglo XX ha sufrido algunas modificaciones muy notables, hasta el punto de hablarse de "nueva novela histórica", debido a que los cambios producidos en los paradigmas discursivos tanto histórico como literario quiebran esa confianza en la narración histórica, negando su característica esencial.

No obstante, las novelas históricas proliferan en la actualidad reconstruyendo nuestro pasado a través de la vida de personajes centrales o periféricos. Surge entonces una pregunta: ¿por qué, si se desconfía de la posibilidad discursiva de rehacer fidedignamente una realidad pretérita, se escribe y se lee tanto la novela histórica? Trataremos de responder esta cuestión comparando dos novelas históricas que tratan sobre un mismo episodio histórico: *La loca de la guardia* (1896) de Vicente Fidel López y *El informe; San Martín y el otro cruce de los Andes* (escrita en 1996) de Martín Kohan. Atenderemos las perspectivas tanto del narrador como del lector.

Refrescando la memoria

La loca de la guardia; Cuento histórico narra algunas peripecias del cruce de los Andes y de la campaña sanmartiniana en Chile, entre las batallas de Chacabuco y Maipú (1817-1818). Sin embargo, los protagonistas de la novela son personajes secundarios de la historia hispanoamericana. El argumento abarca dos conflictos: el de Teresa, la "loca de la guardia", quien -protegida por el sargento Ontiveros- ayuda a las tropas patriotas sea guiándolas por pasajes desconocidos de la montaña, sea descubriendo enemigos ocultos en Santiago de Chile. Desde el capítulo XVIII, el relato se interesa por otra mujer: Pepita Moldes de Morgado, esposa de un militar español, a la cual rescata de una turba embravecida el coronel Mariano Necochea. Surge inevitablemente el amor entre los jóvenes, pero -después de la batalla de Maipú- Morgado y otros prisioneros realistas son confinados en San Luis, y Pepita -a instancia de San Martín- se ve forzada a seguir a su marido para evitar conflictos morales en el ejército argentino. En San Luis, un día, los prisioneros intentan fugarse pero son muertos. Pepita se casa, finalmente, con Necochea en el Perú.

La batalla de Maipú y la rebelión en San Luis son los hechos memorables que Martín Kohan elige como trasfondo del plano "histórico" de su novela, en el que el joven prisionero español Juan Ruiz Ordóñez y la criolla Lucía Pringles luchan por salvar su amor. Ese episodio es, a su vez, el contenido del informe que vertebra la estructura narrativa y el núcleo de discusión entre los dos protagonistas de la novela: Mauricio Miguel Alfano, hombre muy introvertido que busca información en Buenos Aires para el doctor Luis Ernesto Vicenzi, el historiador que prepara una *Historia de Mendoza* en esta provincia. Éste, insatisfecho por los informes recibidos ya que no responden a su modo de entender y de hacer historia, rompe relaciones con el porteño; mientras Alfano se involucra sin querer en el asalto a un correo y se libra de la cárcel con la paradójica ayuda de Vicenzi.

La cuestión de la verdad

El concepto de "verdad" es plurivalente y polémico. Pero, para que opere como marco referencial de este análisis, lo delimitaremos a partir de tres rasgos esenciales: 1) es un conocimiento sobre la realidad, 2) producido por una autoridad, 3) que debe ser aceptado por destinatarios diversos con confianza, o sea, sin cuestionamientos.

Convencionalmente y desde Aristóteles, se sintetiza que la historia narra los sucesos ya pasados y, en cambio, la literatura, los hechos posibles. Aquella, lo verídico; esta, lo verosímil[1]. Para López, novela e historia se complementan perfectamente[2], según explicita en la "Carta-prólogo" de *La novia del hereje* (1854), su primera novela histórica:

> Así como de la vida de los hombres no queda mas recuerdo que el de los hechos capitales con que se distinguieron, de la vida de los pueblos no quedan otros tampoco que los que dejan las grandes peripecias de su historia. Su vida ordinaria, y por decirlo así *familiar*, desaparece; porque ella es como el rostro humano que se destruye con la muerte. Pero como la verdad es que al lado de la vida *histórica* ha existido la vida *familiar*, así como todo hombre que ha dejado recuerdos ha tenido un rostro, el novelista hábil puede reproducir con su imaginación la parte perdida creando libremente la *vida familiar* y sujetándose estrictamente á la vida histórica en las combinaciones que haga de una y otra para reproducir la verdad completa (LÓPEZ, 1854:9-10).

La imaginación produce, pues, una forma de conocimiento verdadero, con el único requisito de la coherencia con la memoria, facultad fundamental para la historia.

En *El informe*, no se tienen las mismas certezas, ya que se postula la duda acerca de la capacidad de la memoria para recordar con fidelidad. Dice Alfano: "Son más las cosas que olvidamos que las que recordamos, y son más las que recordamos a medias y malamente que las que recordamos del todo, o las que olvidamos del todo." (Kohan, 1997:126).

La memoria es no sólo insegura sino también "selectiva" (ibíd.:171): selecciona de acuerdo con la importancia de los hechos, importancia que depende en gran medida de la perspectiva personal del historiador y de la distancia temporal, según parece demostrarse con el caso Alfano y sus hábitos de lectura:

> El cultivo de la ciencia histórica, por cierto [...] fue lo que lo llevó a abandonar la lectura cotidiana de las últimas noticias [...]. Los relatos históricos modificaron el criterio con que Alfano juzgaba la relevancia de los diversos acontecimientos. Un hecho al que otrora valorara como importante [...] pasaba a revestir un aspecto menor, acaso banal, insignificante en más de una ocasión, si se lo juzgaba ahora desde el libro de historia. (ibíd.:161)

A través de este personaje, Kohan postula (o parodia que postula) que la historia no guarda ninguna relación con la vida ya vivida: "En la historia, como en la vida (y no es que crea yo, le aclaro, en esta analogía, diré, más bien, que es la falta de correspondencia entre ambas lo que me impulsa y me inspira) [...] " (ibíd.:267-268).

Analogía o correspondencia; verosimilitud o veracidad: antinomias que problematizan la relación entre la realidad y el discurso, pero que no la niegan ni la eliminan, porque existe. La "verdad histórica" es, pues, un concepto inasible: resume la ambiciosa pretensión de conocer hechos del pasado, entrecruzados en complejas tramas vitales, a través de palabras hábilmente textualizadas.

La autoridad sobre la verdad

Quien conoce la verdad la anuncia con firmeza. En las novelas históricas, el narrador debe ser una autoridad en materia histórica. Suele, por eso, adoptar la figura de un historiador.

La loca de la guardia está contada por un narrador "literato" y "moralista" (López, s.f.:18), emigrado en Chile por 1841, identificable -por lo tanto- con el propio López. Obsesionado por demostrar la historicidad de su novela, recurre sobre todo a dos tipos de artilugios: la presentación de testigos y la transcripción de documentos. El narrador asegura que ha conocido -por ejemplo- al sargento Ontiveros en casa del general Las Heras y que ha hablado de los hechos narrados con el mismo Las Heras y con el general Ramón Dehesa, ambos personajes de este "cuento histórico". La copia de documentos comienza en la "Explicación del editor" (ibíd.:5-7), Carlos Casavalle, quien también se siente en la obligación de comprobar que hay "una base histórica sobre la cual reposa el cuadro fantástico con que el autor lo ha presentado" (ibíd.:5).

Sin embargo, el peso documental es poco importante[3]: el narrador impone la historicidad básicamente con su palabra. Hay que creerle cuando afirma que algún episodio es "estrictamente histórico"[4], sólo porque él lo dice con su autoridad moral de escritor y hombre público ya reconocido socialmente. Es decir, procura convencer sin pruebas, como hace habitualmente la novela pero no el discurso

historiográfico al que pretende guardar fidelidad, por declaración de principios ("sujetándose estrictamente á la vida histórica"). En una nota del capítulo XLVIII, el narrador-autor se justifica de esta forma:

> Bien se comprenderá que estoy haciendo un romance; pero debo advertir que si las palabras que pongo en boca de San Martín, no las tomo de un texto genuino, las opiniones y principios que ellas vierten son en un todo verdaderas, según la tradición de todos sus contemporáneos. (ibíd.:426-427)

Sin embargo, las pruebas documentales y testimoniales no son más que recursos ficcionales para convencer al lector de que el narrador es un historiador serio y, por ende, verídico. Generalmente, el lector no se preocupa por corroborar lo que dice el narrador con las pruebas que ofrece. Se conforma con este gesto de autoridad.

La nueva novela histórica, como la de Kohan[5], se despreocupa de esta obsesión. El historiador puede ser, entonces, un personaje parodiado o burlado por otros. Más precisamente, en *El informe*, los dos protagonistas representan, según ha advertido Alicia Chibán (2003:876), dos formas de ser historiador: por una parte, la del documentalista estricto (Vicenzi) que se atiene a los hechos que halla registrados en diversos documentos y, por otra, la del fabulador (Alfano), que imagina los "detalles" -intenciones, sentimientos, obsesiones de los personajes- que los documentos no revelan. Alfano pregunta: "¿y qué otra cosa es hacer historia [...] sino ese imaginario traslado?" (Kohan, 1997:87). Para este tipo de historiador, la verosimilitud de lo narrado -o sea, su coherencia con lo que lógicamente puede haber sucedido en el pasado- es prueba suficiente que avala la "verdad" del discurso. Con insistencia, el narrador principal -extradiegético- recuerda quién narra el episodio histórico: "escribe Alfano" se lee como un estribillo que no sólo acentúa el carácter discursivo de la narración (diferenciando enunciado de enunciación), sino que también -paradójicamente- refuerza la autoridad diegética de Alfano.

Chibán conjetura, con razón, que el debate entre estos personajes de *El informe* sobre el quehacer del historiador se asemeja -porque se inspira en ellas- a las discusiones sobre la historia de Belgrano entre Bartolomé Mitre y el propio Vicente López (Chibán, 2003:875). Vicenzi demuele, con una lógica racional impecable, cada uno de los informes de Alfano, mientras que éste convence al lector con una lógica emocional y una imaginación detallista. La fabulación aproxima la historiografía tanto de Vicente López como de Alfano a la novela histórica.

Los cuestionamientos posmodernistas sobre la capacidad discursiva de reconstruir la "verdad histórica" atentan contra el discurso historiográfico. Pero no necesariamente contra la novela histórica, porque ésta es una obra imaginativa, literaria. Alfano se disculpa de sus transgresiones -como el hecho de que los prisioneros históricamente fueron afincados en San Luis y no en Mendoza, como ha informado a Vicenzi- diciendo simplemente que es una "licencia poética" (ibíd.:349).

Aunque parezca una perugrullada, hay que insistir en que la novela histórica es sólo una novela. El novelista no es historiador, aunque a veces juegue a representar ese papel. Lo histórico se vuelve novelesco, se convierte en ficción y deja, por eso, de ser historia. Lo histórico de una novela no debe ser interpretado a la luz de la referencia, sino que debe ser tratado como autorreferencial, del mismo modo que todo el material novelesco.

La confusión la genera el narrador-novelista que establece un *pacto ficcional de lectura histórica* y asume funciones propias del historiador.

Tiene frente a sí un gran adversario: la incredulidad del lector. De ahí la necesidad no sólo de incorporar pruebas testimoniales, sino sobre todo la reflexión sobre lo verdadero que, implícita o explícitamente, se entrecruza en la narración.

Pasión por la verdad

Todo novelista-historiador aprovecha los conocimientos previos y los preconceptos axiológicos del lector para reconstruir el momento pasado, de modo tal que sea coherente con la imagen preconcebida del destinatario implícito y con la propia visión histórica del autor. Por ejemplo, cuando leemos las dos novelas que nos ocupan, ya tenemos una idea formada sobre San Martín, la que confrontamos con las imágenes sanmartinianas de la configuración discursiva.

En *La loca de la guardia*, López presenta a un general autoritario, que se inmiscuye (por rígidos principios morales) en la vida privada de sus subalternos y de los civiles. El narrador expresa con claridad y dureza la crítica que la oligarquía porteña le hace a San Martín por continuar con su proyecto internacional, en vez de trabajar por la "unidad nacional" combatiendo a los caudillos del Interior:

> El nuevo horizonte que se abría á su ambición perturbó el honrado criterio del ilustre vencedor. [...] Notoriamente resuelto á desobedecer las órdenes y las súplicas del gobierno argentino, el general prescindía de todo lo que á la patria le debía por gratitud y por conciencia. (LÓPEZ, s.f.:476)

El discurso novelesco se ha contaminado con las valoraciones del discurso político. Kohan, en cambio, construye -a pesar de la ironía que se asoma sutilmente en la narración- la imagen de un héroe más humilde, generoso y sabio: "El inmenso espíritu del Libertador todo podía albergarlo" (Kohan, 1997:336).

Alfano, por su parte, trata de modificar los preconceptos de Vicenzi sobre la batalla de Maipú. Vicenzi le exige pruebas que avalen las modificaciones a la versión instaurada oficialmente. En estos planteos puede entreverse una discusión ética: quién dice la verdad.

Desde la distancia temporal no podemos saber con certeza cuál de esas imágenes reconstruidas es la más precisa y "verdadera", o si las dos tienen algo de razón, o ninguna de las dos. La comparación demuestra que los textos son subjetivos, parciales, focalizadores. Pero el cotejo puede agregar un nuevo interés: seguir averiguando cómo era San Martín, cómo fue nuestro pasado. El producto de la ficcionalización histórica puede ser poco confiable, pero esto no quita legitimidad al proceso y al propósito de conocer el ayer.

Tal vez, la "verdad histórica" -siempre tan huidiza- se difumine entre las escenas inventadas de una novela. El novelista puede burlarse del modo historiográfico de reconstruir el pasado heroico. Pero nada de esto impide que el lector ansíe conocer historia a través de una novela. Y la prefiere porque ésta representa lo verosímil y no requiere forzosamente la probatoria de la veracidad: se le permite al novelista -por convención- imaginar todo lo que quiera. El lector acepta la "verdad poética", la que completa la verdad, como decía López, precisamente porque le interesa lo que el novelista puede agregar, lo que no se puede demostrar, lo que convence por el modo de decir y de narrar.

Vicente Fidel López, consciente de las propiedades persuasivas de la obra literaria, elige la novela histórica como el vehículo más adecuado no solo para enseñar una lección de historia argentina, sino sobre todo para construir esa historia y, por ende, la memoria del pueblo argentino. Martín Kohan es menos ambicioso: quiere hacer una novela original, novedosa, en la que pueda jugar con las pretensiones veredictorias de los historiadores. Pero no juega con la historia argentina como pasado de nuestra nación. Por el contrario, la "verdad histórica" -o, por lo menos, la versión más conocida sobre la rebelión de los presos españoles en San Luis- se asoma victoriosa en las aclaraciones de Vicenzi (cf. Kohan, 1997:348).

Conocer la historia es reconocernos e identificarnos en nuestros antepasados. Porque -como dice Vicente Fidel López- la "verdad histórica" nutre la idiosincrasia de toda nación y esto, en buena medida, gracias a las novelas históricas:

> Parecíame entonces que una série de novelas destinadas á resucitar el recuerdo de los viejos tiempos, con buen sentido, con erudicion, con paciencia y consagracion séria al trabajo, era una empresa digna de tentar al mas puro patriotismo; porque creia que los pueblos en donde falte el conocimiento claro y la conciencia de sus tradiciones nacionales, son como los hombres desprovistos de hogar y de familia, que consumen su vida en obscuras y tristes aventuras sin que nadie quede ligado á ellos por el respeto, por el amor, ó por la gratitud. (LÓPEZ, 1854:5)

Somos historia, pero necesitamos que algunos escritores nos ayuden a visualizar el pasado. A los argentinos nos fascina esta mirada retrospectiva, pero cuando desconfiamos de los historiadores, recurrimos a los novelistas. A la palabra ficcional, libre del requisito de la veracidad, que nos permite soñar una realidad a la medida de nuestros anhelos. Los novelistas históricos tienen mucho trabajo por delante, todavía.

Bibliografía

-AÍNSA, Fernando. 1997. "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana", en: Kohut, Karl (ed.). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 111-121.
-CHIBÁN, Alicia. 2003. "Vivir, escribir, pensar la historia: *El informe; San Martín y el otro cruce de los Andes*, de Martín Kohan", en: Ruiz Barrionuevo, Carmen y otros (eds.). *La literatura iberoamericana en el 2000; Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 874-879.
-KOHAN, Martín. 1997. *El informe; San Martín y el otro cruce de los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1ª ed. pocket, 1999.
-LÓPEZ, Vicente Fidel. 1854. *La novia del hereje o La Inquisición de Lima*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.
———. S.f. *La Loca de la Guardia; Cuento histórico*. Buenos Aires, A.V. López Editor.
-MATA INDURÁIN, Carlos. 1995. "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica", en Spang, Kurt y otros (eds.). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 2ª ed., 1998, 11-50.
-MENTON, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
-MOLINA, Hebe Beatriz. 1993. "El recuerdo de los viejos tiempos en *La novia del hereje*", en *VI Congreso Nacional de Literatura Argentina; Actas*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 303-311.
———. 2001. "Algunas reflexiones narratológicas en torno a la novela histórica". Ponencia presentada en el *IV Encuentro de Teoría y Prácticas Críticas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
-SPANG, Kurt. 1995. "Apuntes para una definición de la novela histórica", en: Spang, Kurt y otros (eds.). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 2ª ed., 1998, 51-87.

Notas

[1] Como afirma Fernando Aínsa: "La *intención* con que una obra ha sido escrita define un primer campo de diferencias entre los discursos histórico y ficcional: el de las *convenciones de veracidad y de ficcionalidad* a las que se atienen respectivamente historiadores y novelistas. Pero esa *voluntad* inicial permite también descubrir afinidades y la complementariedad existente entre lo histórico y lo narrativo, especialmente si se tiene en cuenta que los límites entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y lo verosímil han variado con las concepciones de cada época y la propia evolución de los géneros histórico y novelesco" (Aínsa, 1997:116).

[2] Sobre las relaciones entre novela e historia según López, véase Molina, 1993.

[3] Además de la carta de Félix Pico (p), transcripta por el Editor, se incluyen un bando de Marcó del Pont (López, s.f.:134-136), el fragmento de un "documento oficial" sin identificar (ibíd.:354), una carta de San Martín (ibíd.:424-427) y algunos pasajes de tres fuentes bibliográficas (ibíd.:477-478). Son pocos documentos si se los compara con los dieciocho citados en *La novia del hereje* (1954) del mismo López.

[4] En las veintiocho notas, López completa datos históricos, comenta alguna costumbre de la época evocada o, simplemente, ratifica el carácter histórico del hecho narrado.

[5] *El informe* reúne todos los requisitos de la nueva novela histórica que enumera Seymour Menton (1993:42-44): a) Distorsión consciente de la historia mediante el error deliberado de Alfano, quien cambia la localización de los hechos (Mendoza, en lugar de San Luis) y el nombre del gobernador involucrado (Pueyrredón, por Dupuy), entre otros detalles; b) Metaficción: el diálogo epistolar entre el historiador mendocino y su informante porteño representa el proceso de producción del discurso historiográfico; c) Intertextualidad: aunque no lo explicite en la novela, Kohan se ha inspirado en las historias de López y de Mitre y en *La loca de la guardia*, de la que toma el episodio núcleo y, también, recursos tales como la transcripción de un juicio; d) La parodia y lo carnavalesco, que culmina en la absolución de Alfano gracias a los testigos falsos que Vicenzi presenta en el juicio; e) La subordinación de la reproducción mimética a la presentación de ideas filosóficas.

Reconstrucción de las voces en *Doña Mencía, la Adelantada* de Josefina Cruz[1]

Valeria Badano
Universidad de Morón

¡Medellín, la cuna de Hernán Cortés y de doña Mencía de Calderón y de esas valerosas mujeres que han quedado olvidadas, olvidadas!
Gregorio Marañón[2]

Introducción: Las voces olvidadas

En 1960 aparece la novela *Doña Mencía, la Adelantada* (DMA) de la escritora Josefina Cruz. Aunque no es su primera obra, es la que la consagra en el nivel local e internacional[3]. (Cruz ya había publicado otras obras que despertaron el interés en lectores y editoriales. Además de las publicaciones de autor de rápida difusión y venta que terminaron en impresiones agotadas; algunos de sus textos fueron publicados por la editorial Eudeba y una de sus obras –Mekhano- se llevó al Teatro Colón como pieza musical). Esta novela en particular puede considerarse inaugural porque provoca desde su construcción una ruptura con las formas escriturales del momento. Dicha situación permite hablar, entonces, de la instancia auroral de un nuevo tipo de literatura latinoamericana escrita por mujeres: la novela histórica.

Si bien la novela histórica en tanto formato textual, como asegura Ana María del Gesso Cabrera[4], había aparecido en América en el siglo XIX, Josefina Cruz con *Doña Mencía, la Adelantada*[5], reafirma –a la vez que reformula- un cuestionamiento[6] en el proceso escritural de Latinoamérica en general y de la producción femenina, en particular porque su texto, vacilante, deviene, primero, búsqueda y luego consolidación de la identidad. Dicha oscilación permite observar la presencia de determinados comportamientos textuales que pueden considerarse 'fundantes' de un estilo propio de la literatura latinoamericana. Este estilo se legitima en la estrecha vinculación existente entre las voces productoras de ficción en Latinoamérica –el territorio latinoamericano asumido como metáfora de la identidad– y la voz femenina que, desde una geografía sumida en el silencio, no deja de tramar y de decir-se[7], también como manifestación de la identidad.

En DMA, la voz de la mujer está representada por la figura femenina duplicada (Mencía / Cruz) en tanto creadora(s) –constructora(s)- de la Historia y de historias. Duplicación que se proyecta desde rol social, es decir la mujer como 'persona'; hasta el rol textual, es decir, la voz que se hace presente en informaciones textuales como entidades sígnicas. En esta doble legibilidad de los roles se observan, primero, la inversión de la mujer como signo social y, a partir de aquí, una subversión puesta de manifiesto en el acto de decir.

Cruz, en el acto de decir, encarna un nuevo rol social: rompe con algunos de los cánones sociopolíticos que la época impone. Las luchas ideológicas y la pugna por la liberación (expresión) femenina parecen abrir nuevos caminos y fundar otros espacios de debate. Ella, sin embargo, no es miembro de esa intelectualidad argentina que a partir de la década del '60 defiende la relación vanguardia/revolución (imitando los movimientos revolucionarios de Europa) que, desde la izquierda vive un clima de 'euforia' (CORBATTA, 2002: 43-ss). Cruz pertenece a la élite de la sociedad porteña. Pero como mujer, no escapa a esa necesidad 'femenina' de construir (reconstruir) otras voces que la saquen de la marginalidad y el silencio a los que, genéricamente, está confinada.

Por otra parte, esta búsqueda de salida, esta 'liberación' promovida desde la creación por 'las voces femeninas' es, también, un mirar íntimo; es buscar una identidad personal porque algunos de los personajes que aparecen en la novela son ascendientes de Cruz. De manera que la novela se plantea como un espejo donde no sólo se reflejan las otras mujeres sino ella misma. Voces que vienen del pasado histórico y de la historia personal. Por eso el texto no sólo es germinal en tanto manifestación de un género que nace sino también genealógico –autobiográfico- donde Curz espera oír –y hacer oír- su propia voz, como rescate de una escritora que hoy es poco recordada y para otros, desconocida.[8]

La novela genera -más allá de las significaciones explicitadas por los cánones escriturales o lectorales de la época de su referencia

diegética (1535) y/o de su producción (1960)- aperturas develadas en juegos creadores de significación y ambigüedad.

Primero porque instaura una mixtura discursiva que pone de manifiesto un texto, paradójicamente, polifónico[9].

En segundo lugar, porque autor y protagonista son mujeres y, sin sostener una postura feminista, observamos que el 'género' (el sexo) de *la* protagonista y de *la* autora, es determinante para la creación de un mundo particular. Y que, a la vez, plasma un género propio, ahora, como tipo textual. Éste, observado en la sincronía productiva, deviene en una serie de transformaciones que van 'dándole voces', construyen en la especularidad narrador/autor sujetos antes silenciados, y consolidan 'representaciones'[10] tanto sociales como textuales de la figura femenina.

Y en tercera instancia, desde la transversalidad de la lectura, la novela establece un juego polifónico-paródico donde pretende mostrar las formas vanguardistas de su 'decir' y 'hacer'. DMA construye con *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca una suerte de 'macrotexto' porque en el nivel de la fábula es posible reconocer una proyección diegética. Pero, en una textualidad más profunda, se instala una oposición dada por el género (el sexo) de los personajes que condiciona la estructura de la obra y su producción de sentido. Son sujetos 'reales' recreados como sujetos de ficción que, ocultos en la voz de la autoridad de la Historia, pugnan por hallar un lugar que les pertenezca y en el cual poder ser. Ambos eligen y producen una discursividad que responde a la noción bajtiniana de género[11] pero, a la vez, plantea el efecto paródico porque el género textual compartido resulta invertido en el hipertexto de Cruz.

La parodia de Malinche

Doña Mencía, la Adelantada se publica en 1960, año que abre una década de cambios en la producción y en el mercado editorial de América Latina. La incidencia económica que define el momento de las producciones masivas y la apertura de América al mundo (al Viejo Mundo) se sustenta, además, por una perspectiva epistemológico-teleológica que justifica un 'volver a mirar', después de casi cuatro siglos, a América como un territorio culturalmente rico y fabuloso. Éste es, entre otros, uno de los logros del Boom.

Sin embargo, alejado del Boom que propone rupturas estéticas y enunciados de mayor compromiso con la realidad social, emerge el texto de Cruz. De modo que en la novela, Cruz desoye el canon estético que la época de producción –y la ideología- impone y se propone reconstruir –y resignificar- un género.

Aunque la novela es una nueva mirada sobre Latinoamérica; su proceso de escritura se presenta con una fuerte tendencia al quiebre. Su construcción parece ser de signo inverso al que está surgiendo. La mirada de Cruz se obstina en la recuperación del pasado pero no lo hace desde la mirada utópica, mítica que saca del olvido las raíces para recuperar la identidad americana, como uno de los motivos del Boom. Su intención se centra en un hito histórico conflictivo porque nos devuelve a la époce de la colonización americana con protagonistas europeos. La historia instalada en la Conquista parece otorgarle, nuevamente, la voz a los conquistadores. ¿Nueva traición de Malinche?

Toma del leme: Hacerse oír

DMA es una novela que toma como protagonista a Mencía de Calderón, esposa de Juan de Sanabria, tercer Adelantado del Río de la Plata. Éste tiene la tarea de liderar el gobierno americano del depuesto Cabeza de Vaca. Pero muere antes de partir de España. Entonces, su mujer se hace cargo de la expedición.

Se produce lo que en el texto de Cabeza de Vaca se denomina 'toma del leme'. Álvar Núñez se hace cargo de la expedición en el nivel de los hechos y, también, en el nivel de la escritura. La relación macrotextual planteada en el nivel de la fábula[12] se profundiza aquí porque se plantea también en lo discursivo, ya que responsabilizarse de la empresa significa (re)crear la Historia (un texto). Así, como Mencía se encarga de la empresa, Cruz se responsabiliza de la narración de los hechos. Hay una nueva proyección, ahora en el plano de la enunciación, en la apropiación de la palabra y en la generación

de discursos (y sujetos). El yo que centra el relato se escinde, se pluraliza: hay una nueva persona.

En el nivel de la fábula se hace evidente la primera inversión que, por supuesto, condiciona la estructuración de toda la historia en tanto producto textual, como un espacio abierto a la significación. Ya no es un hombre sino una mujer quien encarna una tarea culturalmente vedada a ella. La anulación de lo masculino –la muerte del esposo y la precocidad del primogénito Diego- instala a Doña Mencía en una función pertinente a la tipificación mítica. El Pater Fundante, encargado de fundar y consolidar una estirpe es reemplazado por una mujer (la Madre) que es quien asume todas las facultades patrofundantes señaladas por la mitopoiesis. En este proceso metonímico los sucesos de la narración son desplazados para que la historia se genere a partir del sujeto femenino. Se da, como ya se dijera, un efecto paródico en la relación macrotextual con *Naufragios* porque se invierte el protagonista masculino legitimado para tal acción. Al mismo tiempo, se parodia el 'poder' de ese sujeto masculino (Álvar Núñez fracasa en su misión). Y, a diferencia de las novelas históricas tradicionales, Mencía no es un referente de peso. Sin embargo, a través de las voces que en ella se articulan, crecerá como personaje. Ella es, en tanto signo, sujeto y objeto, y establece de este modo una clara vertebración entre el género sexual al que pertenece y el género literario que su historia funda porque "...la mujer se desea a sí misma a través del deseo del otro..." (CORBATTA, 2002: 154).

Mencía es tratada como signo mítico a partir de la consolidación de su personalidad simbólica y paradigmática. La función mítico-simbólica que tradicionalmente adopta lo femenino se plantea, primero, por el papel de Madre (que se da en Europa como mito mariano y en América como el culto a la Madre Tierra y también como signo de la marginalidad y estado 'natural' propio de los americanos). En esta historia, se sostiene por la empresa a realizar: Doña Mencía, a la cabeza de unas cincuenta damas y doncellas, debe poner fin a la licenciosa vida que sus compatriotas llevan con las aborígenes de la Asunción, terminar con el promiscuo Paraíso de Mahoma y fundar una civilización que la tome como ejemplo, constituirse en la madre espiritual. Este signo mítico es el referente en el que opera, también, la metonimia ya que el sentido es identificado más allá de él, se halla en el proceso mismo; es decir, en el modo de decir, de construir la Historia: es, también, la epopeya de la palabra porque el sujeto se apropia del discurso –en tanto 'hacedor' de la Historia- y se crea. Como personaje y protagonista de la H(h)istoria, se transforma (de masculino a femenino) y subvierte el ideal caballeresco inmanente a los estereotipados discursos emergentes de la Cultura Moderna (me refiero a la del Renacimiento). Mencía encarna lo sublime del ideal caballeresco e investida como caballero genera/produce un nuevo discurso histórico que podría considerarse sintético porque combina la racionalidad, la objetividad, la ciencia (lo Masculino) de los discursos de los colonizadores con la subjetividad y la sensibilidad (lo Femenino[13]) de los discursos nativos. Estas últimas señaladas como las características propias del sujeto colonial americano que lo emparenta con la dependencia y la debilidad de las mujeres; es decir, con las ideas de Naturaleza, pasión, lo doméstico[14]. Dicho simbolismo se completa en el terreno lingúístico a partir de la relación entre 'mito' y 'mujer' que explica Carlos Fuentes. Mujer y mito tendrían un rasgo lingüístico común (la raíz de ambos términos es 'mu', y éste se corresponde con los signos 'mutismo' y 'muerte'. De aquí la relación simbiótica entre los discursos míticos –que coinciden por su expresión desde el silencio y la marginalidad con los discursos americanos- y las formas de decir de la mujer[15].

Desde la Historia, la mujer asume la inversión de su rol: abandona la pasividad de su vida doméstica y se yergue por encima de su condición de ser 'Naturaleza' para convertirse en un verdadero actante de la historia; no sólo para formar parte de la Cultura sino para tornar la Naturaleza en Cultura[16]. No representa a la Naturaleza sino que es capaz de crear sobre los fenómenos naturales. Separada de ese espacio que le corresponde, ejerce su función fundadora a partir de su presencia. Por lo tanto, el sujeto histórico se transforma en sujeto mítico –aun formando parte de la realidad- porque genera en la acción de la fundación. El mismo es motor de un proceso de inversión que, más que un 'revés' histórico consiste en resignificar un proceso de construcción histórico-real. Porque esta inversión se plasma en un fenómeno discursivo. De modo que la Historia como producto humano es una producción discursiva: es 'dicha', enunciada y significada a partir de las inversiones que produce Mencía de Calderón. La Historia resulta subvertida por los procesos de inversión que sufre quien actúa en ella, es decir, Mencía.

El rol social que cumple Mencía de Calderón a partir del ejercicio concreto de su accionar, es transformado en un rol simbólico que instituye un paradigma lingüístico, en tanto que por este cambio de roles ella deviene en sujeto textual; vale decir que se constituye en un personaje que forma parte de una historia narrada. Su funcionalidad está dada por el grado de implicancia que adquiere en el proceso de significación: el sentido de los hechos es producido por la presencia de esta mujer en ellos.

Y como producción discursiva se concreta en productos textuales, en formas de decir. Así, esta mujer 'real', miembro activo de la Historia de la colonización de nuestra América, emerge desde la historia e invierte la realidad que la genera. Como sujeto sufre una metamorfosis: se convierte en signo. Deviene significación mítica y desde ésta, transforma la realidad que se le impone.

En la identificación Mencía – Mujer como figuración del Mito, Cruz contribuye a sostener este paradigma simbólico – mítico de lo femenino en la construcción del texto. Aunque conocemos la real y obstinada oposición entre el autor y el narrador, nos parece apropiado focalizar en esta parte de nuestro trabajo, en la figura de Josefina Cruz. Porque como autora trama los hilos del cuestionamiento escritural que ya hemos mencionado. Es en ella donde primero se generan los cambios; y desde éstos, produce un texto distinto, 'mixturizado'. Cruz 'juega' con el canon escritural de la época que parodia (¿añora?) utilizando las técnicas determinadas: empleo de fuentes de información, cualidades personales necesarias en el historiador, falsa modestia para resaltar la verosimilitud. Sin embargo, y a diferencia de los cronistas coloniales, no apela a la memoria intelectiva –forma de la racionalidad masculina de aquellos-. Ella utiliza un recurso propio de los discursos femeninos, el relato personal, fundado como ya hemos dicho en las vivencias corporales. Una especie de 'memoria' corporal que como facultad aporta datos como originarios de una auténtica sabiduría pero que, al mismo tiempo, es responsable de las inexactitudes informativas –que aquí se consideran productos de la ficción novelesca- (por ejemplo: la visita a los lugares donde vivió Mencía, el recorrido por los mismos ríos y el rescate de las mismas (¿) impresiones de Mencía. Como también, vivencias afectivas planteadas, por ejemplo, en la reconstrucción – creación- de la escena de amor entre Mencía e Irala. Aquí, el carácter histórico, objetivo se modifica en tanto que se introduce una faceta interpretativa, explicativa a partir de la cual los hechos ya no son lo que han sido. La autora manipula una serie de recursos narrativos, como el uso de instrumentos comprobatorios y la necesidad de 'ver' con los propios ojos, para que desde la percepción se llegue a la significación.

Un texto-los textos: la mixtura de voces

Sin embargo, y más allá de la diégesis, podemos comprobar que el texto como trama de sentidos, produce resquebrajamientos que revelan otras 'representaciones': 'copia' las voces y los tipos textuales del conquistador y, al mismo tiempo, presenta una voz más profunda, ancestral, que empieza a hacerse oír y se disfraza. Temática y estilísticamente, Cruz se apropia de fórmulas escriturales que permiten reestablecer la red composicional que, superficialmente, iguala –refleja- los primeros enunciados promovidos por la colonización (cartas, relaciones, crónicas).

Pero como dice Pupo-Walker, a propósito de *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, el texto "...remite a un proceso escritural de redacciones anteriores como al contexto que se describe. (Por eso) el texto superpone, en sus diversos estratos, la temporalidad histórica y la del enunciado personal"[17].

De modo que la novela se manifiesta en un plano más complejo en lo composicional, plantea un juego lingüístico funcional y estructural que se abre en un abanico multiforme y pluritextual. Al igual que *Naufragios* y que "otras narraciones de tema americano aparece como una entidad discursiva pluralizada que resiste todo intento de clasificación simplista" (PUPO-WALKER, s/d.: 273).

El corpus textual se completa con tres paratextos que refuerzan la significación metatextual y que revelan el tipo discursivo privilegiado, por lo menos, en el nivel fenotextual. El pragmatismo es lo que prevalece en esta instancia de construcción de la novela.[18] Cada uno de estos

paratextos, a pesar de sus diferencias funcionales (el primero es un agradecimiento a Marañón; el segundo, una nota Al Lector; el tercero, una "Breve biografía de los personajes que figuran en este libro"), marcan una estructura metatextual desde donde se observa la problematización del tipo textual presentado porque se vertebra como oscilación entre la ficcionalización y el ocultamiento de ésta, revelando la filiación genérica (ZANDANEL DE GONZÁLEZ, 2002: 433).

DMA se construye sobre la pluralidad estructural. En un prólogo innominado se hacen referencias dispares a cuestiones diversas: se alude a la muerte de Gregorio Marañón; se establece el pretexto (prehistoria) de la novela; se dan precisiones textuales: por ejemplo, se aclara que lo que se leerá es ficción y, finalmente, se enuncia la dedicatoria a su maestro e impulsor, don Gregorio Marañón. Todo este entramado textual que combina varias formas discursivas se enuncia en primera persona, remarcando, así, el carácter hegemónico de su autora y explicitando, en el nivel discursivo, la fuerza ilocutiva del sujeto enunciador.

Aparece, luego, la alusión Al Lector. Aquí se ponen de manifiesto las aclaraciones pertinentes sobre la verosimilitud de la historia. Ésta, aunque es considerada el elemento fundante, genotextual de la novela, resulta al mismo tiempo, parodiada.

Hay una clara toma de posición de la voz enunciadora como constructora de ese discurso, de esa realidad. La autora describe 'su' experiencia personal, aquello que vivió en la recopilación de los datos necesarios para la reescritura de la historia (vivencia de situaciones, repetición de trayectos, acercamiento a los lugares que Mencía conoció). Por eso está inscripto en primera persona. Presentada, entonces, la génesis textual en esta forma 'reflexiva', se vislumbra un planteo discursivo mucho más amplio porque en la página se inscriben, también, cuestiones genealógicas. Es decir, no sólo se habla de los mecanismos propios del proceso escritural de la novela sino que se hace referencia a los 'modos' (percepción/significación) a partir de los cuales la autora, con un fuerte compromiso 'corporal', crea la historia. El compromiso corporal, físico, a la hora de decir, constituye, además de uno de los tópicos de la literatura femenima, una de las marcas genéricas (en los términos propuestos por M. Bajtin) en las producciones latinoamericanas en general –signadas por la opresión y el silencio- que se vinculan estrechamente con el trabajo de escritura femenina: "(La) subjetividad afálica a la vez que subraya la relación entre escritura y cuerpo femenino (es el) soporte privilegiado de la escritura..."[19]; "...el rechazo a la razón y la representación en aras de la experiencia, el cuerpo, la subjetividad, lo afectivo, lo intuitivo, la biografía, el silencio..." (CORBATTA, 2002: 34).

En esta novela, entonces, *voz*, *cuerpo* y *apropiación de los discursos* conforman una unidad textual que permite la legibilidad de un tramado que se complejiza más allá de la historia narrada porque se proyecta en la consolidación sintética de un género discursivo particular: femenino/latinoamericano.

La apropiación del discurso de la Historia como manifestación de la Cultura, tradicionalmente vedado a la mujer, adopta en este segmento del texto una nueva forma que manifiesta la intención de invertir (subvertir) los roles tradicionales. La voz autoral que es femenina hace una síntesis de lo que a continuación se narrará: nuevo mecanismo de renarración, fundación (parición) de un nuevo tipo textual.

Como tercera parte del texto, delimitamos el corpus novelesco propiamente dicho (aquí es posible reconocer diferentes esquemas textuales que luego detallaremos). Dicho corpus se desarrolla desde el capítulo 1 al 31. Y en él es posible reconocer, aunque confusamente, la combinación del registro textual de la crónica -legitimado por la presencia de elementos retóricos pertinentes- y una clase textual literaria.

Sin embargo, el texto no se ajusta estrictamente a la forma de la crónica en tanto la anotación de los acontecimientos del pasado o del presente, con una fuerte estructuración temporal. Tampoco es narración historae del tipo de la gesta ni del tipo de la biografía. Oscila entre el formato de la no ficción desde donde una voz femenina elabora un texto y reconstruye, desde su género -esa voz, por fin habilitada-, un género ficcional que combina otras formas: el mito, la crónica, la historia y la novela. En esta pluralidad la narración –la voz enunciadora- puede instituirse como el significante privilegiado de lo real porque "...La estructura narrativa, elaborada en el crisol de las ficciones se convierte a la vez en signo y prueba de la realidad"[20].

El cuarto nivel textual que aparece es el Epílogo. Aquí se señala una fecha: 1580 y al comienzo se indica que ya han pasado más de 25 años desde la travesía de Doña Mencía. Una vez más, la autora, ahora oculta en la voz de la Historia, 'resume' todo el tiempo transcurrido y hace una suerte de evaluación. Doble juego textual donde la ficción trama con la metatextualidad.

La quinta parte se recorta como una instancia netamente paratextual en la que se indican los nombres y una breve biografía de todos los personajes históricos mencionados en la novela.

Mi voz. Tu voz: Los disfraces

A pesar de la distancia temporal que separa a la autora de los hechos narrados, no sólo hay una preocupación por conocer a fondo la Historia y para ello investigar distintos archivos, tanto españoles como americanos, acerca de su heroína. Cruz pretende, como ya señalamos, 'hermanarse', desde su experiencia personal, con los ambientes y con los lugares transitados por Mencía y sus mujeres. Se funda, así, una nueva significación que aunque radica y resulta en el hecho lingüístico, promueve aquella confusión discursiva.

La autora, alejada de estos hechos, pretende sin embargo dar testimonio de ellos 'reviviendo' a posteriori las situaciones.

Advierte al lector de su preocupación por ser fiel a la Historia y por eso recurre al soporte positivo de recuperar(se) en el contexto. Cruz sabe que desde el cuerpo es posible vivificar los otros cuerpos.

Los hechos narrados explicitan el año en que comienzan: 1550. La mención de fechas reales se repite a lo largo del texto. Sin embargo, el orden cronológico se torna irregular o abolido cuando la voz de la historiadora hace entrada y carga de significación a determinados acontecimientos, actualizando algunos y afantasmando otros[21]. El tiempo lineal resulta, por momentos, anulado. Es decir que la crónica, pertinentemente obturada por lo temporal, se abre a un tiempo que trasciende lo referencial para detenerse en lo subjetivo e inaugurar en el texto una instancia performativa: la palabra como un acto de creación. Cada uno de los capítulos establece una deixis temporal inherente al discurso de la Historia. El 'hoy' es el adverbio que embraga el relato y permite que las elipsis temporales reales no corten la estructuración continua del texto.

En la historia de doña Mencía la cuestión del género textual no se resuelve porque, etimológicamente, historia es ver o formular preguntas apremiantes a testigos oculares. Por lo tanto, la historia hace referencia a información de los tiempos en los que es contemporáneo el informante. Sabemos que el informante es la propia experiencia de Cruz, su memoria física y emocional que la llevó a re-transitar los territorios de Mencía. Por lo tanto, tiene que reconstruir con su escritura –ficción- aquello que no puede rescatar de otro modo y, entonces, juega: el tiempo elegido para la narración es el presente, tanto para presentar los hechos narrados como para instalar la idea de enunciación propiamente dicha. Utiliza adverbios de presente y el pretérito perfecto simple que, desde lo aspectual denota presente.

Al mismo tiempo insiste: "He de señalar que todos los datos, fechas y sucesos consignados en esta obra son verídicos. No he hecho más que dar vida, emoción, realce a hechos auténticos..." (CRUZ, 1960: 11), y enuncia que es una "extraordinaria epopeya [...] realizada por doña Mencía de Calderón de Sanabria, sus compañeros y las 50 valerosas mujeres españolas que zarparon de Sevilla en el año de 1550" (CRUZ, 1960: 11), y lo reafirma indicando, al final de la novela, esas pequeñas biografías de los personajes reales. Aunque la autora asume en su enunciado que es la epopeya 'real' de esta valiente mujer podemos reconocer que las unidades funcionales que deben sostener este tipo de discurso no son las que predominan. Porque, paralelamente a esta intención de 'imitar' el tipo textual de los enunciadores de la conquista, se desarrolla el carácter novelesco del texto. En él se dice "...la heroína y los demás personajes que desfilan por mi novela..." (CRUZ, 1960: 10).

La novela, como dijimos, se construye respondiendo, fenomenológicamente, a un tipo textual: la crónica; pero se puede observar una proyección funcional de doble dirección: lo histórico y lo literario.

El uso de la tercera persona combinada con la enunciación en presente permite considerar al texto como un 'extraño' entramado discursivo, especie de estilización del formato 'diario' donde se recopilan y repiten los datos adquiridos casi al mismo tiempo en que se redacta. Dicho entramado está fundado en un juego donde la parodia se abisma en nuevas parodias veladas desde la prevaricación de las voces. No se dice cuál es la forma discursiva utilizada, tampoco es posible descubrirla claramente o, cuando ya se cree reconocer un tipo textual determinado, luego, resulta, por lo menos, sospechado. El texto pierde, a veces, la prolijidad cronológica y la narración se abisma en la ambigüedad de la fabulación, por ejemplo, en las descripciones. A esta polifónica 'abyección' –en tanto 'expulsión del centro' organizador y fundante- se le suman los resquebrajamientos concretos inscriptos como notas a pie de página donde, una vez más, desde territorios exodiegéticos que señala la intencionalidad de versosimilizar y, así, se abren intersticios significantes.

Como dice Molloy, "el traslado físico repercute a través del texto como en una galería de ecos: traslado de una meta a otra, traslado de una cultura a otra, traslado de un yo a otro"[22]. Nosotros agregamos, de una voz a otra, de un género a otro.

El texto es novela y es crónica. Desde la misma denominación establece diferencias de género, se vuelve andrógino, juega al disfrazarse. La estructura fenotextual responde a las necesidades del estilo (crónica renacentista) y al tema planteado. Primer paso para la configuración del género (crónica - Historia). Sin embargo, otros elementos: el 'estilo' –la voz femenina que allí se enuncia- y el 'trabajo composicional' donde la voz se esfuerza en ocultarse, revelan otros niveles de discursividad que en la lectura del relato permiten reconocer la 'imitación' como el mecanismo productor de sentido. Imitación que es parodia, inversión y subversión. Porque, en realidad, se trata de una novela donde la autora pretende 'borrarse' detrás del discurso –masculino, autoritario- de la Historia, y no hace más que reafirmarse, reforzarse como enunciadora de un género: el femenino. La crónica es, en una primera lectura, el tipo discursivo que se actualiza en la novela. Sin embargo, la organización del relato permite observar que la coherencia del texto[23] se sustenta en el juego tipológico que la obra propone.

Conclusiones: Las voces recuperadas

No sólo Mencía, a contramano de su Historia, se atreve a crear 'otra historia'. Cruz también lo hace. Rompe con las estéticas predominantes – y subvierte cánones dominantes- del momento en el que escribe. Ella también Mater (re)fundadora vuelve su mirada sobre los orígenes. Realiza un doble trabajo de significación sui-referencial. Primero, porque plantada en los orígenes de la modernidad[24] histórica de América, se apropia de la voz original, es decir de aquellas primeras manifestaciones escritas en lengua española que hablan del territorio americano. El texto producido se plasma según el criterio organizativo determinado por el referente.

En segundo término, porque vuelve a subvertir el canon: no es soldado, ni monje. No es testigo ni víctima reclamando justicia (tales eran los agentes productores de aquellos escritos). Es una mujer del siglo XX que adopta la forma de decir de aquellas escrituras originales. La voz autorizada de la Historia que tradicionalmente ha sido patrimonio de los hombres, hacedores de Cultura, es retomada por una mujer que la 'copia' y la resignifica. Como decíamos, Cruz también adopta la función de fundadora. Funde formas textuales y funda la historia de doña Mencía, la Adelantada. Al igual que Cabeza de Vaca, Cruz desarrolla 'otra' percepción de sí misma mirándose en otros espejos (su pasado, Mencía, otras voces): "...todas las mujeres tienen, pese a todo, experiencia de lo interior, experiencia de la capacidad del otro, experiencia de la alteración no negativa por el otro, de la buena receptividad..." (CORBATTA, 1960: 199).

Así, redescubre –o funda- nuevas relaciones con los hombres y el contexto conocidos. Autoconocimiento que es, en primer término, autodescubrimiento.

Atenta a los dictados del discurso de la historia, la autora –la historiadora- pretende configurar una 'ilusión de objetividad' ausentándose del relato. Sin embargo, como lo indica el discurso histórico, los procedimientos de ocultamiento son engañosos y operan por prevaricación. De modo que dos instancias enunciativas revelan la presencia de signos de la enunciación de la autora-historiadora. Éstos establecen puntos de anclaje.

Primero, el uso del presente como tiempo del historiador. Éste pone de relieve el grado de participación –testimonial- del enunciante. Y en segundo lugar, los signos que se despliegan como organizadores textuales que en DMA se presentan particularmente en las elipsis temporales. Los saltos en el orden cronológico no anulan el carácter continuo –cohesivo- del texto. La composición de éste oscila entre enunciados emparentados con la estampa y el desarrollo cronológico indicado en la fábula misma mediante índices textuales. Cada capítulo está ubicado explícitamente en el presente y parece recortarse del resto de los acontecimientos; y sin embargo, la cadena isotópica no resulta quebrada en su continuidad por una suerte de flujo interno de la historia narrada que focaliza en el personaje femenino con un movimiento centrípeto. Las instancias históricas que no tienen como protagonista a Mencía son abolidos en nombre de la economía del discurso histórico. La palabra del historiador abre un tiempo que le es propio y acorta las distancias entre el enunciado y la enunciación.

Desde el rol de 'historiadora', Cruz ordena el relato a partir de su instancia subjetiva: es su voz, su cuerpo los que encarnan la voz de la autoridad propia de la Historia. Desde una enunciación exteroceptiva –objetiva, histórica- se va construyendo un sujeto de la enunciación propioceptivo[25]. No sólo construye la historia que reconstruye la Historia sino que se genera como hacedora de la misma. Y en el hacer, se hace. En este proceso, la autora da sentido a los hechos, significación producida más allá de los hechos mismos inscriptos en la crónica o en los anales históricos; y es en este proceso de significación donde el sentido tiene una forma –impostura de la crónica-; el sentido trasciende todo el discurso histórico y se instala en el nivel composicional para consolidar un género.

A pesar de tomar como personaje a una española, creemos que el texto de Cruz se inscribe dentro de la literatura latinoamericana fundacional del siglo XX, no sólo por tomar a América como referente, sino por instalar una problematización discursiva recurrente en la literatura latinoamericana contemporánea a Cruz (el Boom). Y sobre todo, porque redimensiona y redefine la problemática de la identidad latinoamericana en una voz propia que, silenciada y pasional, es más cercana a la voz femenina. La Historiografía indiana hace historia desde la vivencia personalizada[26], igual que Josefina Cruz que reviviendo los pasos de Mencía es capaz de transformar la voz, jugar con ella y trasvestirla aunque sea por momentos.

Bibliografía

-ADORNO, Rolena. 1998. "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad". *Revista de crítica literaria latinoamericana.* Año XIV. Nº28. Lima, 2do. Semestre de 1998. pp. 55-68.
-BAL, Mieke. 1995. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología).* Madrid: Cátedra.
-BARTHES, Roland. S/d. *El placer del texto.* México: Siglo XXI.
-_____ 1970. "El discurso de la Historia", en *Estructuralismo y Lingüística.* Bs.As.: Nueva Visión.
-CORREAS de ZAPATA, Celia. 1978. *Ensayos hispanoamericanos.* Bs.As.: Corregidor.
-CORBATTA, Jorgelina. 2002. *Feminismo y Escritura femenina en Latinoamérica.* Buenos Aires: Corregidor.
-_____ 1999. *Narraciones de la Guerra Sucia en Argentina.* Buenos Aires: Corregidor.
-CRUZ, Josefina. 1960. *Doña Mencía, la Adelantada.* Bs.As.: Editorial La Reja.
-DEL GESSO CABRERA, Ana María. 2002. "La nueva novela histórica", en *Alba de América.* Instituto Cultural Hispánico, USA, Vol. 21, Nº 39 y 40.
-FILINICH, María Isabel. 1999. *Enunciación.* Bs.As.: Eudeba.
-FUENTES, Carlos. 1992. *Valiente Mundo Nuevo.* México: Fondo de Cultura Económica.
-GUERRA, Lucía. 1995. *La mujer fragmentada. Historias de un signo.* Chile: Cuarto Propio.
-IÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.): 1992. *Historia de la literatura hispanoamericana.* "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" de W. Mignolo. Madrid: Cátedra.
-LEWIS, Robert. S/d. "Los *Naufragios* de Álvar Núñez: Historia y Ficción".
-MOLLOY, Silvia. "Alteridad y reconocimiento en los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca. S/D.
-PUPO-WALKER, Enrique. S/d. "Notas para la caracterización de un texto seminal: Los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca".
-SAER, Juan José. S/d. *El concepto de ficción.* Punto de vista.
-ZANDANEL DE GONZÁLEZ, María Antonieta. 2002. "Historia y ficción: función de los paratextos en la nueva novela histórica", en *Alba de América.* Instituto Cultural Hispánico, USA, Vol. 21, Nº 39 y 40.

Notas

[1] Este trabajo ha sido ampliado y corregido con nueva bibliografía y nuevos planteos teóricos respecto al elaborado en el 2001.

[2] Ésta es un fragmento de una carta que Gregorio Marañón le enviara a J. Cruz a propósito de los borradores de la que después fue esta novela. La autora cita dicha carta en el paratexto que le corresponde al agradecimiento que hace a Marañón (CRUZ, 1960: 10).

[3] La aparición de la novela significó para Cruz una invitación a España para dar conferencias acerca de la novela histórica.

[4] "La primera novela histórica, de autor desconocido, *Xicotencal*, de 1826 [...] La novela histórica en el siglo XIX formó parte de una cultura que, debido a la expansión, se impuso canónicamente. En el siglo XX, se fractura el canon, pero no desaparece y ha alcanzado dimensiones de auténtica innovación y calidad". (DEL GESSO CABRERA, 2002:444-445).

[5] Esta novela publicada en 1960, recibió la Faja de Honor de la Sociedad de Escritores a la novela histórica. Su autora, en 1951, manifiesta su tendencia por la novela histórica y publica *El viento sobre el río*, obra que mereció el Premio del Consejo del Escritor. A partir de 1954 viaja a España como invitada para ofrecer conferencias desde la cátedra Ramiro de Maeztu sobre la novela histórica argentina.

[6] Noé Jitrik plantea el cuestionamiento –y autocuestionamiento- en relación con la problemática de la identidad que se vislumbra en el proceso escritural de América latina. Considera que éste es el núcleo productor de los cambios y que se percibe como un movimiento de persecución en sí. Cf. JITRIK, Noé: "Destrucción y formas en las narraciones" en *América Latina en su literatura.* México, Siglo XXI, 1988.

[7] Cfr. CORBATTA, 2002.

[8] Recién en 1999, la Editorial Sudamericana publicó en la colección "Narrativas históricas", dos de las novelas de la autora: *Juan de Garay, el Conquistador conquistado* y *La Condoresa. Inés Suárez, amante de don Pedro de Valdivia.*

[9] Digo 'paradójico' porque la alusión a la polifonía textual en un texto que insistentemente declara la intención de ser 'verosímil' y se subsume en una actitud discursiva histórica, hegemónica, parecería borrar cualquier posibilidad de diálogo. Sin embargo, de esta actitud inferimos, sospechosamente, una intencionalidad ficcional y lúdica.

[10] Según el concepto presentado por Barthes como la serie de justificaciones económicas, sociales, sexuales, etc. (BARTHES, S/d.).

[11] Recordemos que Bajtin reconoce tres niveles que, tramados, definen un género discursivo: el nivel temático, el nivel estilístico y el composicional.

[12] Entendemos 'fábula' como la serie de acontecimientos relacionados lógica y cronológicamente y que unos actores causan o experimentan. Cfr. BAL, 1995.

[13] Cfr. KELLER en ADORNO, 1998.

[14] Cfr. ADORNO, 1998 y CORBATTA, 2002.

[15] Cfr. FUENTES, 1992.

[16] Históricamente a la mujer le ha correspondido el ámbito de la Naturaleza por vincularse éste a lo instintivo, lo subjetivo, lo irracional; mientras que al hombre se lo ubica que el universo de la Cultura porque se relaciona con la razón, el 'hacer'. Cfr. GUERRA, 1995.

[17] Asimismo es interesante ver cómo la temática de la construcción de un género se proyecta en las otras producciones de Cruz donde, incluso, vuelven a aparecer los mismos personajes. Cada novela parece ser, además de un universo autónomo, el capítulo de un gran texto.

[18] "Un recurso que aparece con frecuencia en estas escrituras y que acentuaría la hipótesis de un nuevo pacto de lectura que se construye en torno a estos escritos por la fuerte intención pragmática que procura influir de un modo determinado en el lector y que alternan lo histórico con lo ficcional, es el uso de los llamados paratextos [...] Entiende Genette por paratexto una especie de umbral, "una zona de transición y de transacción entre el dentro y el fuera del texto que aportan informaciones al lector para orientarle en la interpretación, y para, en definitiva, situarlo en una determinada posición desde la que encarar su encuentro con la obra..." (ZANDANEL DE GONZÁLEZ, 2002: 432-433).

[19] Siguiendo a J. Kristeva, en CORBATTA, 2002: 37.

[20] BARTHES, Roland: "El discurso de la Historia" en *Estructuralismo y Lingüística.* Bs.As., Nueva Visión, 1970.

[21] Me refiero, por ejemplo, al capítulo donde entre Mencía e Irala se desarrolla un inocente juego amoroso; o la la agonía –demasiado 'sentimental'- de Irala; o los momentos donde se relata el nacimiento del primer nieto de Mencía

[22] MOLLOY, S/d.

[23] Me refiero en el nivel superestructural. Es decir que el esquema semántico que se retoma es el de la crónica pero 'abierto' a su significación ficcional.

[24] El término 'modernidad' alude a esa porción de la Historia que comienza en el siglo XV y que coincide –y en muchos sentidos, fundamenta- con el descubrimiento de América.

[25] Cfr. FILINICH, 1999.

[26] Cfr. PUPO-WALKER, S/d.

Novela e historia en *La route de Flandres* de Claude Simon

Malvina E. Salerno
Universidad de Buenos Aires

Las relaciones entre la Historia y la novela nos colocan en el centro de los debates siempre vigentes acerca de las teorías de la literatura.

En una novela que enfoca o parte de hechos históricos el pasado no es nunca un recuerdo ni algo meramente ornamental y externo; al recuperar ese pasado el texto de ficción reconstruye la Historia y plantea una poética de la escritura, pues la aventura literaria implica un lenguaje y una forma de leer la Historia, reactualiza tanto la problemática de la enunciación, como las condiciones de legibilidad, la estética del género, las modalidades de la representación que, en la trayectoria personal de cada escritor, adquieren todo su significado.

La route de Flandres (1960). Testimonios

El hecho histórico, evocado de múltiples maneras a lo largo de las casi trescientas páginas de la edición de Minuit de 1960, es el desastre de la armada francesa en mayo de 1940, que así resume el autor:

> Nous sommes entrés en Belgique le 10 mai, nous avons franchi la Meuse et nous sommes tombés sur les chars et les avions allemands, ou plutôt les chars et les *avions allemands nous sont tombés dessus. Nous avons repassé la frontière le 17.*
> Le régiment avait déjà perdu la moitié de ses effectifs. Notre imbécile de colonel s'est alors placé en tête de la colonne et s'est jeté tout droit dans une embuscade tendue par les blindés allemands. Mais j'ai, toute ma vie, été poursuivi par la chance.[1]

Claude Simon cuenta luego cómo se salvó por azar, reencontró a su coronel y comenzó una cabalgata inverosímil de cuatro sobre un caballo de mano que conducía otro jinete, sobre la ruta de Solre-le-Chateau hacia Avesnes, ruta bordeada de coches y camiones quemados, de muertos y de heridos que le pedían a gritos al coronel que no continuara, porque los alemanes lo matarían y así efectivamente sucedió. Claude Simon refiere que fue hecho prisionero, llevado a pie a través de Bélgica, luego en el clásico vagón de animales hasta Saxe y al cabo de cinco meses, logró evadirse. *"Encore de la chance!"* [2]

A este testimonio se agrega la descripción que el escritor hace de una foto tomada por un camarada de regimiento y encontrada por azar entre sus papeles. Pertenece a las Ardennes, durante el invierno del 40. Señala también que *"la jument courte sur pattes"*, que otro caballero tiene por la rienda, le salvó la vida galopando 14 kms., espoleada hasta morir, para repasar la Meuse *"en catastrophe. "Cette image me fait toujours un peu mal au coeur."*[3]

La composición: un pozo artesiano

Al referirse a la composición de su novela, el escritor utiliza la hermosa imagen del "pozo artesiano" en el cual surge a la superficie -agua surgente- o asciende considerablemente -agua ascendente- el líquido que se encuentra a presión en una capa permeable, encerrada entre dos capas impermeables, como ascienden los distintos núcleos narrativos –recuerdos, pulsiones- de profundidades desconocidas y aparentemente cerradas, más allá de la voluntad de los actores. Hay un juego de elementos alrededor de un punto central: la novela comienza y termina con la cabalgata mortal de Reixach sobre la ruta, y en el centro del libro se encuentra la destrucción del escuadrón sorprendido por una emboscada, episodio *"cadré par le début et la fin de la course d'obstacles que dispute et perd Reixach"* (destruyéndose así a los ojos de Corinne). El conjunto se presenta, dice Claude Simon, como esas capas de terreno en el centro de las cuales se encuentra un pozo artesiano, cuyas diferentes capas superpuestas (de arena, de arcilla, u otras) describen una curva subyacente, siempre presentes pues, en profundidad, y que afloran a la superficie del pozo. [4]

La novela está construida sobre la presencia latente en la

imaginación del narrador y también del lector de todo lo que se dijo desde el comienzo. Se sirve del modelo geológico para representar la estratificación de imágenes y de fragmentos de relatos, que se han ido acumulando en un núcleo central, suerte de centro ígneo, desde el cual suben a la superficie y que el escritor debe organizar.

> … je crois que tout cette matière, tout ce magma d'émotions que j'jai en moi, "à la fois et par tableaux détachés", comme disait Flaubert, tout Va remonte de la mémoire en formant des combinaisons, des harmonies, qu'il s'agit d'ordonner dans l'écriture.

El esquema del corte geológico ofrece una representación de las profundidades y de la superficie, fuerzas internas que deforman, desplazan y comprimen el material inicial.

La Route de Flandres comprende tres partes de extensión desigual, cada una de ellas numerada y encabezada por un epígrafe, no diferente de una novela clásica, aunque es casi imposible resumir el argumento. En la primera lectura el lector se encuentra frente a un magma en el que se muestra, en un relato retrospectivo, la discontinuidad de los recuerdos de Georges. La arquitectura no es fácil de percibir, aunque se comprenda que se trata de expresar la discontinuidad y la simultaneidad de los recuerdos de Georges. Hay que llegar a la tercera parte de la novela para comprender el sentido de esta retrospección:

> Puis la porte se referma j'entendis son pas rapide s'éloigner décroître puis plus rien et au bout d'un moment je sentis la fraîcheur de l'aube, ramenant le drap sur moi, pensant que l'automne n'était plus bien loin maintenant, pensant à ce premier jour trois mois plus tôt où j'avais été chez elle et avais posé ma main sur son bras, pensant qu'après tout elle avait peut-être raison et que ce ne serait pas de cette faVon c'est-à-dire avec elle ou plutôt à travers elle que j'y arriverais (mais comment savoir?)

En este pasaje, consagrado en gran parte a la última noche pasada con Corinne, se aclara el examen memorial comenzado doscientas páginas antes. Georges constata el fracaso de su búsqueda, originada por la muerte (¿o suicidio encubierto?) del Cap. Reixach; pero por lo sucedido ha tenido la oportunidad de otra comprensión de su vida, sumergido en esa larga guerra de cinco años, en la que vio enfrentarse los impulsos de la vida –orden y recomposición- contra las fuerzas del desastre y de la destrucción. La partida de Corinne lo devuelve a su monólogo rememorativo, a la re-visión sin fin del desastre de Flandres.

Los hechos del sustrato principal son retomados de una parte a la otra, pero también encuentran ecos y armónicos en otros episodios. Alrededor del eje principal del relato se establecen simetrías: la presencia del caballo muerto en las tres partes, la muerte de Reixach descripta en el inicio y en final del texto, la noche con Corinne evocada en cada una de las partes. Lucien Dallenbach ha señalado en su libro, *Claude Simon,* las puestas en abismo que dan al texto cohesión y profundidad, como el efecto del suicidio (o asesinato) del Convencional, ancestro de Reixach, también militarmente vencido y engañado por su mujer; el paralelismo entre el campo de carreras y el campo de prisioneros, los dos jerárquicamente organizados, entre otros ejemplos.

Dallenbach afirma que el sistema de invención de *La Route de Flandres* es un *"bricolage analogique"* y que la palabra génesis debe ser tomada en su sentido literal porque el escritor parte de un conjunto informe, - borradores, fragmentos,- sobre el cual construye un cosmos textual.

Para el lector lo que prevalece es la desorientación en un laberinto. Y justamente entre los títulos pensados por el escritor estaban: *Descripción fragmentaria de un desastre, Materiales de construcción y En el laberinto.*

Claude Simon afirma que todo se acumula en la mente de Georges: el desastre de mayo de 1940, la muerte de su capitán, el tiempo que estuvo en prisión, el tren que lo conducía a un campo de prisioneros, etc. En la memoria, todo se superpone: el diálogo, las emociones, las imágenes; por eso busca una estructura, une arquitectura puramente sensorial, que le permita presentar *"la discontinuidad de las emociones, que se viven siempre como separadas, y al mismo tiempo su contigidad en la conciencia.*[5]

Escritura y pintura

Claude Simon estudió pintura en su juventud y siguió los cursos de André Lhote, al que critica por no haberle enseñado a mirar, ni el modelo ni la pintura, y le reprocha haber sumergido a los alumnos en un tedioso e inútil academicismo, para el cual hay recetas de pintura como hay recetas de cocina. Apasionado del cubismo, desarrolló la actividad pictórica, paralelamente a la escritura, especialmente collages y dibujos.

En sus conferencias, entrevistas y en distintos escritos, Claude Simon se refiere con mucha frecuencia a la pintura, especialmente cuando reflexiona sobre cuestiones estéticas y de composición. Cuando se le plantea la dificultad que presenta la lectura de sus novelas dice: "*Pourquoi ne prendre le roman moderne comme la peinture moderne, c'est- à - dire n'y chercher que ce qu'il propose?*" [6]

En otra entrevista, al fundamentar su rechazo de un arte "comprometido", tributario de una ideología, nuevamente realiza un paralelo con la pintura:

> En ce sens, j'ai tout à fait partagé la réaction violente des gens comme Robbe-Grillet contre l'hégémonie Sartre-Camus. En littérature comme en peinture cer tains ont confusément senti qu'il fallait revenir à zéro, à la matière, aux choses, sans se livrer à des commentaires sans valeur.[7]

La referencia a la pintura se hace para establecer una comparación entre la escritura y la pintura o para otorgar a determinados cuadros o pintores, el papel de "generador" en los procesos de escritura. Y en esta novela para ordenar los materiales de construcción, para visualizar su texto, Claude Simon atribuyó un color a cada personaje y a cada tema y representó cada uno de los fragmentos con una mancha multicolor, que luego trató de armonizar: "*Ce qu'il y a d'intéressant. c'est que j'ai "fabriqué" certains passages parce qu'il manquait un peu de vert ou un peu de rose à tel ou tel endroit.*" Y reconoce luego que los mejores pasajes de su libro fueron, a veces, aquellos que le fueron impuestos por necesidad de la construcción o del montaje.

Claude Simon ha dibujado esquemas para representar la composición interna de algunas de sus obras o gráficos como los que se usan en matemáticas o en las ciencias físicas. En "*La fiction mot à mot*", para explicar La Route de Flandres, el escritor cuando pasa de lo verbal a lo gráfico utiliza una figura que representa la reunión y la intersección de dos conjuntos matemáticos, un trébol y dos esquemas de inspiración geológica. La intención y la necesidad es "la representación de la estructura, es decir del tejido de relaciones propias del original". También se sirve de un plan de montaje de fragmentos textuales nacidos de la exploración atenta de todas las vías abiertas por las imágenes iniciales o por las palabras usadas para describirlas. El trébol hace aparecer en el texto puntos nodales por los que pasa una y otra vez el relato o la descripción:

> … les chevaliers dans leur errance (ou le narrateur errant dans sa forêt d'images) repassent par où reviennent toujours à ses points fixes que sont Corinne ou, topographiquement, le cheval mort au bord de la route, suivant ainsi un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle, semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier.(ibid.)

Al volver a pasar por esos puntos del relato, las imágenes se recargan de nuevos significados y aseguran la continuidad, la coherencia y el enlace del texto.

El rechazo de la cronología, de la psicología encerrada en una causalidad mecánica, lo comparte Claude Simon con los escritores del *Nouveau roman*, que pertenecen también a la casa editorial Minuit. Su diferencia con Robbe-Grillet se encuentra en el uso de la metáfora: *"Robbe-Grillet quiere rechazar severamente (diría supersticiosamente) a la metáfora, cuando toda mi obra está construida sobre la naturaleza metafórica de la lengua."* En su conferencia de enero de 1961, Simon considera tanto a la novela de Balzac, la de Camus (*La Peste),* la de Sartre (*Les Chemins de la liberté)* como una escritura de finalidad moral, que persigue la obtención del Bien. También critica de modo análogo a la Historia, a la escritura de la Historia, de la que denuncia el finalismo moralizador que ordena la construcción del discurso histórico como un engaño. También parodia el modelo evolucionista darwiniano que ha hecho del *homo sapiens* un *gorillus sapiens.*

En su Discurso de Stockholm repite su crítica de la cronología y de la causalidad, "pues los personajes de la novela tradicional son arrastrados a una serie de aventuras, de reacciones en cadena que se suceden por un pretendido implacable mecanismo de causas y de efectos que los conducen a un desenlace, que ha sido llamado "coronación lógica de la novela", que demuestra lo bien fundado de la tesis sostenida por el autor al expresar lo que su lector debe pensar sobre los hombres, las mujeres, la sociedad o la Historia..." [8]

El rechazo de la causalidad y de la cronología se debe a que el novelista no es el dueño ni del tiempo ni del material de la novela; el tiempo lineal y continuo de la novela tradicional se opone a este tiempo dividido en estratos y discontinuo.

La Historia – la movilización en este caso- es representada en la novela como materia corrompida *"pourrissant où quelque chose finissait définitivement de se corrompre, puant déjà"* como si el diario proyectara no el hecho, sino lo monstruoso de su presencia y la corrupción que producirá. La materialidad de los efectos guerreros deshumaniza a los hombres movilizados. La guerra se ve reducida peligrosamente a máquinas y a materias que se manifiestan de manera imprevisible pero que transforman el acto de guerra en asesinato.

Los hombres no son héroes representantes de valores colectivos de una sociedad. La aventura de los soldados construye también la aventura de la escritura. La aspiración a la luz, materializada en el sol naciente y encarnada en el cuerpo femenino, no llega a cumplirse. A través de la experiencia de la guerra se impone al hombre la deshumanización y la amenaza encarnada en animales monstruosos que componen un universo infernal.

Bibliografía

-DALLENBACH, L. 1988. *Claude Simon*. Paris: Seuil.
-JANVIER, L. 1964. *Une parole exigeante*. Paris: Minuit.
-LANCEREAUX, D. *"Modalités de la narration dans L.R.F."* en: *Poétique*, 14, avril 1973.
-RICARDOU, J. 1967. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil.
-ROBBE-GRILLET, A. 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
-SARRAUTE, N. 1967. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard.
-SIMON, C. 1960. *La Route de Flandres*. Paris: Minuit.

Notas

[1] *Libération*, 19-12-1985. "La route du Nobel". Propos recueillis par M. Alphant.

[2] *Libération*, 10-12-1985. "La route de Nobel".

[3] Citado por Dallenbach, L. en *Claude Simon. Paris,* Seuil, 1988.

[4] Simon, Claude. "La fiction mot à mot", pp. 92-93. Nouveau roman: hier, aujourd'hui,.UGE, 10/18, Paris, 1972.

[5] Dallenbach, Lucien, "Le tissu de la mémoire". En: C. Simon, *La Route de Flandres*. Minuit, 1960.

[6] *Actes du Colloque de Cerisy.* 1-8 juillet, Paris, UGE, 1975.

[87] Simon, C. "L'art du présent" en: *La Croix. L'événement.* 26-27 nov., 1989.

[8] Simon, C. "Le roman se fait, je le fais, et il me fait" en: *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986.

ponencias 3a

literatura

Literatura y discursos no ficcionales

Ficción y testimonio

María Antonia Zandanel de González
Mirtha Rigoni
Marcelo Topuzian
Silvia Lastra Paz

Registros discursivos postmodernos: *Rajatabla* de Luis Britto García

María Antonia Zandanel de González
Universidad Nacional de Cuyo

Para entender el pensamiento finisecular, el que signó sobre todo la segunda mitad del siglo XX, debemos posicionarnos en la encrucijada de la Modernidad–Postmodernidad. Y esto con el objetivo de analizar el debate que se entabló desde todos los ángulos en torno al espíritu, el talante y los ideales que impregnaron estos estadios del pensamiento, en el marco tanto político como cultural de los turbulentos tiempos finiseculares, hasta configurar una modalidad de expresión difusa, relativista, finitista, por momentos apocalíptica, ajustada en su espíritu al umbroso fin de siglo transitado.

Ambos vocablos componen un particular binomio cuyos términos se complementan y se excluyen, en un singular juego de opuestos. Tal como si la Postmodernidad entrañara una actitud de rebeldía e inconformismo ante los postulados de la Modernidad, al punto de quebrar sus más sólidos fundamentos o, alternativamente, pudiera leerse ella misma como una prolongada Modernidad.

En el ámbito literario, los comienzos de la década del 70 verán apagarse la estrella del "Boom" o, más apropiadamente, de los registros discursivos correspondientes a la Nueva Novela Latinoamericana, cuya nota distintiva está determinada por lo que se llamó "una crisis de representación", por la "tendencia de ciertos escritores a cuestionar su propia capacidad de observar, describir e interpretar la realidad mediante el empleo acrítico del lenguaje referencial". (Shaw, 1999: 253)

Si la década del 60 fue el momento de máximo esplendor de este modelo escritural, es durante la década siguiente que los signos de un nuevo modo de percepción de la realidad, caracterizado por una marcada voluntad de transformar el mundo, va perfilándose paulatinamente. "La publicación de la primera novela de Skármeta, *Soñé que la nieve ardía*, en 1975, podría marcar el punto de partida del posboom, que alcanzó su primer incuestionable triunfo con *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende". (Shaw, 1999: 259-260). Si bien discutible, esta toma de posición de Shaw está aceptando una nueva forma de ficcionalizar el mundo circundante y su problemática concepción.

También Skármeta procura interpretar los signos de los nuevos tiempos y se inclina por la defensa de "una narrativa comprometida y ambientada en la urbe latinoamericana." (Skármeta, 1984). En el ensayo del año 1979 enumera siete características que pueden encontrarse en las novelas de este período: 1. La sexualidad como tema privilegiado (Skármeta, 1984: 132); 2. La exuberancia vital: "La afirmación de la vida frente a sus limitaciones" (Skármeta, 1984: 135); 3. La espontaneidad (Skármeta, 1984: 135); 4. La cotidianidad: "Nosotros nos acercamos a la contemporaneidad con la obsesión de un miope" (Skármeta, 1984: 138); 5. La fantasía: "la aceptación de la cotidianidad como punto de arranque para la fantasía" (Skármeta, 1984: 136); 6. La coloquialidad: "encontramos en el lenguaje coloquial la herramienta adecuada para trabajar la realidad" (Skármeta, 1984: 136); 7. La intrascendencia: "una desproblematizada asunción de la humilde cotidianidad como fuente abastecedora de vida e inspiración" (Skármeta, 1984: 138).

En este contexto, Luis Britto García ha construido una de las obras más fascinantes de la literatura venezolana actual, donde predominan el humor –un humor ácido y corrosivo-, una imaginación desbordada que no sabe de fronteras, una acentuada erudición y un agudo sentido crítico para juzgar no sólo los hechos del presente sino también ciertos episodios del pasado[1]. Su escritura persigue, a partir de los diversos testimonios que ha dejado su producción literaria, la resignificación de la historia y de los estudios culturales de su país y de toda América latina.

Los planteos del género en *Rajatabla*

En rigor, uno de los primeros dilemas que correspondería dilucidar en torno a esta obra[2], es el que se plantea en atención a la

problemática del género, sus límites y sus fronteras, en tanto la obra está constituida por una "suma de enunciados que rechazan una clasificación genérica y que proponen la totalidad de un universo" (Sosnowski, 1984: 225). Esto es, debiéramos preguntarnos si nos encontramos ante una colección de relatos o fragmentos narrativos, si tenemos en cuenta la simetría gráfica de los mismos, o su brevedad y densidad narrativo-descriptiva. Por otra parte, cabe también la posibilidad de leerla como una novela, tal como lo propone la contratapa registrada en la primera edición, interesante paratexto consignado en la edición y, en este caso, sería lícito abordarla como un constructo postmoderno.

En la segunda edición, de Alfadil Ediciones, esta referencia paratextual, sugestivamente, desaparece. Registra en cambio que se trata de una suerte de:

> [...] acumulación de testimonios, sobre situaciones límites que exploran las últimas fronteras de la imaginación y un centro de dispersión de setenta y cuatro universos, poseídos cada uno de ellos de su particular forma de caos y cuyo peor rasgo es -acaso-, la semejanza intranquilizadora con ese territorio resbaladizo que llamamos realidad. (BRITTO GARCÍA, 1995: Contratapa)

Por otra parte, cabría indagar también en qué punto de articulación el texto de Britto García transgrede tan libremente las fronteras genéricas y sobrepasa los límites canónicos que separan de un modo preciso una de otra formulación discursiva, tarea que nos permitiría dilucidar con definitiva eficacia el dilema planteado[3], más allá de constituirse este debilitamiento de las fronteras genéricas en uno de los rasgos caracterizadores de la impronta postmoderna. Sonia García se encarga de marcar este carácter pendular: "Obra difícil de clasificar, –dice- para algunos críticos es una colección de cuentos, mientras para otros es novela". (García, 1995: 331).

Esta dualidad genérica, la quebradura de sus perfiles, una cierta fragilidad constructiva, la amplitud de los estratos semánticos de las diversas partes, son aspectos que tornan dificultosa su clasificación. Alicia Sarmiento, por su parte, señala otra dificultad, la que nos compromete a determinar para su cabal comprensión:

> [...] el estatuto de un texto narrativo fundándose exclusivamente en la canonización de un modelo formal y, menos aun, en elementos del plano semántico. De allí que sólo en la presencia del modo diegético de representación de las acciones pueda buscarse algo así como la naturaleza de la narratividad, además de la presencia de voces narrativas que asuman la responsabilidad y organización del relato. (SARMIENTO, 1995: 471)

Diseño estructural y plano semántico

La temprana aparición de *Rajatabla* a comienzos de la década del setenta[4], trajo un marcado desconcierto en la recepción inmediata de lectores y críticos. Esto se debió, fundamentalmente, al polifacético diseño estructural de la obra y a las dilatadas dimensiones de un universo semántico asfixiante y apocalíptico, sostenido por la diégesis cuya multiplicidad tornaba dificultosa su relación inmediata con obras que ocupaban en esos momentos el contexto literario.

Rajatabla sorprende por la parcelación constante del discurso, por el atractivo que ejerce sobre el acto de la lectura la presencia de esa sucesión de textos indefinidos, difíciles de clasificar, que van conformando una mixtura de géneros influida por el lenguaje periodístico, particularmente el publicitario, signados por el predominio de imágenes visuales que le confieren al texto una dinámica y un colorido muy particular.

El discurso netamente narrativo, por momentos se transforma en escénico por su dinamismo teatral; la superposición indiferenciada de fragmentos con registros de crónica (Lope), o la presencia de cuentos que por su rigurosidad estructural conservan intactas las características de esta subespecie narrativa ("Usted puede mejorar su memoria", "Muerte de un rebelde", "Grupo", "El monopolio de la moda") (Menton, 1992: 676); podemos observar también la superposición de documentos, recortes, memorias, reflexiones, digresiones de tono ensayístico, todo ello enfocado desde un mirador desde donde se destaca la presencia de un humor ácido, la ironía cruel, la distorsión paródica que sombrea todo el relato. A lo largo de la obra asoma la influencia que va a tener en toda

Latinoamérica la insurrección y la convulsión social que habrían de propiciar las ideas del 68.

El texto, si lo consideramos novela, sorprende por su entramado fragmentario, por momentos inconexo, de inspiración dispersa, de proyección apocalíptica, de un desarrollo desconcertante y caótico, marcado por la presencia de voces diversas que procuran, a veces inútilmente, darle coherencia discursiva al eventual entramado novelesco. Si lo leemos como colección de cuentos (Menton, 1992), como proponen algunos críticos, sorprende la aportación de materiales dispares para conformar una colección sorprendente, compuesta de la sumatoria de textos que se empeña en mostrarnos, siempre a partir de retazos, la distorsión alucinante y alucinada de la realidad en la cual extraños personajes están inmersos.

Ángel Rama señala, a propósito de la tendencia fragmentaria que caracteriza a toda la época, que ésta proviene de la influencia de los modernos sistemas de comunicación de masas (periodismo, revistas, cine, televisión),

> [...] que operan concentraciones breves de la más alta significación y conjuntamente ruptura del discurso, cuya ilación ya no se desprende de una continuidad explicativa sino del ensamble de materiales disímiles, provocativamente yuxtapuestos apelando justamente a su desemejanza para originar, como en la metáfora, una selección sémica que consiga enlazarlos y los articule en una secuencia de sentido (RAMA, 1984: 41)

La crítica ha insistido hasta hoy particularmente en el tono paródico de los relatos contenidos en *Rajatabla,* centrados en diversos aspectos de la violencia urbana que caracteriza el cotidiano vivir de la Venezuela actual:

> Señor señoras que me matan sí estimados señores y señoras público presente me llevan para matarme de repente ustedes y que haciendo picnic se atraviesan en efecto me llevan para matarme en secreto [...] será donde la espesura natural conforme dirán los periódicos ocultada la excavación reciente y todas esas cosas [,,,][20]. ("Picnic interrumpido"). (BRITTO GARCÍA, 1995: 18)

En las hojitas clandestinas jamás se dijo falleció el camarada fulano ni tampoco la prensa dijo hallado cuerpo o ingresó prófugo en clínica y falleció de inmediato.[21] ("Muerte de un rebelde"). (BRITTO GARCÍA, 1995: 29)

Otro aspecto destacable es aquel que satiriza las diversas formas de vida de las sociedades modernas, a la que no escapa ni siquiera el arte, concebido éste a partir de una clara manifestación agresiva y dolorosa, nunca placentera, que golpea y daña con su crudeza al espectador inocente:

> Máquina maravillosa para hacer el arte, no esas tonterías debiluchas que llaman hoy arte, que apelan por separado a la vista, al oído, a otros sentidos o cosas así. El espectador es introducido en un tubo donde lo aturden fogonazos, caleidoscopios, estroboscopios (vista) barridos, estampidos, cataplunes y zuáquitis (oído) [...] se debe apelar al más exquisito y más sobresaltado instinto, y como luego de sentida en su totalidad la experiencia artística ya para qué vivir, el espectador es atacado en su instinto de conservación, fibra a fibra deshilachado, macerado, masticado y digerido[22]. [...]. ("Artes posibles"). (BRITTO GARCÍA, 1995: 111).

Al decir de Seymour Menton, "lo que predomina es el tono violento que refleja el resentimiento y la frustración de la izquierda a fines de la década del sesenta frente a la muerte del *Che* Guevara y la derrota de los movimientos guerrilleros en Venezuela, en Guatemala y en otros países de la América Latina". (Menton, 1992: 676). También Eva Klein advierte este carácter polifacético y la multiplicidad de planos del relato del escritor vsenezolano y señala el hecho de que el texto, sucesivamente,

> yuxtapone una sorprendente diversidad de códigos, temas, puntos de vista, estilos [...] su distribución en siete partes, aparentemente irregulares, sin evidentes lazos de unión y subdivididos a su vez en un número irregular de narraciones cortas, hace pensar en un caos narrativo que no es tal cuando se revisa el libro con más rigor". (KLEIN, 1994: 540)

Las siete partes que conforman la novela disponen un peculiar tejido estructural, caracterizado por un amplio espectro de códigos, narradores y tramas que acumulan testimonios y experiencias de las

que el texto dará cuenta a partir de un extenso y, a la vez, cercano o imprevistamente lejano plano semántico.

Dentro de los fragmentos podemos reconocer secuencias narrativas o descriptivas que completan un amplio abanico de contingencias temáticas, cuya responsabilidad se deposita en una serie de voces muchas veces inexploradas que tienen a su cargo la organización de los diversos relatos. Una amplia gama temática se despliega, a lo largo de sus páginas, en microsecuencias narrativas o descriptivas que van conformando el mundo fragmentado que la novela dibuja en una serie de secuencias superpuestas. Esta percepción siempre parcelada de la realidad, apresada en una sucesión de microrrelatos, o secuencias diegético -narrativo - referenciales breves, la esbozan en apretada síntesis. Caracterizadas por sus poco usuales dimensiones estas formas narrativas han cobrado en los últimos tiempos una inusitada vigencia.

David Lagmanovich se ha ocupado en una obra reciente (Lagmanovich, 1999) de caracterizar lo que denomina minificción o microrrelatos o microtextos[5] hispanoamericanos. Lauro Zavala, por su parte[6], llama series fractales a los volúmenes integrados por minificciones que conservan entre sí similitudes formales. Esta tendencia a la brevedad extrema suele ir acompañada de un rechazo al exceso de ornamentación en los relatos, y está marcando una tendencia a la depuración de la prosa hasta llegar a su tronco mismo, al dejar de lado la frondosidad del follaje. Implica depurar el discurso de toda redundancia, ponderar las líneas argumentales puras y, como consecuencia, destacar su característica más notoria: la brevedad. Gabriel Jimenéz Emán sacrifica voluntariamente este aspecto a favor de la *intensidad.* "Lo que importa, entonces, - señala- no es su carácter escueto, sino la eficacia de su síntesis". (Jiménez Emán, 1996: 9)

Estos relatos, formas características de la Postmodernidad, ya sea en sus manifestaciones escritas o fílmicas, como lo demuestra uno de los maestros del género, Steven Spielberg, se revelan en composiciones unitarias de formato breve, "poblados de ironías, monstruosidades, insanías mentales o situaciones inquietantes, que siembran aun más dudas ante lo que somos o seremos. No son portadores de certidumbres". En estos aspectos se manifiesta su mayor diferencia con los narradores tradicionales, quienes se ocupaban de textualizar asuntos más serios de la realidad. Su reproducción más o menos fiel, registrada en obras extensas de noble aliento, será reemplazada por estas microsecuencias caracterizadas por "la experimentación, la apuesta por la palinodia, el fragmento y la interpolación, parecen tener un valor más allá del autoritarismo del "género mayor" (Jiménez Emán, 1996: 8). La extensión será sacrificada en estos casos a favor de la intensidad y de una densidad semántica que las torna altamente significativas.

El fragmento, así concebido dentro de una estética particular que le provee un sentido, tiene además de una forma que le concede entidad y de una geometría también propia, el poder de representar una visión siempre fragmentada, quebrada, astillada, parcializada de la realidad. Siguiendo la idea barthesiana del fragmento es que afirma Omar Calabrese que "la estética del fragmento es un derramarse eludiendo el centro o el orden del discurso" (Calabrese, 1987: 102). El caos, lo casual, lo imperfecto, lo cercenado y quebrado, lo inconcluso, es siempre preferible –desde esta perspectiva- a un implacable ordenamiento del universo. Por este motivo, presidida de la intención de mostrar una visión del mundo seccionada, difusa, inconclusa, esta estética del fragmento se ajusta perfectamente a los significados que se pretenden representar.

El narrador o los narradores desaparecen tras una diégesis caracterizada por una marcada objetividad, donde podemos señalar, por ejemplo, la idea del arte total, una forma cruel de canibalismo urbano, el mundo regido por cerebros artificiales, el dominio de la técnica y la agonía de la humanidad, el sin sentido de la vejez, la violencia de la guerrilla, la marginalidad, el refinamiento de las torturas, los problemas que puede acarrear la escritura o el arte, la lectura crítica de la actualidad, los imperiosos designios de la moda, la agonía y la extinción de la propia humanidad:

> Al encender el nuevo aparato lo primero que notarás será que las modas del mediodía han cedido el paso a las modas de las dos de la tarde y que una tempestad de insultos te espera si sales a la calle con tus viejas corbatas de la una y veinticinco. ("El monopolio de la moda"). (BRITTO GARCÍA, 1995: 81)

> A papá yo le dije: a la escuela no, porque allí todos son tontos. Yo le conté de ayer, llegué, me dieron papel me dieron tijeritas me dijeron recorta patitos conejitos perritos yo les pregunté para qué, se quedaron mirándome. Vi a los otros niños y amontonaban cubitos de madera llevaban de aquí para allá pelotitas se metían el dedo en la nariz entonces me aburrí comencé a cortar papel y así fabriqué la trampa osmótica"[31]. ("Hormiga"). (BRITTO GARCÍA, 1995: 172)

La extrañeza que la lectura del texto produjo queda registrada en la variedad de críticas que la misma obtuvo, desde la de Luis Alberto Crespo, que considera a *Rajatabla* como "una obra que insiste en la inutilidad de escribirse", hasta la más ajustada de Isaías Peña Gutiérrez, que procura relacionarla con otros textos y de este modo consigue formalizar una lectura intertextual de la misma:

> Luis Britto García encara la realidad con una filosofía sulfúrica (...) Y con un tono narrativo de clara ascendencia kafkiana o kosinskiana, nos sumerge en un mundo donde el símil de los dos espejos que colocados uno frente al otro a sí mismos infinitamente, y donde la figura del círculo vicioso (...) son los imperantes. Sólo que, para Kafka su mundo se quedó en la angustia existencial y para Britto va hasta la sonrisa consciente (que es válida) de una solución dialéctica para el proceso capitalista. (Isaías Peña Gutiérrez). (KLEIN, 1994: 538)

La obra literaria del escritor venezolano conlleva una de las expresiones más personales de los registros actuales. Símbolo de una visión apocalíptica y finitista del mundo en el que hoy estamos inmersos, es reflejo toda ella de la necesidad de disolver ese universo a partir de una serie de ejercicios experimentales que procuran captar su sin sentido y su locura. El predominio de una tecnología deshumanizada y el bombardeo incoherente de los medios de comunicación de masas que han invadido malamente todos los intersticios culturales, llevaron al hombre a un paulatino proceso de deshumanización y de enajenamiento. Denuncia mordaz del aniquilamiento y de la agonía de la cultura occidental, su obra es como un anticipo del exterminio de toda la humanidad en aras de la deshumanización, merced al avance implacable y demoledor de la tecnología.

Bibliografía

-BRITTO GARCÍA, Luis. 1995. *Rajatabla*. Venezuela: Alfadil Editores. Segunda edición.

-CALABRESE, Omar. 1987. *La era neobarroca.* Segunda edición. Madrid: Cátedra, Signo e imagen.

-GARCÍA, Sonia. 1995. "Rajatabla o la denuncia a través de la imaginación*", en: Memorias de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (Jalla). La Paz, Bolivia, Plural Editores, 331-335.

-JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel. 1996. *Ficción Mínima. Muestra del cuento breve en América.* Caracas: Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía de Caracas.

-KLEIN, Eva. 1994. "*Rajatabla*: en el proceso de la renovación de la narrativa venezolana del sesenta". En: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 166-167, Vol. LX, 537- 547.

-LAGMANOVICH, David. 1999. *Microrrelatos.* Buenos Aires – Tucumán, Cuadernos de Norte y Sur.

-LYOTARD, Jean- Francois. 1987 . *La condición postmoderna. Informe sobre el saber.* Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Teorema.

-_____. 1994. *La Posmodernidad (explicada a los niños).* Barcelona: Editorial Gedisa.

-MENTON, Seymour. 1992. *El cuento hispanoamericano.* México: Fondo de Cultura Económica. Segunda Reimpresión.

-RAMA, Ángel. 1984. "Los contestatarios del poder", en: Ángel Rama (Ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado,* Buenos Aires, Folios Ediciones.

-SARMIENTO, Alicia. 1995. "*Rajatabla* de Luis Britto García, la escritura del fracaso". En: Clara Alicia Jaliff de Bertranou (Comp.). *Anverso y Reverso de América Latina, Estudios desde el fin del milenio.* Mendoza, EDIUNC.

-SHAW, Donald L.. 1999. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo. M*adrid: Ediciones Cátedra, Sexta Edición ampliada.

-SKÁRMETA, Antonio. 1984. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano", en: Ángel Rama (Ed.), *Más allá del Boom: literatura y mercado,* Buenos Aires, Folios Ediciones.

-SOSNOWSKI, Saúl. 1984. "Lectura sobre la marcha de una obra en marcha", en: Ángel Rama (Ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado,* Buenos Aires, Folios Ediciones.

-ZAVALA, Lauro. "Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua". Fuente: http://www.iacd.oas.org/RIB/%201. Fecha de consulta: 20/12/2001.

-_____. "Dos acercamientos al cuento. Seis propuestas para la minificción: un género para el tercer milenio", en: Revista Panameña de Cultura Maga. Edición n° 42-43, sept.-dic. 2000. [Revista digital: http://www.atp.ace.pa/revistas/4243_5.html]. Fecha de consulta: 20/11/2001.

Notas

[1] En por lo menos dos ocasiones Britto toma a Lope de Aguirre como personaje central de sus producciones literarias; la primera es aquella de la que nos ocupamos en el presente trabajo, ya señalada anteriormente, y la segunda es una pieza teatral, titulada *El Tirano Aguirre o la Conquista de El Dorado* (1975), durante la cual los expedicionarios, a diferencia del viaje histórico que registran los cronistas, aquel que se perpetuó durante siglos en la memoria histórica, encuentran efectivamente las riquezas de El Dorado. Cambiar absolutamente el rumbo de la historia no modifica sustancialmente nada y las consecuencias son igualmente funestas para los personajes de la historia.

[2] En 1970 la obra recibe el Premio Casa de las Américas.

[3] Resulta necesario consignar también el hecho de que pese a su pluralidad semántica, a registrar un modo discursivo que se adelanta a su época, a la ambivalencia genérica que el texto propone, *Rajatabla* no es una obra convenientemente estudiada por la crítica.

[4] Según el propio Britto, si bien la obra se publica en 1970, estaba ya escrita en los últimos tramos de la década del 60, lo que torna todavía más significativo ese premonitorio y temprano carácter tan marcadamente apocalíptico y finitista de la novela y su apertura a un campo semántico desconcertante para la época.

[5] Al considerar estas formas narrativas, no queremos dejar de hacer mención a los brevísimos poemas japoneses llamados *haiku,* aunque entre ambos deban señalarse también notables diferencias: la 1ª, la más perceptible a simple vista, es la que se manifiesta en su disposición formal de verso y prosa; la segunda refiere a su gestación como forma artística: las breves composiciones japonesas datan del siglo XVI mientras el microrrelato puede situarse (Lagmanovich) a partir de la década del 50.

[6] Una serie fractal es, según Zavala, en términos de minificción, aquella en la que cada Texto es literariamente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero que sin embargo conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto.

Imaginación y testimonio en las novelas de Antonio Muñoz Molina

Mirtha Laura Rigoni
Universidad de Buenos Aires - Universidad Católica Argentina

La sociedad española se ha comportado, en los últimos años, de manera sorprendente y paradójica. Los medios de comunicación han dado cuenta de un vivo interés por que se haga justicia y se castigue a figuras de la dictadura en la Argentina y en Chile, y se esclarezcan los oscuros episodios de las desapariciones de personas de este lado del Atlántico, mientras que pocos han sido los esfuerzos por echar luz sobre la historia reciente del propio país.

Esta situación se ha comenzado a revertir, sin embargo, en el presente siglo, al revelarse circunstancias que no han podido ser soslayadas: el descubrimiento de fosas comunes donde se encontraron –y se siguen encontrando- los restos de republicanos asesinados durante el franquismo, y los testimonios sobre la explotación de los presos políticos desde la Guerra Civil hasta 1970.

Se está generando entonces, aunque trabajosamente, la ruptura de un pacto de silencio de larga data a través de publicaciones en los medios, ensayos diversos, mesas redondas y homenajes que intentan sacudir el polvo de la desmemoria colectiva.

La narrativa española actual da cuenta de esta tendencia; el ejemplo más reciente es la novela *Francomoribundia*, de Juan Luis Cebrián, publicada este año, que es un relato sobre los abusos del poder y su desmoronamiento, con reconocidos antecedentes en América latina (las novelas de tiranos de Roa Bastos, García Márquez, Asturias o Vargas Llosa) y aun antes en España, con *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle Inclán. Pero el interés por aunar imaginación y lectura crítica de la etapa franquista no es nuevo, sino que se observa en la novela española desde la década de 1980; es decir que la literatura de ficción fue pionera en la denuncia de los errores, las contradicciones y los silencios del pasado cercano.

Dos ejemplos magistrales son *La larga marcha* y *La caída de Madrid* del valenciano Rafael Chirbes (1949). Ambas son relatos corales o lo que me inclino por llamar "novelas mosaico" o "novelas centón", constituidas por retazos narrativos de muchas vidas que coinciden en un momento histórico particular o en un período de tiempo más o menos largo. En el caso de *La larga marcha*, la acción se desarrolla en la España de la posguerra, durante la resistencia antifranquista de los años sesenta y en el último tramo de la dictadura. A través de trozos de vidas particulares y paradigmáticas, se aborda el tema de la humillación de los vencidos, la corrupción y el enriquecimiento de los vencedores, los ideales de la juventud universitaria que, con dificultad, toma conciencia del pasado y de la pesada herencia recibida. *La caída de Madrid* transcurre en cambio en un solo día: el de la muerte de Franco, que coincide con el cumpleaños número setenta y cinco de un hombre que se ha enriquecido ilegalmente durante la dictadura, valiéndose incluso de la mano de obra barata representada por los presos políticos. En cada capítulo se focaliza la narración en un personaje diferente (el protagonista, la esposa, el hijo, un torturador, un militante de izquierda) y el resultado, además de un texto polifónico, es un fresco social e ideológico complejo y representativo, al igual que el que encontramos en *La larga marcha.*

Algunos puntos en común con los de Chirbes presentan los relatos de Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén, 1956). A partir de *Beatus Ille*, el mundo representado en sus novelas suele exponer las huellas de la guerra civil y del franquismo, y los temas recurrentes son el exilio y la memoria. No obstante, son escasas las referencias a los acontecimientos de orden político; más bien se privilegia la intriga y, con frecuencia, se incorporan procedimientos y recursos propios del género policial.

Son los protagonistas de estos relatos quienes tienen, como denominador común, ciertas características: se han ido de España o bien permanecen allí, pero en ese caso están exiliados dentro de sí mismos, aislados e inmóviles. No pueden negar las heridas provocadas en los años de guerra y dictadura -en muchos casos la última etapa del franquismo-, el miedo y la frustración de los ideales.

Llegado este punto, cabe aclarar que estas novelas

testimoniales reflejan con frecuencia las experiencias personales del escritor y de su propia generación, por lo que es marcado el tono autobiográfico en ellas[1].

Los personajes de Muñoz Molina suelen ser españoles que reniegan de su país o de la ciudad provinciana donde han nacido. Son escritores, periodistas, profesores, espías y músicos, gente que se ve obligada a desplazarse o que eligió estas actividades para poder irse de un sitio inhabitable. Manuel, el narrador protagonista de *El jinete polaco*, se fue de España con el firme propósito de no volver nunca. Trabaja como intérprete, y se esconde en idiomas extraños como en una falsa identidad. Así como ocurre con el protagonista de *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, Manuel siempre está traduciendo todo lo que oye y se siente invadido por las palabras, "las mentirosas, las triviales, las tortuosas y enfáticas que escucho en otro idioma por los auriculares de una cabina de traducción simultánea" (Muñoz Molina, 1991: 28).

Cuando se enamora de Nadia, siente la necesidad de hablar de sí mismo: "[...] por primera vez en mi vida soy yo quien cuenta y no quien escucha, quien cuenta no para inventar o para esconderse a sí mismo [...] sino para explicarme todo lo que hasta ahora tal vez nunca entendí, lo que oculté tras las voces de otros" (Muñoz Molina, 1991: 178). Evoca entonces su pasado en Mágina y reconstruye la historia de su familia. A veces sus presuntos recuerdos son en realidad los relatos que escuchó en su infancia y adolescencia, que le permiten recuperar los años de la guerra civil, cuando todavía no había nacido. Su manía de traducir lo que han dicho los otros favorece ahora la elaboración de un relato donde imaginación y memoria se conjugan representando lo que está ausente. Su narración se completa con la de Nadia, cuyo pasado también está ligado a España y a la ciudad de Mágina.

Conservar las huellas del pasado permite mantener la identidad y también honrar a aquellos cuyas voces fueron acalladas durante la guerra y la dictadura, es decir, hacer justicia a través de la memoria[2]. Manuel evoca entonces lo que le contaron y en su relato aparecen tanto los actos y los sentimientos, como los proyectos y las frustraciones, la memoria de lo que no fue.

La guerra está representada en la novela a través de la mención de sus consecuencias nefastas en los individuos: "Porque la infancia había terminado tan prematuramente para ellos que luego casi no recordaban haberla conocido: fueron apartados de la escuela por la llegada de la guerra y un día descubrieron que faltaba el padre en la casa y que para sobrevivir tenían que abandonar los juegos en la calle [...] y aprender la disciplina de un trabajo que les rompía los huesos y les desollaba las manos [...]. Crecieron en la incertidumbre de la guerra y en la penuria del racionamiento" (Muñoz Molina, 1991: 143). La guerra es el hambre y el miedo, pero sobre todo el absurdo, como el que experimentaba el tío Rafael, quien no entendía por qué tenía que disparar a hombres desconocidos que no le habían hecho nada, por qué jugar al tiro al blanco y marcar el paso en lugar de dedicarse, como corresponde, a trabajar.

En el prólogo a una edición española de *¡Absalón, Absalón!*, de Faulkner, Muñoz Molina escribió: "El pasado vive en el presente porque las consecuencias de cada error son inagotables, y no pueden ser conjuradas a menos que una lúcida memoria se vuelva hacia el origen del desastre convirtiendo la clarividencia en reparación, y también, si es posible, en norma aleccionadora de comportamiento"[3]. Manuel repite con sus miedos -ante la idea de la muerte de sus seres queridos, de la soledad, de volverse un extraño para sí mismo, de la locura- otros temores e incertidumbres del pasado, consecuencias de la guerra y de la posguerra: "No sólo repetíamos las canciones y los juegos de nuestros mayores y estábamos condenados a repetir sus vidas: nuestras imaginaciones y nuestras palabras repetían el miedo que fue suyo y que sin premeditación nos transmitieron desde que nacimos [...]" (Muñoz Molina, 1991: 44). La evocación y el retorno posterior a Mágina ayudan a Manuel a conjurar sus aprensiones, para integrar el pasado "a un porvenir del que por primera vez en nuestras vidas ya no queramos desertar" (Muñoz Molina, 1991: 571).

En *El dueño del secreto* y en *Plenilunio* no aparece el tema del alejamiento y del rechazo de España. En la primera la historia es simple: un joven provinciano llega a Madrid en 1974 para estudiar y se involucra sin querer en una conspiración para derrocar a Franco; no es capaz de guardar el secreto y, tras el fracaso del plan, abandona todo y huye a su

pueblo. En *El jinete polaco* las menciones del dictador son escasas y están vinculadas a Galaz y a Manuel: a Galaz le repugnaba tocar el perfil metálico del caudillo en las monedas cuando regresó por un tiempo a España, y Manuel recuerda que lo veía en la televisión y soñaba que dirigía con éxito un atentado. En *El dueño del secreto*, en cambio, las referencias al franquismo son muy frecuentes. El protagonista de esta novela está abrumado por "aquella tristeza, aquel agobio sordo, aquel aburrimiento inacabable del franquismo, aquel miedo sin rasgos ya de martirio ni de épica, tan indeleble como una enfermedad, como un reuma moral" (Muñoz Molina, 1994: 16). Es víctima de la represión de la policía en la universidad, lo que le provoca una honda impresión.

El relato se va construyendo, como *El jinete polaco*, a partir de la evocación. Aparece representado un sujeto de la enunciación que recuerda los hechos ocurridos veinte años atrás. Él es el protagonista de aquella historia pero, a la vez, se distancia de ese joven del pasado como si aquel fuera otra persona, a quien define como simple y fanática. Ahora se considera un adulto serio y ensimismado. Acomodado en un tiempo vacuo, el yo del presente dice que tiene mala memoria, que lleva una vida transparente y serena, donde no hay nada fuera del trabajo y la familia. No obstante, reconoce que ahora sí conserva un secreto que es, justamente, el recuerdo de lo que ocurrió. Y concluye con un reproche de su propia cobardía y con cierta amargura por la añoranza de la revolución que no llegó a triunfar: "el vértigo de rodear en medio de una multitud con puños alzados y banderas rojas a los carros de combate que no dispararon contra los balcones de la Dirección General de Seguridad" (Muñoz Molina, 1994: 168). El protagonista admite que la suya fue la última generación en llegar al antifranquismo y que les "tocó la paradoja de heredar, con dieciocho años, la tradición de derrota de las generaciones anteriores" (Muñoz Molina, 1994: 111).

La memoria no ocupa un lugar importante ni el pasado franquista es, aparentemente, un tema destacado en *Plenilunio*, una novela sobre la investigación de la violación y el asesinato de una niña en Andalucía (basada, como otros textos de Muñoz Molina, en un hecho real que fue noticia en los medios de comunicación). En el relato hay también referencias constantes a otros males actuales, como el terrorismo, el consumo masivo de drogas y la inseguridad instalada en la sociedad. La incertidumbre y el miedo de los personajes no parecen ligados al pasado, sino a un presente signado por la violencia.

Un narrador en tercera persona presenta los hechos desde la perspectiva de diferentes personajes: el inspector de policía, la maestra de la niña muerta, el asesino, el médico forense, el sacerdote. La focalización es múltiple, pero predomina el punto de vista del inspector. Como tantos otros personajes de Muñoz Molina, éste es un ser solitario, replegado en sí mismo. Pidió el traslado de Bilbao, donde se dedicaba a perseguir terroristas, tras recibir numerosas amenazas de muerte. Pero no es el miedo de que lo descubran lo que lo ha vuelto un ser aislado, sino su pasado de espía y traidor durante la dictadura. Éste es el único recuerdo que conserva con especial detalle, no por la agudeza de la memoria sino por el peso del remordimiento.

Como ocurre frecuentemente en las novelas de Muñoz Molina, hay una simetría entre los hechos del pasado y los del presente: nadie puede reconocer al asesino al verlo pues "cualquier mirada puede ser la de un inocente o la de un culpable" (420); la cara entonces no es el espejo del alma. Tampoco lo fue cuando el inspector era joven; nadie podía sospechar en esa época que el becario pobre y atento, hijo de un preso político, se ganaba la vida en la universidad pasando informes sobre la gente politizada, repitiendo "nombres, conversaciones, números de teléfono, letras de escalera y de piso cuya puerta era reventada a las cuatro de la mañana por policías con gabardinas o con uniformes grises [...]" (Muñoz Molina, 1997: 169).

Estas novelas suelen poner en escena el proceso de selección, combinación y ordenamiento de recuerdos de los personajes, y abordan el pasado histórico a través de las memorias individuales de los vencidos, quienes sólo recuperan un clima social particular o algunas circunstancias que provocaron en ellos una impresión imborrable. Los acontecimientos sociales y políticos surgen entonces a través de una lectura de la experiencia vivida y de una toma de conciencia por parte de individuos solitarios, ensimismados, exiliados, afectados, en fin, por las huellas de los hechos que cambiaron el curso de la historia personal y colectiva. Esto, lejos de desfigurar la historia de España, contribuye a su comprensión.

Más experiencias de marginación

En *Sefarad* importan, como en las novelas anteriores de Muñoz Molina, las memorias individuales de los de los excluidos. Pero aquí, por primera vez, no es el franquismo el referente histórico, sino la expulsión de los judíos de España en el siglo XV, el nazismo en la Europa del siglo XX, y también el presente de exclusiones sociales, discriminación y xenofobia. Así como en *El jinete polaco* la imagen del cuadro de Rembrandt cuyo nombre da título al relato se identifica con dos personajes, ambos viajeros solitarios, exiliados porque las circunstancias los obligaron o por propia voluntad, en *Sefarad* aparece -referido y reproducido al final- el *Retrato de niña*, de Velázquez, que es el de una figura anónima y solitaria en cuyos ojos el narrador adivina la melancolía de un largo destierro.

La novela se construye como un mosaico de historias independientes que, sin embargo, se yuxtaponen y se entrecruzan en algunos puntos. Por ejemplo, la de un judío de origen español que recuerda su infancia y su juventud con melancolía: "Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado de ella hacía más de cuatro siglos. [Mi padre] me contaba que nuestra familia había guardado durante generaciones la llave de la casa que había sido nuestra en Toledo, y todos los viajes que habían hecho desde que salieron de España, como si me contara una sola vida que hubiera durado casi quinientos años" (Muñoz Molina, 2001: 167-168).

Cuando parte de su familia es enviada a Auschwitz, este hombre logra huir de Budapest a Tanger. Historias como ésta se intercalan con las de personajes reales, víctimas de los totalitarismos del siglo XX. Así, por ejemplo, desfilan por la novela Kafka, Milena Jesenska, Primo Levi, Evgenia Ginzburg, el escritor austríaco Hans Mayer o Jean Améry y el rumano Emile Roman, casi todos ellos deportados a campos de concentración stalinistas o nazis.

Si, como señalan Maurice Halbwachs (1950) y Paul Ricoeur (1999), cada memoria individual, intransferible y constitutiva de la identidad personal, es además un punto de vista sobre la memoria colectiva, el texto de Muñoz Molina ostenta la pretensión de construir esta última -la memoria colectiva- con materiales de la historia, de testimonios orales y de textos autobiográficos, pero también de la ficción, aunque se aclara, en una nota final, que habría sido muy poco lo que el autor inventó. Es decir, artificio e invención junto con el testimonio, igual que en los relatos con el franquismo como trasfondo histórico.

Un tema al que vuelve casi obsesivamente Muñoz Molina es el de las otras vidas posibles, tanto aquellas que en la bifurcación de los senderos personales no fueron las elegidas (*El dueño del secreto*, *Plenilunio*, *El jinete polaco*) como la experiencia vital de los otros, cuyo destino podría haber sido -por qué no- el de uno mismo (por ejemplo, en *Ardor guerrero*, que es un texto autobiográfico, el narrador reflexiona sobre los destinos intercambiables cuando muere un amigo suyo en un accidente en la ruta).

En la mayoría de las historias que se cuentan en las casi 600 páginas de *Sefarad* hay un narrador en tercera persona que sólo por momentos cede la voz a los personajes; no obstante, siempre focaliza desde alguno de ellos y así presenta la percepción particular que éste tiene del medio opresivo en el que está inmerso. El uso insistente de la segunda persona, además, funciona casi como una provocación para que el lector no pueda dejar de sentirse involucrado en estas otras vidas posibles: "Y tú qué harías si supieras que en cualquier momento pueden venir a buscarte, que tal vez ya figura tu nombre en una lista mecanografiada de presos o de muertos futuros, de sospechosos, de traidores" (Muñoz Molina, 2001: 71).

Las otras vidas pertenecen también a los marginados, a los señalados como diferentes, al enfermo de sida que "ni siquiera se atreverá a mirarlo a los ojos a él, al médico, [...] expulsado de pronto de la comunidad de los normales, como un judío que leyera en un café de Viena el periódico donde se publican las nuevas leyes raciales alemanas" (Muñoz Molina, 2001: 272). O a la prostituta, el drogadicto, el inmigrante ilegal que llega a España: "Cómo será llegar de noche a la costa de un país desconocido, saltar al agua desde una barca en la que se ha cruzado el mar en la oscuridad, queriendo alejarse a toda prisa hacia el interior mientras los pies se hunden en la arena: un hombre solo, sin documentos, sin dinero, que ha venido viajando desde el horror de

enfermedades y matanzas de África, desde el corazón de las tinieblas, que no sabe nada de la lengua del país donde ha llegado, que se tira al suelo y se agazapa en una cuneta cuando ve acercarse por la carretera los faros de un coche, tal vez de la policía" (Muñoz Molina, 2001: 54).

La cita anterior sugiere imágenes que la televisión se ha encargado de mostrar recientemente. Y la novela propone una interpretación de la actualidad porque trabaja con la analogía: las reacciones xenófobas del presente parecen más condenables cuando se pueden asimilar a un grave error del pasado. En otro tramo del relato se asocian los crímenes del comunismo y del nazismo con las masacres de Bosnia o Ruanda, lo que a primera vista parece una burda simplificación, pero que es, sin embargo, un uso ejemplar de la memoria: no se desdeña la complejidad y singularidad de cada conflicto particular, pero se lo transciende para crear una imagen única y, ciertamente, más poderosa[4].

Cuando la imaginación novelesca se combina con los materiales de la memoria personal y colectiva, y con los grandes conflictos de la actualidad, el relato alude a la profundidad de la experiencia humana y propone una interpretación que suele ser inteligente. En este sentido, la literatura es, entre otras cosas, una lectura lúcida de la realidad, una provocación, una invitación a pensar en el mundo en que vivimos.

Bibliografía

-CEBRIÁN, Juan Luis. 2003. *Francomoribundia.* Madrid: Alfaguara.
-CHIRBES, Rafael. 1996. *La larga marcha.* Barcelona: Anagrama.
————. 2000. *La caída de Madrid.* Barcelona: Anagrama.
-ENCINAR, Ángeles. 1990. *Novela española actual: la desaparición del héroe.* Madrid: Pliegos.
-HALBWACHS, Maurice. 1950. *La mémoire colective.* Paris: Albin Michel.
-LAFUENTE, Isaías. 2002. *Esclavos por la patria.* Ed. Temas de hoy.
-MARÍAS, Javier. 1992. *Corazón tan blanco.* Madrid: Anagrama.
-MUÑOZ MOLINA, Antonio. 1986. *Beatus Ille.* Barcelona: Seix Barral.
————. 1987. *El invierno en Lisboa.* Barcelona: Seix Barral.
————. 1989. *Beltenebros.* Barcelona: Seix Barral.
————. 1991. *El jinete polaco.* Barcelona: Planeta.
————. 1992. *Los misterios de Madrid.* Barcelona: Seix Barral.
————. 1993. *La realidad de la ficción.* Barcelona: Ed. H. Bosch.
————. 1994. *El dueño del secreto.* Madrid: Alfaguara.
————. 1995. *Ardor guerrero.* Madrid: Alfaguara.
————. 1997. *Plenilunio.* Madrid: Alfaguara.
————. 1998, *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara.
————. 2001, *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.
-PERCEVAL, José María. 1995. *Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación.* Barcelona: Paidós.
-RICOEUR, Paul. 1996. *Le mal: un défi a la philosophie et a la théologie.* Ginebra: Labor et fides.
————. 1999, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido.* Madrid, Arrecife, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
-TODOROV, Tzvetan. 1995. *Les abus de la memoire.* Aréa: París.
-VILLANUEVA, Darío. 1987. "La nueva narrativa española", en: Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española.* Tomo 9, 1975/1990, Madrid: Crítica.

Índice onomástico de obras

El jinete polaco.
El dueño del secreto.
La larga marcha
La caída de Madrid
Plenilunio.
Sefarad.

Notas

[1] En el mismo sentido, pero considerando a otros escritores -Javier del Amo, Félix de Azúa, Lourdes Ortiz y Carlos Castilla del Pino-, Ángeles Encinar (1990:146-150) observa que en la literatura española actual el novelista utiliza al personaje como portavoz de su ambiente vivencial. Afirma la validez de la novela como expresión de una realidad, no necesariamente idéntica a la externa-objetiva, pero sí con huellas visibles de ella, y su eficacia en cuanto mediación facilitadora de una situación catártica para el escritor y el lector.

[2] Cfr. Paul Ricoeur (1999:40).

[3] El hombre habitado por las voces: Prólogo a la edición de ¡Absalón, Absalón! , de William Faulkner, publicado en 1991 por la Editorial Debate (reproducido en: Muñoz Molina, 1998: 139-152).

[4] Cfr. Tzvetan Todorov (1995)

Construcción de la figura de escritor en *Carajicomedia* de Juan Goytisolo

Marcelo Topuzian
Universidad de Buenos Aires

La obra de Juan Goytisolo puede ser considerada el resultado de un recorrido ejemplar a través de las diversas transformaciones que sufrió el modo en que se pensó y llevó a cabo la práctica de la literatura durante la segunda mitad del siglo XX. Hasta sus dos volúmenes autobiográficos, *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*[1], dicha obra reúne, por un lado, una notable crítica de la sociedad y de la cultura, y, por otro, una serie de operaciones desconstructivas de la novela como género. Su obra posterior puede ser considerada el desarrollo dinámico de los poderes y los límites de esta asociación que venía constituyendo su escritura hasta ese momento. El Goytisolo de los años '90 se hará, precisamente, consciente de los alcances críticos últimos de su escritura absolutamente desacralizadora, pero también comenzará a prestar atención a la posible (re)constitución de una 'voz' como 'sostén' o 'respaldo' de la misma, pero ya no la del intelectual crítico antifranquista y 'compañero de viaje' del Partido Comunista de su juventud, sino la del 'escritor' como instancia subjetiva constituida en el orden institucional de la literatura contemporánea. Este 'sujeto-escritor' buscará imantar y capitalizar identitariamente (aunque no necesariamente en el marco de una 'política de identidades' de grupo colectiva) los valores socio-culturales en que inevitablemente se sedimenta el radical impacto crítico de las capacidades desconstructivas de su escritura, en una estrategia de construcción de un sitio de enunciación que resulte legítimo, para un practicante de la escritura literaria, en el actual contexto institucional de esa práctica.

¿Implica esto un retorno arrepentido por parte de Goytisolo a las concepciones miméticas de la literatura y de la intervención crítica del intelectual anteriores a *Señas de identidad*[2]? No, sobre todo si se tiene en cuenta que este foco renovado de identidad del escritor no es, por absoluto, menos resultado de una construcción específica que los valores nacionales criticados en, por ejemplo, *Reivindicación del conde Don Julián*[3], y que esa construcción está necesariamente mediada, en la obra de Goytisolo, por la escritura literaria. La identidad desde la cual la obra reciente de Goytisolo busca renovar su pertinencia política y artística no es la de la reivindicación acrítica de alguna pertenencia sustancial subyacente (nacional, étnica, genérica, o de clase), bajo la forma que a veces ha tomado, en el campo de la literatura y su estudio académico, la llamada 'política de identidades', sino la que surge de la constitución de su obra como tal, es decir, como obra literaria, en el campo institucional de la literatura misma como discurso social. Es la 'voz', por decirlo de un modo algo paradójico, de su escritura, entendiendo aquí por 'voz' no una supuesta fuente de sentido que se sostendría con plenitud por detrás de las relaciones múltiples establecidas por el texto goytisoliano, sino el sitio solo en principio vacío que las operaciones de ese texto reservan para la representación reflexiva de sus mismos procederes.

La literatura de Goytisolo, en los años '90, se alimenta obviamente de sí misma y gracias a esto es capaz de trascenderse; al dar nombre a sus propios procedimientos, al volverse reflexiva e incluso inmanentemente sobre sus mismas operaciones, es sin embargo capaz de excederse a sí misma: construyendo una imagen, una representación de sus propias operaciones de escritura, la obra reciente de Goytisolo postula un sitio alternativo de enunciación en el cruce de la literatura, como institución, con la política.

En efecto, esta imagen, el nombre y la 'voz' de la escritura, no son solo el espacio de una intimidad absoluta por fin recobrada, sino también la garantía de la operatividad política de aquella, pues ahora es capaz de asimilar o 'imantar' sentidos y valores socio-culturales, o incluso, más específicamente, erótico-biográficos, en una identidad ligada de modo no sustancial a la escritura, la de la 'figura de escritor' como sitio institucionalmente validado de enunciación. De este modo, la 'identidad del escritor' se dibuja como modo renovado de articulación de escritura y *praxis* política, como espacio de resistencia basado en su distinción respecto del campo de la sociedad y la cultura impugnado por la intervención crítica. Dicha distinción de la 'voz' del escritor configurada en la singularidad de los rasgos autodefinidos de su escritura

es capaz de establecer un sitio político de enunciación de verdad acerca de la cultura y la sociedad caracterizado constitutivamente por su individualidad. Esta deja entonces de ser mero signo de subjetivismo, de 'opinión' o 'parecer personal' frente a una objetividad considerada por definición no-personal y, solo así, encarnación posible de la 'verdad' (por ejemplo, según los protocolos del discurso de los medios de comunicación), para convertirse en garantía de la posibilidad de la disidencia como actitud que conviene a la práctica de la crítica de la cultura y de la sociedad contemporáneas. Pero debe tenerse en cuenta que esta 'distinción resistente' no es en realidad, en la obra de Goytisolo, otra cosa que el 'auto-nombrarse' de los procedimientos y las operaciones de su escritura, su modo de, según representaciones específicas, ser y caracterizarse, desde el conflicto, como literatura.

Un análisis de los pasajes finales de la reciente *Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma*[4] puede servirnos para acceder a los rasgos centrales de esta construcción. Qué es la escritura, qué es un escritor y qué es la literatura serán las preguntas claves que, sin ser mencionadas, estructurarán el escenario del "encontronazo final" de Juan Goytisolo, como personaje de su propia novela, y el *père de Trennes*. Lo crucial aquí, sin embargo, no será la posibilidad de darles una respuesta definitiva, sino la de intentar iluminar las diversas posiciones que la institución literaria ofrece, en sus condiciones actuales, como opciones ante tales búsquedas de articulación.

Las modalidades discursivas, con sus correlativas figuras de la escritura y del escritor, que se confrontan en el texto del capítulo X de *Carajicomedia* son, básicamente, tres: 1. la de la 'colectividad-comunidad' resistente; 2. la del escritor individualizado como figura pública en el marco de los medios de comunicación, o el 'literato'; y 3. la del 'escritor individual propiamente dicho', pero no por eso menos situado respecto de su propio contexto político-institucional. Como se puede percibir en la definición misma de estas modalidades discursivas, todas ellas están ligadas a posiciones institucionales precisas en el campo de los modos contemporáneos de hacer literatura.

En primer lugar, la 'colectividad-comunidad' resistente aparece encarnada en la enunciación en primera persona del plural del fragmento que va de la página 220 a la 224 del capítulo X, y que irrumpe en él separando el relato inicial en primera persona por Goytisolo-narrador, de la presentación en tercera del encuentro final de Goytisolo con el *père de Trennes*, al que nos referiremos más adelante. Dicho discurso colectivo resume los procedimientos estratégicos de construcción de una tradición característicos de la obra de Goytisolo y apunta a sostener ahora en una particular instancia de movilización y manifestación colectiva la entidad de ese resto diferencial resistente surgido de la evaluación goytisoliana de la relación, a lo largo de la historia, entre cultura nacional española y sexualidad. En efecto, la breve recuperación del relato de la transmigración, central en las primeras secciones de *Carajicomedia*, es ahora colectiva, y está básicamente centrada en el énfasis en la mezcla como única 'fuente' posible de esta 'identidad' de grupo surgida de la tradición: "somos, escúchenos bien, las Santas Mariconas, Hermanas del Perpetuo Socorro, Hijas de la Mala Leche y de Todas las Sangres Mezcladas" (223). Las largas enumeraciones, sumadas a la ausencia de mayúsculas y signos de puntuación, identifican además este discurso colectivo 'oralizado' con las operaciones escriturarias características de la obra de Goytisolo. En efecto, en este fragmento se mezclan las referencias al sadomasoquismo con las menciones de la Inquisición, en otro claro ejemplo de subversión retórica del relato histórico, para finalmente hacer de esa historia, a través de la transmigración, una tradición para una manifestación colectiva militante, a la que se podría definir con exactitud como *queer*, y que, por su misma presencia física, se propone llevar a cabo una operación, respecto de ciertos dogmas represivos, asimilable a la realizada por la misma *Carajicomedia*. La demostración *queer* sería de este modo, como modalidad política, un posible 'nombre' institucional de la escritura goytisoliana: la 'identidad' de este colectivo solo puede resultar de su heterogeneidad, de la mezcla, y, por su mera presencia, dicha 'heterogeneidad identitaria' echa por tierra las pretensiones de definición excluyente y absoluta de cualquier identidad nacional o genérica. La provocadora parodia *queer* semeja aquí, desde la instancia de lo corporal y de los modos de definición social de la identidad genérica y cultural, las operaciones de cita, injerto y transgresión llevadas a cabo, también por provocación, en la misma *Carajicomedia*.

Pero, ¿cuál es el lugar reservado para la 'figura del escritor' tras esta verdadera operación de encarnación en un colectivo de su escritura? Resulta sorprendente que, en una referencia final, la historia parezca repetirse, y, con el "si quiere acompañarnos, le reservaremos un billete de avión!" (224) dirigido a Goytisolo, se le adjudique a este último nuevamente el rol de 'compañero de viaje', pero ahora de este particular movimiento colectivo tan paradójicamente 'identitario'. La aparente reivindicación de una política *queer*, que irrumpe de pronto en el texto de *Carajicomedia* gracias a la posible asimilación de sus operaciones a las de la desconstrucción escrituraria de discursos sociales ya característica de la obra de Goytisolo, no parece sin embargo capaz de dar lugar a una verdadera transformación de las posibilidades institucionales de politización de la figura del escritor, y frente a ella solo parece permitírsele, desde los protocolos y requisitos de legitimación exigidos por la institución literaria en su 'estado actual', ocupar el sitio de un 'acompañante', figura que aunque no resulta del todo determinada en el texto de la novela sugiere sin embargo que la politización de la escritura literaria solo surgiría aquí de una coincidencia circunstancial de intereses entre escritor y 'colectivo identitario', más que de un cambio en las coordenadas generales de las relaciones posibles entre literatura y política, sea o no esta última de corte 'identitario'. La relación mutuamente mimética de escritura des-sustancializada y política *queer* no alcanza, entonces, a conmover los fundamentos de la institución literaria, ni a reformular sus posibles relaciones con otros discursos e instituciones sociales.

En segundo lugar, alrededor del *père de Trennes* del capítulo X de *Carajicomedia* se configura otro sitio institucional posible en el que el escritor puede constituirse y legitimarse explotando las relaciones de la literatura con otros ámbitos de la sociedad. Aquí la legitimación de la 'figura de escritor' depende plenamente de factores que hasta hace no mucho podrían haber sido considerados absolutamente extrínsecos respecto de lo 'propio' de la institución literaria, pero en los que ahora la literatura se apoya e incluso gracias a los cuales se constituye como tal: básicamente, se trata de los medios masivos de comunicación y todo lo que en ese contexto puede suponer la configuración de una identidad pública (*marketing*, asesores de imagen, encuestas de opinión, etc., y, específicamente en relación con la literatura, las habituales estrategias del mercado editorial para 'situar' autores y productos respecto de determinadas expectativas de consumo, estrategias que indisolublemente ligan la literatura con la omnipresencia de los medios):

> Pero al llegar al Gymnase y adentrarse en la tiniebla de la platea advirtió que el *père de Trennes* había adoptado una estrategia espectacular, agresiva y desconcertante. Robaba luz, toda la luz, a los comparsas y asistentes al acto: gastaba pelo corto y lo llevaba bien peinado; vestía de jefe de empresa de alto nivel, tal vez de director de una poderosa transnacional con intereses en este mundo y el otro; evitaba sus habituales maneras torpes y untuosas; había seguido tratamientos hormonales y parecía rejuvenecido, con aires de televangelista de CNN.
>
> ¡Debería haberlo adivinado desde el principio!: ¡seguía al pie de la letra los consejos de un muy cotizado y mundialmente famoso asesor de imagen! (225)

Esta identidad pública del *père de Trennes* es resultado de su control de un verdadero aparato propagandístico que apaga literalmente la voz del Goytisolo-personaje. La amplificación del sonido y la concentración de la iluminación hacen que, en la confrontación televisiva, solo se vea el *père de Trennes*, y todo lo demás desaparezca: "Allí no se veía nada. Solo, tribuno y plebiscitario, al *père de Trennes*" (226). Por supuesto, el desarrollo anterior del relato en manos de Goytisolo-narrador compone este escenario para el lector de la novela como un juego de apariencia y realidad, en el que la imagen mediática del *père de Trennes* oculta todos aquellos rasgos que podrían perjudicarlo públicamente. El resultado es una clara oposición de la identidad pública, externa, del *père de Trennes*, y todo lo que, como lectores de la novela, sabemos de ella, incluso a través de sus propios manuscritos. El lector de la novela resulta de este modo aislado del público televisivo que viva constantemente al *père de Trennes* durante su presentación, y solo de este modo es capaz de reconocer la distancia discursiva entre su monolítica y exitosa identidad pública y sus contradicciones personales e hipocresía.

Frente a este modelo de identidad pública del escritor, Goytisolo, el "San Juan de Barbès", es aniquilado, quedando como único "resto" suyo un "palitroque chamuscado". Sin embargo, es necesario

analizar los términos de este aniquilamiento, para poder postular de este modo un tercer modo posible de discursividad literaria y, correlativamente, de escritura y escritor. En su triunfo mediático, el *père de Trennes* dirige dos invectivas sin respuesta a Goytisolo:

> Usted que no cree en nada, mi caro San Juan de Barbès, ¿por qué quiere hacernos creer en la existencia de los hechos y personajes que inventa? ¿no es acaso una contradicción insalvable? (226)
> Yo soy tú, ¡pero tú no eres yo sino un fabulador deslenguado! (226)

Ambos ataques se dirigen al carácter ficcional de los textos de Goytisolo: 'fabular' y 'hacer creer' son términos más que significativos. La denuncia de la ficción (sumada al aparato mediático) es lo que parece acabar con Goytisolo, como si su identidad misma se agotara, a diferencia de la del *père de Trennes*, en su obra literaria, es decir, como si careciera de otra identidad 'pública' que la del "fabulador" que escribió sus novelas. La conclusión es evidente: Goytisolo sería un escritor que carece de 'imagen', y por esto estaría al margen de los mecanismos mediáticos y mercadotécnicos de legitimación institucional a los que se aludió más arriba. Pero, de este modo, el "palitroque chamuscado" puede ser considerado tanto el signo del aniquilamiento de Goytisolo como la confirmación de la existencia de un núcleo subjetivo del escritor irreductible a su posible 'identidad pública'. La paradoja enunciada por el *père de Trennes*, "yo soy tú, ¡pero tú no eres yo [...]!", alude justamente a este núcleo que, como resto, subsiste más allá de las representaciones públicas (es decir, mediáticas) del autor: la figura pública del escritor (el 'literato') es ese escritor, pero sin embargo ese escritor no se agota en esa figura pública; esta es la diferencia que, como resto, subsiste a la resolución del juego de los dobles entre el *père de Trennes* y Goytisolo. En el discurso de este resto se constituye, según Goytisolo, otra posibilidad para la literatura en la contemporaneidad.

A partir de esto, se vuelve pertinente postular la tercera modalidad de escritura y escritor que anunciábamos más arriba. El vaciamiento o sustracción de la identidad institucional pública del escritor deja un resto, que para Goytisolo es el de 'su' relación íntima y personal con su escritura. Pero el espacio de esta intimidad personal no es la supuesta 'interioridad' subjetiva del escritor, o su 'identidad privada', sino otro sitio de articulación del discurso literario. Este sitio se sostiene gracias a mecanismos de individualización del escritor y su escritura basados en su posibilidad de trascender, en algún sentido que resta especificar, el espacio de lo público, que resulta de este modo totalizado, como se vio, bajo las figuras determinantes de los medios de comunicación masiva y el mercado. La intimidad de la relación del escritor con su escritura, redefinida según términos ya no ligados a figuras estéticas de subjetivación como las de la 'mente creadora' o la 'interioridad del artista', se delimita contra la publicidad de otros sitios marcados dentro de las posiciones que brinda la institución literaria. Goytisolo ya se refirió a este tipo de 'figura de escritor' en *En los reinos de taifa*, pero usándola para resolver, de algún modo, las contradicciones e interferencias entre 'vida del autor' y 'escritura literaria':

> La irrupción del goce viril en mi ámbito imponía una entrega en cuerpo y alma al abismo de la escritura; no sólo una convergencia o ajuste entre ésta y aquélla sino algo más complejo y vasto: introducir universo personal y experiencia del mundo, las zonas hasta entonces rescatadas, en el texto de la obra que vislumbraba hasta integrarlos e integrarme en él como un elemento más. El cambio operado en la vida se articularía así en un proceso globalmente generador: mi existencia perdería su entidad autónoma y ejercería una mera función dinámica en un mundo concebido como espacio de escritura, en el omnívoro conjunto textual.[5]

De esta cita debe retenerse ahora la disolución de la 'identidad pública', en este caso 'autobiográfica', en la escritura, pero también cómo el "conjunto textual" se convierte en un nuevo espacio propio de intimidad o, si se prefiere, de integración. Otro texto relativamente reciente de Goytisolo, *La cuarentena*[6], también expone este proceso en el que la disolución de la identidad autobiográfica pública del escritor en un texto múltiple cumple una función de 'purificación' previa al hallazgo del propio "grado", es decir, de una identidad esencial y en algún sentido personal reencontrada[7]. En *Carajicomedia*, Goytisolo resurge de su aniquilación, en tanto personaje de la novela, como el improbable marco de enunciación del relato final en tercera persona, exterioridad forzada respecto de la totalizadora y excluyente versión

mediática del "encontronazo final". El narrador en tercera persona, como su lector, sería capaz de acceder centralmente a lo que la televisión excluye como accesorio o directamente invisible, y, gracias a esto, se convierte en correlato, en el espacio argumental de la novela, de un posible sitio alternativo legítimo para el ejercicio de la literatura.

Así, la escritura sería capaz de resistir su completa apropiación por parte de un orden que expresamente rechaza. Volcada sobre sí misma, mero resto insignificante aparentemente vaciado de todo sentido que no sea ella misma, al nombrarse autorreflexivamente, aunque sea bajo la figura de la derrota televisada del final de *Carajicomedia*, se carga sin embargo de un enorme poder, institucionalmente hablando. Estas determinaciones institucionales que Goytisolo destaca en sus definiciones 'barthesianas' de la escritura renuevan la 'figura de escritor' extrapolable de las mismas, al constituirla como sitio de enunciación legítimo justamente por ser excluido por el aparato mediático que respalda el modelo de 'escritor público' o de 'literato' que la novela expresamente rechaza. Esa exclusión le permite justamente a Goytisolo pensar la literatura como el lugar de lo absolutamente individual, pero ¿cómo es posible concebir este lugar desde el espacio por excelencia de crisis de la identidad: la escritura? Solo haciendo del vacío y la muerte del escritor en tanto 'identidad pública', de la radical desapropiación de sus textos, un sitio institucionalizado, pero prácticamente único, de enunciación posible. La literatura de Goytisolo intenta de este modo sostenerse sin acudir a los mecanismos de legitimación de otros sitios posibles de enunciación literaria, o, mucho mejor, precisamente por no acudir a esos mecanismos. Gracias a esto, la escritura goytisoliana se puede nombrar a sí misma como trascendencia respecto de un espacio público que rechaza, y a su vez gracias a esto, legitimarse enunciativamente en el marco de la institución literaria, que, en efecto, es una institución pública. De este modo, con *Carajicomedia*, Goytisolo termina haciendo literatura del rechazo de los modos institucionalizados de hacer literatura, y, destruyendo las 'figuras de escritor' que podrían adjudicársele, expulsadas como sus dobles, consigue establecer una 'figura de escritor' casi inatacable en el campo dinámico de conflicto que es la institución literaria.

El riesgo es que estas operaciones de Goytisolo puedan reducirse solo a meros intentos de recuperación estetizante de una escritura y una literatura definidas simplemente por su exclusión de todo lo que no se refiera a ellas mismas. Este es en realidad solo uno de los momentos de la obra de Goytisolo, y no considerarlo de este modo puede llevar a la crítica a confusiones y malentendidos[8], e incluso a ataques a la obra de Goytisolo basados en la contradicción entre su tratamiento de los textos ajenos, siempre citables, injertables y transformables, y el de los de su propia obra, apropiados desde el reclamo por una identidad verdadera alcanzada en la escritura. Esto último supone no comprender que esa 'identidad verdadera' solo puede constituirse como resultado de procesos y operaciones institucionales de legitimación de las propias escritura y 'figura de escritor', y que esos procesos y operaciones van mucho más allá de las simples consideraciones teórico-fenomenológicas acerca de la relación entre sujeto y escritura, para involucrarse plenamente en las condiciones de funcionamiento de los discursos en la literatura, la cultura y la sociedad de este tiempo[9].

Notas

[1] Barcelona, Seix Barral, 1985 y 1986, respectivamente.

[2] México, Joaquín Mortiz, 1966.

[3] México, Joaquín Mortiz, 1970.

[4] Barcelona, Seix Barral, 2000. Todas las citas que siguen pertenecen a esta edición, salvo que en nota se indique lo contrario. Los números de página aparecen entre corchetes junto a las citas.

[5] *En los reinos de taifa*, p. 272.

[6] Madrid, Mondadori, 1991.

[7] Esto es estudiado en nuestro trabajo "Versiones de la autoridad en *La cuarentena* de Juan Goytisolo". En Hamurabi Noufouri y María del Carmen Porrúa (eds.). *Miradas australes sobre Juan Goytisolo*. Buenos Aires, Cálamo, 2001.

[8] Como los analizados en nuestro trabajo "Goytisolo: sujeto, autor, escritor", en *Filología*, XXXIII, 1-2, 2001 (en prensa).

[9] Otro riesgo que Goytisolo no parece tener en cuenta es el implicado por las pretensiones idealistas de la aspiración a definir una identidad de escritor subjetiva e individual, con todas las salvedades necesarias, al margen del mercado editorial. La dificultad, notablemente generalizada en la actualidad, de la distinción entre la lógica del campo relativamente autónomo de la institución literaria y la del mercado hacen que toda estrategia de legitimación institucional pueda ser también considerada casi inmediatamente una operación de ubicación comercial de un producto entre las preferencias del público lector. La 'figura de escritor', en este sentido, puede muy bien convertirse, de posible sitio de articulación de la literatura con otros discursos e instituciones, en mero 'significante flotante' que, independizado de la obra y de su escritura, pase a regirse por los movimientos de la compleja red publicitaria que hoy en día está indisolublemente ligada a la producción literaria. Y resulta llamativo que incluso el rechazo explícito de la lógica del mercado por parte del escritor pueda ser beneficiosamente asimilado por el mercado mismo no solo en el nivel del volumen de ventas sino, sobre todo, en el de la categorización y jerarquización (estética) del producto. La identidad del escritor, aun la definida crítica u oposicionalmente respecto de la publicidad y el mercado literarios, **vende**, y vende más cuando su **singularidad** pública es mayor. He aquí un ajuste de cuentas que, aparentemente, la obra de Goytisolo todavía no ha podido saldar del todo.

La "otra" Rusia : la emigración como discurso de fuga

Silvia Lastra Paz
Universidad Católica Argentina - CONICET

*"Ordenan doblegarse ante el yugo / y vivir en el exilio y la amargura; / pero yo, en mi bolsa de viaje, / **llevo a Rusia conmigo**.... / He nacido en Moscú. Nunca he visto / el humo en un tejado extranjero, / ni he heredado / ningún **talismán de mi tierra natal.**"*
Vladislav Jodasiaévich

En el siglo XX, la Revolución del 17 supuso el desgajamiento obligado de la comunidad nacional, no solo por discursos históricos claramente antinómicos (revolucionarios contra zaristas), sino por praxis político-sociales divergentes (bolcheviques contra mencheviques, socialdemócratas contra liberales, marxistas contra socialistas –plejanovianos y bakunistas-, masones contra monárquicos).

Corolario de las sangrientas divergencias anteriores fue la generación de un exilio como expulsión buscada u obligada[1], siempre bajo el riesgo de la propia integridad física, que destruyó la noción de comunidad nacional, de por sí lentamente deturpada por construcciones ideológicas que cooperaron ciegamente en construir la visión del "otro" como enemigo a destruir. Esta imposibilidad de participación activa en la vida nacional generó un fenómeno psicológico y social complicadísimo, pues la expulsión social que suponía el desgajamiento "como castigo" provocó individualmente el persistente sentimiento de un tormento interior que configuró sujetos escindidos y alienados de una nueva realidad circundante no querida. La única manera de soportar y aliviar la extrañeza 'para no dejar de ser' fue el ejercicio de la memoria y la escritura[2].

En consecuencia, la realidad del exilio generó un discurso interpretativo factible de ser segmentado en tres etapas progresivas: el ordenamiento onírico del zarismo residual, que se corresponde con el material autobiográfico emergente de situaciones límites y añoranzas doradas, décadas del 20 y el 30 (Yussupov, Puriskievich, Nabokov, Putanyina o Poutiatine); la conciencia de minoría desclasada de los columnistas rusos en publicaciones francesas, décadas del 40, 50 y 60 (Derevenko, Berberova, Tsvietáieva, Struve, Záitsev); y, finalmente, la irrupción gradual de la recuperación onírica de la tierra no vivida, propia de los nacidos en el exilio, décadas del 70, 80 y siguientes (Izvolsky, Oblonsky, Trufanov, Sheremetiev).

Estas tres fases generacionales del exilio ruso están plurisignificadas por el itinerario espacial en el cual se desarrollan y por la índole de la vida editorial mediante la cual se manifiestan.

La emigración rusa de variadas tendencias políticas pero emergente de una causa de expulsión común: las modalidades del poder bolchevique, y exponente de una identidad urbana, social o cultural privilegiada, realizó, en las primeras décadas del siglo XX, una trayectoria geográfica común: Berlín y Praga como primeras ciudades de recalamiento temporario y París o Nueva York como núcleos urbanos de asentamiento definitivo y, por consiguiente, espacios susceptibles a ser reconvertidos en la patria perdida[3]. Así es como Tamara Sheremetiev alude al París "ruso"[4] como el centro de la vida de la nación expulsada desde la década del 20 hasta la actualidad, ciudad que alberga y albergó las mejores publicaciones (los diarios *Últimas Noticias* y *Renacimiento*, las revistas *Anales Contemporáneos, Los Días* y *El Timón*) y las Fundaciones culturales aun hoy más activas (Yussupov-Sheremetiev).

En nuestro caso hemos seleccionado como sujetos, idóneos constructores de este discurso, evidencia y memento lingüístico de la patria perdida y recobrada, a tres voces femeninas, representantes correlativas de las tres etapas generacionales, que comparten como rasgo genérico la lucha elemental por la existencia y la construcción persistente de una alteridad individual y social como marca regenerante basada en la memorización de un pasado en clave de presente, más amplio que la evocación nostalgiosa de una caída de mundo.

La primera de ellas es Olga Poutiatine o Putanyina, noble rusa nacida en San Petersburgo en 1889 y fallecida en París en 1967, fue una

de las primeras en escribir sus memorias de los días de la Revolución, tanto la de Octubre como la de Febrero, señalando peripecias y circunstancias aciagas de importantes personajes cercanos, el Gran Duque Miguel entre otros, y también de su propia familia. En el París del exilio se convierte progresivamente en una hábil empresaria del sector gastronómico y en la voz emblemática, a través de la publicación episódica de sus memorias en la década del 50, en la revista *Anales Contemporáneos*, de los sectores conservadores de la emigración.

Contrariamente Nina Berberova (San Petersburgo, 1901-Nueva York, 1992), exponente cabal de la juventud pequeño burguesa y liberal propulsora inicial de la Revolución y luego desplazada por su cariz extremo, se desempeña como cronista, periodista y novelista en las publicaciones ruso-parisinas de las décadas del 30 al 60, para luego dedicarse a la enseñanza universitaria de literatura rusa en Estados Unidos.

Finalmente, como voz heredera de la emigración, Tarusa Izvolsky nacida en París, en 1955, según ella "franco-rusa", nieta de rusos de sectores enfrentados en la emigración: la nobleza zarista y la inteligencia liberal, es especialista en Literaturas Eslavas en la Sorbona, miembro asesor de la Fundación Yussupov-Sheremetiev y miembro consultor de la Dirección de Minorías y Grupos desplazados de Europa del Este de la ONU. Ha dejado testimonio de su patria "de la memoria ancestral" en dos investigaciones recientes: *Rusia, el exilio sin fin* (París : Garnier, 2000) y *Un tiempo que sacude (San Petersburgo-París : -,2002).*

Intentaremos a través del testimonio fragmentado de estas voces arquetípicas de los tres estadios memorísticos del exilio, recrear la peculiar resemantización de ciertos elementos persistentes en el cotexto referencial inmediato o mediato y denotar la peculiar interdiscursividad generada.

En consecuencia, nos proponemos segmentar la triple continuidad discursiva en seis isotopías recurrentes, por generalidad, o diferenciadoras, por unicidad.

Éstas son: la construcción de la identidad personal como emigrada; la deconstrucción permanente de un hecho puntual como "pasado tabú"; la migración como experiencia constitutiva de la vida nacional y la apropiación de la patria lejana, mediante una triple estrategia discursiva: la construcción–recuperación de la tierra natal como naturaleza e infancia, un "pasado tótem", como tierra de la ensoñación o del no-lugar y como proyección de las disociaciones del estamento intelectual.

I. La construcción de la identidad personal como emigrada

Olga Poutiatine, en sus *Memoires*, solo habla del tema de soslayo, como si le costara referirlo a sí misma: "Qué joven parecía entonces. Aun no sentía ese sabor de ceniza en la boca ni había vivido la amarga experiencia de la pobreza, del exilio y del miedo visceral. **Poseía una patria**, una ciudad, un nombre. La sombra de la desesperación no me había rozado aun" (1995: 32).

Por el contrario Nina Berberova, en su autobiografía *El subrayado es mío*, lo transforma en herida visceral:

> En primavera, en París florecen los castaños. Las terrazas de las cafeterías están llenas de gente; las mujeres, ataviadas con vestidos ligeros, transfiguran la ciudad. En el bulevar Raspail, yo me detengo en la vidriera de una fiambrería, sin poder apartar los ojos de lo expuesto, se me antoja más suntuosa que cualquier otra vidriera de la ciudad. **Siempre tengo hambre**. Uso ropas de segunda mano y zapatos viejos; no tengo perfumes, ni sedas, ni pieles, pero nada deseo tanto como esos fiambres. (1990: 202)

Tarusa Izvolsky, en su testimonial crónica *Rusia, el exilio sin fin*, lo reconstruye como única identidad apropiada y perdida a causa de la Perestroika y la Caída del Muro:

> Antes de la perestroika, Rusía existía en nosotros, en la emigración. Era una Rusia pobre y lamentable, con periódicos, revistas, habladurías y soviéticos que llegaban de "allá", **seguíamos teniendo la posibilidad de soñar**. De todo eso ya no queda nada, hemos cortado con nuestra patria. No escribo

nada. Además para quién? Algunos se han muerto, otros se han ido; y hay quienes ya han sido atrapados por el destino. (2002: 94)

Significativamente existe la misma distancia discursiva entre el ayer lacerante de Berberova y el ayer sublimado de Izvolsky. La misma distancia que separa una realidad de un tópico, una marca de orgullosa pertenencia.

II. La deconstrucción permanente del pasado-tabú

Nuevamente Olga Poutiatine construye un sujeto evanescente en la narración que evita reconocer el dolor de los hechos y parecería no poder fortalecer su alteridad frente a las razones ajenas:

> Un peregrino instinto me hacia comprender, siendo aun muy joven, que aquella vida que vivíamos y los principios que la inspiraban eran algo que no rimaba con la vida en su concepto general y que, por lo tanto, no podían durar. Ya algunos años antes de la revolución, el pueblo ejercía una especie de sorda presión, yo lo comprendía y lo aceptaba plenamente. Llegarán en busca de lo que les pertenece y les hemos quitado. **En cualquier caso vendrán**. (1995: 21)

Berberova construye un sujeto comprometido y sobrepasado por los hechos:

> En el transcurso de la animada cena de aquel famoso sábado, el último día de la vieja Rusia, me pareció evidente que nada podía compartir con aquellas gentes. Estaba entre ellos, pero no con ellos. La rapidez con la que Rusia se derrumbó y el esfuerzo gigantesco que acto seguido realizó para recuperarse me llenan, aun hoy, de asombro. Todo el cortejo de mediocres, de necios, de histéricos y de bandidos de Rusia desfiló ante nuestros ojos. Pero el principal culpable, el que desde siempre impidió que Rusia evolucionara hacia un régimen parlamentario, el zar, ese hombre no expió plenamente con la muerte la desgracia de Rusia. Y más aun **cuando en octubre llegó Lenin, nadie** en el poder **fue capaz de defender la Revolución.** Si el país hubiera tomado el camino de la libertad y el desarrollo se hubiera podido ahorrar la colectivización forzada, una guerra con un ejército sin mandos y la aniquilación cultural**. Pero el pueblo entró en la historia barriéndolo todo a su paso.** (1990: 66)

Izvolsky reconstruye el discurso familiar pasado como intertextualidad evidente del juicio análitico de su presente enunciador distante:

> Cada cual a su modo empezaba a presentir la inminencia de un desastre. No se trataba, para la Intelligentsia de la muerte individual, sino de una especie de fin colectivo y abstracto. Hoy, al **analizar aquellas épocas, el terror rojo y la represión stalinista,** me doy cuenta de que el aniquilamiento de la intelligentsia no se produjo de manera inmediata y brutal. La represión estaba planificada igual que la producción fabril en serie. (2002: 57)

Indudablemente la transversalidad tópica auna las voces de Nina y Tarusa quienes han construido un segmento del discurso, a través de una previa deconstrucción, sobre la base de una axiología emblemática de hechos históricos puntuales que crean y ordenan, según sus referentes extradiscursivos, la "verdad"; referentes extradiscursivos que contienen en sordina el displicente fatalismo ancestral de Olga Poutiatine y que reiteran una oposición conceptual clave para la vida desencontrada de Rusia: lateralidad versus centralidad, pueblo versus aristocracia intelectual o plutocracia agraria, mayorías versus minoría. Aun los intelectuales, de un exilio sempiterno, no han podido elaborar un imaginario simbólico que los transforme en parte operativa de las mayorías[5]

III. La migración como experiencia constitutiva de la vida nacional

Olga, al respecto, elabora un discurso que parece distante:

> La misma **carencia de consciente actitud hacia la vida**, la misma ligereza y superficialidad con que aceptamos la desintegración de lo viejo, era nuestra ingénita característica ahora que se nos imponía la necesidad de adaptarnos a lo nuevo. Al igual que ocurre con los niños concedíamos demasiada importancia a las trivialidades de la existencia. (1995: 83)

Nuevamente Nina es la voz testimonial del dolor y la memoria humillante: "Mi generación es la primera que podía no estar destinada a morir, sino a ser hecha añicos. **Todo puede sucedernos**: partir hacia

más allá del círculo polar en un convoy de prisioneros, desaparecer durante un naufragio o morir de hambre en un banco público en una capital extranjera" (1990, 37-38).

Tarusa construye una visión de los rusos como eternos migrantes aun del mundo de los sueños:

> Sé que siempre puedo volver a París. En cambio**, me resulta imposible regresar a Rusia**: solo puedo hacerlo siguiendo el hilo de mis recuerdos a través de este libro. Hasta en estos días (primer visita de Mijail Gorbachov como jefe de Estado) el barrio y cementerio ruso y, aun, la iglesia ortodoxa de la calle Darù se han convertido en una de las atracciones turísticas de París. Aquí duerme la historia de la emigración rusa hecha de gloria, de miseria, de locura y de fango. (2002: 117)

Indudablemente los sintagmas resaltados permiten deslindar la gradual y homóloga semantización interdiscursiva, pues hasta tal punto la ingénita displicencia y la innata fatalidad las han apresado como sujetos históricos en las redes tramposas de su propia construcción discursiva, que las encadena al sueño negador de la realidad.

IV. La construcción-apropiación de la patria lejana como pasado totémico (naturaleza e infancia)

Las memorias de Olga interpelan tanto al sujetovo como al lector implícito. Buscan, por una vez, conmover sin ambages:

> Rusia, Rusia! Te veo desde **mi dolorosa y lacerante lejanía.** Tierra de la infancia acogedora, en ti todo es abierto, solitario y llano, qué fuerza inaccesible y misteriosa aun me arrastra hacia ti. Y de nuevo vuelvo a ver los postes que señalan las verstas, los carros cargados, las grises aldeas con sus samovares, los campos de fresas...en esta lejanía jamás he podido llevarme una fresa a la boca sin un encogimiento del corazón. (1995: 89)

Ni la urbana y voluntarista Nina puede escapar completamente de esta mirada melancólica a un tiempo que también es un espacio:

> Los inviernos blancos de Petersburgo y las largas veladas pasadas en el enorme sofa, semejante a un viejo barcucho en el que partía hacia largos viajes, forman **el decorado de mi infancia**. Mis amigas y yo, todas teníamos en común la curiosidad por la vida. **Hoy todo es lejanía**, destrucción, necesidad. (1990: 39)

En Tarusa el discurso del pasado, discurso familiar, se vuelve contra ella ante la posibilidad de un nuevo desgajamiento, el retorno familiar a la tierra perdida, a la tierra prometida únicamente por y desde el discurso:

> Entonces, en mi infancia ruso-parisina, pensaba que tenía una casa para siempre. El tiempo se había detenido, se burilaba al compás del recuerdo. Y yo me había detenido con él. No podía imaginar que un día regresaría a **aquél lugar** y no experimentaría la sensación de pertenecerle. (2002: 123)

Las tres han quedado presas del discurso construido, donde los vectores espacio y tiempo reiteran siempre un mismo juego antitético: ayer # hoy, tierra de la infancia -lejanía melancólica- lugar de la madurez. Esta sublimación discursiva, con ecos descriptivos de Gógol y de Marina Tsvietáieva, gradualmente elaborada en la interdiscursividad de la emigración, mostrará su trampa ficcional, cuando la más joven pueda rescatar el pasado fáctico y se niegue a ello, prefiriendo la tierra de la ficción.

V. La construcción de la patria como utopía.

Paralelamente esta limitación o ambigüedad del discurso, cuando se lo confunde con la vida, no solo afecta a los emigrados "por herencia", sino también a la primera generación de apátridas. La misma Tarusa Izvolsky es testigo:

> Un día me hallaba en la casa del anciano Ruzimov contemplando sus dibujos, sus papeles y sus libros y le pregunté cómo podía prescindir de Rusia. Respondió en voz baja, con su mueca de mártir:
> – Rusia era un sueño.
> Entonces creí ver lágrimas en sus ojos. (2002: 191)

Indudablemente el valor de este legado discursivo referencial

actuó y actúa en la construcción onírica de la patria con un fin psicológicamente compensador ante carencias conscientemente no reconocidas o mejor dicho negadas por su índole traumática.

VI. La apropiación de la patria como sempiterno conflicto intelectual

En el discurso de Olga esta isotopía se configura como **silencio**, como un no ser, como una intrínseca no correspondencia con el sujeto configurado en la narración.

Por el contrario, en la escritura de Nina ocupa un espacio relevante y angustioso:

> Cuando la intelligentsia se halla profundamente dividida, como ocurría **en Rusia**, la esperanza de una cultura universal y de un progreso intelectual comunes a todos se desvanece por carecer de valores reconocidos por el conjunto de la nación. **En Occidente** existe un sentimiento común sean cuales fueren sus opiniones y creencias. Sin embargo entre la Intelligentsia rusa, las tendencias revolucionarias y reaccionarias no han actuado como factores de equilibrio, seguramente porque los rusos son casi siempre incapaces de comprometerse. (1990: 130-131)

Es de por sí llamativa la nueva oposición planteada por Nina Berberova: Rusia frente a Occidente, el intertexto de este discurso es buena parte del pensamiento ruso del siglo XIX, eslavófilos y occidentalistas. Las palabras de esta rusa emigrada muestran aun su persistencia en la Rusia parisina de la década del cincuenta.

Tarusa desde un París agitado por el deshielo soviético a fines de los ochenta también es recurrente a este planteo:

> Vivimos muchos años aprisionados entre la Unión Soviética y las grandes figuras de la antigua Rusia que desaparecían paulatinamente, entre **nuestra propia impotencia** y el duro semblante de la Francia moderna. No he tenido la pretensión de separarme de los demás y soy consciente de estar atada en el tiempo y en el espacio a aquellos que han tenido el mismo destino que yo. (2002: 222)

Su voz es agónica pues el problema se ha ampliado: está en juego no solo la identidad de la nación sino la del individuo que como emigrado, tal vez, ha vivido y crecido discursivamente en un mundo de sombras, peor aun de sombras enfrentadas y desconocidas. Hay miedo a ver.

Las tres desde el silencio señorial hasta el dolor testimonial denotan la profundidad de la crisis para construir y mantener una identidad 'a distancia' como marca de pertenencia a una nación que subliminalmente parece definirse, como marca de apropiación lingüística, tan solo por la pérdida de una edad dorada, la infancia, o por la controversia y el enfrentamiento sempiterno.

Si consideramos, simultáneamente, las modalidades tópicas y temáticas de estos tres estadios, evidenciamos un nivel de interdiscursividad signado por la función referencial del sema "exilio", plurisignificado por la oposición segmental ayer / hoy, sueño / fuga.

De tal manera, la construcción discursiva de la tierra como patria, como identidad personal y social, supone la aceptación de una alteridad inabarcable, por irreductiblemente "otra", "lejana", "desconocida", esfumada en una conflictiva globalización indiferenciada.

En suma, Rusia está perdida; solo existe en este discurso de fuga, como 'otra', propia y falsa a la vez, configurada como un espacio liminar, ya por acción de la memoria, como sublimación enajenante (campo de identidad), ya por prácticas discursivas grupales, como marca de exclusión (campo de diferencia).

En esta postmodernidad globalizada de angustiosa escisión entre lo simbólico y lo real, entre el poder y la ética, la solipsista recuperación onírico–discursiva lleva, las lleva, a un 'nuevo' callejón sin atajos.

Bibliografía:

-BERBEROVA, Nina. 1989. *El subrayado es mío*. Barcelona: Circe, 1990.
-BERLÍN, Isaíah. 1967. ***Pensadores Rusos***. México: F.C.E., 1992.
-BOURDIEU, Pierre.1991. ***El sentido práctico***. Madrid: Taurus.
-BLUM, Douglas. 1994. *Russia's Future: Consolidation ot Integration?*. Boulder: Westview Press.
-DUFRENNE, Michael. 1999. *Fronteras psicológicas de la sociedad*. México: F. C. E.
-HOSKING, Geoffrey. 1997. *Russia: People and Empire.* Cambridge: Harvard University Press.
-IZVOLSKY, Tarusa. 2000. *Rusia, el exilio sin fin*. Barcelona: Pedralbés, 2002.
-LE GOFF, Jacques. 1977. *Pensar la Historia*. Buenos Aires: Paidós, 4 ed., 1991.
-OBOLENSKY, Dimitri. 1990. *The Russian Chronicles*. England: Quadrillion Publ..
-POUTIATINE, Olga. 1995. *Memoires*. París – San Petersburgo: Press Universitaires.
-SOLDOVA, Iulia. 1998. *Diario de una mujer*. Barcelona: Athena.
-VIDAL MANZANARES, César. 1981. *La ocasión perdida. Historia y documentos de las Revoluciones Rusas de 1917*. Barcelona: Península.

Notas

[1] Exilio no comparable a las migraciones comunitarias o individuales que los rusos, tanto la nobleza como la inteligencia, acostumbraron a realizar durante los siglos XVIII y XIX como parte de su formación en la cultura europea, como ejemplo mencionamos las extensas estadías de Turgueniev en París o los periplos itinerantes de Tolstoi o Tchaikosky. Pero a medida que el enfrentamiento político constituyó parte medular de la vida rusa, su marca temporal puntual es la revolución decembrista, los adversarios del zarismo e incluso sus enemigos optaron por la vida fuera de Rusia como camino de formación y preparación para los acontecimientos futuros, buena prueba de lo dicho son Bakunin y Lenin.

[2] Rasgo característico, según Jacques Le Goff y Michel Dufrenne, de muy diversos grupos sociales en situaciones similares y, por otra parte, según Paul Ricoeur, función esencial del discurso que como trama narrativa es configurador de mundo y como acto de lectura realiza la refiguración del mismo.

[3] Obviamos por no ser correspondiente los exilios individuales o de estratificaciones socio-culturales muy divergentes que desordenadamente llegaron a Sudamérica, pues no mantuvieron conciencia de comunidad, ni la perpetuaron a través de medios editoriales propios. Nos referimos en particular a los testigos de la revolución que vivieron en la Argentina: Alina Paley, Lili Dehn, Cirilo Troubeztkoy.

[4] Al respecto resulta sumamente esclarecedora la autobiografía de Nina Berberova, *El subrayado es mio*, y los comentarios de Tarusa Izvolsky en *Rusia el exilio sin fin*, así como la singular experiencia de Iulia Soldova, desertora bolchevique, en *Diario de una mujer* y la de Dimitri Obolensky, príncipe y destacado miembro de la intelligentsia, en *The Russian Chronicles*.

[5] Es interesante relacionar lo dicho con las apreciaciones de Pierre Bourdieu, en buena parte de su obra, referidas a la función esencial de un intelectual, en su medio - la sociedad occidental desarrollada -, como conciliador y constructor de un código simbólico común inherente a prácticas de posicionamiento y dominación.

ponencias 3a

literatura

Literatura y discursos no ficcionales

Filosofía, psicoanálisis y literatura

Adrián Bertorello
Jorge Mario Mallearel
María Cecilia Colombani
Marcos Bertorello
María del Carmen Rodríguez Martín

Método fenomenológico y narratividad en la filosofía de M. Heidegger

Adrián Bertorello
Universidad del Salvador

En sus primeras *Vorlesungen* como *Privatdozent* en la Universidad de Freiburg, durante los años 1919 y 1923, Martin Heidegger se concentra fundamentalmente en los problemas metodológicos de la filosofía. Quizás el testimonio más claro de esta preocupación sea la *Vorlesung* del semestre de invierno de 1920/21, titulada *Einleitung in die Phänomenologie der Religion*. Toda la primera parte de esta lección está dedicada a la exposición de los conceptos metodológicos fundamentales. A causa de la queja de algunos alumnos Heidegger tuvo que interrumpir abruptamente la exposición y pasar a los contenidos específicos anunciados en el título. No sin antes advertirles que sin una clara conciencia metodológica no iban a entender absolutamente nada (GA 60:65)[1].

El problema del método surge en el contexto de la transformación hermenéutica de la fenomenología, es decir, en el cambio de objeto de la filosofía. Este cambio pude resumirse así: de la conciencia reflexiva a la autocomprensión de la vida humana (VON HERRMANN, 2000). El nuevo objeto de la filosofía requiere una vía de acceso adecuada a su propia constitución. En el contexto de esta transformación Heidegger introduce un concepto metodológico que cumple una función decisiva, no sólo en su propia producción de conceptos sino también en su lectura crítica de la historia de la filosofía. Ese concepto es el de indicación formal (*formale Anzeige*).

Con el presente trabajo pretendo mostrar que el principio que articula la noción metodológica fundamental de Heidegger lleva consigo una estructura narrativa. Para que la exposición resulte lo más clara posible comenzaré, en primer término, por reconstruir el punto de vista genético que determina el método fenomenológico. Luego me concentraré en la explicación de la indicación formal. Aquí mostraré también cómo puede vincularse con las nociones metodológicas de "reducción", "construcción" y "destrucción". Por último, sacaré a la luz la estructura narrativa que está en la base de los conceptos metodológicos. La tesis que intentaré justificar aquí es que esa estructura es la de la *mise en abyme*. Tres conceptos claves resumen el sentido de la ponencia. Ellos son: génesis, deixis y narración.

1. Génesis

La lógica del discurso heideggeriano es una lógica genética. No en el sentido como la entiende Christopher Macann, esto es, como una lógica de la progresión del sentido al estilo de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel (MACANN, 1992:95-96). El punto de vista genético en Heidegger es, por el contrario, el de la degeneración y recuperación del sentido. Esta última afirmación no resulta plenamente evidente. La razón de ello está en el texto clásico en donde Heidegger expone la metodología de su investigación, es decir, en el §7 de *Sein und Zeit*. Aquí aclara la noción de "fenómeno", de "lógos", da cuenta de la condición hermenéutica de su fenomenología, pero nunca alude a un punto de vista genético.

La lógica de la derivación es un supuesto en la obra fundamental de Heidegger. Sólo sale a la luz si se confronta *Sein und Zeit* con las discusiones metodológicas de su enseñanza en *Freiburg* y *Marburg*. La lectura atenta de estas *Vorlesungen* arroja como resultado una lista de expresiones que usa profusamente y que tienen una significación inequívocamente genética. Entre ellas menciono las siguientes: *Genesis* (génesis), *Genealogie* (genealogía), *Ursprung* (origen), *Quelle* (fuente), *Herkunft* (procedencia), *Ableitung* (derivación) y *Abkunft* (descendencia).

Todas ellas describen un proceso que nace en un origen y, a medida que se aleja, se transforma. La pregunta que plantea esta descripción es la siguiente: ¿qué es lo que se transforma en el proceso de derivación? La respuesta de Heidegger es la siguiente: lo que se transforma es el sentido (*Sinngenesis*, GA 58: 23; GA 59:197; GA 61:144; GA 21:198). Por este motivo la lógica del discurso heideggeriano tiene que ser considerada como una semántica genética. En la medida en que esta lógica remite siempre al origen del sentido, y desde allí traza

su genealogía, es una lógica de las condiciones de producción del sentido (*produktive Logik*, GA 20:2; SuZ:10).

La lógica genética supuesta en el método fenomenológico se articula como una estructura significativa. Tomo esta expresión de la *Semántica Estructural* de Greimas (GREIMAS, 1987:28-29). Esta estructura explica el principio semántico que opera en la producción de los conceptos y en la crítica de la tradición filosófica. En ella se distinguen los términos que la integran, a saber, *Ursprung* (origen) y *Ableitung* (derivación). Y la relación de oposición que los vincula: origen vs. derivación. Esta relación puede ser considerada desde dos puntos de vistas: a) desde una perspectiva estática los términos son los extremos de una transformación, motivo por el cual, el uno no es el otro. Bajo este punto de vista pertenecen a una misma categoría semántica b) desde una perspectiva dinámica, el uno procede del otro. Es esta consideración dinámica la que funda la relación primitiva del sentido:

> Derivar del origen lo originado, da sentido; lo inverso es un contrasentido. Pero justamente puedo, sin embargo, retroceder desde lo originado hacia el origen. (Porque el río es río, puedo retroceder hacia su fuente). (GA 56/57:24)

Existen, a mi juicio, dos tipos de expresiones que describen el sentido del retroceso hacia la fuente del río. El primer grupo lo hace en términos negativos, a medida que el río se aleja de su fuente se produce una pérdida de sentido. A este grupo pertenecen: "desvivenciar" (*Entleben*, GA 56/57:74), "desmundanización" (*Entweltlichung*, SuZ:75) o degeneración (*Degeneration*, SuZ:334; *Entartung*: SuZ:36). El segundo grupo lo describe de manera neutra, como un proceso de objetivación (*Objektivierung*). No obstante, los dos tipos de expresiones se relacionan, ya que toda objetivación lleva consigo un proceso de pérdida de sentido.

La estructura semántica fundamental que opera en la lógica genética del discurso heideggeriano fue descripta hasta aquí en su aspecto formal. Resta ver, para finalizar con este punto, qué contenido le asignaba Heidegger, es decir, de qué hablaba cuando se refería a un origen y a una derivación.

La idea que domina en las *Frühe Freiburger Vorlesungen* es que el origen de todo sentido es el sí mismo (*das Selbst,* GA 59:173). Todo sentido debe ser remitido a sus condiciones de producción. La producción del sentido no alude ni a procesos bio-psicológicos, ni a procesos sociales. El sentido surge, por el contrario, de un yo histórico que vive aquí y ahora en el mundo de sus preocupaciones. El mundo no es más que el sistema de referencias semánticas que se organiza en torno al yo. En este texto de significaciones aparecen los entes, no como objetos neutros sino como objetos referidos axiológicamente a las preocupaciones del yo. A este yo histórico lo denomina Heidegger *Dasein* (GA 63: 29). En las *Marburger Vorlesungen* el foco de atención está puesto en un concepto más amplio que el sí mismo, la temporalidad (*Zeitlichkeit y Temporalität*). Ella es la que da cuenta de la producción de todo sentido. La proposición fundamental que expresa el origen es: yo soy (*ich bin*: BZ:11)

Lo que está en el otro extremo de su fuente y que surge por un proceso de pérdida de sentido es una determinada modificación de la subjetividad del *Dasein*. Lo derivado es el sujeto epistemológico, es decir, la mirada que pone una distancia objetiva sobre los entes. El proceso de constitución de esta mirada se lleva a cabo como la eliminación de las condiciones fácticas de la enunciación. Dicho en términos de Heidegger: el sujeto del conocimiento surge por la desmundanización, esto es, por la progresiva ruina de la red semántico-pragmática que estructura el mundo de las preocupaciones cotidianas. La proposición que expresa lo derivado en tanto no originario es: yo pienso (*ich denke*, GA 63:81; GA 21:406-407; SuZ:318-322).

Así entonces, la estructura semántica fundamental supuesta en la lógica genética del discurso heideggeriano se articula en las siguientes oposiciones: "origen vs. derivación"; "yo histórico vs. sujeto epistemológico"; "yo soy vs. yo pienso". El análisis de la semántica genética de Heidegger arroja como resultado la prioridad de los problemas modales. De lo que se trata es de reconstruir la génesis de una determinada mirada sobre las cosas. Para ello es necesario conquistar el punto de vista que accede al origen tal como es. Este conflicto de las modalidades es el que voy a tratar en el próximo punto de la ponencia bajo el título de Deixis.

2. Deixis

Como señalé en el punto anterior, hablar de una lógica genética significa plantear el siguiente problema: ¿desde qué lugar y desde qué perspectiva habla Heidegger para poder reconstruir la genealogía del sentido? Es evidente que su propia metodología supone que el enunciador accede de algún modo al origen mismo. Pero nuevamente surge una dificultad: ¿cómo se accede al origen? ¿es el origen una realidad inmediatamente dada? ¿o es necesario ganar el punto de vista originario? Estas preguntas son las que llevan a Heidegger a plantear la cuestión del acceso (*Zugang*) a lo originario y a responderla mediante la noción de la indicación formal (*formale Anzeige*). La indicación formal es un concepto metodológico supuesto en todos los análisis de *Sein und Zeit*. Su tratamiento temático se encuentra en tres Vorlesungen de los años veinte (GA 59; GA 60; GA 61).Sobre el sentido de la indicación formal se pueden hacer cuatro afirmaciones:

a) La indicación formal es un término que sólo tiene sentido en plano del lenguaje. Esto significa que es una propiedad de los conceptos (GA 59; PhuTh) y de los enunciados (GA 61).

b) Que la indicación formal sea un rasgo de los conceptos y de los enunciados significa que Heidegger le asigna una prioridad a los aspectos deícticos y referenciales del lenguaje. Por ejemplo: en el comienzo de una investigación que se plantea el problema de definir qué es la filosofía o qué es la historia, uno se encuentra con una tradición que ya responde a estas preguntas, es decir, en el punto de partida nos sale al encuentro un conjunto de predicados que describen los términos en cuestión. Ahora bien, estos términos (filosofía e historia) independientemente del significado de cada uno de los predicados que los definen, identifican un determinado fenómeno, a saber, la filosofía y la historia; es decir, conducen la mirada del investigador hacia el contexto de donde surgen esos predicados que la tradición le asigna. Esta competencia del enunciado para dirigir la mirada hacia un determinado contexto enunciativo es el indicio de la prioridad que Heidegger le asigna a la deixis.

c) La primacía de la deixis se advierte en el tercer rasgo de la indicación formal, esto es, en su momento de epoché fenomenológica. La indicación formal permite identificar un determinado contexto enunciativo (en este caso la filosofía y la historia), pero los predicados que surgen de ese contexto tienen que ser desconectadas. La razón de ello está en que esos predicados no proceden del contexto enunciativo originario sino, por el contrario, de un contexto enunciativo derivado. Dicho de otra manera: los predicados inmediatos que describen la filosofía son aquellos que le asignaron la tradición histórica de la que se alimenta la filosofía contemporánea de Heidegger (fenomenología, neokantismo, y filosofía de la vida). Esta tradición implícita en la definición de filosofía guía la mirada hacia el "yo pienso" y no hacia el "yo soy". Así entonces, en el punto de partida de la investigación uno se enfrenta con un conjunto de predicados impropios que tienen que ser desconectados. El carácter formal de la indicación expresa justamente esta suspensión de la predicación. La epoché de los rasgos descriptivos tradicionales de un determinado fenómeno puede ser vista como el momento negativo de la indicación formal. A este momento negativo Heidegger lo denomina en la *Grundprobleme der Phänomenologie* (GA 24:28-32) "destrucción".

d) Pero con ello no concluye el método. La indicación formal supone un momento positivo que no es otra cosa que la búsqueda de los predicados que describen originariamente el fenómeno mentado en el lenguaje. Este momento positivo se lleva a cabo como la conquista (*Gewinnung*) o construcción de un punto de vista que indique el contexto enunciativo originario. De ese contexto surgirán las determinaciones positivas. En *Grundprobleme der Phänomenologie* (GA 24: 28-32) Heidegger llama a esta tarea positiva "reducción" y "construcción". La reducción alude a la reconversión de la mirada (*Umstellung des Blickes*) del ente al ser. Dicho en términos genéticos: del contexto enunciativo derivado al contexto enunciativo originario. La "construcción" expresa el momento existencial (*existenziell*) de la reducción, a saber, la decisión libre (*freier Entwurf*) por la que el *Dasein* instaura esa nueva mirada.

En resumen: la indicación formal como concepto metodológico establece el conflicto de dos perspectivas. Una perspectiva que necesariamente está en el punto de partida del método. A ella la denomino "contexto enunciativo del sujeto epistemológico", contexto que domina, según Heidegger, la filosofía del presente. Y otra perspectiva que

tiene que ser alcanzada. A ella la denomino "contexto enunciativo del yo ontológico". La primera persona implicada en cada una de ellas se transforma en el sistema de coordenadas que organiza la deixis (BÜHLER, 1999:102). El sujeto epistemológico es el eje en torno al cual se articula la mirada del conocimiento, mientras que el yo ontológico es el otro eje desde el cual se organiza la mirada de la fenomenología hermenéutica. Ciertamente que ambos sistemas deícticos no poseen el mismo valor epistémico, pues, de acuerdo a la estructura semántica de la lógica genética, el contexto enunciativo ontológico se lo caracteriza como el origen de todo sentido.

El problema que plantea la indicación formal es cómo se conquista la mirada fenomenológica, a qué nivel pertenece la transformación que la constituye y desde la cual se puede reconstruir la genealogía del sentido. Estas preguntas conducen al tercer y último punto de la ponencia, esto es, a la estructura narrativa supuesta en la indicación formal.

3. Narración

El análisis de la indicación formal puso en evidencia que la competencia epistémica que permite deconstruir el proceso genético implicado en los enunciados y conceptos tradicionales no es algo dado inmediatamente. Por el contrario, es necesario, por decirlo así, salir a buscar esa competencia. Desde ella surge el sistema de coordenadas que estructura el campo de la deixis ontológica. Tomo esta última expresión del proyecto filosófico que van Peursen denominó "ontología deíctica" (VAN PEURSEN, 1971). En efecto, la adquisición de la competencia hermenéutica (es decir, de la mirada originaria) lleva consigo no sólo la constitución de una nueva subjetividad (una nueva manera de comprender el yo, el aquí y el ahora que coordinan el campo de la deixis), sino también abre el horizonte desde donde se miran los entes y se redefinen conceptos como "ser", "ente", "realidad", "cosa", etc.

La pregunta que se impone es la que sigue: ¿dónde se halla esa competencia?. La respuesta de Heidegger es muy sencilla: su búsqueda se libra en el interior mismo de la vida humana (*Dasein*). La competencia epistémica de la fenomenología hermenéutica es una modificación existencial (*existenziell*) del ser del hombre. Esta idea ya apareció en el punto anterior cuando expuse la indicación formal. Reducción y construcción expresan la decisión libre que instaura la mirada hermenéutica. Es precisamente esta decisión libre la que se estructura narrativamente.

Entiendo por narración la transformación sucesiva desde un estado inicial a un estado final (COURTES J., 1997:100). El paso de un estado a otro son las condiciones mínimas que definen el relato. En el plano del lenguaje es el verbo el que expresa la transformación. Por ello G. Genette define el relato mínimo como la expansión de un verbo (GENETTE, 1989:84; 1998:16). El relato mínimo que estructura el método fenomenológico es un relato de adquisición de la competencia y su expresión es la siguiente: "Yo soy". Este enunciado designa el estado final de la transformación existencial por la que el *Dasein* se apropia de sí mismo. El "yo soy" expresa lo que Heidegger llama la propiedad de la existencia (*Eigentlichkeit*).

En cuanto resultado de una modificación existencial el enunciado "yo soy" presupone otro contrario: "yo no soy yo mismo". Este designa el enunciado narrativo que está en el punto de partida de la transformación. Corresponde a lo que Heidegger denomina la impropiedad de la existencia (*Uneigentlichkeit*). La impropiedad designa el hecho de que el *Dasein* inmediatamente no tiene en sus manos su ser sino que lo entregó a los otros.

La estructura narrativa que relata el paso de la impropiedad a la propiedad no es sólo una modificación existencial, sino junto con ello narra la conquista de la competencia epistémica de la filosofía, pues, al existir propiamente, el *Dasein* enuncia en el "yo soy" la transparencia (*Dursichtigkeit*, SuZ: 299) de su propio ser. Es decir, el punto de vista modal desde donde le es posible reconstruir la génesis de todo sentido.

En la medida en que esta modalidad epistémica es inmanente a la vida humana, es decir, alude a una reflexividad (GA 24:226-227) por la que la vida se comprende a sí misma ateóricamente, el relato mínimo de la filosofía de Heidegger tiene que ser comprendido como una *mise en abyme*, es decir, como el relato de la vida sobre la vida misma.

Bibliografía y Siglas

Las obras de Heidegger se citan de acuerdo al número de la edición de las obras completas, por ejemplo, GA 58. Los textos fuera de la edición de las obras completas se citan de acuerdo a una sigla que está entre paréntesis antes del título.

1. Obras de M. Heidegger:
1.1. Frühe Freiburger Vorlesungen (1919-1923):
-(GA 56/57) *Zur Bestimmung der Philosophie,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1999).
-(GA 58) *Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1992).
-(GA 59) *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, (1993).
-(GA 60) *Phänomenologie des religiösen Lebens,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1995).
-(GA 61) *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1994).
-(GA 63) *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1995)

. 1.2. Marburger Vorlesungen (1923-1928)
-(GA 17) *Einführung in die phänomenologische Forschung,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1994).
-(GA 18) *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (2002).
-(GA 19) *Platon: Sophistes,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1992).
-(GA 20) *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1994).
-(GA 21) *-Logik. Die Frage nach der Wahrheit,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1995).
-(GA 22) *Grundbegriffe der antiken Philosophie,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1993).
-(GA 24) *Grundprobleme der Phänomenologie,* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main (1997).

1.3. Textos editados fuera de la edición de las obras completas:
-(SuZ) *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer (1986).
-(BZ) *Der Begriff der Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer (1995).
-(PhuTh), *"Phänomenologie und Theologie"* en M. Heidegger *Wegmarken*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1996).

2. Bibliografía secundaria

-BÛHLER, K.. 1999. *Sprachtheorie*. Stuttgart: Lucius &Lucius UTB.
-COURTES J.. 1997. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
-GENETTE, Gerard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
———. 1998. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
-GREIMAS, A.. 1987. *Semántica Estructural. Investigación Metodológica*. Madrid: Gredos.
-MACANN, Chr.. 1992. "Genetic Phenomenology: towards a reconciliation of transcendental and ontological phenomenology", en Macann, Chr. (Ed.). *Martin Heidegger. Critical Assessments*. London and New York: Routledge, Vol. I.
-VAN PEURSEN, C. A.. 1971. *Wirklichkeit als Ereignis. Eine deiktische Ontologie*. Freiburg/München: Alber.
-VON HERRMANN, F.W.. 2000). *Hermeneutik und Reflexion*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Notas

[1] Ver Bibliografía y siglas

Dioniso: el dispensador de la bebida ambigua

Jorge Mario Mallearel
Universidad de Morón

Introducción

Un dios es siempre lo distinto al hombre, la alteridad más absoluta. Sin embargo, entre los dioses, también hay rasgos profundos que los diferencian. Nosotros intentaremos explicar, desde la relación de Dioniso con el vino, cómo dicha divinidad transparenta, por medio de su poder, su particular modo de distanciamiento. Para tal fin, pensaremos en sus metamorfosis y en el carácter mudable de sus apariciones, que se manifiestan, no sólo en él, sino también en la fuerza oculta del vino, la cual puede producir un cambio tal en los bebedores que, si no está bien mezclada, estos andarán encorvados, debido al líquido en estado puro.

Nuestro objetivo será plasmar, desde el mito dionisíaco, sus epifanías y su estrecha vinculación con la vid, su carácter ambiguo, el cual parece ser la representación más acabada de la vida imperecedera. Para ello, presentaremos ciertos pasajes que exhiban, desde ese elemento material que es el vino, su naturaleza ambivalente; sabiendo, igualmente, que este signo no acota lo que representa Dioniso para la cultura griega. Como escribiera Kerényi: "Su presencia se reconoce por la conjunción de varios signos que se muestran juntos. Así se concreta su atmósfera característica" (Kerényi, 1994: 50).

Además, dicho recorrido nos permitirá destacar en Dioniso, hijo de Zeus y la humana Semele, que su asociación con la vid no es casual, sino que responde a necesidades vitales; por tal motivo, resaltaremos términos tales como: vida, (recurriendo a sus dos acepciones), norma, poder, medida, reconocimiento, términos cuyas valoraciones semánticas se tornan funcionales tanto a la divinidad como al fruto.

Dioniso: portador de la bebida nueva

Comencemos con Dioniso como dios del vino, como inventor del alimento líquido. "El día de su fiesta, en la fecha fijada en el calendario para su llegada a los altares y a los templos, ocurre a menudo que Dioniso haga crecer la vid en un día, brotar el vino ya preparado de la tierra desnuda o aun que haga hervir el licor embriagante en las cubas herméticamente selladas. El dios que viene entonces trastorna la temporalidad regular de las estaciones, perturba las mediaciones técnicas de la viticultura y de la fabricación del vino" (Detienne, 1986: 81/82). Estas apreciaciones nos introducen en las relaciones existentes entre las variaciones del clima y su llegada a cada lugar, donde no es arbitrario asociar, a sus cambios, los territorios y la vida. Ella se ve sujeta a avatares, a transformaciones, y es quizás, Dioniso, el dios que mejor revela esas mutaciones, que guardan en su seno lo imperecedero de la vida misma. Su mito, por otra parte, enmarca estas circunstancias, ya que la vida y la muerte parecen ligadas a sus cultos más arcaicos.

Por otra parte, las dionisias, fiestas dedicadas a Dioniso, nos ilustran acerca de los aspectos mencionados: "En las dionisias no se hace sino rendirle lo debido ofreciéndole las primacías de todas las cosas. Hay en Dioniso una inclinación que lo coloca en compañía de las *Estaciones*, de las *Cárites*, de las potencias del cambio y de la circulación de la vida" (Detienne, 1968: 123). Aquellas fiestas, en honor a Dioniso, parecen haber reflejado esa circulación de la vida, donde el cambio es su principal protagonista, pues la aparición de un nuevo tiempo traía un nuevo clima, y este, a su vez, los frutos que la tierra prometía gracias a aquel cambio, y a la muerte de un clima que no era el propicio. Vida y muerte danzaban retroalimentándose, viviendo cada una de la otra. Así, el ciclo se completaba. Mientras se invoca y ritualiza a la divinidad, la vida, en su sentido indestructible, sigue su curso. Dioses y hombres, a pesar de las distancias, en un punto quedan engarzados en la esfera del devenir. Pero, sólo en un punto, ya que el hombre sabe que inexorablemente se perderá en ese devenir, aunque, por un momento, padezca esa vida infinita. Siendo, Dioniso y su culto, quizá, el representante más conspicuo de dicha vida. Con respecto a ella, necesitamos hacer una aclaración guiados por Kerényi quien realiza,

desde la gramática griega, una distinción entre los términos *zoé* y *bios*, en la que *zoé*, sería el sentido inmediato que nosotros pretendemos darle a esa vida indestructible; y a Dioniso como su manifestación. "El significado de *zoé* es la vida *sin más caracterización.* Cuando, en cambio, se pronuncia la palabra *bios,* «suena» otra cosa. [...] lo que «suena» es la *vida con su caracterización*" (Kerényi, 1994: 14). Amparados en esta abundancia semántica, iremos recorriendo los movimientos de Dioniso y de una de sus plantas preferidas: la vid.

Guiados, entonces, por esta aclaración, podemos inferir que el argumento mítico precedente nos permite ricas relaciones entre el clima, la cosecha, la introducción de cultura, y la *zoé*. Más aun, si tenemos en cuenta que Dioniso es el dios del alimento líquido, las fiestas en su honor, como las dionisias, parecían imprescindibles para la satisfacción de una necesidad primordial como lo es el alimento, tanto líquido como sólido. "Tiresias, el adivino ciego, anuncia la verdad teológica del dios que se revela en Tebas, 'Hay dos principios fundamentales para los hombres. En primer lugar la diosa Demeter o la tierra, cualquiera sea el nombre que se le de. Ella es la nodriza, la potencia de los alimentos sólidos para los mortales. Viene a continuación, pero con igual poder, el hijo de Semele, que inventó e introdujo entre los hombres el alimento líquido, la bebida obtenida del racimo: ella apacigua las angustias de los pobres humanos" (Detienne, 1986: 62).

Pero quedarnos en la materialidad que representa la vinicultura (sin restarle, por supuesto, la importancia adecuada) nos haría perder el horizonte de aquella otra dimensión que preanunciaba la vida que 'transita por debajo', vida en la que no habita la muerte. Esa vida de un movimiento perpetuo, que Dioniso caracteriza fielmente desde la itinerancia y el ocultamiento, rasgos suyos esenciales.

El mito y la muerte

Relatemos algunos mitos que lo hacen introductor del alimento líquido, para luego ver ambas metamorfosis, la del vino y la del dios, ligándose en un tejido, cuya trama plasma la necesidad de los ciclos, o, como dijéramos renglones anteriores, la *vida sin caracterización* o *zoé.*

Por ejemplo, el mito de Icario muestra cómo el cadáver de éste fue encontrado por su perra luego de que sus vecinos lo mataran por creerse envenenados por la bebida que él mismo les suministró, luego de haberle sido obsequiada por Dioniso. "Dejando en la morada de Icarios antes de desaparecer, y aun quizás sin haberse hecho reconocer, una cepa que le había prometido al dueño de casa, que servía para obtener una bebida poco común si seguía sus consejos" (Detienne, 1986: 64). Vemos que, el relato mítico, además de dejarnos entrever la vinculación de la epifanía del dios con la entrada de una bebida poco conocida, conserva en su interior la norma de acceso a esta donación divina. El mito conduce, en principio, a un desenlace trágico. "Icarios convida al vecindario a degustar vino nuevo. Se bebe, se maravilla del líquido perfumado; pronto se cantan las alabanzas al fruto de la 'madre salvaje'. De súbito, un bebedor cae hacia atrás, otro se desploma, la ebriedad hace vacilar a los más robustos, y los que están todavía de pie se ponen a gritar al asesino y envenenador. Se arrojan sobre Icarios y lo golpean salvajemente" (Detienne, 1986: 64). La volcánica bebida dejada por Dioniso, evidentemente, no había sido reconocida en la plenitud de su poder. La norma fue alterada, es decir, la mezcla del vino no guardó los límites propicios. Posteriormente en la tierra se encontró el cadáver de Icarios, este hallazgo fue: "el fundamento de la vinicultura: un sarmiento que había crecido hasta convertirse en árbol" (Kerényi, 1994: 115). De lo muerto nació lo vivo. Dioniso como expresión de la vida indestructible parece patentizarse en este mito, donde la muerte no tiene lugar; inscribiéndose, tanto el poder de dicha vida y el de Dioniso, en un mismo plano. "El mito no puede separarse del rito (el uno es expresión del otro, la palabra expresa el acto y el acto, la palabra) que los introductores del sarmiento y del vino, quienesquiera que fueran y dondequiera que estuviera su lugar de origen, transmitieron a los futuros viticultores de esta zona" (Kerényi, 1994: 115). Dos líneas discursivas podemos abrir desde esta perspectiva: la primera, hace del mito el elemento fundante y trascendente de la epifanía, haciendo que cobre sentido, en este caso particular, la introducción de la planta y de la bebida; la otra línea de discursividad marcha en el sendero de los límites y del aspecto cruel que parece encerrado en las entrañas del mito dionisíaco. En él hay siempre una alteridad que se oculta y emerge. Un poder que nunca descansa, que adquiere formas repentinas para pronto

desaparecer. Es, quizás, lo que quiere decirnos Kerényi, con: "Dionisios es la realidad arquetípica de la *zoé*" (Kerényi, 1994: 95).

La dirección que perseguimos nos empuja a encontrar el maridaje entre Dioniso, la planta de vid y su fruto, con ese poder inefable de la vida en el sentido ya mencionado. Verdaderos poderes sin limitaciones. Nacimientos que vienen de la muerte, y vida que conduce a una muerte que es aparente. Vimos, párrafos anteriores, en el mito sobre la muerte de Icarios y la llegada del vino, cómo un acontecimiento se enlazaba irremediablemente con el otro, pero no en un enlace causal, racional, sino vital, en el sentido de *aitia*, como lo irremediable. Es la vid la que se afilia a su modo de ser. "La vid y la hiedra son hermanas que se desarrollan en direcciones opuestas y que, sin embargo, no pueden negar su parentesco. Ambas pasan por una maravillosa metamorfosis. La vid parece muerta en la estación fría y, seca como está, se asemeja a un tronco inútil hasta que, iluminada por los rayos renovados del sol, se convierte en un verde exuberante y estalla en un jugo fogoso e inigualable" (Cf. Kerenyi, 1994: 57). Recordemos aquí, que en el relato sobre el mito de Icarios, el cadáver se convertía en la fuente de la vida de la planta que daría luego el líquido que tiene el color de la sangre.

Vino: reconocimiento, ambigüedad y poder

En otro aspecto, volvamos a ciertas peculiaridades dionisíacas, nos referimos a la ambigüedad y la crueldad. ¿Acaso no la hemos visto sobrevolar la vecindad de Icarios? En dicho acontecer quedó comprometido el dios, su planta y el jugo venenoso que se extrajo de ella. La ambigüedad, en dicho suceso, radicó en dejarles la libertad a los hombres de un acercamiento a la bebida fogosa; y la crueldad, quedó expresa en la muerte violenta del anfitrión. Así, el vino se transformó en un veneno, los hombres desconocieron su terrible poder cuando estuvo puro. Ignoraban cuál era la mezcla que lo convertiría de veneno en 'alimento' líquido. "A los hombres les corresponde hacer la experiencia del vino puro, la bebida que arde con todos sus fuegos, el brebaje que siembra la muerte helada como la sangre de toro ofrecida en las ordalías. [...] deja a los hombres el cuidado de descubrir el poder del vino y del dios que lo habita, sin mostrarse él mismo jamás de frente" (Detienne, 1986: 65).

En cambio, en el Atica, otra es la actitud de Dioniso, pues culmina con una recepción oficial, debido al buen trabajo ejercido por el oráculo de Delfos, que recuerda a los atenienses lo sucedido en el país de Icarios. La recepción se organizó "en la mesa del rey Anfictión y con los dioses de la ciudad. Los mismo sin duda que un oráculo délfico enumera al prescribir no olvidar a Bacos, el dios de los frutos maduros (*horaia*), formar coros, brindar cráteras [...] La entrada de Dioniso se hace por la puerta del Depilón, donde se abre la vía de las grandes procesiones, de los cortejos festivos cuando la ciudad entera se da el espectáculo de sí misma" (Detienne, 1986: 69/70). Distinta manera de manifestarse del dios ante un trato diferenciado por parte del rey Anfictión. Mientras a éste, Dioniso gozoso de los honores ofrecidos, como sinónimo de **reconocimiento**, le revela el arte de beber el vino, de la buena mezcla, de gustar la bebida nueva revelada a la humanidad. En Icarión, se generó una situación distinta, desgracias y muertes siguieron la ira de Dioniso. Por tanto, la cautela será un factor fundamental para acceder al vino.

La acción del líquido rojo, al igual que la de Dioniso, estará sujeta al reconocimiento. Llevado este argumento al vino, la medida en la mezcla será imprescindible, para que no aflore el aspecto cruel que anida en la bebida ambigua. Dependerá de la mezcla, que los hombres sepan o no hacer de ella, la que les dejará ver el rostro de en un brebaje mortal o el de un bálsamo. La buena mezcla para el vino, y el reconocimiento a Dioniso evitan la desmesura divina, que, recordemos, como manifestación de la *zoé,* carece de límites.

La precaución se va a transformar en una regla inexorable, tanto sea para acercarse al dios como a su bebida. Aparecen así, nuevamente, algunos conceptos ya vertidos: la lejanía, su poder y la ambigüedad de su presencia. Ambigüedad que dependerá del modo en que el hombre acorte la distancia que lo separa de la divinidad. En el caso del vino se presentará algo similar, no olvidemos que en la mencionada bebida se encuentra el dios mismo, con los atributos de efervescencia y poder.

De este modo, cierta analogía parece presentársenos entre el acercamiento a Dioniso y al vino. La misma precaución que hay que guardar frente a la figura de Dioniso, se debe tener cuando se bebe el fruto de la vid. El vino bien mezclado es una bebida segura, lo contrario lleva a la muerte. "el vino es una sustancia en la que se mezclan la muerte y la vida considerablemente aumentada, donde se intercambian el fuego ardiente y la humedad que apaga la sed. Tanto el vino como dicha divinidad, cobijan en sí las más complejas contradicciones. La vida y la muerte se ocultan tanto en la divinidad como en líquido rojo. Es éste, un remedio tanto como un veneno, una droga por la cual se sobrepasa lo humano o se vira hacia la brutalidad" (Detienne, 1986: 73). En Dioniso y en el vino es connatural la relación de respeto y temor. La medida parece estar en el corazón mismo de ambos. El no reconocimiento de la medida ritual, lo llevará a desnudar su terrible poder, y, el no reconocimiento de la medida para obtener la buena mezcla del vino, producirá, del mismo modo, cualquier atrocidad. Frente al anarquismo y desorden que la aparición del dios produce, él sustenta, sin embargo, una norma inviolable, intrínseca a su personalidad y de la cual emana un poder sin límites: según el comportamiento humano, él se mostrará. Sin acotarlo a su carácter del dios de la exaltación debemos, sin embargo, concluir en que su actitud no es benigna ni dañina, es, simplemente, la *zoé* revelándose desde las profundidades, en la espontaneidad de una epifanía, tal como el vino, buscando encenderse en las profundidades de sí mismo.

Poder y espontaneidad mantienen en estado agónico el devenir dionisíaco. Es el poder de la tierra que de un 'salto' hace surgir súbitamente la planta que se metamorfoseará en el alimento líquido. Así, podemos decir que el Vino Puro es acompañante fiel de Dioniso, y lo es, pues en ambos se da un poder que debe ser mitigado, calmado, disminuido. En la divinidad, con honores que simbolicen reconocimiento; en la bebida color sangre, mediante la mezcla que lo hará 'potable' y vigorizante a cambio de la bebida desgraciada de Icarión. "En adelante, por gracia de Dioniso, lo dicho de Anfictión es la regla del banquete: después de haber comido alimentos sólidos, carne y pan, que se ofrezca a cada uno un dedo de vino puro a fin de gustar y probar su poder. [...] Mezclar es la única palabra de orden para la continuación de las ceremonias" (Detienne, 1986: 75/76).

Conclusión

Por último, quisiéramos hacer hincapié en una de las características del vino, ya mencionada en una cita anterior: la dulzura, otro rasgo de su ambigüedad. Es, el vino, además de un poder que puede matar, una bebida dulce que vuelve a poner de manifiesto su temperamento ambiguo. Pero, creemos, es esa ambigüedad la que mejor representa a Dioniso como "síntoma" de la *zoé,* pues la dulzura que embriaga lleva al hombre a un contacto con esa vida que todo lo atraviesa. Dioniso, al otorgar al hombre dicha bebida, lo lleva a penetrar la vida en su densidad más exquisita y más atroz, remitiéndolo a esa otra dimensión sin espacio ni tiempo, donde la muerte parece vedada. Entonces el vino, fiel acompañante de Dioniso, sería, junto a las mujeres, la serpiente y el toro, según Kerényi: "los síntomas de un estado dionisíaco agudo creado para sí misma por la *zoé*" (Kerényi, 1994: 50).

BIBLIOGRAFIA

-DETIENNE, Marcel. 1986. *Dioniso a cielo abierto.* Barcelona, España: Editorial Gedisa S.A.
-EURIPIDES. 1951. *Obras Dramáticas.* Buenos Aires: El Ateneo editorial.
-KERÉNYI, Karl. 1994. *Dionisios. Raiz de la vida indestructible.* Barcelona: Empresa Editorial Herder, S.A. 2da. Edición, 1998.
-NIETZSCHE, Friedrich. 1989. *El origen de la tragedia.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Siglo Veinte.

Mito y filosofía. El revés de la trama

María Cecilia Colombani
Universidad de Morón - Universidad Nacional de Mar del Plata

a. Introducción

La Antigüedad nos invita a recorrer el territorio propicio para hilvanar las líneas de continuidad y ruptura entre el mito y la filosofía. Iniciar su abordaje e instalarse en ella, supone hacer pie en un suelo originario, como modo de hacer pie en nuestra propia constitución como sujetos. La tarea genealógica de pensar nuestras raíces no pensadas, de rastrear las condiciones que han posibilitado nuestra constitución como sujetos de pensamiento y acción, nos conduce a desandar la senda de la más arcaica sabiduría griega. En tal sentido, la instalación subjetiva supone enfrentarnos con el **mito**, como experiencia de pensamiento y de vida, y su articulación en el campo poético, esa especie de filosofía popular, que domina la etapa prefilosófica.

Definida esta primera instalación, nuestro interés es abordar el concepto de mito como **historia verdadera** y ver sus vinculaciones con la ulterior configuración del saber filosófico, porque consideramos que entre uno y otro existe cierto hilván que va tejiendo una trama de peculiar hilado, donde las continuidades invitan a más de una reflexión.

El **pasaje del mito al *logos*** constituye una verdadera revolución en el campo del pensamiento. De la Grecia Arcaica a la Grecia Clásica no sólo se ha transformado el modo de **conocer** la realidad, sino también el modo de **transmitir** tal conocimiento. El *logos* sufre una progresiva secularización, ya que, de la vieja **palabra mágico-religiosa,** de matriz litúrgica, a la **palabra política**, de registro secularizado, pocos rasgos quedan en común. Del poeta inspirado, de registro hesiódico, al filósofo de la *polis*, la palabra resulta la bisagra dominante de la transformación.

No obstante, la presente comunicación se propone enfatizar las líneas de continuidad entre un discurso y otro, entre un modo de conocimiento y otro. Se trata de ver el **revés de la trama**, para indagar en qué medida la matriz mítica sigue presente en el discurso filosófico. Nuestro punto de partida es la solidaridad entre **discurso y verdad** para descubrir en tal desplazamiento cómo se transforman sustancialmente las condiciones de posibilidad de la construcción del discurso, las estrategias de su puesta en circulación, los espacios de su recepción y la ritualización del mismo. De la figura del poeta, encargado de pronunciar el *logos alethes*, a la figura del *polites*, el discurso ha sufrido importantes transformaciones en su modo de enunciación, en los sujetos de tal enunciación y en la dimensión ritual de su puesta en circulación, pero, no obstante, el revés de la trama devuelve un hilo que borda una misma intención: vehiculizar la perspectiva del hombre sobre lo real, plasmar en *logoi* un modo de conocimiento del mundo, un modo de instalación. Por ello, el tono del presente trabajo es de carácter antropológico.

b. El pasaje del mito al *logos*. De una lógica de la ambigüedad a una lógica de la contradicción

A modo de inicio, conviene aludir brevemente a lo que ordinariamente se conoce como el "pasaje del *mythos* al *logos*", para comprender en qué sentido la emergencia del *logos* constituye una verdadera revolución intelectual.

En el marco de un pensamiento mítico, el sentido último de lo real depende de la divinidad y las explicaciones en torno al origen del mundo están cargadas de un componente mágico-religioso, donde se recorta el concepto de *aletheia,* verdad, como lo de-velado, lo des-oculto. La verdad es ella misma plena luminosidad. Se trata de una verdad sacralizada, que no guarda parentesco con nuestro concepto occidental de verdad, sino que brilla en un telón de fondo sacralizado.

Su contrapartida, *lethe,* es la cara tenebrosa de aquello que no se de-vela, se oculta tras el velo de la oscuridad, de la noche y las tinieblas,

abriendo diferentes regímenes de visibilidad e invisibilidad, tanto desde el plano ontológico como desde el gnoseológico y el moral.

Aletheia resplandece en la llanura que la alberga, allí donde reina el día y la claridad anticipando lo de-velado, lo descubierto. *Aletheia* y *lethe* configuran la díada dominante de una lógica que desde la ambigüedad domina la totalidad del campo mítico. Son las figuras privilegiadas de una lógica que se juega en la tensión entre lo oculto y lo des-oculto, entre la Memoria y el Olvido, la presencia y la ausencia, el Ser y el No Ser, como figuras anticipatorias de otra configuración mental, que conocerá con el advenimiento de la *polis* su carta de nacimiento.

La más remota sabiduría griega se juega en el interior de esa lógica, en el interior de esa tensión que exige la presencia de ciertos seres excepcionales, antecedentes del futuro filósofo, para descifrar una palabra que siempre debe ser interpretada, de-velada y des-cubierta. Vale como ejemplo de esto pensar en la experiencia adivinatoria, propia del culto apolíneo en **Delfos**. La palabra del Dios, de ese "señor muy alto que reina en Delfos" y que no es otro que Apolo, exige un maestro de verdad que sepa descifrar su mensaje enigmático y oscuro, des-ocultar la verdad, de-velarla y así sacarla a la luz.

Para comprender este aspecto, debemos inteligir la idea de fractura ontológica, de dos *topoi*, de dos razas, impermeables la una a la otra, tal como sostiene Louis Gernet, y que constituye el nudo dominante de esa lógica de la ambigüedad donde nos hemos instalado.

Es de los dioses de quienes se obtienen dos cosas imprescindibles para la percepción del *kosmos*: la propia idea de orden y la justicia. En efecto, el orden no difiere de la noción de *dike*, por cuanto ambas están idénticamente subtenidas por la noción de legalidad. Esto es lo permanente, lo que sostiene la legalidad del universo y ello es puro favor de los dioses.

Sabemos que el *kosmos* es tal cual es porque los dioses así lo han querido. Allí donde se trata de inteligir el fundamento último de lo real, aquello que se denomina *arkhe*, principio, razón de ser. La referencia a la divinidad es el pasaporte de una respuesta tranquilizadora y sosegante. El hombre sabe de su doble límite: los dioses y la muerte, y por ello, desde su ser dependiente, son los dioses los que representan la *arkhe* en su doble dimensión semántica: el poder y el fundamento, la autoridad y el origen, el mando y la razón explicativa.

El siglo VI va a representar una verdadera revolución intelectual y el pasaje de este tipo de pensamiento que hemos desplegado a un tipo de pensamiento racional, cuyo fundamento último no es ya la divinidad, sino la razón. Se trata de la **emergencia del *logos***, de un tipo de racionalidad que habrá de marcar los destinos del pensar occidental. Esta emergencia no es aislada sino complementaria de otras emergencias. La **filosofía** como nuevo modo de reflexión nace de la mano de la ***polis***, ciudad estado y forma racional de distribución del territorio y de la incipiente expansión demográfica griega. Nace también de la mano de la ***demokratia***, como forma de gobierno que obedece al mismo registro de racionalidad que se impone. Razón, filosofía, ciudad y democracia parecen ser las aristas de un movimiento que marca a fuego el destino de Occidente.

Este desplazamiento que marca a fuego la consumación del pensar occidental, no implica, no obstante, un olvido radical de la estructura mítica como trama narrativa. El mentado "milagro" griego parece matizar su radicalidad con la supervivencia de cierta estructura mítica, a partir de la cual el origen de la filosofía no debe pensarse desde una perspectiva *ex nihilo*, sino desde la emergencia de un modo de saber que hunde sus raíces en el *mythos.*

La aventura parmenídea parece demostrarlo. Parménides representa un claro exponente de un pensador que inaugura un tipo de pensamiento enmarcado en la problematización metafísica. Su preocupación por la tensión Ser-No ser, la imposibilidad de afirmar el segundo y la absoluta necesidad de considerar al primero, constituyen un hito fundamental en la constitución del horizonte metafísico occidental.

Sin embargo, el pensador eleata no se alejó de cierta configuración mítico-simbólica a la hora de expresar su camino hacia la verdad, camino de corte iniciático, que guarda líneas de continuidad

con otras prácticas de iniciación más remotas de la Grecia Arcaica, que encuentran en la narrativa mítica su carta de presentación. "Y la diosa me recibió bondadosamente y tomando mi mano derecha entre las suyas habló así dirigiéndose a mí: "Joven, compañero de inmortales aurigas, que llegas con la ayuda de los caballos que te traen a nuestra morada, ¡bienvenido! No ha sido ningún funesto hado quien te ha empujado en este viaje por este camino "tan alejado por cierto de los senderos transitados por el hombre" sino Temis y Dike" (LLANOS, 1989: 168). Queda claro, pues, que es ésta una experiencia religiosa que echa mano a figuras míticas muy antiguas, como la diosa que conduce a la fuente de la sabiduría, en clara alusión al carácter divino del conocimiento, el carro tirado por aurigas, tan asociado a la metáfora del viaje y a la metáfora de la luz, presupuestas en el tránsito hacia la sabiduría. El relato mítico no ha desaparecido, no sólo desde un matiz poético-discursivo, sino desde sus huellas semánticas. El mito constituye una fuente inagotable de producción de sentido y es desde esa "usina" productora de figuras de significación que traspasa los límites de su propia existencia histórica como relato dominante.

Es en esta línea que Mircea Eliade advierte que "en vez de tratar el mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto 'fábula', 'invención', 'ficción', le han aceptado tal como le comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, una historia verdadera y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa. [...] En efecto, esta palabra se utiliza hoy, tanto en el sentido de 'ficción' o de 'ilusión' como en el sentido, familiar especialmente a los etnólogos, a los sociólogos y a los historiadores de las religiones, de tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar" (ELIADE, 1991: 7).

El mito resulta una fuente inagotable de sentido porque articula la verdad primigenia, originaria, arcaica, la preciosa y prestigiosa *aletheia*. Es esa verdad que se solidariza con el concepto de *arkhe*, tanto en su huella semántica de origen, fundamento, principio ordenador, como en su dimensión de poder, autoridad, mando. El propio verbo *arkhein* da cuenta del más arcaico fondo de configuración mítica: las tensiones por el poder, la instauración de un *topos* de soberanía, que despliega un campo agonístico, que toda cosmogonía parece recoger.

Tal como sostiene Marcel Detienne, recogiendo observaciones de Jean Pierre Vernant, "en las cosmogonías y en las teogonías griegas, la ordenación del mundo era inseparable de los mitos de soberanía, y que los mitos de aparición, al tiempo que contaban la historia de las generaciones divinas, situaban en primer plano el papel determinante de un rey divino, el cual, tras numerosas luchas, triunfa de sus enemigos e instaura definitivamente el orden en el *Kosmos*" (DETIENNE, 1981: 28). No es esta otra función de aquella que la tradición mítica perpetúa en la figura de un poeta celebrante, de un maestro privilegiado de *aletheia* que, en oportunidad de una fiesta ritual, colabora directamente con la ordenación cósmica, a partir de la recitación del *logos theokraantos,* de la palabra cantada, inspirada por las *Mousai* y hundida en la ciencia de *Mnemosyne*.

Hesíodo, el único y último testigo de una literatura teogónica, dedicada a celebrar al personaje real, da testimonio de la instauración de la soberanía, cuando da cuenta de la tifonomaquia, batalla final contra Tifón, concebido por Gea, en abrazo amoroso con Tártaro. "Zeus, después de concentrar toda su fuerza y coger sus armas, el trueno, el relámpago y el flameante rayo, le golpeó saltando desde el Olimpo y envolvió en llamas todas las prodigiosas cabezas del terrible monstruo. Luego que le venció fustigándole con sus golpes, cayó aquel de rodillas y gimió la furiosa la monstruosa tierra. Fulminado el dios, una violenta llamarada surgió de él cuando cayó entre los oscuros e inaccesibles barrancos de la montaña" (HESÍODO, 1995: 108). El poeta celebra una victoria y con ello funda las bases de un comportamiento ejemplar, arquetípico y llamado a ser repetido cíclicamente. Tal es el carácter mimético del mito.

No hay relato mítico por fuera de una configuración de la palabra mágico religiosa, cuyo intérprete es, sin duda, un ser excepcional. "A este nivel, el poeta es ante todo un 'funcionario de la soberanía': recitando el mito de aparición, colabora directamente en la ordenación del *Kosmos*" (DETIENNE, 1981: 29).

La *Teogonía* de Hesíodo constituye una experiencia fundacional de esta dimensión poética, cuando las mismas musas se acercan al poeta: "«¡Pastores de los campos, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad.» Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundiéronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos y cantarle siempre a ellas mismas al principio y al final" (HESÍODO, 1995: 70-71). Esa es la dimensión de la palabra litúrgica, de registro mítico. Se trata siempre de una palabra de alabanza, celebratoria de los Sempiternos Inmortales.

Esa es la función de las dulces *mousai*, las hijas bienhabladas de Zeus, siempre dispuestas a celebrar al Padre. Así lo narra el mito cuando Hesíodo canta: "Luego, a Zeus padre de dioses y hombres, [al comienzo y al final de su canto, celebran las diosas], cómo sobresale con mucho entre los dioses y es el de más poder. Y cuando cantan la raza de los hombres y los violentos Gigantes, regocijan el corazón de Zeus, dentro del Olimpo las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida" (HESÍODO, 1995: 72).

El mito es, en definitiva una historia sagrada, como advirtiera Mircea Eliade, pues se trata del relato de las hazañas sobrenaturales llevadas a cabo por seres extra-ordinarios en un tiempo que, paradójicamente es un no tiempo. Se trata del tiempo prestigioso de los orígenes, de un *illo tempore*, de un otro tiempo, donde la otredad es la marca de un registro de alteridad absoluta. Se trata de un tiempo sagrado, alejado ontológicamente del tiempo profano, mensurable, medible, cuantificable. Es una experiencia única de la temporalidad, donde la temporalidad implica una visión total y absoluta. Por eso la palabra mítica es inseparable de dos nociones fundamentales, la de *mousa* y la de Memoria, esa omnisciencia de carácter adivinatorio, que defínese como el saber adivinatorio, por la fórmula: "lo que es, lo que fue y lo que será". "Mediante su memoria, el poeta accede directamente, a través de una visión personal, a los acontecimientos que evoca; tiene el privilegio de ponerse en contacto con otro mundo. Su memoria le permite descifrar lo invisible" (DETIENNE, 1981: 28).

He aquí otro punto interesante que borda las líneas de continuidad entre el mito y la filosofía. Existe una cierta tensión entre lo visible y lo invisible. La misma etimología de la palabra *aletheia* nos sitúa en el corazón mismo de la tensión. La alfa privativa implica la noción de quitar el velo, de de-velar, des-ocultar, des-cubrir. La verdad es descubrimiento y lo verdadero no es exactamente lo contrario de lo falso, sino lo opuesto a lo oculto. Aquello verdadero, *alethes*, es propiamente lo invisible, lo que exige una "visión" más que humana para aprehenderlo. Lo visible, lo que el sentido capta es lo *pseudes*, lo aparente y engañoso.

La experiencia de pensamiento mítico se tensiona, en última instancia, entre dos polos de configuración opuesta: lo claro y lo oscuro, lo luminoso y lo tenebroso. La imagen retorna con insistencia en el platonismo, donde la metáfora lumínica cobra un papel destacado en la nueva narrativas filosófica. *"To on"* y *"aei on"*, "lo que verdaderamente es" y "lo que siempre es", está siempre oculto, invisible a una visión común. La verdad exige una especie de visión superior, privilegiada de ciertos sujetos, entrenados a mirar las alturas. Por entonces, el filósofo habrá desplazado al poeta y al adivino.

Dos imágenes, pues, parecen ser tributarias del campo mítico: la idea de una conducción adecuada hacia las fuentes de *aletheia* y la idea de una tarea de de-velamiento. Hesíodo vuelve a ser ilustrativo al respecto, y así como una diosa conduce a Parménides hacia las puertas de la sabiduría, el poeta invoca a las musas para que le otorguen la gracia de esa visión superior. "¡Salud, hijas de Zeus! Otorgadme el hechizo de vuestro canto. Celebrad la estirpe sagrada de los sempiternos Inmortales, los que nacieron de Gea y del estrellado Urano, los que nacieron de a tenebrosa Noche y los que crió el salobre Ponte. Decid también cómo nacieron al comienzo los dioses, la tierra, los ríos, el ilimitado Ponto de agitadas olas y, allí arriba, los relucientes astros y el anchuroso cielo. [...] Inspiradme esto, Musas, que desde el un principio habitáis las mansiones olímpicas, y decidme lo que de ello fue primero" (HESÍODO, 1995: 75-76).

c. Conclusión

El marco precedente parece mostrar la matriz de pensamiento de lo que ulteriormente constituyera el discurso filosófico en su originalidad. El campo poético, articulado en la narrativa mítica, constituye ese *Grund* desde el cual hacemos pie para pensar nuestra propia constitución como sujetos culturales. El proyecto que mueve la presente comunicación apuesta a recorrer esa etapa originariamente arcaica en la constitución de la Antigüedad, convencidos de que es esta configuración la que abre el escenario de lo que luego será la Antigüedad Clásica. El mito resulta entonces un enclave insoslayable en la propia constitución de nuestra subjetividad. Su dimensión, siempre vigente, de ser dador de sentido parece inscribirse en el más primario escenario antropológico de resignificar el orden del universo y el puesto del hombre en el mismo.

Bibliografía

-DETIENNE, Marcel. 1981. *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica.* Madrid: Editorial Taurus. 3° Edición 1986.
-ELIADE, Mircea. 1991. *Mito y Realidad.* Barcelona: Editorial Labor. 2° Edición 1994.
-GERNET, Louis. 1980. *Antropología de la Grecia Antigua.* Madrid: Editorial Taurus. 2° Edición 1984.
-LLANOS, Alfredo. 1989. *Los presocráticos y sus fragmentos.* Buenos Aires: Editorial Rescate.
-HESÍODO. 1995. *Teogonía. Trabajos y días. Escudo.* Barcelona: Editorial Planeta DeAgostini. 1997.

Monstruo variable: confluencia entre la clínica analítica y la creación literaria

Marcos Bertorello
Universidad Católica Argentina

1-Introducción

Desde su invención el psicoanálisis se encontró con un obstáculo epistemológio. Acaso ese obstáculo sea, en definitiva, lo que posibilitó el origen mismo del psicoanálisis. ¿De qué estoy hablando? Muy bien: ***del estatuto de verdad de lo inconsciente puesto en juego en la transferencia.*** Freud refería, a modo de ejemplo, la objeción que le hacía un amigo diciendo que, cuando un analista interpreta a sus pacientes procede, a propósito de la resistencia, como "el desacreditado principio: si es cara yo gano, si es seca tu pierdes" (Freud, 1976: 259).

Para decirlo de otro modo; cuando Freud descubre lo inconsciente, se encuentra con la verdad de un discurso que no está ligada al referente habitual del lenguaje, es decir al significado. Es más, cuanto más opaco, menos evidente es, más provecho saca el analista. Un ejemplo *princeps* de esto es el sueño. En principio, en tanto relato (no la experiencia del soñar mientras se está durmiendo) pierde la referencia, por lo menos la referencia del dialogo habitual; de ahí su condición para el discurso de la conciencia de absurdo. Sin embargo, el testimonio de los grandes casos clínico de Freud muestra el valor de verdad subjetiva que estos sueños tuvieron, ya sea para la construcción de los síntomas como para la cura de los mismos.

Lacan, en consecuencia, propone un aforismo que, creo, intenta, desde el punto de vista teórico, desentrañar este escollo. El aforismo dice: ***la verdad tiene un ordenamiento de ficción***. (Lacan, 1988: 11)

Desde este punto voy a partir para encontrar un camino de confluencia entre la creación literaria y la clínica psicoanalítica.

2-De la literatura al psicoanálisis

Roberto Bolaños es un autor chileno, referente indiscutido de la ficción hispanoamericana de la década del noventa. Ese lugar pudo ser conquistado con la edición de la singular novela *Los detectives Salvajes*. (Bolaños, 1998) Sin embargo, su entrada a la literatura se produjo a propósito de un texto anterior de clasificación dudosa: *La literatura nazi en América* (Bolaños, 1996).

Lo dudoso de la clasificación tiene que ver con el género que Bolaños transita: *biografías infames*. Veamos más de cerca: se trata de una compilación de biografías de escritores americanos que estuvieron vinculados ideológica y personalmente al nazismo. Lo curioso es la condición apócrifa de estas semblanzas. Quiero decir; el juego literario se estructura a partir de la creación de un pacto de lectura dudoso, poco claro. Si se prescinde de la aclaración que aparece en la tapa del libro donde se lee debajo del título, en letra más pequeña, *Novela*, el lector, de manera incómoda, no logra ubicarse respecto del texto: por momentos parece efectivamente un testimonio historiográfico; otras veces, quizá por ciertos excesos, es evidente que estamos frente a una ficción en clave paródica. Doy solo un ejemplo de la estrategia empleada por Bolaños: al final del libro se agrega, como si se tratara de un estudio histórico o tesis, un apartado con un título llamativo: *Epílogo para monstruos* (Bolaños, 1996: 205). En el mismo, simulando los procedimientos de la cita académica, se especifican textos consultados, nombres de revistas, fechas, lugares de nacimiento, etc.

En fin, lo que el autor chileno hace no es ni nuevo ni mucho menos original. Él mismo reconoce sus fuentes de inspiración en una serie de textos de escritores notables. A saber, *La historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges (Borges, 1974: 288); *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock (Wilcock, 1981); *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes; y *Vidas imaginarias*

de Marcel Schwob (Schwob, 1980). Estas obras quieren mezclar lo apócrifo con lo historiográfico y, de esta manera, contaminar la relación entre ficción e historia.

Sin embargo (exceptuando el texto de Schowb), existe un antecedente: Edgar Allan Poe. En particular, en dos relatos: *El camelo del globo y La verdad sobre el caso del señor Valdemar.* En el momento de su publicación (1844 y 1845, respectivamente), por un juego de mistificación al que Poe siempre estuvo predispuesto, fueron leídos literalmente. El primero (aquel que describe el cruce del Atlántico por medio de un globo) causó el fanatismo de una noticia sensacionalista, hoy ya desdibujada por el poco sutil adjetivo de *camelo*. De hecho fue eso: un camelo tan verosímil que se lo tomó por verdadero. El segundo, en Londres, se leyó como si fuese una descripción clínica de un caso de magnetismo *in articulo mortis* (Poe, 1984) (Walter, 1995).

Pero volvamos al género que nos ocupa y nos preocupa; *biografías infames*. Borges es uno de los autores que lo cultivó, y que (como fue su costumbre) reflexionó, además, acerca de su producción. Destaca su inspiración cinematográfica, en principio y en segundo lugar, precisa sus procedimientos literarios, que son: a) *las enumeraciones dispares*: hechos o personas agrupadas como si fuesen la sucesión de un catálogo; b) *la brusca solución de continuidad*: condición del cuento pensado a la manera de Poe. Por último, el procedimiento más destacable: *la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas.* (Borges, 1974: 289) ¿Qué quiere decir esto? La anécdota, que por definición siempre es singular, única, irrepetible, se convierte en apólogo, paradigma, resumen de toda anécdota. De esta manera pasa a tener categoría de símbolo *de todo y para todos*. Es por eso que el autor argentino aclara que los cuentos de *Historia universal de la Infamia* "No son, no tratan de ser, psicológicos" (Borges, 1974: 289). Ni descripción del carácter, ni introspección, ni dilema existencial. Las escenas hablan por sí mismas.

Pero Borges (como Bolaños, Alfonso Reyes y Wilcock) sigue a Marcel Schwob en *Vidas imaginarias*. Este texto parodia la historiografía de los grandes hombres. Así, inventa anécdotas sobre aquellas insignificancias perdidas para la biografía oficial. Las mismas, por lo general, son desechadas por ser miserables, vergonzosas, sin bronce. Por eso, en el prólogo, Schowb razona: "la ciencia de la historia nos sume en la incertidumbre acerca de los individuos" (Schowb, 1980: 7).Y pregunta (estoy parafraseando): ¿cómo captar la singularidad de una vida humana? Responde: a través del arte. Entonces dice "el arte es lo contrario de las ideas generales, describe solo lo individual, no desea sino lo único. No clasifica, desclasifica" (Schwob, 1980: 7). De ahí que concluya que en el arte de biografiar, por la imposibilidad de captar estas insignificancias "el biógrafo, como la divinidad inferior (aquella de Leibnitz que elegía mundos entre posibles) sabe elegir de entre los posibles humanos, aquel que es único" (Schwob, 1980: 14). Anteriormente había sido más contundente: "No tiene que preocuparse por ser veraz..." (Schowb, 1980: 7)

Para terminar este primer apartado digo que estos textos lo que intentan trabajar es, precisamente, el hiato que existe entre la vida de un hombre y la escritura de esa vida. Hiato que por ser imposible, inefable, resto perdido, solo puede tocarse a través del ordenamiento significante que propone cualquier ficción.

Así podríamos concluir diciendo que si es ***biografía***, es en tanto grafía, es decir escritura, de una vida. Por ser escritura, se entiende, no puede prescindir del orden significante que la constituye. A su vez, si es ***infame*** es por esta doble vía; a saber: lo delictivo o marginal de la vida de un hombre y lo insignificante, anecdótico, sin fama, de cualquier hecho singular.

3-Del psicoanálisis a la literatura

A continuación, voy a relatar un fragmento de un caso clínico:

Diego tiene siete años. El padre y su pareja actual consultan preocupados por cierto mal humor o estados de angustia que Diego manifiesta de manera caprichosa, sin motivo aparente. Lo único que ellos pueden referir como circunstancia especial en la vida de Diego es la muerte de su madre; acaecida después del nacimiento del hermano, antes de que Diego cumpliera dos años.

Diego, en las entrevistas preliminares, mientras dibuja, de manera ocasional, despreocupada, insignificante, pide diferentes objetos. Lo curioso es que esos objetos no están en el consultorio y además, parecen no tener existencia real. De cualquier manera, Diego se preocupa por definirlos, intenta precisar sus características, quiere encontrar un nombre que les dé consistencia. Pide, por ejemplo, "eso que sirve para pegar, pero que no es plasticola, ni tampoco pegamento, porque tiene un coso para medir, que es como una regla, pero que no es una regla..." O si no, "eso que sirve para cortar pero que no es una tijera, porque además tiene un coso en la punta con dibujos, y tampoco es una trincheta..."

Ante mi desconcierto por estos pedidos que parecen decir algo más de lo que literalmente dicen, convertimos en juego lo que hasta ese momento solo eran preguntas: uno por vez, entonces, debe describir un objeto y el otro tiene que adivinar (inventar) su nombre. Este juego produce una lista de nombres que pacientemente escribimos en una hoja. De esa lista, en un debate encarnizado por ver cuál es el mejor objeto, solamente queda uno que tiene un titulo compuesto por parte de palabras: ***cuader-cajón-circuit***. El paso siguiente es su construcción. Discutimos sus partes y su funcionamiento. Cada uno se compromete a traer distintos elementos. Diego trae algunos desechos: un teclado de una computadora vieja del padre, un cajón de manzanas que estaba en un cuarto donde el padre arregla cosas y un circuito también viejo, de una máquina que el padre había intentado reparar. Con estos desechos, restos de un padre que intenta reparar, construimos el ***cuader-cajón-circuit***.

A partir de este objeto y con este objeto, se monta el drama lúdico. El mismo posee un libreto monótono, acaso único: muerte y resurrección. Así el ***cuader-cajón-circuit***, en su condición de aparato, da y quita energía a diferentes seres. De esta manera, produce muertes y resurrecciones que se sostienen en historias, relatos, cuentos, donde la verdad subjetiva del enigma por la muerte, se pone en escena.

La repetición de estas escenas sostenidas invariablemente por el ***cuader-cajón-circuit*** no puede evitar que, a medida que pasa el tiempo, Diego destruya el objeto. La destrucción (subrepticia en un principio, declarada en un final) culmina con un acto con valor de rito. Diego tira el ***cuader-cajón-circuit*** al tacho de basura.

A continuación, aparece el relato de un sueño. Diego dice: "mamá está manejando un auto y yo estoy con ella. El auto se estrella y aparezco con una chica yendo a un *shopping*"

Después de casi tres meses de tratamiento, es la primera vez que habla de su madre muerta. Pido, como usualmente se hace, asociaciones acerca del texto del sueño, y Diego expone su teoría acerca de la muerte de la madre. En el parto en el que nace el hermano, "mamá tuvo una herida a la que no se le hizo cascarita y por eso se desangró" "¿Y con tu herida qué pasó?", pregunto. Diego dice que su propia herida por la muerte de su madre tampoco había logrado cicatrizar, tampoco había hecho cascarita.

Ya es conocida la equivalencia que Freud establece entre: *juego, sueño diurno y arte (o creación literaria)* (Freud, 1986: 123-136). En los tres fenómenos, se trata de brindar un nuevo orden al fantasma inconsciente. ¿En qué consiste ese nuevo orden? Así como el neurótico fantasea con ser un héroe, el escritor escribe acerca de un héroe (que es su personaje), y el niño juega a que es un héroe. En los tres casos se brinda un ordenamiento de ficción a una verdad. En el juego del niño y en el fantaseo del neurótico, por el testimonio que nos brinda la transferencia analítica, esa verdad tiene la condición de ser subjetiva. Es decir; referida al sufrimiento singular de quien habla en sesión. Por otro lado, Freud dice que sobre aquellas cosas donde no hay representación inconsciente (es decir; muerte y sexualidad) se crean teorías que tiene la estructura de los mitos. Dicho de otra manera: de aquello que es, por definición, irrepresentable, el sujeto crea una respuesta (Freud, 1986: 183-202). Una de esas respuestas es lo que Freud llamó ***la novela familiar del neurótico***. El carácter narrativo de esas formaciones psíquicas causa el juego en los niños y las historias (o parloteo) en los adultos (Freud, 1986: 213-220). De ahí que Lacan defina al mito como aquello que otorga

> una fórmula discursiva a esa cosa que no puede transmitirse al definir a la verdad, ya que la definición de la verdad sólo se apoya sobre sí misma, y la palabra progresa por sí misma, y es en el dominio de la verdad, donde ella se constituye. (LACAN, 1981: 50)

Fórmula discursiva, por lo tanto narrativa, ordenada de acuerdo a la lógica significante; que produce sucesión, serie. En "El seminario de la Carta Robada" es aún más preciso:

> Es esta verdad [la del ordenamiento simbólico, significante, discursivo, narrativo, novelado, lúdico], observémoslo, la que hace posible la existencia misma de la ficción. Desde ese momento una fábula es tan propia como otra historia para sacarla a la luz - a reserva de pasar en ella la prueba de su coherencia. Con la salvedad de esta reserva, tiene incluso la ventaja de manifestar la necesidad simbólica de manera tanto más pura cuanto que podríamos creerla gobernada por lo arbitrario. (LACAN, 1988: 6)

Lo mismo que sucede con un relato de ficción (no importa el género que se practique, puede ser novela o cuento) lo único exigible es su coherencia. Quiero decir, la verosimilitud en un cuento de Poe (que es en definitiva un recurso retórico) no es lo mismo que su verdad.

En este sentido podemos decir que Diego olvida por recordar en el preciso momento que puede poner en juego en la escena transferencial, su verdad. Esto se realiza en la medida que la pérdida del objeto (en este caso materno) encuentra su trabajo psíquico justo, real, en la fábula que el juego mismo escenifica.

4-Final

Punto de convergencia entre la clínica analítica y la creación literaria: la verdad inconsciente se formula a través de un ordenamiento discursivo semejante al de la ficción. Este orden, por ser narrativo escapa a la lógica binaria de verdadero o falso. Por el contrario, su ambigüedad permite el discurrir y por lo tanto, la palabra del analista convertida por el analizante, en interpretación.

Tomando como fundamento la polisemia del lenguaje (que es el campo del psicoanálisis, así como el habla su función), el psicoanálisis puede definirse como una praxis *poietica*. Borges dice algo semejante pero, quizás, de manera más certera:

> Todos propendemos a creer que la interpretación agota los símbolos. Nada más falso. Busco un ejemplo elemental: el de una adivinanza. Nadie ignora que a Edipo le interrogó la Esfinge tebana: '¿Cual es el animal que tiene cuatro pies en el alba, dos al mediodía, y tres en la tarde?' Nadie tampoco ignora que Edipo respondió que era el hombre. ¿Quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de hombre es inferior al mágico animal que deja entrever la pregunta y a la asimilación del hombre común a ese monstruo variable y de setenta años a un día y del bastón de los ancianos a un tercer pie? Esa naturaleza plural es propia de todos los símbolos. (BORGES, 1974: 275)

Bibliografía

-BOLAÑO, Roberto. 1996. *La literatura nazi en América. Novela.* Barcelona: Seix Barral.
-_____. 1996. *Estrella distante.* Barcelona: Seix Barral.
-_____. 1997. *Llamadas telefónicas.* Barcelona: Seix Barral.
-_____. 1998. *Los detectives salvajes.* Barcelona: Seix Barral.
-BORGES, Jorge Luis. 1974. "Historia Universal de la Infamia", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emece, 288.
-_____. 1974. "Discusión", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emece, 274.
-FREUD, Sigmund. 1976. "Construcciones en análisis", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, tomo XXIII, 255-270.
-_____. 1986. "El creador literario y el fantaseo", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, tomo IX, 123-136.
-_____. 1986. "Sobre las teorías sexuales infantiles", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, tomo IX, 183-202.
-_____. 1986. "La novela familiar de los neuróticos", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, tomo IX, 213-220.
-LACAN, Jacques. 1988. "El seminario sobre *La carta robada*", en *Escritos I,* Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 5-55.
-_____. 1981. "El mito individual del neurótico", en *Imago, revista de Psicoanálisis, Psiquiatría y Psicología,* Buenos Aires, Letra Viva, 10, 50-55.
-POE, Edgar Alan. 1984. *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Alianza.
-SCHWOB, Marcel. 1981. *Vidas imaginarias*. Centro editor de América Latina.
-WALTER, Georges. 1995. *Poe*. Barcelona: Anaya & Muchnik, 335-337.
-WILCOCK, J. Rodolfo. 1981. *La sinagoga de los iconoclastas*. Barcelona: Anagrama.

El mundo como antinomia: la visión fantástico-idealista de Borges

María del Carmen Rodríguez Martín
Universidad de Salamanca

La concepción del mundo en la obra de Borges se alimenta de la corriente idealista que conjuga a Schopenhauer, Berkeley y Macedonio Fernández. El mundo se nos aparece como contaminado de irrealidad a partir de la combinación de distintas tesis como la reivindicación de la inclusión del plano de lo onírico en lo real y la negación de esta misma realidad fundamentada en la revisión de los conceptos de materia, espacio, tiempo y causalidad. En el caso de Schopenhauer, las tesis fundamentales en relación a lo onírico y a sus implicaciones ontológicas y epistemológicas, que Borges transforma y recrea ficcionalmente, las hayamos en el parágrafo V de *El mundo como voluntad y representación*. Desde esta perspectiva, que enmarca a la Filosofía y a la Metafísica en el ámbito de la literatura fantástica, las implicaciones del mundo de los sueños, tanto ontológicas como gnoseológicas, son argumentos para demostrar la imposibilidad de rasgar el Velo de Maya y postular la incognoscibilidad del mundo y del yo[1]. A su vez, Macedonio mantiene que "estamos hechos del mismo material que los sueños" y, por tanto, "todos vivimos en un mundo de sueños" preponderando el *status* ontológico de lo onírico y negando de esta forma los conceptos anteriormente señalados. En uno de los prólogos que forma parte del *Museo de la novela de la Eterna* titulado "El fantasismo esencial del mundo" sostiene que la realidad externa, que se nos aparece como inmensa puede reducirse a un punto, el punto de nuestro cerebro en el que conservamos la percepción de su extensión. La realidad exterior adquiere de esta manera una naturaleza meramente mental[2] y lo único que nos determina como existente es el sentir actual, el actual estado de conciencia. Las coordenadas temporales y espaciales son reducidas a abstracciones en los que situar los datos de percepción (FERNÁNDEZ, 1995: 204-7). En esta misma línea, el joven Borges "apura las consignas de la filosofía schopenhaueriana y cree que el mundo, contaminado de irrealidad, es tan quebradizo que apenas logra sobrevivir gracias al engañado esfuerzo fabulador de sus habitantes"(ARANA, 1994: 44). En "Amanecer", poema de *Fervor de Buenos Aires,* se pone de manifiesto las influencias de todos estos pensadores. Borges describe el momento crítico en el que se produce la llegada del día y advierte del peligro que este instante supone para el existir del mundo[3]. Esta tesis, que implica la necesidad de la existencia del acto perceptivo y del sujeto perceptor, la expone de nuevo en *Caminata*: "yo soy el único espectador de esta calle/si dejara de verla se moriría" (BORGES, 1999: 43). En este sentido, podríamos decir que los postulados que Borges extrajo "de la tradición idealista y del pesimismo schopenhaueriano afecta[n] ante todo al cosmos, que ahora guarda un inestable equilibrio en el mismo orden de la nada" (ARANA, 2000:90).

Dentro de esta misma perspectiva, aunque en esta ocasión en forma de breve ensayo, Borges analiza los presupuestos de la doctrina idealista en *La encrucijada de Berkeley* donde afirma:

> fue mi acicate el idealismo de Berkeley [...] *Esse rerum est percipi*: La perceptibilidad es el ser de las cosas: sólo existen las cosas en cuanto son advertidas [...] con esa escasa fórmula conjura los embustes del dualismo y nos descubre que la realidad no es un acertijo lejano [...] sino una cercanía íntima fácil y de todos lados abierta. (BORGES, 1998:120-1)

Al seguir exponiendo los "pormenores de su argumentación", Borges se detiene en el análisis de las cualidades de los objetos de percepción. Frente a Locke, que defiende la existencia de cualidades primarias y secundarias como fruto de la percepción sensorial a las que denominaba ideas, Berkeley argumenta que resulta imposible distinguir dichas cualidades en la percepción de un objeto y añade que las ideas no son representaciones de lo exterior sino que pertenecen a la mente que las percibe. Tales disquisiciones conducen a Borges a concluir que el mundo físico y sensible existe porque se da a nuestros sentidos[4]. Si comenzamos a distinguir la naturaleza de las cualidades, el proceso de percepción podría desembocar en el dualismo de la doctrina materialista. Borges, apelando a Berkeley, afirma que la extensión "que según los dualistas y materialistas compone la esencia del mundo, es una inútil nadería, ciega,

vana, sin forma [...] una abstracción que nadie logra imaginar" (BORGES, 1998:122). Para Berkeley, lo que conocemos de los objetos lo conocemos por medio de las ideas, por tanto, no tenemos por qué dudar de la existencia del mundo exterior en cuanto disponemos de ideas sobre él. Partiendo de este presupuesto niega la existencia de la materia al considerarla una idea completamente abstracta. Para percibir los cuerpos que existen fuera de la mente dispondríamos de dos vías: los sentidos y la razón. Los sentidos nos ofrecen los datos de las percepciones a partir de las cuales no podemos inferir la existencia de la materia. Según la razón tampoco es posible porque "lo más que concebimos es sólo contemplar nuestras propias ideas. Pero la mente, [...] cae en el error de pensar que puede concebir y que de hecho concibe cuerpos que existen sin ser pensados" (BERKELEY, 1992:68). Paralelamente, para Schopenhauer el materialismo se fundamenta en un axioma absurdo al derivar el sujeto del objeto, es decir, lo que se percibe de forma inmediata por lo percibido de forma mediata. A esta proposición hemos de añadir que los materialistas prescinden del tiempo y del espacio como conceptos absolutos. La ley de causalidad existe como orden de cosas existente por sí, como determinismo, deduciendo de la materia todos los demás estados, incluso el sujeto cognoscente. El error de esta doctrina es el intento de explicar los datos inmediatos propios de la conciencia, la representación, por los mediatos, que suponen la existencia de un objeto sin sujeto. En conclusión, el sujeto es el fundamento de la existencia del mundo en cuanto que el mundo es su representación. Como Berkeley, Schopenhauer defiende que la materia es una abstracción que se disfraza en las formas, eludiendo de esta manera el problema de la existencia del mundo exterior.

Sin embargo, aunque Borges tiende hacia los planteamientos humeanos retorna, más tarde, a una postura afín a la de Schopenhauer. Si aceptamos con Berkeley que las cosas existen en cuanto son percibidas, la mente y la cosa, como objetos finitos, desaparecen. Con su desaparición provocan la ruptura de la unidad del mundo externo y espiritual haciendo desaparecer con ellas el yo, el tiempo y el espacio, conceptos que Borges define como "absoluta nadería". La disolución de estos conceptos la realiza al postular la existencia del yo como haz de percepciones reduciéndolo temporalmente al presente. Al pasado el yo tiene acceso a partir de las posibilidades de su memoria, que al ser finita y falible, olvida parte de la existencia. El olvido debilita los atributos de individualidad y continuidad derivados del *cogito* cartesiano. Más correcta que la célebre frase "pienso, luego existo" sería la fórmula borgiana "conozco, luego soy", que nos sitúa en la inmediatez del acto perceptivo, o "pienso, luego existe un pensamiento". La conclusión de Borges se resumen en que:

> en lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es avenirse a ello pensando: la Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va. (BORGES, 1998:130)

Por tanto, el desarrollo de la argumentación de Borges parte, en primer lugar, del "ser es ser percibido", criticando tanto la división de las cualidades en primarias y secundarias como la existencia de la materia. Continúa enunciando lo que para él se manifiesta como la falacia del sistema idealista e intenta, con los mismos argumentos, demostrar que debido a la finitud de la existencia de la mente y los vacíos de la memoria, hemos de concluir que yo, espacio y tiempo son, como la realidad, simulacros: el hombre es un presente que debe tomar conciencia de su fugacidad en su reflejo.

Para completar las ideas del ensayo anterior, hemos de remitirnos a *El cielo azul, es cielo y es azul*. El objetivo que se propone se centra en verter a "las diversas lenguas metafísicas" la explicación del fenómeno de la percepción. Para ello analiza cómo la percepción es explicada por los distintos filósofos y filosofías siguiendo un hilo argumentativo parecido al que realiza Schopenhauer en *El Mundo como voluntad y representación.* En primer lugar, Borges se detiene en el hombre ametafísico que percibe sin cuestionarse la naturaleza del proceso cognitivo. Este sujeto tiende a guardar silencio al preguntársele sobre los cambios y variaciones que sufre el objeto durante el transcurso del acto perceptivo. En segundo lugar, hace referencia de nuevo a los materialistas que defienden que lo real es la materia compuesta de átomos imperceptibles por los sentidos. El materialismo pone sobre la mesa la concepción de un mundo formado por dos "universos

paralelos y coexistentes, uno esencial, continuo, colectivo, y el otro fenomenal, intermitente, psicológico" (BORGES, 1998:155), y que, en último término, nos conduce a un dualismo entre objeto y sujeto[5]. A continuación, Borges realiza una revisión de diversas explicaciones de la realidad ofrecidas a lo largo de la historia[6]. Entre ellas destaca la de Pitágoras que asienta su cosmología en el agua; la de Platón, que en su teorías de las ideas propone un modelo de conocimiento basado en la reminiscencia; la Cábala como doctrina de la emanación divina; la de Kant "que apuntala las apariencias sensuales sobre una inagarrable cosa en sí" (BORGES, 2002:156) para detenerse finalmente en Schopenhauer[7]. Todas estas doctrinas guardan en común su referencia a fenómenos encadenados que concluyen o se inician en un punto determinado denominado, según la ocasión, Dios, Voluntad, cosa en sí, en definitiva, en una realidad ajena al devenir mundano. Efectivamente, tal y como recoge Borges, Schopenhauer afirma que "el mundo es mi representación. Esta verdad es aplicable a todo ser que vive y conoce" (SCHOPENHAUER, 1997:19). El mundo es "por una parte representación [...] por otra voluntad" (SCHOPENHAUER, 1997:20). Para Schopenhauer ninguna de estas doctrinas parte del presupuesto fundamental: la representación. Para el sujeto

> el mundo que le rodea no existe más que como representación [...] todo lo que puede ser conocido, es decir, el universo entero, no es objeto más que para un sujeto, percepción del que percibe; en una palabra representación.

Schopenhauer menciona a Berkeley como el iniciador de esta postura (Schopenhauer al afirmar la imposibilidad de que el objeto exista independientemente del sujeto está pensando en el filósofo inglés). Asimismo, encuentra en Berkeley un arma para luchar contra las verdades eternas defendidas por Descartes, cuyos argumentos implican admitir que los objetos, aunque ideales, existen sin sujeto (PHILONENKO, 1989:83). Pero, aun elogiando a Berkeley, no es partidario de un idealismo de corte empirista[8]. La existencia del mundo se debe por y para el acto cognitivo. El sujeto se convierte en una instancia "que todo lo conoce y de nadie es conocido" erigiéndose en "la base del mundo". Parejamente, Borges termina concluyendo que todo cuanto existe, existe en nuestra conciencia. No podemos atravesar su frontera: "todo acontece en ella como en un teatro único, que hasta hoy nada hemos experimentado fuera de sus confines, y que por consiguiente, es una impensable y vana porfía esa de presuponer existencia allende sus linderos" con lo cual las bases asentadas se resquebrajan y lo seguro se vuelve incierto, el yo asumirá su carácter de ilusorio, la eternidad asumirá su carácter actual "y el espacio infinito caducará con su exorbitancia de estrellas" (BORGES, 2002:158).

Los primeros atisbos escépticos comienzan a estar presente en *La penúltima versión de la realidad*. Borges comienza exponiendo las doctrinas de Korzybski como modelo explicativo de lo real. Korzybski distingue tres niveles dentro del reino de la vida: las plantas que viven en longitud, los animales en latitud y el hombre que vive en profundidad. Para Borges esta clasificación es convencional e insuficiente "frente a la incalculable y enigmática realidad". Las distinciones que realiza entre la vida vegetal y la animal se centran en que las plantas tienen un modo vida estático mientras que los animales poseen movilidad, buscan el espacio. En cuanto al hombre, su rasgo distintivo sería el acaparar tiempo. Borges hace referencia a la poca originalidad de Korzybski y señala la ordenación de Steiner, que postula un cuarto orden basado en la historia natural y no en una clasificación geométrica, más acertada. Para Steiner el hombre agruparía, resumiría en sí la vida no humana. Lo característico del hombre es la posibilidad de la vivencia temporal como histórica frente al eterno presente extemporal de los animales. Schopenhauer también establece una jerarquía de diferentes órdenes en/de lo real. Estos grados se jerarquizan y objetivan la voluntad, esencia de todo cuanto existe. La Voluntad está presente en las formas inferiores de la naturaleza inorgánica en donde todavía no es posible hablar de individualidad. La naturaleza orgánica estaría compuesta por aquellos organismos que ofrecen una respuesta inconsciente a los estímulos. En las formas superiores de conciencia la respuesta mecánica y el estímulo son sustituidos por la volición. Pero la Voluntad es lo único y lo absoluto; la representación es la imagen del mundo como pluralidad, pluralidad que deriva como efecto de los conceptos de espacio y de tiempo, los verdaderos principios de individualización.

La multiplicidad de los seres constituye, al agruparse en géneros, un orden jerarquizado que abarca desde el reino de lo inorgánico hasta el hombre como conciencia de sí mismo. En princi-

pio, para Borges, la idea de conciencia sucesiva y ordenadora del hombre se presenta como "grandiosa" frente al "momentáneo universo" animal. Borges rechaza que los conceptos de espacio y tiempo sean oponibles. Para argumentar su afirmación recurre a Spinoza como uno de los eslabones de la cadena que han contribuido a ese error[9].Para negar la existencia del espacio Borges propone una situación hipotética en la que percibiéramos únicamente sensaciones auditivas y olfativas eliminando las del tacto, gusto y vista. Esta humanidad tendría su propia historia, incorpórea y ciega "estaría fuera y ausente de todo espacio". Como argumento de autoridad recurre de nuevo a Schopenhauer que en *El Mundo* escribió que "la música es una tan inmediata objetivación de la voluntad como el universo" (BORGES, 1999:201), cita que recoge también en *Historia del tango*:

> [Schopenhauer] ha escrito que la música no es menos inmediata que el mundo mismo, sin mundo, sin caudal común de memorias evocables por la lengua, no habría [...] literatura, pero la música prescinde del mundo, podría haber música y no mundo. (BORGES, 1999:161)

Por tanto, la noción de espacio o extensión, es decir, el mundo como corpóreo, se sitúa en el objetivo de la crítica de Borges que apuesta por una postura en donde prima lo subjetivo y lo mental. Este subjetivismo y mentalismo reinarán en Tlön, cuya psicología se opone, de nuevo, a las tesis spinozistas seguidoras de la dualidad cartesiana. Para Borges, en Tlön "la *res cogitans* es un sinónimo perfecto del cosmos" (NUÑO, 1986:31). Borges deriva estos presupuestos de la doctrina de Hume, que niega la sustancia, material y espiritual, quedándose con la temporalidad, y propone un universo en continuo devenir, en continuo fluir heraclíteo.

La lucha contra los conceptos de espacio y tiempo está presente en *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* cuyo tema gira en torno al argumento de Zenón, discípulo de Parménides, que a través de la paradoja quería demostrar la inmovilidad del ser. Para el escritor argentino el eléata atenta contra la "estancia de un cuerpo físico, la permanencia inmóvil, la fluencia de una tarde en la vida", es decir, ataca las nociones de espacio y tiempo a partir del concepto de infinito. El idealismo es utilizado en esta ocasión como solución a la paradoja "aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja" (BORGES, 1999:248). Llegados a este punto, detengámonos brevemente en las doctrinas sobre el espacio y el tiempo defendidas por Schopenhauer. Para Kant, el espacio y el tiempo eran condiciones a priori de la sensibilidad, es decir, como afirma Borges, eran universales pero también necesarias ya que como intuiciones puras y, por tanto, vacías de contenido empírico, el espacio y el tiempo no podían ser conceptos creados por el entendimiento sino anteriores a la experiencia. Para Schopenhauer el tiempo se convierte en una variedad del principio de razón suficiente cuya forma fundamental es la sucesión, de tal manera que la sucesión se convierte en la esencia del tiempo (SCHOPENHAUER, 1997:22). La unión del tiempo y del espacio en el mundo fenoménico hace aparecer la materia, materia que es lo que hace perceptible al espacio. La unión de tiempo y espacio en la materia hace aparecer la causalidad. Si la esencia del tiempo es el fluir, lo que caracteriza al espacio es la permanencia, de tal forma que si sólo hubiera espacio en el mundo el mundo sería inmóvil, si sólo hubiera tiempo todo sería pasajero, no habría permanencia ni duración siendo imposible la existencia de la materia (SCHOPENHAUER, 1997:24). Para Schopenhauer, el correlato de la materia o la causalidad en el sujeto es el entendimiento: "lo que el ojo, el oído, la mano, sienten, no es intuición es mero dato. Sólo cuando el entendimiento pasa del efecto a la causa, parece el mundo extendido en el espacio" (SCHOPENHAUER, 1997:25). Espacio, tiempo y materia son infinitamente divisibles, hecho por el que Borges apela al idealismo como salida al laberinto intelectual que supone Zenón. Por tanto, el mundo que nos presenta Borges sería un mundo puramente mental, un continuo fluir que desembocaría paradójicamente en un eterno presente ya que sin espacio y sin materia no es posible la duración y sin duración es imposible la sustancia.Tlön es un universo idealista, un mundo que Borges entiende no como "concurso de objetos en el espacio", sino como "una serie heterogénea de actos independientes [...] sucesivo, temporal, no espacial". Para Borges el subjetivismo tlöniano les ha

> permitido suponer que de una existencia exterior –el mundo– su realidad es computable en cero, y desplazado ese plano por inútil, la Nada, base de lo irreal, lo ha suplantado definitivamente. Dicho de otro modo, lo que para otros es una bipolaridad yo-universo, donde prescindimos de la Nada, para Borges se ha convertido en un binomio yo-Nada, prescindiendo del universo. (FERRER, 1971: 59)

Quizás los dos paradigmas de conocimiento para Borges sean el Aleph y la memoria de Funes. El primero potencia la capacidad de percepción del hombre hasta el infinito, en el segundo la memoria, como continuación de esa percepción que almacena todos los datos, está implementada en grado sumo. El aleph es un "tipo de conocimiento sin mediaciones [...] ideal perfecto e incontaminado de sabia percepción de la realidad, captación simultánea y completa de todos los aspectos y perspectivas del universo" (ARANA, 2000:31), equivalente al puro sujeto cognoscente schopenhaueriano. Desde esta perspectiva, el observador posee una mirada adánica que da primacía al conocimiento sin formular conceptos abstractos, entendidos como instrumentos facilitadores de las funciones de la memoria al reducir la información ingente a varias ideas abstractas. El aleph tiene su reverso en el zahir que representa, por un lado lo notorio y lo visible y, por otro, lo escondido y secreto del universo (CÉDOLA, 1993:274-7). Con estas dos metáforas Borges pretende destruir el tiempo de la percepción lineal y percibir de forma universal, pero la finitud de nuestro conocimiento aborta tal aspiración. El universo acaba siendo ese "laberinto urdido por hombres" y como Asterión reconocemos que este laberinto artificial "es del tamaño del mundo, mejor dicho, es el mundo". El universo se presenta incognoscible, la ciencia "es una esfera finita que crece en el espacio infinito; cada nueva expansión le hace comprender una zona mayor de lo desconocido pero lo desconocido es inagotable". La imagen y el conocimiento de nuestro mundo no es más certero que la de aquellos cartógrafos que se propusieron crear el mapa del universo de forma tan fiable que el mapa acabo cubriéndolo porque el mundo no es sino una representación subjetiva del individuo: el mundo no es sino una interpretación que se fundamenta en las determinaciones individuales del sujeto cognoscente. Exponemos una forma de realidad pero la realidad es insondable.

Bibliografía

-ARANA, Juan. 1994. *El centro del laberinto. Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: Eunsa.
———. 2000. *La eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*. Madrid: Biblioteca Nueva.
-BERKELEY, George. 1992. *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Madrid: Alianza Editorial.
-BORGES, Jorge Luis. 1998. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
--———. 1999. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, Vol. I.
———. 2002. *Textos recobrados*. Barcelona: Emecé, Vol. I.
-CÉDOLA, E. 1993. *Borges o la coincidencia de los opuestos*. Buenos Aires: Eudeba.
-FERNÁNDEZ, Macedonio. 1995. *Museo de la novela de la eterna*. Madrid: Cátedra.
-FERRER, Manuel. 1971. *Borges y la nada*. London: Tamesis Books Limited.
-NUÑO, Juan. 1986. *La filosofía de Borges*. México: FCE.
-PHILONENKO, Alexis. 1989. Schopenhauer. *Una filosofía de la tragedia*. Barcelona: Anthropos.
-SÁBATO, Ernesto. 1996. *Uno y Universo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
-SCHOPENHAUER, Arthur. 1997. *El mundo como voluntad y representación*. México: Editorial Porrúa.
-RIBOT, Theodor. 1879. *La filosofía de Schopenhauer*. Salamanca: Biblioteca Salmantina.

Obras

Obras Completas de Borges, *Tratado sobre los principios del conocimiento humano, El mundo como voluntad y representación, La eternidad de lo efímero. Ensayos sobre Jorge Luis Borges*

Notas

[1] "La vida y los ensueños son hojas de un mismo libro. Su lectura de conjunto se llama vida real. Pero cuando las horas de lectura habitual (el día) terminan y las de descanso han llegado, nos dedicamos a hojear sin orden ni concierto aquí y allá; a menudo tropezamos con un página ya leída [...] pero siempre del mismo libro [...] también nuestra vida es una hoja suelta en el libro del universo". SCHOPENHAUER, Arthur. 1997. *El mundo como voluntad y representación*. México: Editorial Porrúa, p. 29.

[2] "Si dentro de mi mente no hay extensión y en cualquier imagen mía puedo representarme todo lo que he visto, es sencillamente porque no hay Extensión, todo el Universo no es más que un

punto y, menos aun no es más que una idea, una imagen en mi alma […] todo es psique, y por tanto inmortal". FERNÁNDEZ, Macedonio. 1995. *Museo de la novela de la eterna*. Madrid: Cátedra, pp. 233-234.

[3] "[…] acobardado por la amenaza del alba/reviví la tremenda conjetura/ de Schopenhauer y de Berkeley/ que declara que el mundo es una actividad de la mente, un sueño de las almas, / sin base ni propósito ni volumen/ y ya que las ideas/ no son eternas como el mármol/ sino inmortales como un bosque o un río, /[…] si están ajenas de sustancia las cosas/ y si esta numerosa Buenos Aires/ no es más que un sueño / que erigen en compartida magia las almas,/ hay un instante estremecido del alba,/ cuando son pocos los que sueñan el mundo/ y sólo algunos trasnochadores conservan […] la imagen de las calles/ que definirán después con los otros". BORGES, Jorge Luis. 1999. *Obras Completas.* Barcelona: Emecé, Vol. I, p. 38.

[4] "Pues lo que se dice de la existencia absoluta de cosas impensadas, sin relación alguna con el hecho de ser percibidas, me resulta completamente ininteligible. Su *esse* es su *percipi*; y no es posible que posean existencia alguna fuera de las mentes o cosas pensantes que las perciben [...] las cosas que vemos y sentimos, ¿qué son sino otras tantas sensaciones, nociones, ideas, o impresiones sobre el sentido? [...] Lo cierto es que el objeto y la sensación son la misma cosas y no pueden, por tanto, considerarse separados el uno de la otra". BORGES, Jorge Luis. 1998. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, p. 122.

[5] Sábato, muy borgianamente, reta intelectualmente a materialistas y realistas a refutar las tesis idealistas en un breve relato que titula *Berkeley*: "Cuando el doctor Jonson sintió que los argumentos del Obispo lo estaban metiendo en una maraña, decidió cortar por lo sano, a la acreditada manera de los pragmatistas ingleses. Dio un puntapié a una piedra y exclamo:

-lo refuto así.

De este modo creía certificar que la piedra no era un fantasma perceptual. ¿pero acaso las piedras de Berkeley no pueden recibir puntapiés? […] No tengo interés en salvar a Berkeley, pero en prestigio de la inteligencia solicito mejores argumentos" en SÁBATO, Ernesto. 1996. *Uno y Universo*. Barcelona: Círculo de Lectores, pp.30-31.

[6] El filósofo alemán realiza un recorrido análogo al de Borges en su obra capital. Distingue los grupos formados por "Tales y los jónicos, Demócrito, Epicuro, Giordano Bruno y los materialistas franceses, forman la primera clase, […] la que han partido del objeto real. Spinoza que parte del concepto de sustancia meramente abstracto y sólo en su definición existente, antes los eléatas, forman la segunda […] las que parten del concepto abstracto. Los pitagóricos y la filosofía china de Y King, que parten del tiempo y, por consiguiente del número, forman la tercera, […] los escolásticos que admite una creación de la nada por el acto de voluntad de un ser personal exterior al universo forman la cuarta clase, a saber: la de los que parten del acto voluntario motivado por el conocimiento". SCHOPENHAUER, Arthur. 1997. *El mundo como voluntad y representación*. México: Editorial Porrúa, p. 36.

[7] "Escuchemos al idealismo entonces. Schopenhauer [...] quiere dilucidar el mundo mediante las dos claves de la representación y la voluntad. [...] Antes de Schopenhauer, toda especulación ontológica había hecho del espíritu o de la materia su punto de partida. Unos rebajaban el espíritu a ser derivación de la materia y consecuencia de sus transformaciones; otros, en sentido inverso declaraban que la materia es una hechura del espíritu, […]. Yo por Fichte y Demiurgo o Dios por los teólogos. Schopenhauer descartó ambas hipótesis, asentando la imposibilidad de un sujeto sin objeto y viceversa, lo cual es enunciable en términos de nuestro ejemplo, diciendo que el paisaje no puede existir sin alguien que se aperciba de él, ni yo sin que algo ocupe el campo de mi conciencia. El mundo es pues representación, y no hay una ligadura causal entre la objetividad y el sujeto.

Pero además es voluntad, ya que cada uno de nosotros siente que a […] las cosas externas podemos oponer nuestra volición. Nuestro cuerpo es una máquina para registrar percepciones; mas también una herramienta que las transforma como quiera. Esta fuerza cuya existencia atestiguamos todos es la que llama voluntad Schopenhauer fuerza que duerme en las rocas, despierta en las plantas y es consciente en el hombre". BORGES, Jorge Luis. 2002. *Textos recobrados*. Barcelona: Emecé, Vol. I, pp.155-156.

[8] "El verdadero idealismo no es empírico, sino trascendental. Deja intacta la realidad empírica del mundo, pero sostiene que todo objeto, aun el objeto real, empírico, es condicionado por el sujeto de dos modos: 1) materialmente, o como objeto general, pues que un ser objetivo no es pensable sino por oposición a un sujeto, en quien aquel se da como representación; 2) formalmente, puesto que el modo de existencia del objeto, es decir, de su representación (tiempo, espacio, causalidad) procede del sujeto y es una predisposición de éste". RIBOT, Theodor. 1879. *La filosofía de Schopenhauer*. Salamanca: Biblioteca Salmantina, p. 70-71.

[9] "Me consta que la genealogía de esa equivocación es ilustre y que entre sus mayores está el nombre magistral de Spinoza, que dio a su indiferente divinidad *Deus sive Natura* los atributos de pensamiento (vale decir, de tiempo sentido) y de extensión (vale decir, de espacio). Pienso que para un buen idealismo, el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo. Es uno de los episodios del tiempo y, contrariamente al consenso natural de los ametafísicos, está situado en él, y no viceversa. Con otras palabras: la relación espacial […] es una especificación como tantas otras, no una continuidad. […] Vuelvo a la consideración metafísica. El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant. Hay enteras provincias del Ser que no lo requieren; las de la olfacción y audición". BORGES, Jorge Luis. 1999. *Obras Completas.* Barcelona: Emecé, Vol. I, pp. 200-201.

ponencias 3a

literatura

Literatura y discursos no ficcionales

Enseñanza de la literatura en la escuela media

Mariel Soriente y Vera Cerqueiras
Patricia María

¿Qué es Literatura? Respuestas en EGB III y Polimodal

Vera Cerqueiras
(Universidad de Buenos Aires)

Mariel Soriente
(Universidad de Buenos Aires
Instituto Superior de Formación Docente n° 88)

Introducción

Si asumimos como propia la definición de literatura como todo aquello que se lee como tal en un momento dado en una sociedad determinada, no cabe más que suponer que literatura para la EGB y el Polimodal es todo aquello que entra como tal en los manuales organizados para su enseñanza. Ese universo textual que conforma "lo literario" desde una perspectiva escolar, se encuentra vinculado, fundamentalmente, a un criterio que le otorga coherencia -o exhibe la falta de ella-: el criterio de *selección.*

En primer lugar, la selección opera por fuera del libro de texto: ¿Qué es lo que queda excluido de los índices de los manuales? En otras palabras: la lógica de inclusión/exclusión recorta, al convertir el manual en el espacio privilegiado de la palabra escrita, el acceso de los alumnos a la literatura en su versión original: el libro. Algunos proyectos editoriales intentan paliar este divorcio entre lector y obra proponiendo, desde las páginas del manual, la lectura obligatoria de una novela o antología de textos publicada por el mismo sello y trabajada desde las guías de lectura que conforman el libro de texto; en ese caso, la literatura toma el lugar del apéndice del manual: corrobora en la ficción todo lo que se predica en el texto expositivo.

El recorrido es desde el manual hacia la literatura, y no a la inversa.

Y en segundo término: ¿Qué razón organiza la entrada de los materiales? ¿Cómo convive la literatura "consagrada" con los nuevos paradigmas de la literatura juvenil? ¿De qué modo el manual sincretiza, problematiza o exhibe la superposición y la tensión entre lo "clásico" y lo que no lo es? Los interrogantes desembocan claramente en la pregunta por el lugar del *canon* en los libros de texto.

A la imposibilidad de mostrarlo todo -la literatura en este contexto se aproxima a una exhibición de museo- le caben dos opciones: o se la escabulle y el manual se convierte en una historia de la literatura, en la que el relato es el de los sucesos históricos y socioculturales que generaron las condiciones de producción de los textos, y la voz dominante es la del antólogo, o se la secciona, fragmentando y resignificando los textos en la medida necesaria para cumplir con el pacto institucional de lectura: la convivencia entre las lecturas canónicas, el canon literario escolar y las prescripciones de la curricula vigente[1].

Las opciones no son excluyentes: asistimos a una suerte de hibridación que nos enfrenta a historizaciones mechadas de fragmentos o a tematizaciones teñidas de cronología para organizar los contenidos literarios a enseñar.

No sólo con la historia tiene que vérselas la literatura: la selección literaria inició una difícil convivencia con los *géneros discursivos*[2], que pasaron de ser el primo lejano al pariente rico invitado a todos los convites. Y no son precisamente, convidados de piedra: disputan palmo a palmo el espacio con los géneros literarios tradicionales.

En lo que sigue, nos centraremos en el análisis de estos procesos de selección que definen el *corpus* de la literatura escolar en su versión más controlada: el libro de texto.

La construcción del canon literario en la escuela

El concepto de canon define el conjunto de los textos que en cada literatura nacional se presentan como ejemplares. El canon supone un orden jerárquico que organiza la serie literaria y permite la conservación y el estudio de una determinada tradición. El libro de Harold Bloom, *El canon occidental*, nos recuerda también que toda discusión sobre el canon es, en definitiva, una discusión sobre las instituciones que construyen esta serie literaria. Las críticas al canon escolar, como denomina Gustavo Bombini al conjunto de lecturas que se proponen desde la es-

cuela, no escapan a esta lógica. También aquí cualquier imputación se convierte en una crítica a las instituciones que han construido este canon.

Ahora bien, la asimilación de las lecturas de la escuela con un canon escolar supondría que estas se presentan como una serie ordenada en donde podríamos hallar ciertas regularidades y ciertas repeticiones. El canon implica una tradición, y la escuela argentina, ya sea al reproducir el canon de la literatura nacional que comienza a desplegarse con Ricardo Rojas, como al incorporar ciertos textos que ella misma promovió, construyó el substrato de una tradición. Las lecturas de la escuela funcionaban, entonces, como un canon, ya que desplegaban una serie de textos compartidos que iban más allá de un colegio en particular y de un determinado docente. La industria editorial, ligada a la enseñanza, reproducía estos textos junto con los que formaban el canon de la literatura argentina. Las obras de teatro de Alejandro Casona se editaban a la par que el *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*. La escuela, en definitiva, proponía una doble serie de lecturas. El canon literario que la crítica había construido a lo largo del siglo convivía, de esta manera, con otro canon al que podemos denominar "literario escolar"; pero mientras que el *Martín Fierro* (canon literario tradicional) "se estudiaba" como un contenido relevante en sí mismo, las obras de Casona (canon literario escolar) "se representaban" y los poemas de Conrado Nalé Roxlo -otro autor que fue capturado por la escuela- "se recitaban". Los dos cánones proponían, entonces, distintas "prácticas de lectura", como denomina el teórico francés Roger Chartier a los usos históricos que los lectores pueden darle a un texto particular y que generan también distintas formas de sociabilidad. A pesar de que muchas veces se ubicaba muy lejos de la experiencia y de la valoración estética de los alumnos, el canon literario escolar aparecía más ligado a las prácticas literarias que reproducían los usos que la literatura suele tener en la sociedad más allá de su estudio académico. La lectura de los textos narrativos de este canon buscaba el esparcimiento, en tanto que la de los textos teatrales se ligaba a la representación, y la de los textos poéticos, al recitado -una práctica que, de todas maneras, ya había dejado de existir en la sociedad-. El canon literario tradicional, en cambio, terminaba convirtiéndose en una historia de la literatura.Tengamos en cuenta que muchos docentes no aceptaban esta división, que funcionaba como un implícito, e intentaban generar actividades estéticas a partir de los textos del canon tradicional, que, muchas veces, resultaron más fructíferos que aquellos a los que se consideraba más llanos o accesibles a la comprensión de los chicos.

El advenimiento de la democracia en 1983 comienza a quebrar esta polaridad. A partir de esta fecha, la escuela comienza a revisar sus propios contenidos y también se vuelve más permeable a una serie de discursos y prácticas que antes no se consideraban pertinentes en el ámbito educativo. Las clases de música incorporan los ritmos y canciones de los jóvenes, y los derechos humanos se asimilan a los contenidos obligatorios de la tradicional *Educación Cívica*. El espíritu crítico se vio ayudado por la amplia difusión de saberes teóricos que hasta entonces no habían podido circular ni siquiera en los ámbitos universitarios. No fueron pocos los docentes de Lengua y Literatura que comenzaron a cuestionar los textos elegidos por la escuela y hasta la existencia misma de un canon escolar, pero, como afirma Gustavo Bombini (1995), ante el silencio oficial que no fue capaz de articular una reforma programática que diera cause a las nuevas inquietudes de los docentes, el mercado editorial ligado a la enseñanza tomó la iniciativa:

> Las innovaciones en el campo de la enseñanza de la lengua en la Argentina -a diferencia de otros países como Méjico- se producen inicialmente en el ámbito editorial y repercuten directamente en el ámbito de la práctica docente… (Bombini, 1995) .

De esta manera, el mercado editorial, que antes aparecía subordinado a la escuela en tanto no tenía más remedio que reproducir sus programas, se convierte en una de las instituciones más importantes a la hora de proponer un nuevo canon.

A veinte años de este momento inaugural y luego de que la controvertida Ley Federal de Educación privilegiara la oralidad en sus variedades discursivas en el marco de una pretendida adecuación de la escuela al mundo del trabajo, un análisis de los manuales de Lengua y Literatura de EGB y Polimodal da cuenta de los cambios que se han operado no solo en la presentación que hace la escuela del canon literario establecido por la crítica tradicional, sino también en la construcción de su propio canon. En primer lugar, debemos señalar que la mayoría de los manuales destinados

al Polimodal presentan el canon a partir de una serie de conceptos críticos que reproducen las novedades del discurso académico. Los autores se esfuerzan por achicar la brecha entre el saber universitario y el escolar. Así, por ejemplo, en *Tomo la palabra*, de la editorial Colihue, el concepto de literatura, que en los manuales tradicionales se presentaba apelando solo a una o dos definiciones, merece un capítulo de casi diez páginas en las que se discuten diversas representaciones de este concepto, mientras que *Literatura Universal y Lengua I*, de la editorial Puerto de Palos, termina con una larga bibliografía. La teoría literaria, que a partir de 1984 comenzó a ocupar un lugar cada vez más importante en los ámbitos académicos argentinos, también se vuelve un discurso hegemónico de los contenidos literarios. El canon ya no se presenta solo como una mera lista de libros ejemplares, sino como el resultado de una serie de operaciones críticas. Las nociones de norma, valor, uso, estilo, competencia, género literario, narrador, punto de vista, intertextualidad, polifonía, entre otras, son definidas y discutidas en la mayoría de los manuales analizados en este trabajo. El canon no aparece ya como una herencia, sino que se justifica como una construcción de la crítica que los manuales tratan de reproducir.

A la preponderancia que adquiere la teoría literaria en los libros destinados al polimodal, le corresponde en los de EGB una fragmentación del canon literario escolar que, en última instancia, termina por negar, precisamente, su condición de canon. Los textos que presentan estos manuales ya no pertenecen a un universo común. Las lecturas escolares tradicionales han sido suprimidas y en su lugar aparece una selección de textos que solo podemos caracterizar como arbitraria. Autores desconocidos suceden a autores célebres, aunque muchas veces el uso que se hace de estos textos resulta tan arbitrario como su selección. En lugar de un sainete o una pieza grotesca, una adaptación de un cuento de Agatha Cristhie se propone como ejemplo de texto teatral en *El libro del lenguaje y la comunicación 8*, de la Editorial Estrada, aunque esta autora nunca se destacó en ese género. No obstante, en esta tentativa por sustituir el canon literario escolar, algunos manuales de EGB (por ejemplo, *Lengua y Literatura 8*, de la editorial Puerto de Palos) se muestran más preocupados por incluir textos consagrados por las distintas literaturas nacionales.

La llamada novela juvenil aparece como un intento por recuperar la posibilidad de un canon de la escuela, pero tampoco en este campo encontramos las referencias y repeticiones que posibilitarían la sedimentación del territorio común que supone la existencia de un canon. El *Libro del lenguaje y la comunicación,* de Editorial Estrada, se vende junto con una edición de la novela para adolescentes de Pedro Orgambide *Las botas de Anselmo Soria*, que, a juzgar por las actividades que la acompañan, debe ser utilizada por el docente para debatir acerca de los gauchos y los símbolos nacionales. La denominada literatura juvenil, que desde el mercado editorial pretende reemplazar al canon literario escolar (Alejandro Casona, Jorge Ávalos -autor de *Shunko*-, Juana de Ibarbourou) porque parece en cierta medida "más moderna", no ha generado la tradición que supone un canon, en parte porque el mismo mercado editorial que la impulsa también promueve la permanente necesidad de novedades. La biblioteca de la escuela puede recibir nuevos libros todos los meses, pero el canon literario escolar, para poder continuar siendo un canon, requiere de cierta estabilidad. El *corpus* de esta literatura juvenil, por otra parte, tampoco refleja las lecturas que eligen libremente los estudiantes de los primeros años de la escuela media, como S. King, J. R. Rowling o Tolkien. El uso que puede darse a estos autores en la escuela constituye un desafío para los docentes, y, en la actualidad, muchos los han incorporado en su práctica educativa.

En conclusión, podemos pensar que los saberes críticos que utiliza el colegio para presentar el canon literario tradicional no han servido para elaborar un nuevo canon literario escolar. El mercado editorial ha tomado en la EGB el lugar de institución rectora que la Crítica y la Academia tienen en el polimodal. La brecha entre el canon literario tradicional y el canon escolar parece, entonces, ser una consecuencia del lugar preponderante que ocupa en nuestro sistema educativo el mercado editorial destinado a la escuela. Corresponderá a los docentes intentar una política educativa que avance sobre estas diferencias.

La tensión entre géneros literarios y discursivos

Partamos de una constatación empírica, que se materializa consultando títulos e índices de textos para EGB III y Polimodal: se acabó el reinado de la literatura por sobre los otros discursos sociales. La " Lengua y Literatura" que sucedió al "Castellano" para los textos de consulta de la antigua escuela secundaria -devenida hoy EGB III y Polimodal, encabalgándose sobre el séptimo grado (deno-

minado séptimo año) y extendiéndose de esa forma por un ciclo de seis- ha instaurado la hegemonía del *texto.*

Una suerte de "democracia discursiva" ha terminado con el despotismo literario. No es éste el lugar para exhibir argumentos a favor de la literatura; de lo que se trata, es de examinar cómo operó el cambio a través del proceso de selección que reacomodó los materiales literarios en un nuevo sistema, lo que equivale a decir, modificó su *valor* .

Los textos examinados reproducen el lugar en que la EGB III y el Polimodal colocó al discurso literario en sus contenidos básicos: fuertemente vinculado con el ejercicio de las competencias lectora y escritora, en el caso de la EGB, y estrechamente ligado a las series sociales y culturales en el Polimodal, junto con una exasperada batería teórica que intenta poner en discurso la reflexión sobre los hechos de la literatura.

La impronta del alumno como productor y receptor activo de múltiples discursos hizo que la organización discursiva del manual se ampliara para dar lugar a los producciones lingüísticas no ficcionales como generadoras de actividades de expresión oral y escrita y lectocomprensión: se focalizó el interés en *Los hacedores de textos*, para decirlo en palabras de Alvarado, Cortés y Bollini[3], y, paralelamente destacar uno de los proyectos que, a nuestro entender, mejor traspuso didácticamente los contenidos a enseñar para el tercer ciclo.

Así, el concepto de "género discursivo" como resolución teórica para la profusión de tipologías textuales en el manual de EGB permitió la convivencia de la literatura *como un discurso más* junto a las otras manifestaciones lingüísticas. En algunos casos[4], -pero no por minoritarios menos reveladores- se saltó la barrera del género literario y se eliminó la categoría, asimilando, por ejemplo, la "noticia" con el "cuento tradicional", sin que medie la inclusión de éste último en una jerarquía de clasificación abarcadora. El concepto mismo de "literariedad" como distintivo de un conjunto de textos que se recortan de los demás integrándose bajo una sumatoria de características que los definen queda anulado. No se problematiza la especificidad del discurso literario, porque se la desconoce como categoría aglutinante. No es que se rehuya de las definiciones y las precisiones teóricas en los manuales para tercer ciclo - basta repasar las que se despliegan en torno al género discursivo "chiste" en más de un libro de texto-[5], sino que se las manipula en función del sistema textual que se construye.

En el caso de los materiales destinados al Polimodal, se advierte una clara tendencia a centrar al discurso literario en el eje de la constelación textual que se propone; sin embargo, los materiales examinados rinden tributo a las "tipologías conectadas" o se organizan en función de testimonios textuales que garantizan el "espíritu de época" que se quiere transmitir a partir del posicionamiento en la serie histórica y cultural y en el campo intelectual y sus actores. Sin olvidar las incrustaciones teóricas a las que hacíamos referencia más arriba, mediante las cuales la profusión de definiciones de género discursivo, género literario, literatura, teoría literaria, polifonía, intertextualidad -y una larga lista de la que no daremos cuenta exahustivamente-, se arrinconan en las primeras páginas de los manuales, sin que se recuperen para echar luz sobre su presencia ni para iluminar los textos. Excepcionalmente se problematiza sobre estas cuestiones y se las incorpora a un discurso que se despliega didácticamente en función de la literatura y no de la historia ni de las tematizaciones fundantes de la escritura -el héroe, el amor, la guerra, etc.-, y que reflexiona sobre *La maquinaria literaria.* Este sintagma es, a la vez, nombre y declaración programática de un libro que da cuerpo a la excepción y que pertenece a una novísima colección destinada a este nivel de la editorial Longseller[6].

Pareciera que los textos literarios por sí solos no bastan para dar cuerpo a una propuesta de lectura: se completan en la correlación con otros materiales que los rodean, aunque, a veces, más bien los ahogan, los acorralan, los opacan. La lógica que preside su incorporación es la de la acumulación textual: a una novela la sucede una crónica periodística, a un romance, una columna de revista del corazón, a un cuento fantástico, un informe.

El discurso sobre la literatura le resta espacio a su propio objeto. Corremos el riesgo de terminar formando lectores peritos en distinciones terminológicas capaces de teorizar sobre los géneros sin haber leído una sola línea de ficción: entonces habremos conseguido vivir de la literatura, pero sin ella.

Bibliografía

Manuales trabajados

Tercer ciclo de EGB

- BOLLINI, Rosana; CORTÉS, Marina. 1996. *Los hacedores de textos. Lengua 1*. Buenos Aires: El hacedor.
———. 1997. *Los hacedores de textos. Lengua 2*. Buenos Aires: El hacedor.
-COCHETTI, Stella Maris; FAGGIANI, Roberto, *et allii*. 2001. *Lengua y Literatura 9*. Buenos Aires: Puerto de Palos.
-CORTÉS, Marina; ALVARADO, Maite. 1997. *Los hacedores de textos. Lengua 7mo*. Buenos Aires: El hacedor.
-FAGGIANI, Roberto; MONTES, Rosalía; *et allii*. 2001. *Lengua y Literatura 8*. Buenos Aires: Puerto de Palos.
-GUIDO, María RITA, BLANCO; María Imelda, *et allii*. 1998. *El libro del lenguaje y la comunicación*. Buenos Aires: Estrada.
-INDART, María Inés; PIAGGIO, Verónica. 2001. *Lengua y Literatura 7*. Buenos Aires: Puerto de Palos.
- RODRÍGUEZ, María Elena; AVENDAÑO, Fernando; et allii. 1995. *La lengua y los textos 1*. Buenos Aires: Santillana.
———. 1995. *La lengua y los textos 2*. Buenos Aires: Santillana.
———. 1996. *La lengua y los textos 3*. Buenos Aires: Santillana.

Polimodal

-ANTOKOLETZ, María Adela; COCHETTI, Stella Maris, *et allii*. 2001. *Literatura 2 Europea y Norteamericana y Lengua*. Buenos Aires: Puerto de Palos.
-COCHETTI, Stella Maris; FAGGIANI, Roberto, *et allii*. 2001. *Literatura1 Universal y Lengua*. Buenos Aires: Puerto de Palos.
-CUESTA, Carolina. 2001. *Lengua y Literatura. Polimodal. La maquinaria literaria*. Buenos Aires: Longseller.
-DE LUCA, Gabriel; DI VICENZO, Diego; LÓPEZ CASANOVA, MARTINA. 1999. *Literatura Universal. Conectada con literatura argentina, latinoamericana y española*. Buenos Aires: Santillana.
-GALÁN, Ana; INDART, María Inés, *et allii*. 2001. *Literatura 3 argentina y latinoamericana y Lengua*. Buenos Aires: Puerto de Palos.
-GANDOLFI, Gustavo; LÓPEZ CASANOVA, Martina. 1998. *Literatura española. Conectada con literatura universal*. Buenos Aires: Santillana.
-PETRUZZI, Herminia; CILENTO, Laura, *et allii*. 2002. *Tomo la palabra.Lengua y Literatura I*. Buenos Aires: Colihue.

Bibliografía teórica y crítica

-ALTAMIRANO, Carlos (director).2002. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
-ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. 1983. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
-BAJTÍN, Mijaíl. 1998. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
-BARTHES Roland, (et al.) 1992. *Literatura y educación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
-BLOOM, Harold. 1995. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
-BOMBINI, Gustavo. 1995. *Otras tramas. Sobre la enseñanza de la lengua y la literatura*. Rosario: Homo Sapiens.
-CHARTIER, Roger. 1994. *Libros, lectura y lectores en la Edad Moderna*, Barcelona, Alianza.
-MENDOZA FILLOLA, Antonio (comp.) 1998.*Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*. Barcelona: Horsori.

Notas

[1] Hacemos referencia a los Contenidos Básicos Comunes (CBC), organizados a partir de la sanción de la Ley Federal de Educación (1994)

[2] Según M. Bajtín, "cada esfera de uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos"*. Op.cit., pág 124.

[3] Cfr. Bibliografía

[4] Cfr. los manuales de Santillana y Puerto de Palos, para tercer ciclo.

[5] "El chiste es u relato humorístico breve que produce el efecto delo cómico. Hay tres momentos o funciones dentro del chiste: Función de normalización (...), función de armado (...)y función de disyunción (...)" en Lengua y Literatura 8, Bs. As, Puerto de palos, pág. 158.

"Chiste. Definiciones del diccionario: (del lat *scitum*, dicho, de *scire*, saber)m. Agudeza, ocurrencia graciosa, dicho ingenioso//suceso gracioso//burla, chanza, broma". "Los chistes que se transmiten en forma oral, de boca en boca, suelen constituir narraciones mínimas o diálogos breves. Se diferencian de otras narraciones y diálogos porque presentan desenlaces inesperados, exagerados, carentes de lógica, irrazonables o inapropiados que provocan la risa" *El libro del lenguaje y la comunicación*, Estrada pág.102.

"Lo cómico verbal: hay que distinguir la comicidad que expresa el lenguaje de la que crea el lenguaje mismo. La segunda clase es generalmente intraducible. Todo cuanto es se le debe a la estructura de la frase o a la elección de las palabras. La comicidad no se produce por contar con palabras una situación graciosa, sino por el juego deliberado con las palabras". *La lengua y los textos 1*, Santillana, pág.153.

[6] Cfr. Bibliografía

Análisis lingüístico para la inferencia de las representaciones

Patricia Maria
Universidad Nacional de Río Cuarto

Uno de los objetivos del proyecto de investigación "Estudio de la representaciones docentes acerca de la producción de textos con empleo de Tecnologías de la Información y la Comunicación en clases de Ciencias en la Escuela Secundaria" es explicitar cuáles son las representaciones que los docentes tienen acerca de las TIC y sus posibilidades didácticas. Si tenemos en cuenta las presiones que pesan sobre el docente desde las teorías pedagógicas y las concepciones sobre las TIC ("lo que se debe decir"), sería ingenuo creer –aun tomando una perspectiva de análisis solamente lingüístico- que desde el contenido semántico de las expresiones de los docentes podremos inferir sus representaciones. De allí que se contemple en este trabajo la elaboración de un instrumento de análisis lingüístico que –desde distintos niveles de análisis- permita la revelación de las representaciones, entendidas éstas, en la perspectiva de Moscovici (1969), como sistema de valores, ideas y procedimientos.

Preguntarse acerca de las representaciones de los docentes sobre la escritura en la escuela con el uso de nuevas tecnologías (TIC), presupone establecer primeramente la concepción de las representaciones e indagar acerca de las representaciones sobre escribir, sin más.

El primer aspecto –concepción de representaciones- ha sido abordado extensamente, en el marco de nuestra investigación, por Gremiger (2003). Retomamos los conceptos fundamentales, para contextualizar nuestro estudio sobre la representación de escritura.

Partimos de la noción de representaciones sociales propuesta por Moscovici definidas como:

> [...] sistema de imágenes, opiniones y creencias que orienta la práctica y está influenciado por ella [...] Una representación social es un sistema de valores, nociones y prácticas que tiene una doble vocación. Primeramente, instaurar un orden que le dé a los individuos la posibilidad de orientarse dentro del entorno social, material y dominarlo, luego asegurar la comunicación entre los miembros de la comunidad. (Moscovici, 1984, citado por Boggi Cavallo y Iannaccone, 1993)

Dentro de esta perspectiva general tendremos en cuenta dos lineamientos que tienen particularidades tanto desde el punto de vista teórico como metodológico. Por un lado, la propuesta de Denise Jodelet (perspectiva estructural), para quien la representación designa

> [...] una forma de conocimiento común con las siguientes características: está socialmente elaborada y compartida ya que se construye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, saberes, modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos por medio de la tradición, la educación y la comunicación social" (Jodelet, 1993, citada por Berger, 1995)

Por otro lado, Jean Claude Abric presenta una perspectiva procesual en tanto considera a las representaciones como "el producto y proceso de una actividad mental por medio de la cual un individuo o un grupo reconstituye la realidad a la cual se ve confrontado y le atribuye una significación específica" (Abric, 1994, citado por Banchs, 2000). Estimamos que resulta operativo considerar complementariamente ambas perspectivas:

> En definitiva, lo central en la cuestión de las representaciones, para poder abarcar el análisis dimensional y el dinámico del que habla Moscovici, parece radicar en el hecho de no perder de vista los elementos constitutivos de las representaciones (la información, el campo de las representaciones y la actitud) así como los procesos de la perspectiva dinámica (objetivación y anclaje) que permiten comprender el funcionamiento de las representaciones. (Gremiger 2003)

Acerca de la segunda cuestión -la escritura- podemos decir que "En sentido amplio, escritura es todo sistema semiótico visual y espacial; en sentido estricto, es un sistema gráfico de notación del lenguaje" (Ducrot-Todorov, 1979:228). Pero, ¿cómo se realiza esta

escritura en la escuela? Una característica de la producción escrita en el ámbito escolar es poseer cierto grado de artificialidad: aunque el docente se posicione en una perspectiva interactiva y social del texto, se crea una ficción de situación comunicativa y de motivación textual, porque en definitiva, en el aula se escribe para enseñar y aprender el sistema y uso de la lengua, o para demostrar las competencias en la tarea escrituraria, o como medio de adquirir y demostrar conocimientos. De lo anterior se deduce la importancia de elucidar la concepción de escritura que poseen los docentes y la actitud frente a ella, ya que éstos constituyen elementos significativos de la representación. Analizaremos a continuación tres instrumentos que permitirán –desde el análisis textual- evidenciar estas concepciones y actitudes.

El primer instrumento contiene una serie de diez posibles respuestas a la pregunta *Cuando usted pide a sus alumnos que escriban ¿qué creen que hacen ellos?* que el docente informante debe clasificar por orden de importancia. A través de este instrumento se busca dar cuenta de las distintas relativas valoraciones de las acciones que pueden realizarse con la escritura, y la actitud frente a ellas.

Las acciones consideradas son:

• Intercambiar, mostrar: ambas con una función básica de escritura como comunicación; intercambio, socialización: escribir para intercambiar conocimientos, para expresar sentimientos, etc.

• Reflexionar, desarrollar, construir, memorizar: es decir, acciones derivadas de la función cognitiva que, en el presente contexto, podríamos denominar función didáctica de la escritura: escribir para desarrollar creatividad o para construir conceptos

• Por último una función "metaescrituraria": escribir para aprender a escribir correctamente.

Esta consigna se complementa con una pregunta de múltiple opción acerca de las clases de textos que se escriben en el aula y los objetivos de esta actividad. Estos datos complementarán, desde el producto, las acciones y funciones establecidas en el apartado anterior.

Una segunda forma de indagar acerca de las representaciones se realizará a través de un protocolo que plantea situaciones problemáticas que presentan distintas alternativas de respuesta. De esta operación se pretende inferir la representación acerca de la escritura y los distintos componentes del contexto social de circulación, en este caso, específicamente, el ámbito escolar y también la relación escritura-TIC.

Los aspectos considerados, y las posibles elecciones por parte de los informantes, son:

• Responsabilidad de la problemática de la escritura: dirección de cada escuela, profesores de Lengua, docentes en general, institución.

• Evidenciación y evaluación de la problemática: a través de documentación (notas), productos evaluados, observaciones, opiniones, diagnóstico institucional, etc.

• Explicitación del papel de la asignatura Lengua en la problemática de la escritura: enseñanza de aspectos morfosintácticos y ortográficos que se manifiestan en la superficie del texto, enseñanza de estrategias en tanto procesos cognitivos involucrados en la escritura, práctica repetitiva como ejercicio de mejoramiento de la escritura, etc.

• Papel de los profesores de otras asignaturas que no sean Lengua en la problemática de la escritura: capacitarse, enseñar estrategias adecuadas a cada asignatura (con una capacitación previa del profesor), hacer ejercitar a los alumnos a través de la solicitud frecuente de textos escritos, dejar el tema a los profesores de Lengua, etc.

• Relación del docente con las TIC: capacitarse –antes de la enseñanza, o junto con los alumnos-, participar en el uso y también la enseñanza de uso de las TIC, dejar todas las experiencias didácticas con TIC en manos de expertos.

• Incidencia de las TIC en las actividades escriturarias de la asignatura Lengua: valoraciones, distintas justificaciones.

Por último, como tercer instrumento de recolección de datos se prevé la realización –y grabación- de entrevistas y actividades de

interacción entre pares, las que luego serán analizadas –en tanto textos-, mediante una utilización parcial, y adaptación, del aparato conceptual que presenta Bronckart (1996), que se articula con la hipótesis general según la cual todo texto está articulado en tres niveles interactivos:

a)-La infraestructura general del texto

b)-Los mecanismos de textualización

c)-Los mecanismos de puesta enunciativa

De estos tres niveles, nos resultan potencialmente fructíferos para la inferencia de las representaciones los mecanismos de textualización: creación de series isotópicas que contribuyen al establecimiento de la coherencia temática. En ellos podemos distinguir: mecanismos de conexión: a través de organizadores textuales que relacionan y articulan el plan general del texto, o marcan la transición entre tipos de discurso, o entre frases de una secuencia o, más localmente, entre frases sintácticas; también corresponden a estos mecanismos la cohesión nominal y la cohesión verbal. Pero posiblemente la mayor cantidad de datos podamos extraerlos de los mecanismos de puesta enunciativa, en tanto que son relativamente independientes del tema y contribuyen a la coherencia pragmática, desde una doble perspectiva: el establecimiento de la responsabilidad enunciativa con las voces explícitas o implícitas, y las evaluaciones evidenciadas en los modalizadores de distinto tipo. De la conjunción del análisis de estos dos niveles, se podrá dar cuenta de:

• El grado de participación (compromiso) del enunciador (docente informante) con su enunciado: a través de marcas como construcción del sujeto, modalizadores, impersonalización, etc.

• La concepción-evaluación del objeto motivo de la escritura, como cercano al mundo del enunciador o como un objeto abstracto no situado, como inserto en un contexto, que podrá ser el escolar u otros, etc.

Se prevé realizar dos lecturas de los datos recolectados de la aplicación de estos tres instrumentos: uno que relacione a los distintos informantes, a partir de categorías establecidas en cada instrumento, lo que permitirá un análisis cuanti-cualitativo; y otro –que consideramos más importante desde el tipo de investigación que estamos realizando- por el que se complementarán todos los datos de un mismo individuo informante, con el objetivo de lograr una descripción de la representación "real" que cada individuo tenga. En las hipótesis de investigación sostenemos que las representaciones son modificables a través de experiencias, de allí que esperamos poder confrontar estos datos obtenidos como "diagnóstico de representación" con los que vayamos recolectando a medida que se desarrolle la experiencia de trabajo con los docentes, lo que posibilitará la demostración de la hipótesis.

Bibliografía

-BANCHS, J. M. 2000. "Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las Representaciones Sociales", en *Textes sur les Représentations Sociales*, vol. 9.
-BERGER, C. 1995. "Prolegomènes d'une enquète sur les représentations sociales des lycéens anglicistes en France", en *Feux Croisés*. Disponible en: www.univ-paris13.fr/CRIDAF/TEXTES/CBfc.pdf)
-BOGGIO CAVALLO, P, y IANNACCONE, A. 1993. "Représentations sociales et constructions des connaissances" en *Textes sur les Représentations Sociales*, vol. 2.
-BRONCKART, Jean Paul. 1996. Activités langières, textes et discours. Pour un interactionnisme socio-discursif. Lausanne, Delachaux & Niestlé.
-DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV. 1979. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: Siglo XXI.
-GREMIGER, Clide. 2003. "Estudiar las representaciones docentes dentro de un proceso de formación interdisciplinario sobre la producción de textos con empleo de tecnologías de la información y la comunicación en la escuela secundaria", trabajo presentado en las Jornadas de Investigación de la facultad de ciencias humanas. Universidad Nacional de Río Cuarto.

ponencias 3a

literatura

Avatares del mito

Versiones del mito

Inés Elena Regueira
Walter Romero
Ana María Llurba
Mónica Serra Hügli
Adriana Cid
Javier González
Ana María García

■ *Hamlet*: ¿una respuesta al mito del poder?

Inés Elena Regueira
Universidad de Buenos Aires - Consudec

Introducción

Nuestra cultura occidental parte de varios presupuestos que de alguna manera podemos considerar mitos por la fuerza que ejercen en nuestras conciencias y por la falta de cuestionamiento con que los aceptamos. Ferrater Mora cita a Ernst Cassirer y dice:

> Según dicho autor, hay un principio de formación de los mitos que hace que éstos sean algo más que un conjunto accidental de imaginaciones y fabulaciones. La formación de mitos obedece a una especie de necesidad inherente a la cultura, de modo que los mitos pueden considerarse como supuestos culturales. (1999: 2423)

Más adelante, analizando la visión estructuralista de los mitos de Lévi-Strauss, agrega "Aunque los mitos no son estructuras lógicas, su constitución, desarrollo y transformación están sometidos a reglas operacionales que pueden expresarse lógicamente." (2424). En un artículo académico de la publicación *Library Trends (*1999: 485-506*),* Tidline, de la Universidad de Illinois, utiliza el análisis de Girling (1993) en *Myths and Politics in Western Societies* (*Mitos y Política en las Sociedades Occidentales*) para redefinirlos como los intentos de los pueblos para aceptar las poderosas fuerzas económicas y políticas. Los mitos explican y reflejan la historia y representan un conocimiento compartido. Por eso, aun en este siglo, los mitos estructuran la experiencia humana.

Es esta visión del mito la que explica para mí la confianza que depositamos en la democracia y en la división de funciones dentro del gobierno que nos indica Platón en la *República.* Como todos sabemos, expresa que son los filósofos los que deben gobernar las ciudades y las Notas de Luis Farré (Eudeba, 1975: 332) refieren en este punto que "el "rey filósofo" ha sido desde Platón un tópico ideal entre los pueblos.

Desde estas concepciones propongo una lectura de *Hamlet* que considere otra connotación de la negativa del príncipe a tomar ese poder que le es propio, la corona de Dinamarca. Harold Bloom (2001:23) recuerda a T. S. Eliot en su observación "de que lo más que podemos esperar es equivocarnos sobre Shakespeare de una manera nueva", y agrega "Propongo únicamente que dejemos de equivocarnos sobre él dejando de intentar acertar". Así comienza una nueva recorrida por las líneas de esta obra que ha dado tanto análisis y tanta especulación a sus lectores y audiencia.

El intelectual y el poder

La primera escena del primer acto nos muestra cómo la aparición del Espectro requiere de la confirmación y de la explicación de Horacio simplemente porque es un estudioso, un hombre de la filosofía, compañero de Hamlet en la universidad. Cuando el fantasma aparece, Marcelo dice: "Horacio, tú que eres hombre de estudios, háblale." (1969, I, i: 42), otorgándole de esta forma el poder del conocimiento que lo faculta para explicar situaciones que otros no comprenden. También es notable cómo la explicación de Horacio sugiere una conexión con el estado de Dinamarca y su destino, "mi rudo pensamiento pronostica alguna extraordinaria mudanza a nuestra nación" (1969, I, i:69). Lo dicho y la subsiguiente explicación del estado de preparación para la guerra provienen de labios de Horacio y su verosimilitud es indudable porque es un estudioso, la audiencia sabe que puede confiar en él. Así también él mismo nos brinda una presentación de Fortimbras como un joven fogoso y dispuesto a todo para recobrar las tierras que su padre había perdido. La discusión sobre el derecho a ejercer el poder aparece ya en esta primera escena como una cuestión de estado, y la actitud de Fortimbras ya perfila la contradicción con la conducta de Hamlet. La segunda escena vuelve a

introducir el tema de la impetuosidad y el atrevimiento de Fortimbras e inmediatamente después el rey se dirige a Hamlet, a quien no hemos conocido aun, y lo acusa de tener "un corazón débil, un alma indócil, un talento limitado y falto de luces" (1969, I, ii: 96-97). Esta descripción tan alejada de la realidad, como comprobará la audiencia en poco tiempo, sirve para cimentar nuestra desconfianza del Rey.

En el transcurso de toda la obra Hamlet se muestra precisamente como el pensador por excelencia, cuestionándose todo y, como dice Bloom, "La conciencia es su característica más acusada; es la figura más alerta y conocedora que se haya concebido nunca."(2001: 415), "una conciencia que parece espiarse a sí misma" (421). Es así que este pensador, filósofo, es el personaje destinado a ser rey de Dinamarca, a quien el trono le corresponde por legítimo derecho y quien tiene una justificación para arrebatarlo de su tío quien, como le revela el Espectro, mató a su padre. Éste es el "rey filósofo" de Platón. A medida que lo conocemos, más confiamos en él, incluso cuando sus actos se transforman en criminales. Vuelvo a citar a Bloom: "el mundo en su mayoría ha estado de acuerdo en amar a Hamlet, a pesar de sus crímenes y errores [...] puesto que nuestra conciencia no puede extenderse tan lejos como la suya [...] veneramos (de una manera secular) esa conciencia casi infinita [...]" (2001: 431). Nuestra interpretación de la famosa frase "Hay algo podrido en el estado de Dinamarca" (1969, I, iv: 90) es precisamente que el poder no está en las manos correctas, debe ser Hamlet el que lo detente y ejerza. Al finalizar el primer acto ya estamos atrapados por la profundidad del pensamiento del Príncipe y deseamos con él la venganza que llegará con "alas veloces como la fantasía" (1969, I, v: 29-30).

El segundo acto vuelve a presentar a Fortimbras, esta vez simulando acceder a la orden de su tío de abandonar sus pretensiones sobre Dinamarca y queriendo marchar contra Polonia. No sólo sigue este personaje, que no veremos hasta el final de la obra, acrecentando su imagen de hombre de acción, sino que también como descubriremos más tarde, poniendo en práctica argucias políticas para obtener su objetivo y desconcertar a su enemigo. Este acto también sirve al propósito de mostrar la incapacidad de Polonio como asesor del rey, y del mismo rey, que escucha a este asesor, confirmando de esta manera nuestra confianza en lo acertada que sería la coronación de Hamlet.

El tercer acto despliega el Hamlet que fascina y confunde, el gran pensador y el cruel misógino, el autor teatral y el actor, el que decide sobre la vida y la muerte de otros, el hijo que juzga, ama, obedece y protege a su madre. En todas estas representaciones diferentes, Hamlet juega su poder sobre los otros. Si seguimos a Foucault (1982: 208) y analizamos las relaciones de poder a través de las estrategias de antagonismo, veremos cómo en cada caso, Hamlet se hace dueño de las estrategias del poder dominante. Con Ofelia descarga una artillería de crueldad que desconcierta a la joven y la reduce a la tristeza. La segunda escena presenta un director teatral que da indicaciones con seguridad y conocimiento, lo cual lo coloca inmediatamente en otra situación de dominación sobre los actores que lo respetan y obedecen. La relación con Horacio es también de desigualdad, porque está teñida de la admiración profunda de Horacio hacia Hamlet y éste sabe que puede confiar incondicionalmente en su admirador. Luego también vemos al gran actor que Hamlet puede ser engañando a Rosencrantz y a Guildenstern con su fingida locura. Hamlet también ejerce el poder sobre su tío al decidir no matarlo cuando lo encuentra rezando, y sobre Polonio, a quien mata por error pero sin remordimientos cuando reconoce a su víctima. La relación con su madre es por fuerza más confusa, pero sin embargo logra dominarla y reducirla a su voluntad. De todas maneras, todas sus estrategias de dominación no buscan obtener el poder político, Hamlet en realidad quiere dominar su mente, su existencia. Lo expresa en el reconocido soliloquio "*To be, or not to be*" (1968, III, i: 56-88) en el cual se queja de que la conciencia nos hace a todos cobardes, la prudencia oscurece la resolución y las grandes empresas pierden, debido a ellas, el nombre de acción. Este testimonio refuta al mito platónico, Hamlet reconoce que el poder no debe ser ejercido por los filósofos, sino por los hombres de acción. Como también dice Foucault, los pensadores tienen otra función, y el intelectual no tiene un rol de consejero, sino que es quien puede ofrecer los instrumentos de análisis de la realidad. Ésta creo que es la respuesta de *Hamlet* a la prescripción platónica de la función de los filósofos.

EL EJERCICIO DEL PODER

El cuarto acto marca otro aspecto del poder público, el amor del pueblo y su fragilidad. En la tercera escena el Rey menciona este sentimiento del pueblo de Dinamarca por Hamlet y agrega que "Es muy querido de la fanática multitud, cuyos afectos se determinan por los ojos, no por la razón [...]"(1969, IV, iii: 4-5). Esta visión del apoyo popular se reitera en la escena siguiente, cuando Laertes entra al palacio seguido por una multitud que lo viva como rey (1969, IV, v: 94-107). Éste es también un aspecto del poder que Hamlet puede disfrutar, si quiere; él también tiene carisma y es apreciado por el pueblo, las relaciones de poder que son tan complejas cruzan siempre el camino de Hamlet. Pero, sin embargo, al Príncipe lo persiguen las dudas, en su encuentro con las tropas de Fortimbras vuelve a cuestionar su demora en actuar, la visión de esos hombres dispuestos a morir por una tierra sin valor, defendiendo el honor de un derecho agraviado, acrecienta su disgusto por sí mismo y se increpa reclamando que sus pensamientos sean sangrientos. (1969, V, iv: 32-66)

De esta forma, en el quinto acto encontramos a Hamlet dispuesto a actuar. Aquí se reconoce como el rey cuando salta dentro de la tumba de Ofelia, "Yo soy Hamlet, príncipe de Dinamarca" (1969, V, i: 238-239). Y finalmente decide desafiar los presagios y estar preparado para lo que pudiera ocurrir, va a participar en el devenir de los hechos, va a actuar.

La muerte de Hamlet no cierra la obra, antes de morir él dispone quien contará su historia y perpetuará su nombre y también quién ocupará el trono de Dinamarca, y vemos cómo su voluntad se concreta. Es importante señalar que Fortimbras dispone que se le rindan los tributos del soldado y agrega: "¡Si él hubiese ocupado el trono, sin duda habría sido un excelente monarca!" (1969, V, ii: 379-380). En el final de su vida, Hamlet es reconocido como un soldado, un guerrero, un hombre de acción y como tal se cree que hubiera sido un excelente monarca. Nuevamente los atributos de un buen rey están unidos a la acción, la resolución, la capacidad de resolver situaciones complejas y adversas. Hamlet sólo logra estas conductas cuando abandona al filósofo, al hombre de "intelecto penetrante", al "que ve a través de la humanidad" en palabras de Wilson Knight, al que posee "el verdadero conocimiento, una visión de la horrible verdad" como lo define Nietszche. Por eso acuerdo con Harold Bloom cuando sostiene:

> Pero se nos dificulta ver a Hamlet como un posible rey, y pocos espectadores y lectores se inclinan a estar de acuerdo con el juicio de Fortimbras de que el príncipe se hubiera unido a Hamlet padre y a Fortimbras como un regio machacador de cabezas más (2001: 432).

EL MITO DEL PODER

Shakespeare siempre tiene respuestas y también siempre crea dudas nuevas, horizontes posibles de lectura que amplían nuestro pensamiento y nuestra concepción del mundo. En estos momentos de cambio, de globalización y de cuestionamientos es posible repensar nuestras convicciones acerca del poder y de los hombres en quienes lo delegamos. Hamlet no sólo elige a Fortimbras, quien puede ser su opuesto, sino que además critica su propia actitud reflexiva y cuestionadora como aquella que pospone la acción necesaria y que, a su vez, puede contribuir a grandes tragedias, como las muertes en el estado de Dinamarca. Expresa sus dudas acerca de lo apropiado de su privilegiado pensamiento sin la acción necesaria, "Aquel que nos formó dotados de tan extenso conocimiento [...] no nos dio esta facultad [...] para que estuviera en nosotros sin uso y torpe" (1969, IV, iv: 36-39), y luego, "yo no sé para qué existo, diciendo siempre: «Tal cosa debo hacer», puesto que hay en mí suficiente razón, voluntad, fuerza y medios para realizarlo." (1969, IV, iv: 43-46). ¿Será entonces como dice Hamlet que lo intelectual por sí solo no alcanza para resolver nuestras dificultades? ¿Podemos concluir así que el "rey filósofo" de Platón es solamente un mito?

Queda la duda, la reflexión. Como dice nuestro Príncipe antes de morir, "El resto es silencio" (1969, V, ii: 340).

Las líneas indicadas en las citas de *Hamlet* corresponden a: Shakespeare, William.1968. *Hamlet.* Hong Kong: Longman Group Ltd. 7ma. edición. 1976.

BIBLIOGRAFÍA

-BLOOM, Harold. 1998. *Shakespeare. La Invención de lo Humano.* Bogotá: Editorial Norma, 2001.
-FERRATER MORA, José. 1994. *Diccionario de Filosofía.* Barcelona: Editorial Ariel. Primera Edición en Ariel Filosofía.1999
-FOUCAULT, Michel. 1982. *The Subject and Power.* Chicago: University of Chicago.
-PLATÓN. 1963. *República.* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, Octava Edición. 1975.
-SHAKESPEARE, William. 1968. *Hamlet.* Hong Kong: Longman Group Ltd. 7ma. edición. 1976.
-_____. 1969. *Teatro Selecto.* Trad.: R. Martínez Lafuente. Buenos Aires: El Ateneo, 7° ed.: 1976.
-TIDLINE, Tonyia. 1999. "The Mythology of Information Overload", en: *Library Trends.* University of Illinois, 47:3, 1999, pág. 485-506.

Salomé entre Flaubert y Huysmans: el caso Wilde

Walter Romero
Universidad de Buenos Aires

Salomé (1894) de Oscar Wilde constituye un hito finisecular de entramados y superposición de textos. El perfume letal de la hija de Herodías, Salomé, princesa de Judea, encarna en el drama simbólico-decadente del autor irlandés bajo un prodigioso y decantado ejercicio textual.

Sabemos que el mito migra y reaparece en la obra de Mallarmé, en capítulos centrales de la obra capital de Huysmans, en la memoria pictórica de Moreau, en la *Hérodiade* de Gustave Flaubert. Pero el acto único de la Salomé wildeana -recargado de hipercromías e hiperestesias; escrito originalmente en francés, corregido por Loüys y Schowb, y con posterioridad vertido al inglés- constituye un caso hegemónico de literatura comparada que nuestro trabajo pretende presentar –muy brevemente- desde la perspectiva de su disposición estética, y atendiendo a algunos rasgos estilísticos que nos permitirán leerlo como "ruina" y "constructo", aparato complejo de entramado y memoria donde el mito, el movimiento decadente y las literaturas inglesa y francesa se funden.

Salomé, por su origen mitológico, pre-bíblico, pertenece a los cultos fenicio-índicos como diosa que simboliza el deleite y la histeria a la manera de una Bacante; criatura mórbida y cercana a los más acendrados ritos necróticos. En *À Rebours* se la presentará como:

> la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.

Permítaseme, a través de algunas pinceladas, recordar el drama en Wilde.

En principio, los aspectos espaciales. La terraza adyacente al salón donde se celebraría un festejo en honor de Herodes: *locus* limitado por la cisterna donde lokanaan se encuentra apresado. Y la luna, testigo que busca "cosas muertas" en nocturnal atmósfera.

Desde la primera réplica, las "audacias" discursivas. El diálogo crontrapuntístico del paje que mira la luna, del joven sirio que mira a Salomé, de la posterior e incestuosa mirada de Herodes sobre la joven, de la fagocitosis deseante que Salomé interpone en su pulsión por ver el cuerpo de Juan El Bautista. Enclave lingüístico-óptico hecho de superposiciones que complejizan la tela visiva y verbal que encierra esas relaciones de fuga en notoria primacía escópica[1].

Hacia el final la "logorrea" desatada después del baile cuando Salomé pida con insistencia la cabeza; el rechazo primero de Herodes, que en figuras retóricas de la abundancia, le propondrá increíbles sustitutos a tan desaforado pedido; sin olvidar la extraña posición de Hérodias, la esposa de Herodes y madre de Salomé, tal vez como la más cuerda –la más astuta, diremos- en un mar de delirio.

Como momento culminante, lo ritual y morboso después de la secuencia antifonal: la cabeza del profeta que hace su aparición en una bandeja de plata, espejo de la Luna, plancha argentada manchada de sangre. Preeminencia de lo blanco, de lo rojo, de lo negro, y de una cantidad de matices deslumbrantes: gradaciones del color en una lujuria cromática, en un regodeo del espejo, en sutiles decantaciones de corte simbólico-decadentista.

A su vez, e incrustada como centro neutro pero neurálgico de esta "ceremonia", la danza de los siete velos, sólo expresada en la didascalia y sin ningún asidero real en el mundo árabe que desde entonces la apropia y expande.

La ontogénesis textual proviene de un pedido de la actriz Sarah Bernhardt; pero, más allá de su origen y encargo, *Salomé* es un texto paradigmático de la literatura finisecular decimonónica que desafía –como lo hace en definitiva toda la obra de Wilde- al conformismo victoriano en su asombrosa prosperidad: amasijo de industria, confort,

poder y bienestar. Se trata de leer, a su vez, temporalmente, la escritura de Salomé como el momento inmediatamente anterior a la tragedia de Wilde al ser arrestado en marzo de 1895 en aplicación del duro decreto británico.

En términos de establecer o recorrer, los elementos distintivos del texto wildeano en sus precursores franceses, nos centraremos, por cuestiones de extensión, en los textos de Flaubert y de Huysmans: en lo subsiguiente, miembros segundo y tercero de la comparación, respecto a la Salomé wildeana, texto base o primero.

Hacia 1862, *Salammbô* de Flaubert espera editor.

La heroína de esta novela constituye un precedente ideal, en sus similitudes y diferencias, con la encarnación de Salomé como fatalidad en femenino: hay una mujer que se aburre y que parece actuar como sonámbula reaccionando de manera ejemplar en busca del velo robado, penetrando en la tienda del guerrero, partiendo con su "botín".

Debemos reconocer desde un inicio la iconografía profusa que Flaubert utiliza en *Salammbô*, con el fin de recuperar la reverberancia que esta visualización genera en su marco epocal, a través de una incipiente moda cartaginesa en los ballets y en los bailes parisinos, que diera también cauce a las parodias que tomaron con burla toda una producción visual e imaginaria respecto de Oriente; el mismo Flaubert, junto con Ducamp, emprendió, hacia finales de la década del 40, su viaje a Egipto: suerte de cruzada iniciática para los autores románticos y posrománticos que ha dado -a través de la literatura del siglo XIX- manifestaciones textuales de importancia: pienso en la obra de Gérard de Nerval, pienso en Pierre Loti.

Hacia 1877, Flaubert tendrá terminado el relato de *Herodías* como evocación mítico histórica que demuestra una lectura denodada y oblicua de la Biblia, que le debe el color enteramente oriental a la *Salammbô* que la precede. Más allá de que, en contraste con la obra wildeana, *Herodías* se trate más bien de la acotadísima plasmación narrativa de un episodio concentrado, donde la peripecia de Salomé llega en último término, aunque también -y consecuentemente- se trate más bien de darle relevancia a aspectos plásticos, sobre manera expuestos, por ejemplo, en la precisa –casi quirúrgica- descripción del corte en la cabeza del Bautista:

> La examinaron. La afilada hoja de la cuchilla, manejada de arriba abajo, había rozado la mandíbula. Las comisuras de la boca estaban distendidas por una convulsión. La barba, salpicada de sangre, ya solidificada. Los párpados, cerrados, lívidos como dos valvas de molusco. Y todo iluminado por los rayos de los candelabros. (Flaubert, 1981)

Como así también en las marcas pictóricas, que parecen ser entonces un elemento capital en la constitución del mito de esta mujer fatal, cristalizada quizá por su maestría y ejecución, años después, en los cuadros "bizantinos" y saturados que todos conocemos en la obra de Gustave Klimt. Prosiguiendo esta línea disparadora, será Richard Strauss, el compositor que utilizará, ya no la Salomé evangélica o el breve episodio flaubertiano, sino justamente la *Salomé* de Wilde vista en 1902 en una puesta de Max Reinhardt. Obra que restalla -en la escucha del maestro- por el eminente contenido lírico de su teatralidad (música y plástica); rica, por otra parte, en los contrastes discursivos que emprenden sus personajes, mimesis ejemplar del texto wildeano: las distintas posiciones de los judíos; las breves pero efectivas sentencias de personajes secundarios; el ambiente rumoroso y oriental de mestizaje de pueblos y culturas en franca confusión, proto-hibridación en la mezcla de nubios, fariseos, saduceos, sirios, negros, capadocios, judíos, griegos, griegos de Esmirna, egipcios, romanos; la alternancia prodigiosa de monólogos y diálogos en progresiones; los efectos politonales en la ópera homónima, donde una sincopada y sinfónica fantasía se hará cargo del mito en un compendio de sonoridades iridiscentes y de letanías encantatorias: como ya dijimos, en el pedido obseso y caprichoso de Salomé exigiendo la cabeza de Iokanaan, como verdadero sustituto del pene, como evidencia performativa de la castración.

Pareciera que la obra de Wilde concentrara, entonces, ya no sólo aspectos plásticos (pinturas que lo impresionaron, enfoques compositivos y plásticos, devaneos del color, veladuras) o lecturas francesas que tuvieran en él gran pregnancia; se trata más bien del lugar de excepción que ocupa

su obra en ese recorrido por lenguas, épocas, *soportes* y culturas en las cuales el texto parece disparar una multiplicidad de sentidos que reverberan en otras artes y en otros artistas, quizá operando, o dando respuesta efectiva, al método de las *correspondencias* planteadas en la modernidad por Baudelaire en términos de verdadera interpenetración de las artes; logrando, a su vez, en nuestra contemporaneidad, también cierta consumación inquietante en la estética camp[2], en cierto recargamiento presente, por ejemplo, en las atribuciones que cobra la figura de Salomé en sus variadas trasposiciones cinematográficas, o, en su aspecto más especular, en un film como *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, cuyo relato acusa la nostalgia de un mundo perdido y arcádico, el mundo del cine mudo, en la representación obsesiva que quiere llevar a cabo la otrora diva de Hollywood, Norma Desmond, en su demencia final, ataviada como la joven princesa que ni remotamente puede emular[3].

À Rebours de Huysmans, el tercer miembro de nuestra articulación comparatística, se publicó en 1884, constituyéndose desde entonces en una de las obras más originales de la segunda mitad del siglo. Novela de la crisis de los valores artísticos y plásticos, en tensión con las tendencias racionalistas que parecen dominar todos los campos del saber. En torno a la década del ochenta el concepto de decadentismo aglutina los espíritus iconoclastas de la época. Huysmans parece encarnar ese espíritu sabiamente reflejado en su imponente texto: verdadera respuesta personal a un fenómeno de orden socio-cultural de dimensiones, donde la sensación de descomposición se da la mano con las aspiraciones artísticas. Huysmans será –más allá de su primera participación en ese movimiento- aquel que logra crear una ruptura con la novela realista-naturalista imperante.

Wilde reconoce en Huysmans la plasmación de una "novela de artistas", pero parece quedar anclado a las imágenes y recorridos pictóricos que Des Esseintes, en eje baudeleriano, emprende. Sutil interpretación -sumamente decantada- de flores y objetos, de muebles y obras de arte, de licores y perfumes; narrativa modulación recargada que retoma -en clave novelesca- la fascinación por los cuadros de Gustave Moreau, que el mismo Wilde admirara en los salones parisinos de 1876. Universos en clave –como precisos y visuales criptografemas- que presentan ingredientes misteriosos o del orden del enigma a través de la contemplación estética: suma de goce y hermenéutica simbolista que Des Esseintes hace –en el capítulo quinto- de la Salomé danzante y erotómana ante el rey Herodes, como así también de la Salomé presa del horror ante la cabeza por ella misma solicitada[4].

Formas en que el personaje principal logra entrever aspectos cercanos a lo horripilante, a lo fantástico morboso; a través de los cuadros de Moreau que parecen neutralizar los resabios bíblicos y recurrir al precedente manifiesto de Salammbô:

> Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus.

Cito éste y los demás pasajes del texto en francés por la importancia de los aspectos eufónicos de la prosa, como en la inicial descripción previa a la aparición del tetrarca:

> Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.

O bien la entrada de Salomé enmarcada entre lo olfativo y lo musical:

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du

visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes.

Así, bajo este proceso de reorientalización, la obra de Wilde parecería constituirse en el epítome finisecular de este extenso procedimiento que lleva, no sólo a volver más problemático el estatus de la heroína -y por ende el rol de la mujer, en cierta misoginia rapsódica aplicada también a figuras como Eva, Circe, Dalila, Jezabel, Helena, Berenice, la Reina de Saba o Cleopatra- , sino sobre todo a un redescubrimiento del sensualismo inherente a las formas decadentistas del detalle, que Wilde prodigiosamente articula para el género teatral, teniendo en cuenta sus antecesores narrativos y pictóricos franceses con quienes entabla diálogo, y a quienes hace objeto de una sutil apropiación.

El último avatar estaría dado, a su vez, por el paulatino trastocamiento de la imagen, en su manipulación, en cada uno de los tres casos por nosotros propuestos: efecto de gran frialdad en Flaubert, que parece reconocer a Salomé - en su breve aparición- como una entidad coagulada y diabolizada en la descripción de precisos atributos que despiertan temor[5], mero cuerpo tal vez; vuelta androgina en Huysmans en una cierta autosuficiencia erótica y sinestésica; y, finalmente, hibridizada en Wilde, pensada, como dijimos -al igual que el texto mismo-, a manera de *constructo* en la yuxtaposición de tonos y resabios de otros textos; cristalizando, tal vez, en la figura femenina, sus orígenes semitas y árabes, cruce de lo profano y de lo bíblico, mujer soporte ya no de los fantasmas masculinos puestos en juego en el voyeurismo límite de su baile, sino en la certera simbolización del dandy que, en su ambigüedad, rompe las coordenadas genéricas, provoca confusión y altera de manera notable la estabilidad de un signo iconográfico, textual y discursivo que- como hemos querido brevemente expresar- ha sido objeto de múltiples, proliferantes interpretaciones.

Bibliografía

-BELLIDO LÓPEZ, Adolfo. 2000. *Billy Wilder, El crepúsculo de los dioses-Sunset Boulevard*. Barcelona: Paidos.
-FLAUBERT, Gustave. 1981. *Tres cuentos*. Barcelona: Brughera, pág.150.
———. 1984. *Salambó*. Madrid: Sarpe.
-FLAUBERT-TURGUENIEV. 1992. *Correspondencia*. Madrid, Mondadori.
-GIDE, André. 1999. *Oscar Wilde*. Barcelona: Lumen.
-HUYSMANS, Joris-Karl. 1977. *À Rebours*. Paris: Gallimard.
-———. 1984. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.
-LIVI, Francois. 1976. *J.-K.Huysmans:À Rebours et l'esprit décadent*. Paris : La renaissance du Livre.
-LOTTMAN, Herbert. 1991. *Gustave Flaubert*. Barcelona: Tusquets.
-SCHMELING, Manfred. 1984. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.
-STRAUSS, Richard. 1996. *Salomé*. Buenos Aires: Piscitelli.
-WILDE, Oscar. 1995. *Teatro*. México: Porrúa.

Notas

[1] Véase en el capítulo "Rapsodia pop", el apartado pop-camp-kitsch en Graciela Speranza. 2000. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, pp-55-58

[2] Véase la obra de Adolfo Bellido López citada en la bibliografía.

[3] Véase la obra de Livi citada en la bibliografía.

[4] Véase la correspondencia entre Flaubert y Turgeniev citada en la bibliografía.

Electra y Clitemnestra: el deseo y la pasión

Ana María Llurba
Universidad Católica Argentina
Universidad del Salvador – Universidad de Buenos Aires

l'amour total, s' imposant à sa victime à la fois
comme une maladie et comme une vocation
l'amour est un châtiment. Nous sommes punis
de n'avoir pas pu rester seuls.

Feux

Los mitos –esas antiguas historias que hablan del "perpetuo contacto del ser humano con lo eterno" (Yourcenar, 1993: 37), nacidas de un misterio que se busca desentrañar–, despertaron la inquietud y la imaginación de la pequeña Marguerite, para constituir, con el correr del tiempo, el manantial que nutre, alimenta y genera, en gran medida, sus creaciones, y se manifiesta –aflorando como un rizoma en sus ensayos, o constituyendo la materia central o accesoria, reelaborada, en sus novelas, dramas o poemas– para plantear, asociado explícita o implícitamente a los ejes temáticos que las estructuran: el amor, la muerte, la libertad y el destino, la problemática eterna del hombre .

Toda reversión de un mito despierta un singular interés por cuanto, en su interpretación personal, un escritor revela un aspecto nuevo con respecto a la zona en sombras del alma humana y lo resignifica al generar nuevas redes textuales de sentido que responden a una concepción moderna del tema, conforme con una visión del mundo.

En *Electra o la caída de las máscaras* y en *Clitemnestra o el crimen*, Yourcenar retoma la intrincada historia de las aventuras de los Atridas, con su funesta carga de crímenes horrendos, ambiciones desmedidas, ciegas pasiones y odios exacerbados, centrándose en las figuras femeninas, dos mujeres sufrientes, para plasmar la constante lucha entre Eros y Thánatos, y revelar las oscuras e ignoradas motivaciones del deseo y la pasión que llevan a una al adulterio y el crimen y a la otra a la venganza y el matricidio.

El mitema central de la leyenda, la venganza de los hijos de Agamenón sobre su madre, Clitemnestra, y su amante y usurpador del trono, Egisto, fue tratado desde diferentes perspectivas por los grandes trágicos. Esquilo, en la *Orestíada,* despliega la sucesión de acciones violentas a partir del asesinato de Agamenón, que tiene por correlato la vindicta de los jóvenes, para culminar con el juicio de Orestes y su absolución por el tribunal de Aerópago. Sófocles y Eurípides, en cambio, se circunscriben al mitema de matricidio. El primero se centra en la figura de Electra y sus deseos de justicia asociados a la venganza, en tanto que el segundo aborda la tragedia atenuando el aspecto religioso y presentando los hechos como simples actos humanos, resaltando los rasgos patéticos del destino de Electra y la maldad que anida en el corazón de los hermanos, degradándolos en su jerarquía heroica.

Pocos son los préstamos que Yourcenar toma de los clásicos griegos. En sus singulares reversiones del mito, escinde y condensa el hipotexto; lo transvaloriza (Genette, 1982: 418-ss) al presentar una imagen diferente de los personajes; lo transmotiva (Genette, 1982: 372-ss) introduciendo un cambio sustancial en las motivaciones del crimen, la venganza y el matricidio, y lo amplifica (Genette, 1982: 306-ss) al insertar secuencias inéditas y audaces que proyectan una luz diferente sobre los hechos otorgándoles un nuevo sentido.

En las prosas poéticas de *Feux,* nacidas de una crisis pasional, Yourcenar despliega su íntima concepción sobre el amor –sentimiento que no es ni inocente, ni calmo, sino, por el contrario, un desorden y un peligro por "*ce qu'il comporte de risque pour soi et pour l'autre, d'inévitable duperie, d'abnégation et d'humilité authentiques; mais aussi de violence latente et d'exigence égoïste*." (Yourcenar, 1982: 1081)– encarnada en las vivencias de una galería de personajes míticos en la que interpola pensamientos extraídos de un diario íntimo.

En *Cliemnestra o el crimen* la gran Marguerite se ciñe a la escena en que la protagonista se enfrenta al coro de ancianos, cuya mirada la condena, para desnudar su corazón dolido ante esos jueces y sacar a la luz los motivos contradictorios que la impulsaron a perpetuar el crimen y exteriorizar el peso de su culpa. En su extenso monólogo la reina habla de ese sentimiento que puede alumbrar cálidamente una existencia o llevarla a bordear la locura y revive, ante esas "*assises de pierre*", la historia de un

amor enturbiado por la indiferencia, la ambición, las infidelidades, las humillaciones, los celos, la culpa y la muerte, de un fuego que, como toda pasión amorosa, "*se fait, puis se défait, à l'intérieur d'une situation donnée, à l'aide d'un complexe mélange de sentiments et de circonstances.*" (1075)

La Clitemnestra de Yourcenar no es la mujer altiva y desafiante que enfrenta al coro de ancianos en la tragedia de Esquilo, sino un ser signado por el amor que determinó su destino: "*J'ai attendu cet homme avant qu'il n'eût un nom, un visage, lorsqu'il n'était encore que mon lointain malheur [...] Cèst pour lui que ma nourrice m'a emmaillottée au sortir de ma mère*", que cumplió el mandato de sus ancestros: "*«Mes parents me l'ont choisi[...] l'homme que nous aimons est toujours celui qu'ont rêvé nos aïeules»*", y con abnegación se entregó a él en cuerpo y alma consintiendo en fundirse "*dans son destin comme une fruti dans une bouche, pour ne lui apporter qu'une sensation de doucer*", llegando al punto de "*sacrifier l'avenir nos [ses] enfants à ses ambitions d'homme*» y de «*n'ai même pas pleuré quand ma fille en est morte.*» (1148)

Ese amor ciego y sin condiciones que la convierte en una proyección de los deseos de ese hombre soberbio, indiferente e infiel, la lleva a justificar la partida de Agamenón: "*les hommes ne sont pas faits pour passer toute leur vie à se chauffer les mains au feu d'un foyer.*" (1048), que la abandona movido por su afán de gloria y conquistas. La prolongada ausencia del amado la hace sentirse abandonada como "*une grande maison vide peine du battement d'une inutile horloge*", y, en tanto que "*Le temps passé loin de lui coulait inemployé, goutte à goutte ou par flots, comme du sang perdu, me laissant chaque jour plus appauvrie d'avenir.*" (1048)

Los años pasan como "una procesión de viudas" para esta mujer enamorada y sola que se debate entre la angustia, el deseo y el vacío, que envidia a aquellas que han perdido a sus maridos porque en ellas no hay cabida para los celos que la van atenazando.

La Clitemnestra de *Feux* no es la mujer resentida que engaña a su marido a modo de revancha, sino un ser complejo que manifiesta abiertamente una faceta ambigua, oscura e inquietante en su personalidad. Singularmente hipostasiada en Agamenón, ocupa el espacio de poder que le corresponde a este hombre, gobernando su casa y su reino: "*Je me substituais peu à peu à l'homme qui me manquait et dont j'étais hantée*", y aun más, se identifica con él al punto de llegar a: "*regarder du même oeil que lui le cou blanc des servantes.*»[1] (1149), de sentir sus mismos deseos; de allí que, imitándolo, llegue al adulterio: "*Infidèle à cet homme, je l'imitais encore: Égiste n'était pour moi que l'équivalent des femmes asiatiques ou de l'ignoble Argynne*". Adulterio que, para ella, no es más que "*une forme désespérée de la fidélité*" (1149), por cuanto sus noches de amor con Egisto le recuerdan que su esposo es irreemplazable.

Ante la inminente llegada de Agamenón, esta esposa infiel, pero enamorada, quiere lavar su falta matando a su joven amante; intenta, infantilmente, desandar el tiempo vivido y borrar diez años de espera luciendo el mismo vestido que llevaba el día en que partió su esposo; pero un inocente e impulsivo gesto femenino la enfrenta a la cruel realidad cuando, al mirarse por coquetería en el espejo, ve reflejada en él la imagen de una mujer envejecida, carente de atractivos que solo puede esperar "*quelques froids baisers*" (1150). Sin valor para matarse, Clitemnestra sólo tiene un deseo, el de recuperar, aunque sólo sea por un momento, "*une place dans sa pensée*" (1151). Su imaginación extraviada la lleva a enviarle un anónimo para ponerlo al tanto de su infidelidad y, de ese modo, despertar en él la cólera y el afán de venganza que lo impulsarían a estrangularla, para, así, morir "*du moins dans cette espèce d'étreinte.*" (1151) Agamenón no entra en su juego y la humilla doblemente al solicitarle que trate con generosidad a Casandra, su amante, que lleva un hijo suyo en su seno, y restar importancia, con un guiño cómplice, a su infidelidad con Egisto.

Clitemnestra se erige en juez y verdugo de su esposo y de Casandra y, fría, lúcida y consciente de la magnitud de sus actos, narra a los ancianos cómo les dio muerte. Pero sus desvelos y su angustia no han terminado; Agamenón ha vuelto de la Muerte y su espectro se desliza cada noche en su cuarto cubriéndola con su sombra, y se encarna en Orestes. Clitemnestra sabe que no hallará la paz, que, aunque muera y huya, todo recomenzará. Volverá a hallar a ese hombre, gritará de alegría con sus besos y será abandonada nuevamente. Su eternidad será la espera:

Mon éternité à moi, se perdra à attendre son retour, de sorte que je serai

bientôt la plus blême des fantômes. Alors, il reviendra, pour me narguer : il caressera devoint moi sa jaune sorcière turque habituée à jouer avec les os des tombes Que faire ? On ne peut pourtant pas tuer un mort."

En el drama *Electra o la caída de las máscaras* –estructurado en dos partes: la espera confabulatoria y el cumplimiento de la venganza– la acción se centraliza en la astucia con que Electra teje la emboscada que culminará en el doble crimen y en el desenmascaramiento que permitirá comprender las verdaderas y ocultas motivaciones que impulsan a los personajes. La secuencia dramática sigue los lineamientos del hipotexto euripídeo, que sólo altera al dar lugar, en primer término, a la muerte de Clitemnestra en escena.

Yourcenar, con su particular visión acerca de la realidad, desacraliza el mito al descartar totalmente la existencia de una instancia superior a la humana y hace de los sentimientos religiosos y filiales un mero pretexto para la autoafirmación de una voluntad de libertad individual y de venganza.

En la escena inicial, a diferencia de las versiones antiguas en las que la protagonista está a la espera de la incierta llegada de Orestes, presenta a una Electra astuta y calculadora complotada con su hermano y Pílades para ejecutar su plan de venganza ese mismo día. A través de sus palabras, la joven se va perfilando como un monstruo, como el producto de "un odio rancio que pretende ser amor por la justicia." Yourcenar, 1993: 199)

La aparentemente frágil y desvalida Electra se revela, poco a poco, como una mujer fría y manipuladora, capaz de enlazar sutilmente los hilos de la intriga. Sus sentimientos no son puros; no le importa sufrir, si con ello hace padecer a los otros: "mi presencia allá arriba y la ausencia del niño era mi obra maestra y a la vez mi suplicio." (Yourcenar, 1986: 2)[2] Es una mujer altiva y humillada, dominada y movida por el rencor y el odio, que incita al crimen a un débil Orestes y al sacrificio a su cándido esposo, Teodoro, con quien no tiene acceso carnal, pero con el que engendró un hijo: "¿Este proyecto del crimen acaso no es hijo nuestro? (33). El humilde jardinero sólo es un peón más en ese ajedrez de la muerte cuyas piezas mueve Electra y en el que Pílades es su verdadero cómplice.

Este personaje lúcido y ambicioso, corrupto y contradictorio, lleno de dobleces –que protege e incita a Orestes al crimen y dice amar a Electra, paradójicamente, está al servicio de Egisto– secunda conscientemente a la rencorosa joven en su cometido y, entre ambos manejan la endeble voluntad de Orestes que dubita ante la inminencia del acto criminal que, tal como se lo plantean, no responde a sus fantasías de justicia.

La calculadora joven tiene bien en claro los alcances de ese acto y sus posibles consecuencias, por eso exige la participación de su hermano para que éste no pueda constituirse, una vez consumado, en sujeto acusador. Electra invoca, entonces, los lazos de familia, el antiguo mandato de satisfacer la sangre con sangre, y pretende presentar "las delicias de la venganza" como un ritual: "lo que va a suceder aquí es una especie de misa en donde conviene que todos participen" (51), con el que, aparentemente, busca acallar las demandas de justicia y venganza del padre muerto y da inicio a la ceremonia persignándose: "En el nombre del Padre... en el nombre del hijo..." (51), impetrando la protección del padre muerto, de ese padre endiosado por Orestes en la infancia: "Egisto había matado a mi dios [...] El dios que las criadas me hacían temer e imitar, el lejano y Todopoderoso que me castigaba si me portaba mal." [3](56), para perpetuar su crimen:

Yourcenar apela a un golpe de efecto para cerrar la primera parte. La plegaria elevada a esa deidad de naturaleza humana, degradada y sanguinaria, evidente anacronismo que parodia de un modo casi blasfemo el Pater Noster cristiano hiriendo la sensibilidad religiosa de los fieles, expresa la sed de venganza y el rencor que embargan a Electra.

El furor de sangre y venganza que domina a la protagonista se simboliza en esa plegaria, en la que Françoise Bonali-Fiquet (1990: 103) no ve una intención blasfematoria, sino el simple medio de resaltar el carácter sagrado de la tragedia a los ojos de un público moderno, semejante a lo que ocurre en *El misterio de Alcestes*, cuando Hércules alza las manos al Cielo suplicando al Padre Celestial[4], y una simple actualización de las invocaciones a los dioses infernales de la tragedia ática.

Podemos observar que, en esa súplica a contrapunto, por boca de Electra hablan el rencor y el odio:" Venga a nosotros tu venganza [...] Así como nosotros no perdonamos a nuestros deudores", en tanto que el joven expresa el sentimiento del deber y la culpa: "Hágase tu voluntad [...] y perdónanos nuestras deudas." (56)

El singular odio que la protagonista siente por Egisto y su madre, ese "único privilegio que la desdicha no me [le] ha quitado" (31), en su desmesura, deja suponer, a la luz de una lectura psicocrítica, la existencia de una pasión oscura que sólo encuentra su realización en el sacrificio.

La segunda parte se abre con Electra a punto de dar a luz su venganza. El diálogo inicial entre madre e hija entraña un doble significado tenebroso:

> Electra: Mamá... No ves nada...Tienes miedo.... Te acostumbrarás a la oscuridad...
> Clitemnestra: ¿Está por cumplirse el plazo? ¿Tienes miedo?
> Electra: Más se acerca el plazo y menos tengo miedo. (60)

De inmediato ambas mujeres dejan aflorar sus sentimientos enfrentados, su rivalidad, en un diálogo violento, cargado de acusaciones y reproches que remeda el de las mujeres de un burdel, como señala Orestes.

Clitemnestra, en esta reversión del mito, no es la mujer transida por un amor desesperado que llega a la infidelidad remedando el accionar de su pérfido esposo, sino una mujer que llegó a odiar al hombre que había amado, para la que el amor de Egisto es la felicidad con que la vida compensó sus amarguras, una mujer que ama el amor, que goza su sexualidad, que disfruta y se afirma en sí misma al sentirse deseada por otros:

> Clitemnestra: […] Este amor es todo lo que recibí de la vida […] Es casi lo mejor que tengo en el mundo todavía.
> Electra: ¿Y le eres fiel? ¿No has tenido otro hombre en cinco años?
> Clitemnestra: […] Dos, o tal vez tres; invitados, amigos de Egisto. Por el deseo de comprobar que aun somos hermosas y que Egisto siempre tiene razón para amarnos.
> […] Para hacer lo que hice hace falta un odio y un amor; de los dos, tal vez el odio sea el ingrediente más necesario. No se odia dos veces en la vida. (63/63)

La joven acusa a su madre de infiel y asesina, enrostrándole los encuentros secretos con su amante, palabras que le permiten a Clitemnestra confirmar sus sospechas y descubrir la verdad de los sentimientos de su hija, su amor por Egisto:

> Clitemnestra: […] Y te estremecías al sentir los pasos de Egisto en el corredor; te conmovías más que yo, la amante. […] ¿Cuántas veces, desde entonces, te habrás despertado febril de haber soñado con Egisto? ¡Cuántas veces habrás inventado a Egisto en los brazos de tu jardinero! ¡Cómo me envidiaste a mi amante! ¡Y cómo, llorando a tu padre, te las arreglabas para tumbarte en el diván de la sala, desnudando tus hombros con tus sollozos... (65)

Electra se ve proyectada en las palabras de esa aborrecida mujer –que se le parece al punto de que sus voces se confunden en una sola, "como si Electra se insultara a sí misma" (67) –, que desea gozar en el amor como un hombre y, no pudiendo soportar el resplandor de la verdad que su madre le ilumina, profiriendo insultos: "¡Perra, vaca, camella! Cállate... [...] Cállate, te digo..." (65), se precipita sobre ella y la estrangula para silenciar lo que no quiere escuchar.

La presencia de un Egisto transvalorizado, que justifica sus actos en el amor y la necesidad, al igual que la Clitemenestra de *Feux*, va desenmascarando a los cómplices. Pone al descubierto la hipocresía de Pílades, sus ambiciones y rencores personales, el odio de Electra y sus motivaciones inconscientes: el deseo y la pasión por el amante de su madre, y asesta un golpe final que da por tierra con los argumentos aducidos para justificar el crimen, al revelarse como el padre de Orestes.

En sus reversiones del mito, a través de las distintas facetas que Electra y Clitemnestra evidencian en sus discursos, Yourcenar pone en escena la ambivalencia de los sentimientos de amor y odio, ahonda en el abismo del alma humana, muestra la complejidad de las relaciones interpersonales, en las que se entrelazan la verdad y la mentira, y hace del deseo y la pasión las fuerzas actanciales que impulsan la acción.

Bibliografía

-BONALI-FIQUET, Françoise., (1990). "Destin et liberté dans électre ou la chute des masques", en: *Boulletin* Nº 7, Tours, SIEY.
-BRUNEL, Pierre, (1971), *Le mythe D'Électre*, Paris: Armand Colin, 1971
-FREUD, Sigmund (1986) *Obras completas,* Buenos Aires: Amorrortu, 1986, T. XI
-GÉRARD Genette. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
-GRIMAL, Pierre, (1994) *Diccionario de mitología griega y romana,* Buenos Aires: Paidós.
-RODRÍGUEZ AMENABAR, S., (1979) *Metapsicología y hecho religioso,* Buenos Aires: Eudeba.
-YOURCENAR, Marguerite. (1982). *Oeuvres romanesques*. Paris: Gallimard, 1982, 1081.
-_____. (1986) "Electra o la caída de las máscaras", en: *Teatro II*, Madrid: Lumen, 1986.
-_____. (1993) *Con los ojos abiertos, Conversaciones con Matthieu Galey*, Buenos Aires: Emecé.

Notas

[1] Podríamos interpretar estas palabras como la expresión de las fantasías histéricas de las que habla Freud en relación con la bisexualidad y la particular concepción del amor que sostuviera Yourcenar. Cfr. Freud, "Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad".

[2] Todas las citas corresponden a esta edición.

[3] Yourcenar da un fundamento psicológico a la asimilación del padre muerto con la imagen de Dios.

Al respecto, Freud señala la íntima conexión existente entre el complejo generado por la figura paterna y la creencia en Dios. Puesto que el mundo infantil gira en torno a las imagos parentales, al no disponer de una percepción externa y directa del Creador, el niño recurre a la proyección de sus contenidos fantasmáticos, a la imagen introyectada de aquellas figuras, para construir una imagen ligada al concepto "Dios". Cfr. (Rodríguez Amenábar, S., 1979: 166-167) y (Freud, 1979: 115).

[4] Al respecto, Yourcenar señala en el "Examen de Alcestes": "[...] cuando por ejemplo Hércules alza las manos en la adversidad invocando ya a su Padre Celestial, ya a su Padre en los Cielos, la alusión no contiene como podría suponerse, una finalidad irónica o blasfematoria; se manifiesta antes bien para recordarnos que la plegaria es verdaderamente una plegaria dirigida a aquella forma imprecisa que llamamos Dios." (p. 105)

Fernando Pessoa, *Mensagem*. Itinerario de un mito

Mónica Serra Hügli
Universidad de Buenos Aires

En 1934 aparece en Lisboa *Mensagem*, único libro en portugués publicado en vida de su autor, del que hasta entonces solo se habían realizado ediciones de sus obras compuestas en lengua inglesa (Pessoa, *Mensagem*).

El escritor armorial Ariano Suassuna se ocupa por primera vez de la poesía de Fernando Pessoa cuando realiza el abordaje crítico del libro mencionado y lo hace analizándolo contrastivamente con el poema "Sagres" del parnasiano Olavo Bilac, en "Bilac e Fernando Pessoa – uma presença brasileira em *Mensagem?*".

En ese ensayo Suassuna parte de la apreciación de Maria Aliete Dores Galhoz, en cuanto a que Fernando Pessoa es un "poeta luso-brasileiro, não só pela receptividade alcanzada em ambos os lados do Atlântico pela sua mensagem na língua comum, senão, ainda, pelo simbólico e voluntário exílio de Reis no Brasil".

A estos dos motivos Suassuna agrega otro que le parece más fundamental para considerar a Pessoa poeta luso-brasileño: según su punto de vista, *Mensagem* "teve, entre outras, uma gênese brasileira, através do poema "Sagres", de Olavo Bilac", y en todo caso, si no existió una influencia directa –hecho que no se puede probar por falta de datos concretos que lo demuestren–, "estamos –afirma el autor– diante do maior caso de coincidência da literatura luso-brasileira."

Cotejando las pocas fechas de que dispone en apoyo de su tesis, observa que el poema de Bilac es de 1898 y que fue publicado en libro en 1902, en la segunda edición de sus *Poesias,* dentro de la sección denominada "As Viagens"; en tanto que el poema más antiguo de *Mensagem* es "Dom Fernando, Infante de Portugal" del año 1913. Demostrando cuidado en establecer la precedencia de "Sagres" respecto de *Mensagem*, Suasssuna apunta que a este poema le sigue otro de 1918, y que la mayoría de las poesías de *Mensagem* están fechadas entre 1928 y 1934.

Además destaca la visita que realizó a Portugal Olavo Bilac en 1912 y considera que en esa ocasión bien habría podido leer u oír Pessoa el poema del brasileño, ya que entonces se encontraba en Lisboa. Refuerza su hipótesis con las palabras de Maria Aliete Dores Galhoz, según la cual –dice Suassuna– "a idéia da 'organização de um núcleo de poemas de sentido místico-nacionalista' se formou provavelmente em 1913 na alma de Fernando Pessoa" (Suassuna, 1966: 82).

Al analizar el tema y la forma en las obras de los dos poetas, Ariano destaca las similitudes y señala con respecto al libro del escritor portugués:

> Na verdade, o grande tema de *Mensagem* é a febre de Além, a visão, o Sonho, a loucura que impele os homens a enfrentar um Destino superior a suas forças. Em todo o poema perpassa a idéia de que um poder superior e divino enlouquece o homem, através da Visão, para que o Herói, elevando-se pela vontade e pela loucura à altura de um dever superior, tenha as forças necessárias para enfrentar o Fado, incarnado em várias figuras, das quais as mais comuns são o Mar, o Mostrengo, o Cabo do Assombro, o Segredo, o Enigma. Fernando Pessoa acentua tudo isso pelo modismo das maiúsculas, dando a elas um valor que é, ao mesmo tempo, gráfico e simbólico. O Encoberto – que, como a 'Rosa" de Yeats, tem um sentido ao mesmo tempo nacional e místico – se revelará pela façanha, empreendida pelos heróis, de vencer o Invencível. Por isso, só os loucos, os santos, os visionários, os castos e os profetas – como Dom Sebastião, como o Bandarra, como António Vieira (com seu sonho do Quinto Império) – têm a coragem necessária para a Empresa impossível de enfrentar o Monstro Mundo por mar, tentando decifrar o Enigma. O preço que todos pagam é a solidão e mesmo a insensatez, ainda mais porque estão voltados à derrota; mas não importa: se tentaram, venceram e seu aniquilamento não é senão a prova de sua grandeza; se eles empreenderam o Impossível foi porque tinham sido capazes de ouvir a voz dos deuses: por isso, depois de mortos, serão consagrados e ungidos

como heróis divinos e suas vozes irão suscitar outros heróis que novamente partirão para vencer o Mar, decifrar o Segredo e revelar o Encoberto. (Suassuna, 1966: 81-82)

El crítico afirma que esta idea central de *Mensagem* ya estaba presente en "Sagres", "inclusive com o modismo do valor simbólico das maiúsculas que dão ao mar, por exemplo, o sentido de Monstro-Mundo a vencer como figura do Fado ou do Destino ..." (Suassuna, 1966: 82).

El autor señala similitudes en la concepción de esa idea central a través del tratamiento que ambos poetas hacen de Dom Henrique, elegido por Bilac como héroe de su poema, y también en temas, motivos e imágenes presentes en "Sagres" y en las composiciones que Fernando Pessoa dedica a "D. Duarte, Rei de Portugal", a "O Conde D. Henrique", a "D. Fernando, Infante de Portugal", a "Nunalvares Pereira", a "D. Sebastião, Rei de Portugal" y a "D. João, 0 Segundo", entre otras.

Con posterioridad a este estudio crítico, el escritor 'armorial' toma nuevamente la poesía del poeta portugués –ahora en el plano creativo– cuando se apropia y glosa los dos versos iniciales de un poema del heterónimo Álvaro de Campos, datado probablemente en 1932, que dice (Pessoa, 1999: 184):

AH, UM SONETO...

MEU CORAÇÃO é um almirante louco
que abandonou a profissão do mar
e que vai relembrando pouco a pouco
em casa a passear, a passear...

No movimento (eu mesmo me desloco
nesta cadeira, só de o imaginar)
o mar abandonado fica em foco
nos músculos cansados de parar.

Há saudades nas pernas e nos braços.
Há saudades no cérebro por fora.
Há grandes raivas feitas de cansaços.

Mas — esta é boa! — era do coração
que eu falava... e onde diabo estou eu agora
com almirante em vez de sensação?...

Se trata de un soneto de factura clásica –tanto por su medida (está escrito en decasílabos), como por su rima (que es consonante y cruzada) y por su acentuación–. Por esto mismo la escritura del poema no es la que caracteriza a la producción del heterónimo de la desmesura y de la exaltación constantes. Y ello se relaciona con el título: "Ah, um soneto..." sugiere un respiro, una sensación de alivio del poeta, un descanso del desborde que signa su escritura para –aunque solo sea por el tiempo que dure la composición del poema– volver de regreso a la personalidad del poeta ortónimo, el único que podría haberlo escrito en su lugar dentro del 'drama em gente' pessoano. Sostengo esto recordando poemas de Fernando Pessoa 'ele mesmo' como "Cansa ser, sentir dói, pensar destrui" (1921), "Natal" (1928), "Leve, breve, suave..." (s.f.), "Tomamos a Vila Depois de um Intenso Bombardeamento" (s.f.), "O Menino da Sua Mãe" (1926), los célebres "Autopsicografia" (1932) e "Isto" (1933), o los mismos poemas que integran el libro *Mensagem*.

En cambio, el léxico de "Ah, um soneto..." (nada cásico) es típico de Álvaro de Campos, quien utiliza un registro de habla totalmente llano, con expresiones coloquiales como "esta é boa!" y "onde diabo?".

El tema es el abandono de la profesión marina. La pérdida del mar como espacio de aventura y de empresa de conquista es rescatada mediante la memoria de ese ámbito y es valorizada por las saudades: "... o mar abandonado fica em foco / nos músculos cansados de parar. // Há saudades nas pernas e nos braços. / Há saudades no cérebro por fora. / Há grandes raivas feitas de cansaços."

En el soneto que escribe Suassuna a partir del de Álvaro de Campos, el mar es visto como espacio donde se traslada a Brasil la raza portuguesa, que el poeta hereda en su sangre. Ariano lo expresa de la siguiente manera (Suassuna, 1999: 189):

A VIAGEM
Com mote de Fernando Pessoa

Meu sangue, do pragal das Altas Beiras,
boiou no Mar vermelhas Caravelas:
à Nau Catarineta e à Barca-Bela,
late o Potro castanho de asas Negras.

E aportou. Rosas de ouro, azul Chaveira,
Onça-malhada a violar Cadelas,
depôs sextantes, Astrolábios, velas,
no planalto da Pedra sertaneja.

Hoje, jogral Cigano e tresmalhado,
Vaqueiro de seu Couro cravejado,
com medalhas de prata a faiscar,

bebendo o Sol de fogo e o Mundo oco,
meu coração é um Almirante louco
que abandonou a profissão do Mar.

Clásico –como el de Álvaro de Campos–: escrito en decasílabos, con rima asonante, abrazada en los cuartetos; en el primer terceto riman los dos primeros versos entre sí y continúa la rima anterior hasta el final. La acentuación es más regular que la de Álvaro de Campos y tiene un ritmo mucho más marcado.

Como en toda su literatura, como hace Fernando Pessoa y como observó el crítico que hacía Olavo Bilac, el poeta utiliza las mayúsculas para destacar ciertas palabras clave que configuran su universo imaginario: "VIAGEM", "Mar", "Caravelas", "Potro", "Negras", "Chaveira", "Cadelas", "Astrolábios", "Pedra", "Cigano", "Vaqueiro", "Couro", "Sol", "Mundo", "Almirante", y nuevamente "Mar", en esta versión.

Poema muy trabajado sinestésicamente, con gran riqueza de imágenes, sobre todo de orden visual, dadas por los colores mencionados y sugeridos: "sangue", "vermelhas", "azul", "Rosas de ouro", "castanho", "Negras", prata", "Sol", "fogo", "medalhas de prata a faiscar".

El poema se divide claramente en dos partes en las que se contraponen el pasado portugués de "meu sangue" (desarrollado en los cuartetos) y el presente nordestino expresado por "meu coração" (en los tercetos). En la primera estrofa el poeta evoca el lugar de origen de sus ascendientes, "Altas Beiras", el viaje marítimo que realizaron ("vermelhas Caravelas"), reforzado por las alusiones a la "Nau Catarineta" y a la "Barca-Bela". El segundo cuarteto enfoca a sus antepasados ya instalados en la zona del sertón nordestino, mestizados con las indias ("Onça-malhada a violar Cadelas") y abandonando sus instrumentos marinos, inútiles en la nueva realidad "no planalto da Pedra sertaneja".

La contraposición de pasado y presente que se desarrolla en el poema está enfatizada por el "Hoje" con el que comienza el primer terceto. Se presenta ahora la actualidad del poeta y su dualidad, dividido entre "jogral" y "Vaqueiro" sertanero. La pertenencia al mundo del sertón nordestino del Brasil está realzada por la inclusión de la vestimenta típica del vaquero del Nordeste ("Vaqueiro de seu Couro cravejado, / com medalhas de prata a faiscar") y por la alusión al medio natural en el que vive "bebendo o Sol de fogo". El juego de oposiciones entre pasado y presente, ascendencia e identidad propia, Portugal y Nordeste brasileño, sangre y corazón, juglar y vaquero, termina configurando al poeta como "um Almirante louco / que abandonou a profissáo do Mar".

El sentido del soneto de Suassuna, hermético como toda su poesía, puede aclararse con la lectura del "Folheto II" de su *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* (Susassuna, 1977), continuación de la trilogía narrativa denominada *Romance d'A Pedra do Reino* (Suassuna, 1972). En ese capítulo, titulado "A Moça Caetana", Quadema, el narrador protagonista, cuenta cómo

> A Moça Caetana (...) sob a forma de Onça divina e alada da Morte com seus olhos que enxergam ao mesmo tempo o presente, o passado e o futuro, vê a Raça de marujos ibéricos partindo, no século XVI, de regiões de gado como a Beira-Alta e as terras de Entre-Douro-e-Minho, em Portugal. Entram eles nas Caravelas aurivermelhas, ouvindo ou entoando cantos dementes que dizem: "Pescador da Barca-Bela. onde vais pescar com ela?" Ou então: "Lá vem a Nau-Catarineta que tem muito o que contar." Ela os vê, depois, já no sagrado Império do Nordeste Brasileiro, subirem o planalto sertanejo, mas depondo, antes, ao pé das pedras, os

sextantes, as velas, os astrolábios e outros instrumentos.náuticos, ainda salpicados e corroídos pelo sal do Mar. Vê que eles trocam as camisas e barretes vermelhos de Marujos ibéricos pelo chapéu tricorne e pelos gibões de couro dos Vaqueiros e tangerinos de gado. Vão matando cruelmente os homens e violando as mulheres Cariris, a quem consideram como umas Cadelas castanhas, próprias somente para servirem de pasto à sua luxúria desgovemada. E situam-se no Chapadão dos Cariris Velhos, a parte mais alta, seca, fria, áspera e pedregosa da Serra da Borborema. Daí, descem para as planícies da Espinhara e do Río Piranhas, as ardentes fornalhas do Sertão, terras baixas e quentes, cercadas por um cinturão enorme de serras de pedra que, azulando e centelhando, devolvem às Vilas de Patos, Malta e Pombal, repetidos e multiplicados, os raios de fogo do Sol sertanejo. Depois chegam outros – ciganos e arábios – e, todos misturando-se aos Cariris, terminam forjando a Onça parda da Raça sertaneja, "a rocha viva da Raça brasileira", a única que, por ser castanha, vai um dia servir de *medianeira* entre os dois mundos e os povos da Rainha do Meio-Dia, cujo centro sagrado ela representa (Suassuna, 1977: 14).

En el soneto de Suassuna –entonces– el mar es el lugar del viaje, que se abandona por uno nuevo, el suelo sertanero, lugar de permanencia y transformación. No hay saudades del mar, solo se lo recuerda porque es necesario para reconstruir la historia familiar. Pero el viaje está destacado desde el título y elegido muy especialmente: piénsese que en la versión de la *Seleta em Prosa e Verso*, de 1975, el viaje no aparece en el título que es "SONETO A MEUS ANTEPASSADOS" (Suassuna, 1975: 101). En *VIDA NOVA BRASILEIRA*, de 1980, el viaje figura en el título, pero lo que se resalta incluso con la tipografía es el origen: "NASCIMENTO - A Viagem" (Suassuna, 1999: 167). En la versión transcripta, la última, la de los *SONETOS COM MOTE ALHEIO*, incluidos en los *SONETOS ILUMINOGRAVADOS,* de 1980, Ariano escoge para el título solo el viaje ("A VIAGEM") (Suassuna, 1999: 189).

En *VIDA NOVA BRASILEIRA*, al explicar sus *Sonetos com Mote Alheio,* y refiriéndose al poema "NASCIMENTO - O Exílio", el autor hace un comentario sumamente significativo en el que explicita la relación entre mito y viaje y le otorga a este categoría de sagrado (Suassuna, 1999: 166):

Depois, lembrei-me de que, além de ser um homem, eu era um homem ligado a determinada terra. Meus antepassados tinham vindo pelo Mar, em caravelas, para a América Latina. Eram ibéricos – portugueses, castelhanos, beirões, minhotos, mouros, judeus –, todos com o sonho do Além instilado no sangue, sendo que, de todas as terras de onde tinham vindo, a Beira Alta, em Portugal, era já, do outro lado do Mar, uma região de gados e pedras, de serras e chapadas como o Sertão. Eu me orgulhava de descender de aquele povo que dera a canção da "Barca-Bela" e o romance da "Nau Catarineta", Povo de marujos que viera pelo Mar e se fixara no Litoral e na Mata, cruzando-se com Negros africanos e Índios vermelhos. Mais ainda: o contingente mais audaz e ousado dessa gente, deixara o Mar e a Mata, e subira o Planalto sertanejo para, vestido de couro, *criar o mito de uma rude Cavalaria sertaneja, herdeira da Cavalaria terrestre de Dom Sebastião e da Cavalaria marítima de Dom Henrique. Foi então que imaginei minha viagem do Caos ao Mundo ligada à viagem que eles tinham realizado pelo Mar. Era ainda o tema do Nascimento: não mais, porém, ligado ao Exílio e sim a esse outro sagrado aspecto seu, a Viagem*[1].

Bibliografía

- PESSOA, Fernando. 1997. *Mensagem e poemas esotéricos*. Ed. crítica e coord. de José Augusto Seabra. Chile: Editorial Universitaria (Coleção Archivos, 28).
_____ 1999. *Ficções do Interlúdio: 1914-1935*. Org. de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras.
- SUASSUNA, Ariano. 1966. "Bilac e Fernando Pessoa - uma presença brasileira em *Mensagem*?", en *Estudos Universitários*, Recife, n. 2, vol. 6, abr.-jun.
_____ 1975. *Seleta em Prosa e Verso*. Org., estudo e notas do Prof. Silviano Santiago. Estampas de Zélia Suassuna. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL-MEC.
_____ 1977. *História d'o Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*: *romance armorial e novela romançal brasileira – Ao sol da Onça Caetana*. Pref. de Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Rio de Janeiro: J. Olympio.
_____ 1999. *Poemas*. Sel., org. e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Ed. Universitária da UFPE.
_____ 1972. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta: romance armorial – popular brasileiro*. Nota de Rachel de Queiroz, posfácio de Maximiano Campos. Rio de Janeiro: J. Olympio.

Notas

[1] La itálica es mía.

La recreación de lo mítico en *Muerte en Venecia*, de Visconti

Adriana Cecilia Cid
Universidad Católica Argentina
Universidad del Salvador

Desde siempre la Germanística ha señalado en la *nouvelle* de Thomas Mann, *Muerte en Venecia*, la coexistencia de dos dimensiones: la realista y la mítica, y las ha estudiado exhaustivamente en sus interrelaciones.

El film de Visconti, por el contrario, ha suscitado controversias en este sentido, y la mayoría de los críticos coinciden en que a pesar de retomar aquí y allá algunas figuras de cuño mitológico, como la del gondolero que evoca a Caronte, la del músico dionisíaco o la de un Hermes Psychagogos encarnado al final en Tadzio, esta película no presenta un plano mítico tan explícito como la *nouvelle* que le sirviera de base.

La tesis que intento desplegar aquí es que Visconti no se limita a reelaborar algunos personajes y episodios mitológicos de la *nouvelle* de Thomas Mann y en absoluto soslaya este aspecto, sino que desde los códigos cinematográficos recrea de un modo admirable la atmósfera y la dimensión mítica de la que fuera su fuente literaria.

El hecho de que algunos estudiosos como Anatol Rosenfeld por ejemplo, hayan acusado a Visconti de haber excluido casi por entero ese plano tan sugestivo que atraviesa toda la *nouvelle* de Thomas Mann (Rosenfeld, 1994: 187), se debe probablemente a la dificultad en reconocer la especificidad de cada medio, de la literatura y del cine respectivamente.

Me parece oportuno recordar aquí, una advertencia de Sergio Wolf, uno de nuestros especialistas en medios y cine: "El problema que suscita la idea de que transponer equivale a traducir es que una traducción implica creer que siempre hay equivalencias entre los lenguajes." (Wolf, 2001: 29-30)

Más allá de que la concepción de traducción como búsqueda de correspondencias exactas se revela como una falacia, aquí Wolf subraya el error de confundir transposición de un texto literario al lenguaje fílmico con sometimiento y fidelidad a ultranza.

Sin duda el tratamiento de lo mítico constituye uno de los méritos artísticos de Thomas Mann, y gracias a esta dimensión, la *nouvelle* se abre a posibilidades de interpretación simbólica que la vuelven sumamente atractiva en su polivalencia. Sin embargo el medio cinematográfico tiene características propias y el verdadero cineasta sabe percibirlas y respetarlas en su particularidad al momento de transponer un texto literario. En este sentido considero que Visconti ha recreado magistralmente no sólo el espíritu de la *nouvelle*, sino también su dimensión mítica, aunque naturalmente desde el lenguaje propio del cine, que es de carácter icónico y no lingüístico.

Jaume Radigales distingue claramente dos planos en la película de Visconti: el real y el simbólico o en otras palabras, el realista y el no-realista, que conviven y alternan entre sí, del mismo modo que en la *nouvelle* de Thomas Mann. Radigales atribuye fundamentalmente a la música, a las máscaras y a la técnica del *sfumatto* el carácter de ritos de pasaje que permiten la transposición de lo mítico[1].

Si bien coincido con Radigales en la evaluación de estos elementos, considero que todos ellos y algunos más se pueden incluir en el concepto que propongo denominar desmaterialización y que –en mi opinión– constituye el proceso básico al que recurre Visconti para recrear el plano mítico-simbólico de la *nouvelle* manniana.

Este proceso de desmaterialización o –si se me permite el neologismo– de desrealización se hace efectivo sobre los espacios, sobre el tiempo, sobre los rostros, sobre los cuerpos y los personajes y aun por medio de la música, y configura de este modo, un rasgo estilístico esencial del film.

Desmaterialización del espacio

Tal vez lo que más sorprenda en un primer visionado de la

película de Visconti sea la ausencia de la imagen "tradicional" de Venecia. Ante nuestros ojos no se despliega la magnificencia de sus palacios ni la exótica belleza arquitectónica que reúne Oriente y Occidente ni la magia de sus canales salpicados de góndolas ni el encanto de sus puentes que invitan a recorrerla y descubrirla.

Bajo la técnica del *sfumatto* Venecia se desmaterializa, y aun más, se desprende de su esplendor.

Filmada de noche y de madrugada no sólo por razones prácticas y técnicas, para evitar la afluencia de turistas, sino también por otras de orden estético, se nos entrega una Venecia desolada y desierta, envuelta en una luz asordinada, que da cuenta a la vez del estado anímico de Aschenbach, el músico protagonista del film.

Las callejuelas y los puentes venecianos, lejos de ejercer fascinación sobre el espectador, se vuelven inquietantes y laberínticos y remiten, ellos también, al espacio interior del protagonista, extraviado en sus propios meandros.

A menudo se ha dicho de Thomas Mann que, inspirándose en la música de Richard Wagner, emplea con singular destreza artística el *Leitmotiv*. También Visconti, lector y admirador del escritor alemán, utiliza esta nota simbólica para articular y conferir unidad a su texto fílmico. Encuadres de pequeñas fogatas y desinfectante esparcidos por las calles de Venecia, así como de frutas, que sabemos contaminadas, se suceden a modo de *Leitmotive* y convierten a Venecia en un espacio sórdido, dominado por la peste y por la muerte.

Pero sin duda el mayor extrañamiento lo produce en el espectador la ausencia de góndolas. Podría decirse que una Venecia sin góndolas es una Venecia "desveneciada", y ésa es la Venecia que nos ofrece la película de Visconti.

La ausencia de góndolas realza la única escena con góndola de todo el film: aquélla en que Aschenbach es conducido a Venecia por un gondolero de aspecto siniestro y misterioso, que murmura en tono amenazante, frases ininteligibles, y que –retomado por Visconti de la *nouvelle* de Thomas Mann– evoca de modo incontrastable, a Caronte.

La escena está resuelta en un magnífico juego de planos y contraplanos de Aschenbach y del gondolero con alternancia de picados y contrapicados que no hacen más que subrayarse mutuamente. El plano en picado de Aschenbach, sentado en la embarcación, superpone la mirada del espectador con la del gondolero, que, parado detrás de Aschenbach, lo observa mientras sigue remando impasible y rítmicamente[2].

Del mismo modo que el Gustav von Aschenbach de la *nouvelle*, recostado en la góndola rumbo a Venecia, concluía en sus pensamientos que el gondolero lo conduciría bien aun si con un golpe de remo lo enviara a la casa del Hades, y se entregaba así, con una confianza revestida de ironía siniestra, a ese moderno Caronte, también el Aschenbach de Visconti acaba en manos del gondolero mediante el recurso técnico del plano en picado.

Con redundancia artística apela también el director italiano a un contrapicado del gondolero desde la temerosa y desconcertada mirada de Aschenbach, que obliga al espectador a adoptar una nueva ubicación y perspectiva. Visconti logra así plasmar a un hombre totalmente inerme e indefenso, a merced de los designios de la figura agigantada del gondolero.

La situación de soledad angustiada y de aislamiento del protagonista es enfatizada además por las palabras del enigmático personaje, pronunciadas entre dientes en un dialecto incomprensible para Aschenbach.

El mismo cuidado minucioso con el que Thomas Mann elaboró el pasaje paralelo de su *nouvelle*, se observa en la recreación viscontiana, que no omite detalle alguno. Radigales comenta así la transposición de esta escena:

> El tratamiento que Visconti da al misterioso personaje remite, como en la novela de Mann, a un hombre enigmático. [...] No se nos aclara la procedencia de este tipo, que podemos leer bajo la óptica de un Caronte que lleva a través de la laguna Estigia a un nuevo habitante del Hades, el otro lado, de donde no se puede regresar. [...] Pero además, Mann se refiere a la

> góndola como si de un ataúd se tratara, con su elegante y sobrio color negro y el tapizado, del mismo color, del asiento donde se encuentra Aschenbach y que Visconti reproduce con una precisión caligráfica. (Radigales, 2001: 67-68)

Otra secuencia logradísima de transposición del plano mítico-simbólico es la escena final de la playa, en la que la arena y el mar se desmaterializan, al igual que la figura de Tadzio, convertida en una silueta que se recorta sobre el mar a contraluz y que se corresponde así con el Hermes Psychagogos que clausura la *nouvelle* de Thomas Mann.

Esta escena, que recibió el aplauso unánime de la crítica,[3] surgió del trabajo conjunto de Visconti y de Pasqualino de Santis, responsable de la fotografía y verdadero artista también él. De Santis explica cómo resolvió el desafío que suponía esta escena:

> La secuencia de la playa era para mí un motivo de angustia; no llegaba a comprender cómo realizarla. No quería caer en la típica imagen oleográfica de la playa. Tuve una idea: filtré el sol a través de inmensas telas, sábanas blancas, cubriendo toda la playa, y así obtuve una imagen irreal. (Citado por Radigales, 2001: 130)

De Santis describe aquí su intención –que sin duda coincidía con la de Visconti– de quitarle carácter real al espacio, y también el procedimiento por medio del cual, logró ese maravilloso efecto de irrealidad que eleva la escena automáticamente al plano simbólico-mítico.

Otro rasgo de identidad de Visconti, como es la saturación, confiere a los espacios un marcado carácter de irrealidad, ya que los despoja de contornos nítidos y los sumerge en tonalidades alejadas de su colorido natural. Dice a propósito de esto Gilles Deleuze: "Las grandes composiciones de Visconti tienen una saturación que determina su oscurecimiento. Todo se confunde." (Deleuze, 1996: 130)

Una última consideración que cabría hacer con respecto al espacio es la pregunta por la exclusiva concentración de Visconti en Venecia, cuando la *nouvelle* de Thomas Mann se abre en distintos rincones de Munich. Se desconocen las razones de esta elipsis y no creo que sea oportuno especular aquí al respecto. Sin embargo me parece válido ponderar los resultados. Todo hace suponer que Visconti pretendía ajustarse al texto de Mann e iniciar la acción de su película en la capital de Baviera, ya que de hecho filmó allí varias secuencias. Pero al momento de realizar el montaje, las descartó. (cfr. Radigales, 2001: 63).

Suprimidas estas escenas, Venecia adquiere carácter protagónico y omnipresencia, y el film gana así en concentración e intensidad simbólica.

Suzanne Liandrat-Guigues describe el comienzo de *Muerte en Venecia*, de Visconti, y lo presenta como ejemplo del "triunfo de la extrañeza de las cosas y los seres", rasgo estilístico propio del cineasta italiano, según la opinión de esta autora. (Liandrat-Guigues, 1997: 74 ss.)

El arranque de *Muerte en Venecia* está compuesto por la audición del *Adagietto* de la Quinta Sinfonía de Mahler que acompaña a los títulos de crédito sobre un fondo azul oscuro que se ilumina y se va aclarando poco a poco mientras se pasa a las imágenes azuladas de un *vaporetto* del que se desprende un negruzco penacho de humo. Una dorada luz de amanecer filtrada por una bruma ligera da lugar a la llegada del día. (Liandrat-Guigues, 1997: 90)

Ésta es la imagen de Venecia que inaugura el film y la que habrá de dominar cada uno de los momentos de la diégesis, una Venecia de contornos deliberadamente desdibujados, devenida en símbolo.

Desmaterialización del tiempo

Paralelamente al proceso de desmaterialización del espacio, se percibe en la película de Visconti una suerte de abolición o desmaterialización del tiempo.

Varios son los elementos que –a mi entender– coadyuvan a generar este efecto que Suzanne Liandrat-Guigues dio en llamar "percepción de un deslizamiento perpetuo". (Liandrat-Guigues, 1997: 166-167)

En primer lugar, habría que destacar el marcado predominio del silencio sobre la palabra, que da como resultado un *tempo* lento.

Asimismo la música extradiegética del *Adagietto* de Gustav Mahler, empleada como *Leitmotiv* que vincula las escenas de Aschenbach y Tadzio, imprime también un tono melancólico y un ritmo lento a numerosos pasajes del film.

Con respecto a la música, ya la crítica ha observado que es la encargada de transponer, al igual que la figura de Tadzio, la fusión de Eros-Thanatos presente en la *nouvelle* de Thomas Mann. Destaca Jaume Radigales: "Eros y Thanatos [...] se dan la mano musicalmente sin que la melodía de Mahler se interrumpa." (Radigales, 2001: 96)

Por otra parte, Visconti apela en *Muerte en Venecia* con gran profusión, al uso del *zoom* y al recurso de los primeros y primerísimos planos. Esta nota de estilo, que a veces despertó críticas (cfr. Liandrat-Guigues, 1997: 154), me parece no sólo un hallazgo de Visconti, sino también un original rito de pasaje que permite transponer la atemporalidad de la *nouvelle* de Thomas Mann al lenguaje icónico cinematográfico.

Jacques Aumont en su estudio sobre el rostro en el cine, traza paralelos entre los efectos del *zoom* y de los primeros planos y sostiene que ambos producen una fractura del discurso fílmico, quiebran la sucesión temporal y generan por ende una suspensión del tiempo que permite la contemplación (Aumont, 1998: 89; 100; 161).

El mismo ritmo lento y melancólico que imprimía a *Muerte en Venecia* la música extradiegética, se logra en otros pasajes con demorados *travellings* sobre la playa, los interiores del hotel y las calles de Venecia.

Por otra parte, una nota común a la filmografía de Visconti, la recurrencia de nocturnos, a la que Suzanne Liandrat-Guigues denomina "relegación del mundo diurno" (Liandrat-Guigues, 1997: 68), suspende la alternancia del día y de la noche y crea una atmósfera lumínica difusa que sugiere atemporalidad.

También los *Leitmotive*, recurso tan caro a Thomas Mann y retomado aquí de un modo novedoso por Visconti, consiguen transmitir la sensación de un tiempo no lineal, cíclico, muy cercano a lo mítico. Así por ejemplo la rosa se erige en símbolo de la muerte al ser el elemento que conecta entre sí las escenas del entierro de la pequeña hija del compositor[4], la de la vendedora callejera que muere víctima de la peste, mencionada por el gerente de la casa de cambio, y la de un Aschenbach que antes de dirigirse al encuentro definitivo con Eros-Thanatos, coloca esa flor en el ojal de su saco[5].

Aun el efecto *flash-back*, en el que algunos críticos han querido descubrir cierta "vibración temporal alrededor de la historia narrada" (Liandrat-Guigues, 1997: 144), contribuye –en mi opinión– a configurar y acentuar lo cíclico. Se trata de siete *flash-backs* en los que se ponen de manifiesto las obsesiones del protagonista, acosado por recuerdos angustiantes que retornan una y otra vez y se fusionan con el presente de decadencia y muerte.

Podría concluirse entonces, que el espectador de *Muerte en Venecia* estará siempre más cercano a la vivencia de un eterno presente mítico que a la de un transcurrir temporal lineal.s

Desmaterialización del rostro

Benno von Wiese ha definido a la *nouvelle* de Thomas Mann como "una danza de la muerte moderna" (von Wiese, 1971: 310-311) y ha identificado a seis de sus figuras como mensajeros de la muerte: al extranjero que Aschenbach encuentra en el cementerio de Munich, al marinero que le da el pasaje, al viejo que –de modo patético– pretende ser joven, al gondolero, al músico ambulante y al mismo Tadzio.

La mayoría de estos personajes fueron reelaborados por Visconti, y con tal sensibilidad para la transposición, que cabría aplicar a la película la misma definición que a la *nouvelle*.

El principal recurso del que se vale el cineasta italiano para

recrear esa danza de la muerte moderna es el de presentar el rostro como máscara, apelando a los efectos del *zoom*, de la cámara fija y de los primeros y primerísimos planos.

Jaume Radigales, que realiza interesantes observaciones sobre la función de la máscara en *Muerte en Venecia,* de Visconti, introduce así la problemática:

> La película de Visconti parte de la llegada de Aschenbach a Venecia. […] Será un viaje sin retorno, marcado ya desde el inicio por la presencia de la muerte, personificada en distintos personajes que, a modo de máscaras, van apareciendo ante Aschenbach hasta que se le revela el verdadero rostro de la belleza que será también, el de la muerte: Tadzio. (Radigales, 2001: 63)

Con el lento desfile de estas máscaras de la muerte, el film va tiñéndose de un clima inquietante que poco a poco envuelve al espectador[6]. Acerca de los efectos de los primeros planos sobre el espectador, observa Aumont:

> Atrapado [el espectador] bruscamente por la imagen, a semejanza del cineasta, atrapado bruscamente por el mundo, se encuentra en una intimidad absoluta con ella, la huele, la come, la hace objeto de una transubstanciación sacramental. (Aumont, 1998: 103)

En su lúcido estudio sobre el tratamiento del rostro en el cine, Aumont esboza la tesis según la cual en los años '70 y '80 habría tenido lugar un fenómeno de disgregación del rostro, que él denomina también "desrostrificación". En algunos casos extremos, entre los que incluye a Visconti, esta tendencia desembocaría incluso en la "derrota del rostro". (Aumont, 1998: 150 ss.)

Refiriéndose al director italiano, Aumont sostiene:

> Su trayectoria es un ejemplo de esta derrota del rostro […]. Al centrar fuertemente, visiblemente, con insistencia, la representación en los rostros, al hacer de esos rostros […] el centro o la bisagra de los planos largos, parte del ideal de verdad del cine "moderno", pero para amplificarlo excesivamente, para caricaturizarlo, para transformarlo en algo grotesco.
> […]
> [*Muerte en Venecia* por ejemplo] termina con unos planos fijos sobre un rostro totalmente descompuesto, caricaturescamente destrozado, a la vez maquillado en exceso […] y chorreante. (Aumont, 1998: 163-164).

Estas máscaras, que disgregan los rostros, configuran una alegoría de la muerte que trasciende con su fuerza icónica, el plano realista.

Desmaterialización de los cuerpos y de los personajes

Ya me he referido al describir la escena final de la playa, a la desrealización que se opera sobre la figura de Tadzio, reducido a una silueta esbozada contra el fondo del mar a contraluz, que con el brazo izquierdo desplegado, señala el horizonte, en una muda invitación a Aschenbach a seguirlo. En este Tadzio desmaterializado que casi cierra el film, se fusionan, al igual que en la *nouvelle* de Thomas Mann, el Eros-Thanatos y el Hermes Psychagogos. La música extradiegética del *Adagietto*, como *Leitmotiv* de las secuencias que reúnen a Aschenbach y Tadzio, intensifica aun más –si cabe– el carácter mítico-simbólico de la escena. Jaume Radigales, al comentar este pasaje, resume así la admirable simbiosis alcanzada por Visconti entre el plano visual y el sonoro: "Música e imagen llegan a sintetizar la dualidad entre lo real y lo simbólico en una película que hace dialogar ambas cualidades narrativas." (Radigales, 2001: 130)

Tanto en la *nouvelle* manniana como en el film de Visconti, Tadzio adopta distintos rostros míticos. Las más de las veces evoca a Eros-Thanatos; en la última escena, a Hermes en su función de conductor de almas, pero también encarna en ocasiones a Apolo y a todo lo que este dios significa, y en algún momento, a Narciso y al mismo Diónisos.

Lo que en la *nouvelle* se expresa con códigos lingüísticos, en la película se plasma por medio del uso de efectos de contraluz, del célebre *sfumatto*, del trabajo del rostro como máscara, etc.

Otro elemento que incide en el proceso de desrealización de la figura de Tadzio es la buscada similitud con modelos provenientes de las artes plásticas, admitida tanto por Thomas Mann como por Visconti. (cfr. Radigales, 2001: 75 ss.)[7]

Por otra parte el cineasta italiano confiere a su Tadzio un marcado carácter andrógino, que lo vuelve aun más distante, ambiguo e irreal.

El mismo actor que lo encarnara, el sueco Björn Andersen, tenía clara conciencia del sesgo simbólico de su personaje. Relata Dirk Bogarde en sus memorias, que Andersen leyó a escondidas de Visconti la *nouvelle* de Thomas Mann[8], y al finalizar la lectura, le comentó a su colega: "Ya sé quién soy; el Ángel de la Muerte." (cfr. Radigales, 2001: 36)

Asimismo el juego erótico, reducido a miradas, que marca una tensión constante entre lejanía y cercanía, lograda técnicamente por la alternancia de panorámica y *zoom*[9], mantiene a Tadzio envuelto en un halo de misterio que sugiere también cierta irrealidad. Radigales establece una vinculación entre la condición mistérica de Tadzio y el erotismo que emana de él y subyugará a Aschenbach:

> Tadzio se erige en misterio, y su paulatino descubrimiento producirá en Aschenbach una continuidad erótica que nunca conocerá una resolución final ya que el muchacho, incluso al final de la película, se mantendrá desde su condición mistérica y, en consecuencia, terriblemente erótica. (Radigales, 2001: 77)

No quisiera dejar de mencionar en este análisis del proceso de desmaterialización de la figura de Tadzio, la sutil identificación de éste con Esmeralda. Con la inclusión de este personaje, Visconti amplía el juego de intertextualidades con la obra de Thomas Mann[10], ya que Esmeralda es la prostituta que en la novela *Doktor Faustus*, transmite la sífilis a Adrian Leverkühn, el protagonista[11]. Tácitamente queda trazado entonces, un paralelismo entre la sífilis, que afecta a Leverkühn, y la peste, que acabará con la vida de Aschenbach, y tanto Tadzio como Esmeralda encarnarán de este modo, a mensajeros de la muerte. Desde el comienzo del film Visconti vincula a Aschenbach y al ámbito de Venecia con Esmeralda, al demorar la cámara en un plano detalle sobre el barco que transporta al protagonista y que lleva precisamente ese nombre.

En el quinto *flash-back* el espectador volverá a reencontrarse con el nombre Esmeralda, que designa esta vez a una prostituta que trabaja en un burdel al que acude Aschenbach. Nuevamente se fusionan las figuras de Tadzio y Esmeralda; en esta ocasión, mediante un interesante juego musical.

Las secuencias inmediatamente anteriores al *flash-back* del burdel están ambientadas en el hotel del Lido y articuladas en una serie de planos y contraplanos que corresponden a Aschenbach y a Tadzio. Mientras aquél conversa con el gerente del hotel, Tadzio interpreta en el piano *Para Elisa*, de Beethoven. Los planos y contraplanos permiten la alternancia de esa música diegética, ya en campo, ya fuera de campo.

De este modo la escena del burdel se configura como resultado natural de asociaciones mentales de Aschenbach, quien, motivado aparentemente por la melodía de *Para Elisa* como punto de coincidencia, evoca aquel episodio de su vida. El *flash-back* se abre precisamente con los acordes de esa obra de Beethoven, interpretada en un piano desafinado del burdel por Esmeralda.

En este curioso y sutil procedimiento de fusión de personajes, Tadzio y Esmeralda se desmaterializan para revestirse como ángeles de la muerte y transponer así el umbral hacia lo mítico.

A modo de conclusión

A la luz de este análisis, no me parece aventurado concluir que con Luchino Visconti, estamos ante un notable realizador, consciente por igual de los límites y de las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Su *Muerte en Venecia* da testimonio de ello. En un cuidadoso entramado compositivo de amplios procesos de desmaterialización, logra recrear con hondo sentido artístico, la atmósfera mítica de la *nouvelle* de Thomas Mann, desde el horizonte icónico del cine.

Bibliografía

-AUMONT, Jacques. 1998. *El rostro en el cine.* Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
-DELEUZE, Gilles. 1986. *La imagen-tiempo; Estudios sobre cine 2.* Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1° reimpr. 1996.
-JOST, François. 2002. *El ojo-cámara; entre film y novela.* Buenos Aires: Catálogos.
-LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. 1997. *Luchino Visconti.* Madrid : Cátedra.
-RADIGALES, Jaume. 2001. *Muerte en Venecia ; Morte a Venezia ; Luchino Visconti.* Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
-ROSENFELD, Anatol. 1994. *Thomas Mann.* Sao Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
-WIESE, Benno von. 1971. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka; Interpretationen.* Düsseldorf: August Bagel.
-WOLF, Sergio. 2001. *Cine / Literatura; ritos de pasaje.* Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

Notas

[1] Tomo el concepto de "ritos de pasaje" de Sergio Wolf, que lo introduce y desarrolla en su obra homónima.

[2] Para la comprensión de la problemática de la posición de la cámara y de la ligazón que se establece entre las miradas de los personajes y la del espectador, resulta ilustrativa la obra de François Jost, *El ojo-cámara*, en particular el capítulo dedicado a la ocularización cinematográfica (Jost, 2002: 32 ss.).

[3] Radigales define a esta escena como "verdadera cima no ya de la película, sino de la filmografía viscontiana." (Radigales, 2001: 130).

[4] En esta escena es clara la vinculación entre Aschenbach y Mahler, a quien también se le había muerto una hija pequeña. La evocación de Gustav Mahler ya está presente en la obra de Thomas Mann, con la elección del nombre del protagonista y la descripción física realizada en el capítulo II, pero indudablemente se percibe con mucha mayor fuerza en el film de Visconti por la inclusión del plano musical.

[5] Me parece interesante advertir que un florero con rosas está colocado sobre una mesada de la peluquería en la que Aschenbach se deja teñir el pelo y maquillar. Es precisamente el peluquero quien coloca en el ojal del saco de Aschenbach una de esas rosas. Al día siguiente, será Aschenbach quien complete su atuendo con la flor. Las tres escenas: la de la casa de cambio, la del flash-back y la de la peluquería, están articuladas una a continuación de la otra, como para enfatizar el *Leitmotiv* que las reúne. Cuando Aschenbach muere en la playa y deja caer su cabeza inerte, la cámara va a un plano detalle de la rosa en la solapa del saco del artista.

[6] Jacques Aumont señala dos posibles consecuencias de lo que él denomina "rostrificación": se vuelve risible o inquietante (Aumont, 1998: 88).

[7] Como modelos para Tadzio se han mencionado el *David* de Donatello, la escultura helenística del *Espinario*, el *David* de Verrocchio, uno de los personajes de *La Primavera* de Botticelli, etc. (Radigales, 2001: 76-77).

[8] Los actores de *Muerte en Venecia* tenían prohibido estrictamente leer la *nouvelle* de Thomas Mann o aun el guión de la película y debían obedecer ciegamente las indicaciones y marcaciones que les hiciera Visconti.

[9] Suzanne Liandrat-Guigues reflexiona en su obra de modo general, acerca de los efectos del *zoom* sobre el espectador de los films de Visconti: "Al espectador se le pide hacer *zoom* mentalmente, ya estar en plano cercano, ya estar en plano lejano." (Liandrat-Guigues, 1997: 157).

[10] En *Muerte en Venecia* de Visconti es posible descubrir varias intertextualidades provenientes del corpus manniano. Hay ecos de *Los Buddenbrook*, de *Tonio Kröger*, de *La montaña mágica*, etc.

[11] Es interesante recordar de paso que, al igual que el Gustav von Aschenbach de Visconti, Adrian Leverkühn es músico.

Arquetipo donjuanesco y arquetipo heroico

Javier Roberto González
Universidad Católica Argentina
CONICET

Don Juan es el gran mito de la Modernidad, y uno de los máximos mitos literarios del Occidente cristiano. Se trata de un mito, por cierto, no en el sentido básico del relato sagrado o cosmogónico de los orígenes[1], ni tampoco en el del acto contingente que, por imitación del mencionado mito original, deviene norma ejemplar de la conducta humana. Sin ser original como el primero ni ejemplar como el segundo, el relato donjuanesco es plenamente mítico en un tercer sentido: no ya porque refiera los orígenes o se proponga como norma ejemplar de conducta, sino porque expresa o representa simbólica y dramáticamente un modo de ser y obrar del hombre, más allá de su catalogación moral buena o mala, y en consecuencia se constituye en modelo interpretativo de los deseos, aspiraciones, valores y conductas de una época (Carrière, 2002: 35-36)[2]. La figura de Don Juan encierra, pues, una clave interpretativa de lo que la Modernidad es como actitud de vida y de pensamiento. Más allá inclusive de las diversas lecturas parcializadas del mito y de los diferentes enfoques que han venido sucediéndose en la ya extensa historia de su exégesis, desde los de cuño histórico-cultural[3] hasta los marxistas[4], pasando por los varios de índole psicoanalítica[5] e inclusive los relacionados con lo que llamaríamos hoy teoría del género[6], existe en la figura de Don Juan un núcleo semántico que configura su esencia y que descansa sobre la base de dos mitemas irreductibles: el de la seducción y/o burla de mujeres, y el del desafío a la muerte en instancia escatológica. Ambos mitemas definen la esencia semántica del mito, pues, en torno de una idea básica: *la transgresión*, la violación de toda norma, humana o divina, social o metafísica, positiva o natural. Don Juan es el arquetipo de quien no se aviene a ningún límite, el soñador de la imposible libertad infinita, el eterno descontentadizo ante toda ley que lo coarte u obligue.

Pero existe un devenir, una evolución histórica en la plasmación literaria de este arquetipo, que reconoce al menos dos grandes momentos bien diferenciados. En su nacimiento, de la mano de Tirso –o del autor español que por mayor comodidad y al margen de toda polémica sobre autoría identificaremos con él– y de sus sucesores inmediatos –los también españoles Córdoba Maldonado y Zamora, los italianos Cicognini, Giliberti y Goldoni, los franceses Dorimon, Villers y Molière, hasta llegar a las adaptaciones operísticas de Tritto-Lorenzi, Gazzaniga-Bertati y Mozart-Da Ponte–, Don Juan es presentado bajo las pautas de un modelo *formalmente heroico*, pero *valorativamente antiheroico*. Los héroes, como Don Juan, son por naturaleza y por misión seres transgresores, liquidadores de órdenes viejos e instauradores de nuevos órdenes ideales; en la fraseología propia de la Modernidad, son *revolucionarios* y *utopistas*[7]. Pero nada más alejado de la transgresión heroica que la transgresión de estos donjuanes primerizos del Barroco y la Ilustración, cuya actitud vital formalmente heroica es denigrada mediante una clara referencia a motivaciones y móviles antiheroicos, de modo tal de destruir absolutamente todo atisbo de dimensión ética en su acción transgresora[8]. Así, frente al espíritu altruista y sacrificial del héroe, que transgrede para cumplir con un deber superior a la ley misma que viola –Antígona–, Don Juan es el gran egoísta que transgrede para satisfacer sus propios deseos y para darse placer, un placer que es sensual en su superficie, pero que en última instancia es perseguido por el personaje para halagar a través de la sensualidad a su soberbia y narcisismo radicales; frente al héroe que se alza ante los dioses para denunciar una injusticia de éstos que afecta a todos los hombres –Prometeo–, Don Juan desafía a Dios y a lo sagrado guiado por simples motivos de bravuconería, arrogancia e impiedad ostentosa, rasgos todos que remiten, de nuevo, a su radical soberbia, pero también a su patética inmadurez. La transgresión donjuanesca, por lo tanto, conlleva una explícita valoración negativa en los discursos literarios que vehiculizan el naciente mito en los siglos XVII y XVIII, y el personaje es presentado por estos autores iniciales como un antimodelo y una amenaza para el orden legítimo, tanto teológico cuanto moral, según un esquema que bien podríamos denominar *efecto espejo*: el personaje reproduce la *forma* del arquetipo heroico, pero lo hace especularmente, esto es, *invirtiendo* dicha forma en su esencia y su sentido último: diseño heroico

in forma, antiheroico *in re*. Aparecerán, entonces, en la naciente configuración de la figura donjuanesca, muchas notas arquetípicas del héroe: la transgresión como contenido básico, y también el vitalismo, la valentía, la extrema autoconfianza, la muerte joven y misteriosa, el enfrentamiento a instancias sobrenaturales, la experiencia del Más Allá (Bauzá, 1998: 3-8 *et passim*, Raglan, 1965: 142-157), pero todas ellas serán resignificadas según la apuntada inversión de su forma hasta quedar convertidas en rasgos antiejemplares y, en consecuencia, antiheroicos: la transgresión es inmoral, impía y por tanto ilegítima; el vitalismo, la valentía y la autoconfianza son meras manifestaciones de soberbia arrogante y temeraria, la experiencia del Más Allá y la muerte joven condignos castigos para la antedicha impiedad. Finalmente, frente al héroe cabal, que transgrede en obediencia a móviles superiores y generosos y se enfrenta al orden reinante para reemplazarlo por otro más justo, Don Juan carece de todo móvil superior, desconoce el altruismo y se complace en la destrucción de toda norma por una inmadura y egoísta complacencia en el caos. En consecuencia, y a diferencia del arquetipo heroico, carece el mito de Don Juan de toda instancia póstuma de regeneración, renacimiento o transfiguración del personaje: su experiencia infernal es definitiva y punitiva, no ya la ritual catábasis seguida de anábasis, no ya el descenso infernal necesario para el conocimiento de las verdades últimas y para el fortalecimiento del héroe en vista de sus hazañas futuras, sino un acto de justicia poética que expresa una intención a todas luces moralizante: como hace decir Tirso al Convidado de Piedra, convertido en brazo ejecutor de la ley divina, "ésta es justicia de Dios: quien tal hace, que tal pague" (1997: 302, vv. 2845-2846). Siglo y medio después, Mozart hará cantar a los personajes de su *Don Giovanni*, en un pasaje fugado muy a tono con la severa moralización que cierra la ópera: "*Questo è il fin di chi fa mal,/ e de' perfidi la morte/ alla vita è sempre ugual*" (Mozart-Da Ponte, 1982: 146).

Pero existe, decíamos, un segundo momento en el devenir histórico del personaje, que llega con el Romanticismo y entraña una cabal *heroificación* del viejo arquetipo nacido antiheroico. Bajo el imperio del gran ideal del Occidente moderno, la libertad, que alentaba ya de modo latente desde el Renacimiento pero que el Romanticismo se encarga de colocar en primer plano, la figura del seductor y transgresor impenitente deviene modélica y ejemplar, y en cuanto encarnación viva del ideal de libertad su conducta pasa a ser valorada positivamente. Así, la fecundidad de la imaginación romántica y la posición cenital que ocupa la libertad en su escala de valores han sido el propicio terreno para que la forma del arquetipo donjuanesco, que siempre había sido heroica según sentamos, acabara asimilando y arrastrando hacia sí a un contenido inicialmente antiheroico hasta resignificarlo totalmente y volverlo también a él heroico[9]; al *efecto espejo* que había signado la construcción del personaje en la literatura anterior, donde la forma heroica se reflejaba invertida en su esencia, sucede ahora un *efecto calco* donde forma heroica y sentido heroico se corresponden absolutamente, en perfecta coincidencia de contornos, orientación y sustancia: diseño heroico *in forma et in re.* Si antes era Don Juan un antimodelo censurable y objeto de castigo por su inmoralidad e impiedad, deviene ahora un modelo ejemplar de conducta, pues ninguna norma moral o divina de las que quebranta puede reclamar para sí mayor dignidad y excelencia que el ideal en cuyo nombre acomete la violación y la negación de todo orden normativo: la libertad. La libertad es el móvil superior de sus actos, y como tal legitima toda transgresión. Ninguna norma existe, moral, social o religiosa, que valga un ardite frente a la fuerza soberana de una voluntad individual que se afirma como libre. El criminal libertino e impío merecedor de castigo se reconvierte entonces en el titán de los tiempos modernos, un nuevo Prometeo robador de un fuego aun más excelso, un nuevo Fausto buscador de absolutos, un nuevo Lucifer que si se levanta contra Dios lo hace denunciando la radical injusticia divina. De este modo, los viejos pecados de Don Juan se justifican como expresiones del ejercicio pleno de su libertad o como inevitables y comprensibles excesos cometidos en su camino de búsqueda del ideal; ya no merecen castigo, sino tolerancia y aun admiración; ya no implican gravedad o abominación, sino quedan reducidos a la categoría –de raigambre heroica, por cierto, en una adicional muestra de la heroificación sufrida por el personaje– de errores o defectos épicos, una ocasional enajenación u obnubilación de la razón a la manera de aquella *hamartía* propia de los héroes antiguos, que apenas si opacaba levemente su esencial grandeza y perfección, bien que acarreando a menudo como consecuencia una muerte prematura o un catastrófico fin. Y tal sucede, en efecto, con el Don Juan romántico: su arrogancia, su

soberbia, su violencia, el avasallamiento que hace de las voluntades ajenas, no son más que el resultado de un exceso de energía, la manifestación de una personalidad grandiosa y superior, los efectos no deseados del ejercicio pleno de su libertad y de su desordenada búsqueda del absoluto a través de los goces terrenos, objetivo que define su misión heroica y que justifica su conducta. A diferencia de los donjuanes clásicos, los donjuanes románticos siempre agradan, siempre hay algo en ellos que *seduce* al lector o espectador a la par que a sus víctimas ficcionales, sea su encanto personal y su energía irrefrenable –como ocurre en Byron–, sea la cabal grandeza que demuestran aun en el pecado o en la misma condena eterna –como ocurre en Espronceda o Baudelaire–, sea su condición final de enamorados sinceros o arrepentidos –como ocurre en Zorrilla o en Merimée–. Como héroe que en definitiva es, el Don Juan romántico no sólo es ejemplar, sino también admirable, y lo es para su público como para sus autores, que no tienen más remedio que redimirlo al fin o al menos denunciar como injusta o pintar como desdeñable su condena[10].

A poco de andar el siglo XX –tras la primera guerra mundial, según algunos, tras la gran crisis del año treinta, según otros– el paradigma de valores de la Modernidad es puesto en entredicho. Los grandes proyectos colectivos van mostrando su endeblez, y con el fin del optimismo y la fe en el progreso indefinido los ideales y las utopías empiezan a ser vistos según una perspectiva escéptica y desencantada. La libertad, de la mano del existencialismo, deja de ser la gran aspiración universal de la humanidad para convertirse en marca de soledad, de orfandad metafísica y de angustia; no se trata ya de un arduo bien por conquistar, sino de un hecho dado que determina una clara situación de anomia en el plano moral y social y de extravío en el existencial. Si bien subsisten a lo largo del siglo XX algunas soluciones voluntariamente anacrónicas que –con sumo arte, debe decirse– rescatan la originaria raíz teológica del mito y la complejizan mediante un tratamiento romántico del protagonista, como en los casos del español Torrente Ballester y del argentino Marechal, el Don Juan característico de la centuria se impone la misión de reflejar, de un modo u otro, los variados matices de la crisis de la Modernidad. Pero ocurre que la mayoría de las soluciones propuestas para el Don Juan de la crisis observa un modelo que latamente podríamos llamar *deconstructivo* del arquetipo, y que consiste en una desmitificación tan feroz del personaje que éste acaba siendo cualquier cosa menos Don Juan. Tras la identificación romántica de los arquetipos donjuanesco y heroico, y ante la necesidad contemporánea de superar este último, el único camino encontrado parece haber sido el de una conjunta y correlativa deconstrucción de ambos arquetipos identificados como uno; así, y a fuer de antiheroico, el Don Juan contamporáneo, que parece definirse exclusivamente en relación con su inmediato predecesor romántico y no con el originario mito barroco, deviene llanamente antidonjuán. En un grado inicial y por demás ñoño de desmitificación, el personaje aparece mutilado en la mitad de su esencia –en rigor la más importante– referida al mitema del desafío a la muerte en instancia escatológica, de modo que queda reducido al papel de un vulgar corremujeres, simpático y trivial, todavía alentado por vagos ideales vitalistas a la manera romántica, pero dominado ya por un hedonismo mucho más insustancial, hijo del hastío o del *spleen* aparejados por la crisis; más que un cabal Don Juan se trata de un recocinado Casanova[11], un profesional de la seducción y del sexo a quien la muerte o la dimensión escatológica no rozan ni en realidad ni en eventualidad; valga como ejemplo el dramón modernista de Francisco Villaespesa. En un segundo grado de mayor elaboración, Don Juan conserva de sí mismo apenas el nombre y la fama, pero su conducta lo convierte en un perfecto antónimo del seductor irreverente; sea porque se lo presenta en una vejez de impedimentos y arrepentimientos, consagrado al cultivo de la amistad, la filantropía y un estilo de vida signado por la mesura y la afabilidad –Azorín–, sea porque aparece como involuntario prisionero de una fama que detesta y que lo obliga a actuar conforme a lo que se espera de él, cuando en realidad su íntima esencia lo inclina más bien hacia una vida contemplativa y espiritual y a desear el verdadero bien de sus mujeres, a las que conquista para hacerles descubrir un amor que después, celestinescamente, se encarga él de que apliquen a otros hombres –Unamuno–, sea porque se trata en verdad de un espíritu racionalista cuya verdadera vocación es la ciencia y los placeres del intelecto más que los de la carne, y cuya compulsión por abandonar a sus sucesivas mujeres se debe, más

que a versatilidad erótica, a que el erotismo le importa casi nada frente a otras cosas como, por caso, la geometría, que lo reclama con más fuerza –Frisch–. Estamos siempre, en lo esencial, ante donjuanes que *ya no transgreden*, sea porque han dejado voluntariamente de hacerlo al arrepentirse de su vida pasada, sea porque la transgresión que cometen es apenas un acto formal mas no una transgresión material o real, dado que se limitan, aun contra su íntima voluntad o profundo deseo, a cumplir con un rol que la sociedad o la tradición les imponen, y no puede transgredir quien, incluso bajo la apariencia de ataque a las normas objetivas, se comporta de acuerdo con lo que el cuerpo social que es supuestamente su víctima espera de él. Vemos, por lo tanto, que el nuevo Don Juan de la crisis de la Modernidad se inscribe en dicha crisis a costa de dejar de ser Don Juan, renunciando, por íntima convicción o por imposición del medio, a su esencial misión transgresora; la conducta donjuanesca, así, acaba diseñándose como su propia antítesis, y el único modelo de Don Juan hasta aquí elaborado para responder a los nuevos tiempos posmodernos parece ser ni más ni menos que una explícita o implícita negación de Don Juan mismo. Frente a estas soluciones habituales en las que el personaje ya no transgrede la norma porque, sencillamente, ya no es más Don Juan, se nos ocurre que la solución más cabalmente acorde con el espíritu de la Posmodernidad ha de ser exactamente la contraria, la de un personaje que, siendo todavía y en plenitud Don Juan, ya no pueda transgredir la norma porque, sencillamente, ya no existen más normas que transgredir. Llegamos entonces al término de la parte, por así decir, histórico-crítica de nuestra exposición, y nos adentraremos de aquí en más en un ejercicio apenas liminar de creación literaria, que hemos de presentar a modo de modestísimo e imperfecto esbozo, ofreciéndolo por cierto a la consideración de todo aquel que quiera completarlo, corregirlo, refutarlo o incluso, adelantándosenos, llevarlo a la práctica. Vamos a exponer a continuación nuestra propuesta de Don Juan posmoderno.

El Don Juan moderno, el héroe construido por el Romanticismo, definía su transgresión en relación con las leyes, humanas y divinas, que impedían a su libre voluntad manifestarse en plenitud; el acto transgresor, por tanto, cobraba validez y licitud en orden al ideal de libertad que perseguía como objetivo, y se plasmaba dramáticamente en oposición a una serie de normas objetivas que, desde lo religioso a lo social pasando por lo moral, imponían freno y sujeción a dicha perseguida libertad. Pero el caso es que tanto lucharon y se afanaron en su tarea los muchos, acaso demasiados, donjuanes del siglo XIX, que llegado el XX sus sucesores y continuadores se encuentran con que –al menos en las áreas centrales de Occidente, y aun en algunas laterales fuertemente signadas por la imitación del centro– ya no queda norma en pie capaz de coartar su libertad, una libertad finalmente alcanzada, percibida ya como bien poseído e irrenunciable, y descendida por tanto de la augusta categoría de ideal a la más pedestre de realidad cotidiana. Así, realizado mal que mal el ideal de libertad, nuestra época deja de idealizar un bien que ya posee. Para poder seguir transgrediendo, el Don Juan posmoderno debería, pues, encontrar otro ideal, otro objetivo, otra meta en cuyo nombre transgredir. Y no lo encuentra, no puede encontrarlo, porque nuestra época, escéptica y desencantada a la vez que demasiado satisfecha, ha aprendido a vivir sin ideales, o a convertir en tales trivialidades como el desarrollo tecnológico o el libre comercio. Pero además, para poder seguir transgrediendo el Don Juan posmoderno debería encontrar normas de fuerte asentamiento que coartaran su acción, y tampoco las encuentra, porque el siglo XXI parece haber alcanzado por fin, o estar a punto de alcanzar, la caducidad de toda regla, la relatividad de toda ley, la aceptación de toda conducta antinormal o anormal en nombre, justamente, de aquella libertad absoluta finalmente devenida realidad. Si la ausencia de ideales como motor de conducta hace imposible en nuestro tiempo la existencia de un Don Juan a la manera romántica, la ausencia de leyes absolutas como consecuencia del triunfo de la libertad absoluta parecería hacer inviable la posibilidad misma de un Don Juan, a menos que aceptemos las apuntadas soluciones de donjuanes que seducen por obligación o se retiran pacíficamente a sus casas para envejecer en paz.

Por nuestra parte, juzgamos viable una alternativa a estas soluciones deconstructivas del arquetipo. Don Juan debe ser siempre Don Juan, y debe por lo tanto definirse por sus dos mitemas constitutivos de la seducción y el enfrentamiento a la muerte en

instancia escatológica, integrados ambos en una conducta al menos formalmente transgresora. No hay que modificar al personaje para convertirlo en posmoderno, sino que hay que modificar la relación entre el personaje y su contexto histórico, social y cultural. Porque es precisamente el contexto lo que ha cambiado, y el conflicto dramático capaz de dar sustento al nuevo Don Juan bien podría consistir, entonces, en el desfase o choque entre un hombre de la Modernidad que aun no se ha percatado de que vive en la Posmodernidad. El nuevo Don Juan debería construirse, por lo tanto, como un cabal *anacronismo*, como un representante del viejo *ethos* moderno en plenos tiempos posmodernos. La fórmula, se entiende, no tiene pretensión de originalidad; la tomamos prestada de Cervantes, pero con una diferencia esencial: por detrás de su ridículo, el anacronismo de Don Quijote respecto a su medio encierra el germen de lo sublime, porque su ideal, que emerge como santa locura, apunta siempre al beneficio del prójimo; por el contrario, el anacronismo de nuestro nuevo Don Juan respecto del medio posmoderno debería encerrar, por detrás de su ridículo, el germen de lo patético, porque su supuesto ideal, que no emerge ya como locura sino como exasperante necedad[12], no apunta más que al halago de su propio egoísmo narcisista y a la satisfacción de sus caprichitos de eterno inmaduro. Como de Don Quijote, deberíamos reírnos de este nuevo Don Juan, pero si al cabo de las páginas llegamos a admirar y a amar al loco hidalgo, a este seductor extemporáneo apenas si llegamos a concederle la desdeñosa lástima que inspiran los pequeños y mezquinos. Tanto Don Quijote como el nuevo Don Juan defienden ideales –verdaderos o aparentes– ya caducados en el orden ideológico en que les toca actuar: la caballería andante, la transgresión a toda norma; el ideal del hidalgo ha caducado por paulatina decadencia ante la imposibilidad de su efectiva concreción en la realidad, en tanto el de Don Juan caduca por todo lo contrario, por haberse finalmente concretado y agotado en su realización fáctica. No quedando ya norma en pie para violar o negar, y no advirtiendo Don Juan este dato capital de la realidad en que se mueve, el anacrónico burlador se empeña en cometer crímenes inexistentes, en desafiar iras que no responden, en pecar contra imaginarios mandamientos, en escandalizar a una sociedad del todo carente de sentido del escándalo. Don Juan, el gran hacedor de desórdenes, se afana aun en desordenar el mundo, pero el caso es que el mundo ya está desordenado y el desorden mismo es ahora la estructura del mundo; ha llegado tarde, no se percata de ello, actúa con la seriedad propia de quien entiende hacer algo grave, y la sociedad recibe sus bravatas con la risa cruel de quien asiste a un hecho cómico. No ofende quien quiere, sino quien puede, y Don Juan, el necio, es demasiado pequeño para ofender a nadie. Ni siquiera le queda la dignidad del mal, la estatura de gran criminal; es apenas, en este siglo, un patético y vacuo alardeador, que sólo deja de provocar risa para comenzar a provocar fastidio. Es, en el fondo, comparable al insufrible adolescente que supone saberlo y poderlo todo, que está dispuesto a enfrentar al mundo entero y que en su compulsivo afán por llamar su atención desespera cuando el mundo, demasiado ocupado en seguir girando, apenas si presta oídos a sus previsibles y nada originales gestos contestatarios. El vestuario de nuestra proyectada obra bien puede subrayar esta desacompasada relación de Don Juan con su contexto mediante la adjudicación al personaje de ropas tradicionales, a la moda del siglo XVII, en tanto el resto de los personajes van vestidos de calle a la moda actual: supone el Tenorio ser original y transgresor porque la pluma de su sombrero es demasiado larga o demasiado rojo su jubón, cuando en realidad no hace más que encuadrarse en lo que le pauta la tradición más venerable; en el plano del lenguaje también puede lograrse el contraste, mediante el empleo de un habla llana y coloquial propia de nuestros días por parte de todos los personajes excepto Don Juan, que debería recurrir a la fraseología del Siglo de Oro y a evidentes arcaísmos, inclusive repitiendo versos de Tirso o de Zorrilla, y sugiriendo así que el supuesto transgresor e innovador ni siquiera elige sus palabras ni es dueño de su discurso, sino lo toma prestado a quienes dos o cuatro siglos atrás ya llevaron a cabo el novedoso escándalo que él cree inventar.

Don Juan sigue siendo, pues, el mismo de siempre, pero al variar su contexto se ponen más de manifiesto sus taras y se arroja nueva luz sobre los rasgos atemporales del arquetipo. Y puesto que lo que ha variado es el contexto, se impone dedicar algunas observaciones a los personajes llamados a encarnar ese nuevo contexto. Comencemos por descartar al criado: ¿cómo justificaríamos la existencia de un segundo

personaje anacrónico, de alguien que compartiera la necedad de Don Juan, o que sin compartirla la secundara, en un contexto actual que ha superado las relaciones sociales jerarquizantes y los oficios serviles? Sí conservan vigencia, en cambio, las mujeres, las seducidas del Tenorio, sólo que aquí se tratará de otra especie de seducción, de otro tipo de atracción. Averiguado está que en el siglo XXI ya se ha prácticamente consumado la liberación sexual femenina, y que en consecuencia el tipo de seducción engañosa asociada a Don Juan, basada en la falsa promesa y facilitada por la inexperiencia o el candor mujeriles, resulta impracticable. Ninguna mujer actual, ni aun adolescente, se dejaría enredar por este Don Juan ridículo y patético, pero sí podrían muchas, llegado el caso, verse atraídas por la extravagancia y la inmadurez del Tenorio; algunas se le entregarían, entonces, por cierta malsana curiosidad, otras por simple sensualismo –al margen de su estupidez, Don Juan debe seguir siendo buen mozo–, otras, inclusive, y sobre todo si son algo mayores, por necesidad de canalizar frustrados instintos maternales y de brindar algún tipo de afecto protector a joven tan enfermo y requerido de una verdadera "educación sentimental". Pero en definitiva, tampoco de esto se percata Don Juan; cree ser él quien seduce y burla, cuando en no pocos casos son ellas las que se burlan por lo bajo de él.

Y llegamos a Don Gonzalo de Ulloa, el Comendador, el Convidado de Piedra. Su figura resulta clave en nuestra versión, porque es precisamente Don Gonzalo el personaje que corporiza la restauración del orden quebrantado por el burlador, y toda su participación en las versiones clásicas y aun románticas se endereza a la postulación del rígido respeto a la ley, sea humana o divina. Según una afortunada lectura, el Comendador se desempeña como el verdadero padre de Don Juan, a quien éste se enfrenta y mata para afirmar su independencia, según el modelo heroico (Bauzá, 1998: 147-149; Campbell, 1959: 128), y quien asume la misión de reconvenir, amonestar y finalmente castigar al transgresor. Vivo o muerto, Don Gonzalo era quien ponía límites al desenfrenado ejercicio de la libertad de Don Juan. Ahora bien, en nuestra versión posmoderna ni Don Juan puede matar al Comendador ni éste quiere limitar y mucho menos castigar a Don Juan; si en las versiones clásicas el viejo Don Gonzalo era la encarnación de la ley, la voz del orden social imperante, también deberá serlo en nuestra versión, sólo que ahora el orden social imperante se construye precisamente sobre la base de la anomia, del todo vale, de la ausencia de pautas, de la ley ausente o cambiante o irrelevante; en las versiones clásicas Don Juan mataba a Don Gonzalo cuando éste se le enfrentaba dispuesto a vengar el ultrajado honor de su hija, pero en nuestra versión no hay ultraje a ningún honor, Don Gonzalo acepta y aun fomenta las veleidades eróticas de su hija, y ante las bravuconadas de Don Juan más que con ira responde con burla, con inmisericorde burla. Don Gonzalo es un escéptico, cabal expresión de una cultura envejecida y agotada, incapaz de reacción y carente de valores sólidos. Las risas y la displicencia con que el Comendador trata a Don Juan encolerizan a éste y lo impelen a atacarlo, pero el viejo esquiva el estoque y ni siquiera se molesta en devolverle la agresión; ya hemos dicho y repetimos que Don Juan es demasiado inmaduro para que lo tomen en serio y demasiado pequeño para que ofenda a nadie. Y naturalmente, al no haber asesinato de Don Gonzalo a manos de Don Juan, tampoco podría haber escena del cementerio y Convidado de Piedra; sin embargo, nos empeñamos en conservar esta tradicional escena, a fin de salvaguardar el esencial mitema del enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica. He aquí la solución posible: Don Gonzalo ha sido el único que –padre al fin, y a despecho de sus burlas– ha actuado como cabal mistagogo frente a Don Juan, haciéndole ver lo absurdo de su conducta y la imposibilidad de su pretendido juego transgresor; lo ha, tibiamente, *iniciado* en el camino de la verdad, la dolorosa verdad: su insanable ridículo y la nadería absoluta de su *modus vivendi*. Y Don Juan, necio hasta aquí, comienza un lento camino de autointrospección que, naturalmente, no se representa en escena, pero que aflora cuando, pasados muchos años y muchas grotescas y fracasadas correrías que podemos suponer, llega a sus oídos la noticia de la muerte –natural, por supuesto– de Don Gonzalo. Acude entonces al cementerio, en busca de la gran respuesta: ¿qué sentido ha tenido finalmente su vida?, lo que equivale a decir: ¿qué sentido tiene en definitiva *la* vida? Y aquí está el gran contraste con la solución clásico-romántica, y aquí se impone con evidencia el clima de nuestro tiempo actual. Aun a despecho del castigo eterno, la vieja estatua de piedra que se llevaba al pecador a los infiernos aportaba una respuesta al misterio de la vida, dolorosa y terrible respuesta, pero cierta, y tranquilizante a su modo por ello; después de todo existía un Dios, que premiaba y castigaba, o que perdonaba, da lo mismo, pero en todo caso era la garantía de un sentido. Nuestro pobre Don Juan posmoderno no tendrá esa suerte, ni siquiera una

estatua encontrará a quien enfrentarse; otra vez, como en la escena de años atrás, su gritería caerá en saco roto, pero ahora la falta de respuesta no se refiere únicamente al Comendador, sino a Dios mismo. El definitivo fracaso de su entera vida impulsa a Don Juan a desear la muerte –y aquí aflora por un momento, todavía, el lastre romántico de nuestra época–, pero enseguida duda y se retrae, porque a diferencia de su antecesor romántico es incapaz de aceptar el misterio y reclama, siempre, respuestas claras. ¿Será entonces el gran tema de este Don Juan posmoderno el tan mentado silencio de Dios? ¿O quizás la sordera del hombre? En todo caso, la clave la proporciona un dato incontestable de los tiempos que corren: *la incomunicación*, la radical soledad, real o sentida, de un ser humano perdido en el mundo, tan solo y tan perdido que ni siquiera enemigos le quedan para poder dialogar, y que acaba enredándose y hundiéndose, en la escena última, entre jirones de sombra y jirones de discurso, dejando tras su paso por la vida tan sólo los fragmentos inconsistentes de su infértil monólogo.

BIBLIOGRAFÍA

-AZORÍN. 1922. *Don Juan*. Madrid: Rafael Caro Raggio Editor.
-BAUDELAIRE, Charles. 1974. "Don Juan aux enfers", en su: *Poesía completa*. Edición bilingüe francés-español. Barcelona: Río Nuevo, 60-63, 7ª ed., 1979.
-BAUZÁ, Hugo Francisco. 1998. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires-México: Fondo de Cultura Económica.
-BECCACECE, Hugo. 1993. "Don Juan, eterna seducción", en: *Teatro Colón Revista*, Buenos Aires, 9, 52-56.
-BYRON, Lord. 1994. *Don Juan*. Edición bilingüe inglés-español de Juan Vicente Martínez Luciano, María José Coperías Aguilar y Miguel Teruel Pozas; traducción de Pedro Ugalde. Madrid: Cátedra.
-CAMPBELL, Joseph. 1959. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 6ª reimp., 1998.
-CARRIÈRE, Jean Claude. 2002. "Juventud de los mitos", en: Bernadette Bricout (comp.) *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Paidós, 25-45.
-ELIADE, Mircea. 1973. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama.
-ESPRONCEDA, José de. 1992. "El estudiante de Salamanca", en sus: *Obras poéticas*. Edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar. Barcelona: Planeta, 103-153.
-FRISCH, Max. 1964. *Don Juan o el amor a la geometría*, en su: *La muralla china. Don Juan o el amor a la geometría*. Traducción de Alfredo Cahn. Buenos Aires: Sudamericana, 105-203.
-MAEZTU, Ramiro de. 1938. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*. Madrid: Espasa Calpe, 11ª ed., 1972.
-MARAÑÓN, Gregorio. 1940. *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
-_____. s.d. "Don Juan. Notas para su biología", en: AA.VV. *Cinco ensayos sobre Don Juan*. Valencia: Editorial Esperia, 189-222.
-MARECHAL, Leopoldo. 1984. *Don Juan*. Introducción y notas de Alfredo Rubione. Buenos Aires: Colihue.
-MÉRIMÉE, Prospère.1913. *Les âmes du Purgatoire*, en su: *Colomba. La Vénus d'Ille. Les âmes du Purgatoire*. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 295-401.
-MESLIN, Michel. 1984. "El mito y lo sagrado", en: Bernard Lauret; François.Refoulé. *Iniciación a la práctica de la Teología*. Madrid: Cristiandad, vol. I, 70-91.
-MOZART, Wolfgang Amadeus; Lorenzo Da Ponte. 1982. *Don Giovanni*. Libreto original en italiano y traducción castellana con estudio y comentarios de Xavier Pujol. Barcelona: Daimon.
-ORTEGA Y GASSET, José. 1923. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 18ª ed., 1976.
-RAGLAN, Lord. 1965. "The hero of tradition", en: Alan Dundes. *The study of folklore*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 142-157.
-RANK, Otto. 1932. *Don Juan. Une étude sur le double*. Paris: Denoël et Steele.
-SALINAS, Pedro. 1958. "El nacimiento de Don Juan", en sus: *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid: Aguilar, 158-167.
-SAPETI, Adrián.1997. "Ensayo sobre el Don Juan", en: *Revista de psiquiatría forense, sexología y praxis.*, VI, 4, 2, 185-189.
-SOLLERS, Philippe. 2002. "Del mito a la realidad: Don Juan y Casanova", en: Bernadette Bricout (comp.) *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Paidós, 219-237.
-TIRSO DE MOLINA (atribuido a). 1997. *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez. Madrid: Cátedra.
-TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. 1993. *Don Juan*. Barcelona: RBA Editores.
-UNAMUNO, Miguel de. 1946. *El hermano Juan*, en su: *El otro. El hermano Juan*. Madrid: Espasa Calpe, 4ª ed., 1975, 51-144.
-_____. 1942ª. "Sobre Don Juan Tenorio", en su: *Mi religión y otros ensayos breves*. Madrid: Espasa Calpe, 8ª ed., 1978, 98-105.
-_____. 1942ᵇ. "Sobre la lujuria", en su: *Mi religión y otros ensayos breves*. Madrid: Espasa Calpe, 8ª ed., 1978, 86-91.
-VILLAESPESA, Francisco. s.d. *El burlador de Sevilla*. Buenos Aires: Castilla Molinero.
-ZORRILLA, José. 1997. *Don Juan Tenorio*. Buenos Aires-Barcelona: Losada-Océano.

Notas

[1] En el sentido de la clásica caracterización de Mircea Eliade: "El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Dicho de otro modo, el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento [...]. Es, pues, siempre el relato de una 'creación': se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. [...] En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy en día" (1973: 18-19).

[2] Podemos, con todo, integrar estas tres categorías del mito original, el mito derivado ejemplar y el mito derivado no ejemplar, en la siguiente y comprensiva descripción de Michel Meslin: "Los mitos están presentados como realidades vivas, a la vez lenguaje y modelo, forma de acción y de vida, y no como una simple historia de tiempos pasados contada por la belleza del relato o por su lección de moral alegorizante. El mito se define como la expresión inmediata y primera de la realidad del mundo, que el hombre percibe intuitivamente: es la expresión de una totalidad, la mayoría de las veces con una fuerte connotación religiosa. En otros términos: el mito es la proyección de la experiencia que el hombre tiene del mundo que lo rodea y en el que vive [...]. Al contrario de lo que afirmaba un racionalismo demasiado seguro de detentar la verdad, el mito es un modo de verdad que sin duda alguna no está fundado aparentemente en la razón, pero que constituye una adhesión espontánea del hombre al mundo. El mito, por consiguiente, manifiesta una conciencia de las realidades del mundo [...]; los mitos no explicitan racionalmente, siguiendo un razonamiento lógico, la realidad de los seres y de las cosas. Pero la confirman por referencia a algo precedente. Sirven así para motivar, para fundar todas las acciones del hombre. [...] El mito constituye, por lo mismo, un conjunto de valores de referencia, cuyo papel consiste en recordar constantemente a la conciencia de un grupo humano los valores e ideales que éste reconoce y mantiene en cada generación" (1984: 76-77).

[3] Mencionemos dentro de esta corriente a Ramiro de Maeztu, para quien todo el significado de Don Juan se resume en la fórmula "yo y mis sentidos", con la absoluta prelación del primer componente del par, vale decir, en la subordinación de todo apetito sexual, por enorme y desmesurado que sea, a una básica voluntad de autoafirmación que da cuenta del egoísmo y la soberbia propias de una personalidad narcisista, y que en el plano sociopolítico se expresa bajo la forma de una "voluntad de poder" y una energía vitalista omnipotente características del autoritarismo radical que cobra vigencia en las primeras décadas del siglo XX con la mentada crisis del liberalismo democrático y los entonces celebrados experimentos fascistas, a los que el propio Maeztu adhirió: "Don Juan es el poder, la energía que Dios da sin que cueste nada el almacenar y mantener; la fuerza por gracia y no por mérito. Por la inmensidad de su energía es Don Juan el ideal, el sueño, el mito. Y porque la invierte en el placer y no sabemos, en horas de crisis de ideales, emplear mejor la vida, es nuestra tentación" (1938: 71-106). También puede inscribirse dentro de una línea de análisis histórico-cultural la interpretación de José Ortega y Gasset, según la cual Don Juan encarna el reverdecer de la espontaneidad y el vitalismo tradicionalmente ahogados en la civilización occidental por un discurso racionalista que acabó convirtiendo a la cultura en una "anti-naturaleza", petrificada, rígida, abstracta: "Don Juan se revuelve contra la moral porque la moral se había antes sublevado contra la vida. Sólo cuando exista una ética que cuente, como su norma primera, la plenitud vital, podrá Don Juan someterse. Pero eso significa una nueva cultura: la cultura biológica: *La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital*" (1923: 68). En tiempos ya más cercanos a nosotros, Jean Claude Carrière interpreta a Don Juan como el emblema de la prepotencia cultural del Occidente europeo, principio viril activo que conquista, seduce, engaña y finalmente abandona al resto del mundo, identificado con una función femenino-pasiva: "Don Juan –quien, al igual que Fausto, carece de equivalente en el mundo antiguo–, que corre sin descanso tras más de mil mujeres para acabar también en el infierno, ¿acaso no constituye una imagen secreta de la propia Europa que, a partir del siglo XVII, asombró al resto del mundo tanto por sus técnicas como por sus ideas? A menudo, los antropólogos afirman que la civilización occidental resulta irresistible, que cualquier contacto con ella impulsa a querer imitarla, seguirla, dormir en su lecho, confiar en ella. Esto es lo que ha sucedido con Don Juan. Esas mujeres que conoce, casi ni mira, aborda, penetra, trastorna y somete, para abandonarlas después, en el fondo, tal vez sean los otros pueblos del planeta. Unos pueblos 'conquistados'" (2002: 39).

[4] Según Philippe Sollers, Don Juan es quien primero pone en entredicho el valor de intercambio, quien primero se niega, por principio, a "pagar" por el bien del que hace uso, en concreto, a retribuir con la paga socialmente consagrada del matrimonio el usufructo de las mujeres: "En cuanto a Don Juan, si lo consideramos desde un punto de vista marxista, aparece como el héroe del valor de uso frente al valor de intercambio. Se niega a respetar las estructuras elementales del parentesco, a respetar el contrato que establece que, efectivamente, se intercambien mujeres entre hombres, entre familias [...]. 'Los voluptuosos han hecho la Revolución' [ha escrito Baudelaire], es decir, en cierto modo, profesionales del valor de uso en una sociedad donde todo resulta susceptible de convertirse en dinero y rentabilizarse. Lo que se ha echado a perder es el valor de intercambio" (2002: 221-224).

[5] Básicamente, el psicoanálisis interpreta a Don Juan como el gran mito de la patología narcisista, esto es, de aquella personalidad que desdeña el placer compartido y sólo busca la propia satisfacción, mediante la utilización del sexo no ya como efectiva vía de unión –en el placer, en el amor– con otra personalidad, sino como mero instrumento de autocomplacencia, lo cual revela en última instancia un talante soberbio, vanidoso, egoísta. La lectura freudiana del mito, naturalmente, hace referencia a la consabida pulsión edípica, e interpreta la multiplicidad de mujeres conquistadas por Don Juan como la imagen de una búsqueda desesperada y fallida de la madre, único objeto de amor apetecible, y a los maridos, novios o padres burlados como representaciones del adversario paterno a quien se impone eliminar (Sapeti, 1997: 185-189). También remite a una clave biológico-psicoanalítica la celebérrima interpretación de Gregorio

Marañón, para quien Don Juan, lejos de constituir un arquetipo de la masculinidad, representa por el contrario una virilidad falsa e imperfecta, meramente cuantitativa, hecha de alardes y bravatas, siendo que la verdadera virilidad se caracteriza por la capacidad para un amor monogámico en cuyo seno la actividad sexual primaria logra sublimarse en otras actividades superiores –sociales, intelectuales, espirituales–; así, Don Juan, entregado de lleno a la sexualidad primaria –propia de mujeres según el autor– e incapaz de toda sexualidad sublimada o secundaria, se acercaría más a un arquetipo femenino que a uno masculino: "Extrañará a muchos esta afirmación de que el varón por excelencia no sea el cazador impenitente de mujeres, sino el hombre trabajador y activo, con frecuencia monógamo, no raramente tímido y aun a veces recluido en un estado de voluntaria castidad. Pero así es la verdad y hay que repetirla muchas veces y ondearla como una enseña en la batalla contra el donjuanismo. El hombre más viril es el que trabaja más, el que vence mejor a los demás hombres, y no el Don Juan que burla a pobres mujeres naturalmente dispuestas de antemano a dejarse engañar" (s.d.: 206). El análisis de Marañón queda apenas un paso más acá de la catalogación de Don Juan como homosexual, y ese paso ha sido dado en posteriores estudios del mito que destacan la latente homosexualidad del personaje, quien intentaría satisfacer, a través de la ocasional mujer seducida, un oculto deseo hacia el marido o novio ultrajado (Sapeti, 1997: 185-189); el propio Marañón desautorizó estas lecturas, haciendo notar que en ningún momento entendió él en sus trabajos sentar una identificación entre escasa virilidad y homosexualidad, sino más bien entre escasa virilidad e inmadurez sexual; así, el donjuanismo acabaría siendo, en el mejor de los casos, una etapa normal en el desarrollo psíquico masculino, propia de la adolescencia y la primera juventud, cuando existe aun la incapacidad para fijar el objeto del deseo y la actividad sexual primaria ahoga casi absolutamente toda otra manifestación erótica, y en el peor de los casos una patología propia de quienes no maduran y no logran superar dicha etapa adolescente en su evolución psíquica (1940: 55-82).

[6] Seguramente sin saberlo, apunta ya a la teoría del género Pedro Salinas cuando califica al mito de Don Juan como el nuevo mito, cristiano y occidental, de la seducción masculina, que llega para reemplazar al viejo mito clásico y pagano de la seducción femenina, encarnado en la figura de Venus: "En suma, cuando Tirso concibe a Don Juan, el mito sufre una crisis. Se percibe un cansancio de la mitificación femenina [...]. ¿Comprendemos ahora a Tisbea? Es la última y empobrecida heredera del mito de Venus y de su fuerza [...]. Lo típico de Venus es inspirar amor, hacer amar y ser ella misma invulnerable al amor. Las dos cosas de que se jacta Tisbea [en la obra de Tirso][...]. Y entonces, una mañana pasó lo que sabemos en la playa de Tarragona. Que un mancebo violento y sin escrúpulos sale de las ondas, embiste con fogosidad taurina a Tisbea, a la titular y portadora del viejo y sagrado mito de la magia del amor, y en un minuto echa por tierra a la doncella y su doncellez, al mito y a la mismísima Venus [...]. Venus ya se ha quedado sin fuerza. Sus artes mágicas se derrumban ante Don Juan. Don Juan que también salió de las aguas, como Afrodita. Han muerto la eficacia y la fuerza activa de un mito. ¡Día de luto y de elegía para lo femenino!" (1958: 165). Algunas décadas antes en el tiempo, pero más audaz en los alcances de su lectura, Otto Rank auna en su interpretación psicoanálisis y teoría del género al calificar al mito de Don Juan como el gran mito de la emancipación femenina, y al acordar al personaje la función de liberador sexual de la mujer desde el momento en que le saca de encima las cadenas de la moral y la religión, y reconvierte en "mujer-pura" a la hasta entonces convertida en "mujer-funcional" –hija, novia, esposa, madre, monja– por aquellas mismas cadenas que la sujetaban; con todo, destaca Rank que Don Juan no es un liberador heroico, activo, sino más bien un instrumento utilizado por la mujer en la tarea de su propia emancipación: "*Nous sommes obligés de voir dans le sujet du Don Juan le premier essai par lequel la femme cherche à s'émanciper de la domination qu'exerce sur elle l'homme par la superstition sexuelle. [...] Don Juan est aussi dans un certain sens le véritable émancipateur de la femme. Il libère la jeune fille des chaînes dans lesquelles la religion et la morale créées pour l'avantage de l'homme l'ont emprisonnée, par le fait qu'il ne veut pas mettre sur elle son emprise définitive, mais seulement en faire une femme (surtout les nonnes enlevées au cloître). Mais il n'est pas un libérateur héroïque dans le sens de ce héros de légende qui sauve la vierge enfermée par un monstre pour la garder ensuite constamment pour lui-même. Il est plutôt un instrument sans volonté entre les mains de la femme qui conquiert son émancipation des chaînes d'une superstition sexuelle en se servant de l'homme*" (1932: 237-238).

[7] "Los héroes tienen en común el hecho de ser transgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisoria de estar regidos por la ilusión –por lo general de naturaleza utópica– de querer ordenar un mundo desarmónico y de lanzarse para ello –en todos los casos de manera absolutamente convencida– a una aventura que en el fondo constituye un viaje hacia lo ignoto" (Bauzá, 1998: 5).

[8] "De entre los diferentes rasgos que caracterizan al héroe existe uno muy significativo que se erige como común denominador de esta figura en todos los tiempos: el de ser un transgresor, pero para alcanzar categoría heroica esta transgresión debe apuntar hacia lo ético" (Bauzá, 1998: 162).

[9] Ramiro de Maeztu, como se sabe, transforma la distinción diacrónica entre un Don Juan antiheroico propio de los siglos XVII y XVIII y un Don Juan heroico propio del siglo XIX en una distinción diatópica, y acaba confundiendo la historia con la geografía. Para el ensayista español, lo que hay es un Don Juan del sur y un Don Juan del norte; el primero es un libertino, un hedonista sin ideales, un mero burlador impenitente, en tanto el segundo es un prometeico paladín de la libertad, un buscador del ideal y enamorado al fin; el primero es el Don Juan original, el legítimo, el que ha creado España; el segundo es una incoherente reelaboración del original llevada a cabo por extranjeros que no han comprendido la esencia del personaje español y que, al recrearlo, lo han traicionado y desnaturalizado, convirtiéndolo en un carácter metafísico y hondo que acaba confundiéndose con Fausto en sus anhelos de soluciones trascendentes (1938: 72 y ss.). Comete un grave yerro Maeztu al echar en el mismo saco a todos los donjuanes "extranjeros", al incluir en el modelo del norte inclusive al *Don Giovanni* mozartiano y a todos los italianos, y parejamente se equivoca al asimilar, dentro de los españoles, concreciones tan opuestas como las de Tirso y Zorrilla, al tiempo que ignora por

completo esa notable versión "norteña", y con todo españolísima, del arquetipo donjuanesco que es "El estudiante de Salamanca" de Espronceda. Digámoslo nuevamente: el error está en confundir el tiempo con el espacio, y en llamar *norte* lo que se llama *romanticismo* y *sur* lo que es *barroco*, *contrarreforma católica, clasicismo*.

[10] El proceso reheroificador de la figura de Don Juan comenzó, antes que en las creaciones originales de los autores románticos, en la interpretación que éstos hicieron del Don Juan clásico, y muy especialmente a propósito del más grande y perfecto de todos ellos, el de Mozart-Da Ponte. Sabido es que durante el Romanticismo, y aun después a lo largo de buena parte del siglo XIX, el *Don Giovanni* mozartiano se representaba con la amputación de la escena final, precisamente aquella que confiere a la obra un cierre moralizante y que representa, tras los tintes oscuros y terribles de la escena previa en que el Convidado de Piedra se lleva al libertino a los infiernos, un contraste de luz y claridad y un explícito restablecimiento del orden largamente atacado y socavado por Don Juan. Los románticos preferían que el drama concluyese sin moralina alguna, sobre la figura enorme y potente de su héroe yéndose a la condena eterna, pero indoblegable y grandioso hasta en su perdición. Esta reinterpretación del *Don Giovanni* según los nuevos cánones ideológicos del Romanticismo fue presumiblemente iniciada por E. T. A. Hoffmann, devoto admirador del compositor salzburgués y autor de un relato sobre Don Juan que toma como pretexto precisamente una representación de la ópera de Mozart, pero se trata de una lectura que conoció y conoce larga supervivencia, inclusive hasta nuestros días, pese a su notoria contradicción respecto de los propósitos y carriles ideológicos netamente clásicos que presidieron la creación del libreto y la partitura; véanse, a modo de muestra, las opiniones de un *régisseur* actual y argentino, Sergio Renán, responsable del último montaje ofrecido por el Teatro Colón del *Don Giovanni*, en 1993: "La pasión de Don Juan por la mujer es absoluta y muy profunda. Dije que él anhelaba un castigo divino: no sólo eso, va en procura de la mujer más amada, de la más codiciada, de la definitiva: la muerte. Y en este sentido es un héroe eminentemente romántico. Hay un lazo muy estrecho entre Don Giovanni y la muerte. Ella es su prometida. Eso lo muestro en mi versión tanto al comienzo como al final" (Beccacece, 1993: 55). Este personaje, encendido en ansias de absoluto y enfermo de thanatofilia, bien puede ser cualquier Don Juan romántico –el estudiante salmantino de Espronceda, por caso–, mas nunca el cínico y exasperantemente terrenal libertino de Mozart. El señor Renán, sencillamente, ha confundido a Don Juan con Tristán, y al hacerlo ha incurrido en un doble y gratuito anacronismo: en primer término respecto del contexto histórico e ideológico de los autores, previo y todavía ajeno al patrón romántico; en segundo término, respecto del contexto histórico e ideológico de él mismo como *régisseur* y de nosotros como su público, posterior e igualmente ajeno a tal patrón, signado como está por el nuevo *ethos* posmoderno que, según diremos, supone para Don Juan un proceso desmitificador y desheroificador.

[11] La asimilación de Don Juan y Casanova como si se tratara de un arquetipo único, o a lo sumo de dos variantes en última instancia homologables dentro de un solo mito, es uno de los errores más frecuentes y graves de la exégesis sobre la figura donjuanesca. Su inviabilidad estriba precisamente en la falta de atención prestada al mitema del enfrentamiento a la muerte en instancia escatológica, esencial para el diseño de Don Juan y absolutamente ausente en el de Casanova.

[12] La necedad acompaña a Don Juan desde la constitución misma del arquetipo en el siglo XVII, como muy bien entendió y remarcó Unamuno: "Tomad a Don Juan Tenorio, el fanfarrón de Don Juan Tenorio, y decirme si habéis encontrado en el mundo de la ficción un personaje más necio y que os suelte tantas tonterías como él. No hay reunión de hombres inteligentes y cultos en que se pueda soportar más de diez minutos a Don Juan Tenorio. Hay que echarlo a puntapiés. Apesta con sus bravatas y con sus aires de guapo" (1942[b]: 88). "Don Juan no ha dudado nunca de los dogmas de la Iglesia en que le educaron, porque jamás ha pensado seriamente en ellos. Su ocupación de perseguir y seducir doncellas no le ha dejado lugar para tales meditaciones, o más bien su incapacidad para meditar en estas cosas es lo que le ha llevado a perseguir y seducir doncellas. Porque en el respecto de la inteligencia de Don Juan no se distingue ni por tenerla penetrante ni inquisitiva. Su conversación es insoportable, no siendo para las mujeres que de él se prendan [...].No son [los donjuanes], como Werther, víctimas de los anhelos de su corazón, sino que lo son de la vaciedad de su inteligencia" (1942[a]: 102-103).

El malestar en la cultura: versiones de las *Metamorfosis* de la antigüedad clásica y moderna en Angela Carter y Marie Darrieussecq

Ana María García
Universidad Nacional de Mar del Plata

De reconocida e indiscutible influencia, el mito o -para ser más precisos- los mitos de las metamorfosis han circulado, con gran productividad, en los imaginarios de diferentes períodos históricos y culturales. Me propongo delinear una somera revisión del término en relación con dos textos canónicos, las *Metamorfosis* de Ovidio y *El asno de oro* de Apuleyo, pertenecientes al mundo grecolatino; luego pretendo dar cuenta brevemente de su actualización en la obra homónima de Kafka, ya situada en el contexto de la modernidad; y, por último, trazar algunas filiaciones de la matriz mítica con producciones contemporáneas inscriptas en el campo de la escritura ¨gendered, ¨ término acuñado para dar cuenta de las llamadas escrituras de mujeres.

Dentro de este espacio me detendré en el relato "La prometida del tigre", perteneciente al libro *La cámara sangrienta y otros cuentos,* publicado en 1979, de la escritora anglosajona Angela Carter y en la novela *Chanchadas* de la francesa Marrie Darrieussecq. Tal elección se sustenta en una coincidencia que vincula a ambos escritos: las protagonistas son mujeres que cambian de condición, realizan el tránsito a la esfera de lo animal; en el caso del cuento de Carter, el personaje se transforma en tigre, mientras que, como bien se desliza ya en el título de la novela homónima, el animal en el que la protagonista deviene es un cerdo, una chancha.[1]

Aproximaciones al término

Un primer acercamiento al concepto de metamorfosis nos remite a la idea de transformación, idea que en la relación de unos seres con otros, de unas especies con otras, implica dar cuenta de una operatoria que se resuelve en dos movimientos simultáneos, a saber:

a) La transformación adquiere la forma de una inversión.

b) Tal cambio parte de una suerte de axioma o postulado *a priori*: la diferencia del uno en relación con un Todo, de manera tal que cualquier elemento puede mutar en otro en la medida en que no habría, condición *sine qua non*, una esencial separación entre los seres.

Esta forma de entender el concepto es el que recorre y moldea el imaginario de la Antigüedad grecolatina. Si bien existen antecedentes previos a la época helenística, fue en este período cuando se estudiaron y recogieron sistemáticamente los mitos metamórficos, en obras como las de Teodoro, Antígono de Caristo, Didimarco, Beo y Nicandro, quienes constituyen la fuente y el modelo de la que se nutre Ovidio. A través de sus *Metamorfosis* condensa y recopila un catálogo que intenta constituirse en una especie de *summa* referida al tema. La obra se caracteriza por su extensión, no obstante, me interesa señalar dos aspectos. El primero se vincula con lo ya expresado en torno a una posible definición del vocablo. Ovidio relata, en calidad de la más antigua metamorfosis, el tránsito del Caos al Cosmos (esta última acepción no es empleada por el poeta latino), es decir, el hecho de que a partir de la primitiva masa informe o indeterminación primordial se llegue a un mundo en el que cada cosa adquirirá una forma propia, a partir de la cual emergerán todas las metamorfosis ulteriores. Hipótesis que, como veremos luego, comparte Sigmund Freud desde su particular perspectiva, aunque sus postulados alterarán los términos de la relación: del Cosmos al Caos de la forma en soledad. [2]

Otra cuestión significativa es que en todas las metamorfosis que se reúnen en esta vasta obra, surge un rasgo interesante a nuestro juicio. En el tránsito de un elemento al otro, no se advierte la conservación de un estado de conciencia, o para decirlo de otro modo, los atributos de la persona desaparecen, se desintegran en ese nuevo estado. Podríamos abundar en ejemplos que resultarían excesivos y escasamente pertinentes en relación con el eje crítico de este trabajo. También me parece interesante señalar que dentro de las innumerables transformaciones que se describen, algunas muy extensas y complejas como las relativas al mito de Licaón, origen de la licantropía, o la de Ifis, con su cambio de sexo, no se hace mención

a la conversión de una mujer en tigre -me refiero al cuento de Angela Carter elegido- y sólo de una manera breve y esporádica se alude al infortunado destino que se abate sobre los compañeros del ingenioso Ulises, al quedar convertidos en cerdos gracias al poder de la hechicera Circe. Con respecto a la conversión de una mujer en chancha, asunto central de la novela que he seleccionado, surge este antecedente de escasa relevancia a mi entender.

Alrededor de un siglo más tarde, en plena crisis ideológica de la Roma de los Antoninos, en la que el escepticismo cortesano se entrelazaba con la creciente influencia de las religiones orientales, surge la figura de Lucio Apuleyo. Aunque fue autor de diversos poemas y tratados, la obra que le dará fama fue una extensa narración en prosa en once libros que él llamo *Metamorfosis,* más conocida bajo el nombre de *El asno de oro*. Se narra en ella las aventuras del joven Lucio, imprevistamente transformado en burro, quien sólo recuperará su forma humana debido a la intervención de Isis, diosa egipcia a cuyo servicio se consagra. Rica en episodios de carácter obsceno, cómico o moralizante, este texto cobra una significación especial en el bosquejo que estamos trazando por cuanto su protagonista, al cambiar de estado, no pierde los atributos humanos, es decir, el pasaje no implica la pérdida de la conciencia, no queda incrustado en el medio, en el entorno, continúa conservando el estatuto de persona.

De la fugaz travesía en relación con la construcción y representación del mito en textos canónicos de la Antigüedad percibimos dos cuestiones en relación con la presencia y uso del posible intertexto. En primer lugar, es evidente que tanto Darrieussecq como Carter eligen una versión de la metamorfosis que se ajusta más a la propuesta de Apuleyo. En sus historias, las protagonistas mantienen los atributos de la persona humana aunque cambien sus aspectos externos e incluso adopten hábitos alimenticios y sensaciones inherentes a la condición animal. En segundo lugar, considero que ambos y en especial, *Chanchadas*, se inscriben en un enfoque fuertemente ideológico por cuanto la inversión de la protagonista apunta a desnudar y a corroer, con la acidez de la escritura, la crueldad de las instituciones y de la sociedad en su conjunto. En este sentido, las escritoras contemporáneas se hallan, nuevamente, más cerca de la visión crítica sustentada por el poeta de la decadencia del Imperio, Apuleyo.

Retomando uno de los rasgos presentes en la definición del concepto del cual partí en el inicio de mi exposición, advierto que la idea de separación de lo Uno y su retorno a esa Unidad primigenia que estaba presente en los mitos narrados por Ovidio, no permanece en la línea de sátira social que inaugura *El asno de oro*.

Esta suerte de escisión entre el individuo y la sociedad es, salvando los contextos y las épocas, la que resuena en el desesperado silbido de Gregorio Samsa. Más allá de todo vestigio de sesgo humorístico que suavice las heridas, el célebre personaje de Kafka, alter ego del autor, representa la alegoría moderna del hombre en soledad. Quizás lo más descarnado de la articulación del personaje es, precisamente, la lucidez con la que describe y observa sus cambios, el paulatino proceso de destrucción de todo vestigio de humanidad, de todo vínculo con sus semejantes. El encierro, la opresión, materializado en el estrecho espacio de su cuarto, símbolo de la estrechez de la condición humana, permiten, con admirable economía, componer las notas fundamentales de la partitura existencialista. Angustia, desesperanza, vacuidad, incomunicación, reificación, algunos de los términos que recorren la manera en que el escritor checo escribe su metamorfosis.

Considero que el texto kafkiano se actualiza en forma notoria en la novela de Darrieussecq, del que me ocuparé con mayor exhaustividad luego de esta fugaz revisión del término.

De cómo la Bella adquiere la majestuosidad salvaje de la Bestia

La cámara sangrienta está compuesto por un grupo de cuentos que poseen una riqueza polifónica difícil de igualar. No sólo entra en escena el imaginario de los llamados fairy-tales o cuentos de hadas -aunque bajo tal denominación se agrupen relatos en los que estos seres brillen por su ausencia, valga la aclaración que éste no es el caso- sino que, además, la serie literaria dialoga con las demás

formaciones de la cultura, pintura, ópera, música, films, materiales diversos que enhebran una escritura de una voluptuosa belleza en el cromatismo y la plasticidad de sus imágenes, perdurables aun después del escalpelo de la traducción. Angela Carter arma un baile de máscaras en el que desfilan personajes célebres como Barba Azul, Caperucita Roja, el Gato con botas, historias de licantropía, por mencionar algunos de los hipotextos convocados, y de este verdadero diálogo con la fantasía, con el cuento popular, surgen reescrituras y versiones que invierten-pervierten los textos primitivos.

Bruno Bettelheim comenta que precisamente la forma más antigua de *La bella y la bestia* se remonta a la tradición griega, si bien nos ha llegado conservada en la forma cincelada por nuestro ya citado Apuleyo, en el siglo II.[3] Madame Leprince de Beaumont, escritora francesa situada en el siglo XVIII, es quien retoma el relato y lo adapta a los gustos refinados de la clase alta de su época. A su vez, el texto de Carter es una versión del mito desde una perspectiva que podríamos calificar de **feminista.** El padre de la Bella, representante de una burguesía en bancarrota aunque dotado de las virtudes del buen corazón, se transforma en la versión contemporánea en un aristócrata refinado quien la trata como un mero objeto, una mercancía. ¨Mi padre me perdió a los naipes con La Bestia¨ (Carter, 1991:71), así comienza el cuento.

Si bien la narración conserva la escenografía de los cuentos de hadas, tales como el espejo, las lágrimas, el palacio, lo que emerge en la textualidad es la demolición de los estereotipos. Del puritanismo de sesgo victoriano –permítaseme el anacronismo- predominante en la autora francesa nos desplazamos a la proyección de una subjetividad dibujada en clave de *ars erótica.*

El cambio de tono se advierte ya en el marco:

> Una locura singular ataca a los viajeros de regiones boreales cuando llegan a las encantadoras comarcas donde madura el limonero. Somos oriundos de países fríos; allá, vivimos en guerra con la naturaleza pero aquí, Ah! Uno cree haber llegado a la tierra prometida donde el león yacerá junto al cordero. Todo florece; ningún vendaval perturba el aire voluptuoso. El sol derrama frutos para ti. Y el letargo mortal, sensual. Del dulce sur embriaga tu desvalido cerebro; ¨Lujuria", susurra, ¨más lujuria¨ (CARTER, 1991:71)

El lenguaje del cuerpo, la trayectoria del deseo barren todo convencionalismo. La Bella se bestializa, la Bella, lejos de los discursos patriarcales proveedores de Ifigenias-Beatrices etéreas que se inmolan por el mandato ancestral, se aparta de la genealogía de la especie y elige.

Elige precisamente abandonar "una lógica distinta" en la que había vivido, lógica en la que "los hombres con toda su sinrazón, (le) negaban por lo tanto la racionalidad, así como se la negaban a todos los seres que no eran exactamente iguales a ellos" (Carter, 1991:85-86).

Y así se dispone al encuentro, unión amorosa que representa el distanciamiento de un mundo, de una cultura, la humana homologándose a un solo sexo, el masculino, en aras de ingresar en otra forma de estar en el mundo. Cambio de paradigma que implica el estallido de una plétora de olores, de sensaciones como la del cuerpo desnudo, *los dulces estruendos de ese ronroneo,* verdaderos anatemas en el otro mundo. La reivindicación del placer, del cuerpo, de una manera otra de percibir lo real, emergen en la recreación del mito metamórfico. El proceso con el que finaliza el cuento es descripto a través de las siguientes imágenes:

> Lenta, pausadamente empezó a arrastrar hacia mí a través del suelo la pesada mole de su cuerpo rutilante [...] El siguió arrastrándose hacia mí, más cerca, cada vez más cerca, cada vez más cerca, hasta que al fin sentí el áspero terciopelo de su cabeza sobre mi mano, luego una lengua,abrasiva como papel de lija, ¨Me lamerá hasta desollarme¨.
>
> Y cada lamida de su lengua iba arrancándome piel tras piel, todas las pieles de una vida en el mundo, y descubría una naciente pátina de brillante pelaje. Mis pendientes volvieron a trocarse en agua, y cual lágrimas resbalaron sobre mis hombros; yo sacudí las gotas de mi hermoso pelaje. (CARTER,1991: 91)

De cómo la condición posmoderna se escribe en un cuerpo obsceno

Ahora veo con toda claridad que ese aumento de peso y esa espléndida textura de mi carne fueron, sin duda, los primeros síntomas
(M.Darrieussecq, 1997:11-12)

al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades [...] Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia. F.Kafka.

Publicada en 1996, esta novela de la joven escritora francesa Marie Darrieussecq, irrumpió con notable éxito en el campo literario de su país. El texto, inscripto en un riquísimo diálogo con la tradición literaria de la narrativa occidental, tales como la novela picaresca y el *bildungsroman,* asume, a partir de una mirada en primera persona desde un tono confesional, el del diario íntimo o las memorias, la intención de narrar las peripecias del proceso al que se ve sometida.

En pocas líneas, diremos que la empleada de una perfumería -eufemismo que refiere a una casa de masajes- observa cómo su piel, su físico, sus hábitos alimenticios y finalmente, incluso, los sexuales, se van trasformando hasta asumir una condición bestial, la de una chancha.

Situada en una época indeterminada que se asemeja, en forma inquietante, a la nuestra, debido, en especial, a toda la parafernalia del cuidado de la imagen y del cuerpo y a la descripción de un entramado social e institucional que anestesia los sentimientos, el texto reformula una nueva versión del mito, en íntima conexión, a mi entender, con el relato kafkiano.

¿Literatura de anticipación o alegoría de la sociedad de consumo en la que estamos inmersos?

"Sé hasta que punto esta historia puede sembrar problemas y angustia, hasta qué punto perturbará a la gente", dice la voz escrituraria. Perturbación que obedece a la confesión enunciada unas líneas más adelante, la nueva vida que lleva, las comidas frugales, el alojamiento rústico, en suma, su nueva condición animal, que no la llevan a *añorar* los aspectos *más penosos de su vida anterior,* en especial el peregrinaje en busca de empleo. De allí la necesidad de suplicar al lector *perdón* por la *indecencia* de estas palabras.

Según el diccionario de símbolos, el cerdo representa la transformación de lo superior en inferior, del abismo amoral en la perversión absoluta, proyección de los deseos impuros; en términos bajtinianos, asistimos, en suma, a una *carnavalización* del cuerpo. El campo semántico que se despliega en el texto alude, precisamente, al asco, a la inmundicia, a la descripción de banquetes, una suerte de bacanales en las que se actualizan prácticas sadomasoquistas, es decir, que la indecencia, lo impuro, lo abyecto, recorren todos los intersticios de la travesía de la subjetividad. Indecencia que apunta no sólo al fango en el que elige revolcarse la protagonista, descenso abrupto de los perfumes más codiciados que estaban a su alcance, sino que la sátira social apunta a colocar en el banquillo de los acusados al sistema de valores, a los actores y a la maquinaria institucional que sofocan y estrangulan al individuo. El epígrafe con el que se inicia la novela simboliza la situación de manera descarnada:

> Luego el cuchillo se hunde. El criado le da dos pequeños empujones para hacerlo atravesar el pellejo, tras lo cual es como si la larga hoja se fundiera al hundirse hasta el mango a través de la grasa del cuello.[...]Ahora comprende que lo matan y lanza gritos sofocados hasta que no puede más. (DARRIEUSSECQ,1997:8)

El asesinato del animal remite, simbólicamente, a la pérdida de una condición humana que ya no es tal. A diferencia del relato de Carter, el tránsito está signado por el dolor y el rechazo de los otros. En un principio la protagonista es asediada y codiciada debido a su estado especial, pero, paulatinamente queda al margen de lo socialmente aceptable. Es recluida en un asilo psiquiátrico y su madre intenta matarla, capturarla para llevarla al programa televisivo de moda. Enamorada de Iván, quien transmuta en lobo, sólo queda la letra, la savia de la escritura, huella de una condición humana no devaluada.

En *El malestar en la cultura,* Sigmund Freud, de manera profética, enuncia que "nuestra llamada cultura llevaría gran parte de la culpa por la miseria que sufrimos, y podríamos ser mucho más felices si la abandonásemos para retornar a condiciones de vida más primitivas". (Freud,1970:30) Palabras que describen una situación existencial, cuyo malestar se ha agudizado en las últimas décadas debido a la profundidad de la grieta entre el yo y el mundo. Freud denomina *sentimiento oceánico* a un estado de comunión íntima, a ese *ser-en-uno-con-el-Todo*, experiencia que la escritura de Angela Carter plasma en una imagen de ecos bíblicos, *esa tierra prometida donde el león yacerá junto al cordero,* mientras que la mirada de Darrieussecq es más descarnada: la protagonista sigue consumiendo televisión mientras disfruta de su ración de bellotas y castañas. En rigor, sería más apropiado referirse a este proceso como un *devenir*,[4] concepto acuñado por Gilles Deleuze, en vez de la metamorfosis aludida. En un subjetividad *in-between*, *entre*, no hay posibilidades para la plenitud, para redimirse de los mandatos culturales. La única fuga posible: "para recuperar mi talle quebrado de ser humano tiendo mi cuello hacia la Luna". (Darrieussecq, 1997:196)

BIBLIOGRAFÍA

-APULEYO, Lucio. 2001. *El asno de oro.* Madrid: Gredos. Traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández.
-BAJTIN, Mijaíl. 1993. *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: Fondo de Cultura Económica.
-CENCILLO, Luis. 1970. *Semántica y realidad.* Madrid: Biblioteca de Autores cristianos.
-CARTER, Angela. 1991. *La cámara sangrienta y otros cuentos.* Barcelona: Minotauro. Traducción de Matilde Horne.
-CIRLOT, Juan Eduardo. 1995. *Diccionario de símbolos.* Barcelona: Labor.
-DARRIEUSSECQ, Marie. 1997. *Chanchadas.* Buenos Aires: Alfaguara. Traducción de Cristina Piña.
-FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos.* Madrid: Alianza, 1970.
-KAFKA, Frank. *Relatos completos I,* Buenos Aires: Losada, 1979. Traducción de Francisco Zanutigh Núñez.
-OVIDIO. *Metamorfosis.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones, 1995. Texto revisado por Antonio Ruiz Elvira.
-PIÑA, Cristina (ed). 1997. *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben) I,* Buenos Aires: Biblos.
-_____. "De la Bella al Ratón: el diálogo deconstructivo de Angela Carter y Sara Gallardo con Madame Leprince de Beaumont", en *El hilo de Ariadna. Revista digital*, v. 3. Anthropos: Foucault, arte y poesía, marzo 2002. www.elhilodeariadna.com
-RUIZ DE ELVIRA, Antonio. 1975. *Mitología clásica.* Madrid: Gredos.
-SECRETO, Cecilia y otras. 2003. "Cuerpo posmoderno: continentes perversos: panóptico del pervenir" en *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben) II.* Buenos Aires: Biblos.

Notas

[1] Al respecto, es importante señalar que "truie", el término francés para "chancha", es especialmente peyorativo en dicha lengua, y se lo utiliza para referirse despectivamente a la mujer.

[2] En el texto al que aludo en el título de mi trabajo, Sigmund Freud explica, en los siguientes términos, la relación del individuo con el mundo: "El hombre aprende a dominar un procedimiento que, mediante la orientación intencionada de los sentidos y la actividad muscular adecuada, le permite discernir lo interior (perteneciente al yo) de lo exterior (originado en el mundo) dando así el primer paso hacia la entronización del principio de realidad, principio que habrá de dominar toda la evolución ulterior.[…] Originariamente el yo lo incluye todo; luego desprende de sí un mundo exterior. Nuestro actual sentido yoico no es, por consiguiente, más que el residuo atrofiado de un sentimiento más amplio, aun de envergadura universal, que correspondería a una comunión íntima entre el yo y el mundo circundante (sentido yoico primario)[…]Los contenidos ideativos que le corresponden serían precisamente los de infinitud y comunión con el Todo". Confrontar Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura y otros ensayos,* Madrid: Editorial Alianza, 1970, 12.

[3] La primera recreación del mito de la Bella y la Bestia se plasmaría en las figuras de Polifemo y Galatea. En el texto de Apuleyo, el personaje central se enamora de una mujer sin perder su condición de animal. Como vemos, también es pertinente remarcar que el tópico amoroso está presente en las metamorfosis que abordamos en esta línea de lectura, si bien como postulo, es central en el texto de Carter, mientras que no sucede lo mismo en *Chanchadas.* Aquí, a la manera de la novela picaresca, los amantes aparecen como sucesivos ¨amos¨ que coadyuvan en el paulatino proceso de aniquilamiento y perversión a la que es conducida la protagonista. De allí que también sería reducir y falsear la cuestión hablar llanamente de "amor". En rigor, lo que la novela pone en el centro de la escena es más bien la pulsión del Tánatos en cruce con modalidades de la sexualidad que se alejan de lo convencional.

[4] Desde esta perspectiva, resulta muy valioso el trabajo de la Lic. Cecilia Secreto que aborda, precisamente, las formas, en especial, la bulimia y la anorexia, en las que el cuerpo posmoderno escribe las heridas causadas por una civilización que lo tortura. Confrontar: Secreto, Cecilia, "Cuerpo posmoderno: continentes perversos: panóptico del devenir" en *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben) II,* Buenos Aires: Bilblos, 2003.Compilado por Cristina Piña.

ponencias 3a

literatura

Avatares del mito

Mito y literaturas nacionales

Paulo Motta Oliveira
Aparecida de Fátima Bueno
Fátima Cristina Días Rocha
Javier Ordiz
Carlos Sosa
Norma Saura
Lidia Raquel Miranda
Dolores de Elizalde

En los pliegues del mito: D. Sebastián y el destino nacional

Paulo Motta Oliveira
Universidad de São Paulo

En 1934, un año antes de su muerte, Fernando Pessoa publicaría *Mensagem.* De ese libro, al que más tarde volveremos, nos gustaría citar un trozo del poema *A última nau:* "Levando a bordo El-Rei D. Sebastião, / E erguendo, como um nome, alto o pendão / Do Império,/ Foi-se a última nau, ao sol aciago // Erma, e entre choros de ânsia e de presago / Mistério. / Não voltou mais." (Pessoa, 1983:16)

El 24 de junio de 1578 partió la armada, para no volver más. ¿Cómo comprender el hecho recurrente de la espera por ese rey en la cultura portuguesa? No pretendemos aquí, en el espacio de una comunicación, dar una respuesta aunque provisoria a esa cuestión, y tampoco lo podríamos. Una vez que ya muchos se dedicaron a estudiar el tema, y sólo en los últimos cien años, entre ensayistas que de él se ocuparon, se encuentran nombres de la importancia de João Lúcio de Azevedo, António Sérgio y Joel Serrão, citando apenas tres de ellos. Nuestro objetivo es aun más modesto, y temporalmente más limitado. Nos gustaría analizar ciertos rasgos que el mito *sebástico* va ganando en la literatura del siglo XIX y del inicio del XX. ¿Qué misteriosas fuerzas hicieron que con este rey, muerto en los arenales de Alcácer Quibir en el final del siglo XVI, resurgiese con tamaña fuerza en un tiempo en que el gas, los ferrocarriles, el telégrafo y aun, después, la luz eléctrica parecían haber venido para exorcizar a todos los fantasmas?

I – El niño rey que no tarda en surgir
Del Atlántico mar en las orillas
desgreñada y descalza una matrona
se sienta al pie de sierra que corona
triste pinar. Apoya en las rodillas
los codos y en las manos las mejillas
y clava ansiosos ojos de leona
en la puesta del sol. El mar entona
su trágico cantar de maravillas.

Dice de luengas tierras y de azares
mientras ella sus pies en las espumas
bañando sueña en el fatal imperio

que se hundió en los tenebrosos mares,
y mira cómo entre agoreras brumas
se alza Don Sebastián, rey del misterio
(Unamuno, 1986: 78)

La primera manifestación importante del mito *sebástico* en la literatura portuguesa del siglo XIX ocurre con *Frei Luís de Souza* de Almeida Garrett, publicado en 1843. No obstante aquí, si el tema es el posible retorno de D. Sebastián, ese retorno es visto de forma negativa. El regreso de D. João de Portugal, que había, como el rey, desaparecido en la batalla de Alcácer Quibir, no logra restaurar el pasado, y sirve apenas para destruir el presente, pues transforma la nueva boda de su esposa en adulterio, y a la hija de esa unión, María, en bastarda. María, sin saber qué hacer con su nueva situación, se siente avergonzada y muere, mientras ocurre la ceremonia de ordenación de sus padres.

De hecho podemos pensar que es otra obra de Garrett, en la que el rey surge como personaje, que acaba por escenificar una relación que ganaría importantes despliegues durante los siglos XIX y XX. Nos referimos al *Camões*, publicado en 1825. En el final de este libro encontramos al poeta en su lecho de muerte. Él recibe una carta de un misionero "que dos cárceres / De Fez a escreve" (Garrett, 1963:v.2, p. 418). Por ella el vate viene a saber del desastre de Alcácer Quibir. Tras leerla, tenemos la escena final del libro, que hermana el funesto destino del país con el del rey y el del poeta que lo inmortalizó en su canto:

"Perdido
É tudo pois!" No peito a voz lhe fica;
E de tamanho golpe amortecido
Inclina a frente... como se passara,
Fecha languidamente os olhos tristes. (...)
Os olhos turvos para o céu levanta;
E já no arranco extremo – "*Pátria, ao menos*
Juntos morremos..." E expirou co'a Pátria. (Garrett, 1963: :v.2, p. 418)

Las imágenes construidas en ese libro producirán ecos por todo el siglo, y harán que esa íntima relación entre Camões, D. Sebastián y Portugal sea central en el imaginario del siglo XIX. Entre las varias obras en que ella está presente debemos aquí destacar dos: la *História de Portugal* de Oliveira Martins, publicada en 1879, y el *Despedidas* de António Nobre, poema póstumamente publicado en 1902, pero que fue escrito entre 1895 y 1899. En la primera, cuando Martins habla de la desaparición de Portugal en 1580, tenemos el siguiente trozo:

> Acabavam ao mesmo tempo, com a pátria portuguesa, os dois homens – Camões, D. Sebastião – que nas agonias dela tinham encarnado em si, e numa quimera, o plano de ressurreição. Nesse túmulo que encerrava, com os cadáveres do poeta e do rei, o da Nação, havia dois epitáfios: um foi o sonho sebastianista; o outro foi, é, o poema d'*Os Lusíadas*. A pátria fugira da terra para a região aérea da poesia e dos mitos. (Martins, s.d.: 57)

Podemos ver, aquí, un despliegue de la imagen construida por Garrett. Portugal efectivamente se murió en Alcácer, junto con su rey, y es, para Martins, una nación que no existe más, puesto que sobrevive no por fuerzas internas, sino por necesidades de la política europea. Como cadáver que de hecho es, Portugal está en descomposición desde 1580.

El despliegue lógico de esta imagen será construido por Nobre en "O Desejado" – trozo de *Despedidas,* compuesto por octavas con versos decasílabos, en clara referencia formal a *Os Lusíadas*. En él el yo lírico hablará del grandioso futuro que tendrá Lisboa. La voz poética asume una concepción circular de la historia, en que el futuro se configura como el retorno del pasado. Dentro de esa perspectiva, cuando afirma que la patria está muerta – "Tenho agora a Pátria em sepultura" (Nobre, 1945:114) – estando, por lo tanto, dentro de la lógica del poema, lista para renacer, este renacimiento está directamente asociado al retorno de D. Sebastián:

Virá, um dia, carregado de oiros,
Marfins e pratas que do céu herdou,
O Rei menino que se foi aos moiros,
Que foi aos moiros e ainda não voltou. (...)
Tem loiros os cabelos, e é criança,
Tem olhos verdes de luar nocturno:
Olhos verdes são olhos de esperança!
Olhos verdes são Luas de Saturno! (...)
Esperai, esperai, ó Portugueses!
Que ele há-de vir, um dia! Esperai.
Para os mortos os séculos são meses,
Ou menos que isso, nem um dia, um ai.
Tende paciência! finarão revezes;
E até lá, Portugueses! trabalhai.
Que El-Rei-Menino não tarda a surgir,
Que ele há-de vir, há-de vir, há-de-vir! (Nobre, 1945: 115)

Si Camões aquí no está citado, su papel es asimilado, en el poema, por el yo lírico, ese nuevo cantor de las glorias pasadas y de las esperanzas futuras. Así, el canto de Nobre puede ser visto como una continuación de *Os Lusíadas*, como la esperanza, más de tres siglos después de la epopeya camoniana, de que finalmente, retornando, D. Sebastián produzca el *nunca oído canto* pronosticado por Camões.

Estos ejemplos muestran cómo la literatura del siglo XIX va construyendo una propuesta de salida mítica para Portugal, en la que D. Sebastián ocupa un papel cada vez más central, lo que acabará desembocando en dos experiencias poéticas próximas en extremo, ya en el inicio del siglo XX: la del mundialmente conocido Fernando Pessoa y la del casi olvidado Teixeira de Pascoaes.

Del segundo de esos poetas – cuya importantísima obra no tenemos aquí tiempo de tratar – debemos referirnos a la cruzada *saudosista*, momento en el que creyó que Portugal estaba para crear una nueva religión que podría dar a una Europa carente de valores religiosos la respuesta que tanto ansiaba, al mismo tiempo en que llevaría el país nuevamente a ocupar una posición central en la cultura europea. Esta propuesta formulada en los años diez sería retomada, veinte años más tarde, por Fernando Pessoa en *Mensagem*. En esa obra, en el primer poema de los "Símbolos", D. Sebastián es visto como un nuevo Dios:

'Sperai! Caí no areal e na hora adversa
Que Deus concede aos seus
Para o intervalo em que esteja a alma imersa
Em sonhos que são Deus.

Que importa o areal e a morte e a desventura
Se com Deus me guardei?
É O que eu me sonhei que eterno dura,
É Esse que regressarei. (Pessoa, 1983: 18)

Será este nuevo Dios que después de "passados os quatro Tempos do ser que sonhou", hará que la Tierra sea teatro "Do dia claro, que no atro / Da erma noite começou" (Pessoa, 1983: 18), consumando un destino que es portugués y mundial.

Onde quer que, entre sombras e dizeres,
Jazas, remoto, sente-te sonhado,
E ergue-te do fundo de não-seres
Para teu novo fado!
Vem, Galaaz com pátria, erguer de novo,

Mas já no auge da suprema prova,
A alma penitente do teu povo
À Eucaristia Nova.
Mestre da Paz, ergue teu gládio ungido,
Excalibur do Fim, em jeito tal
Que sua Luz ao mundo dividido
Revele o Santo Gral! (Pessoa, 1983: 19)

¿Cómo comprender ese sueño mesiánico, que se inicia de forma casual en el *Camões* del liberal Almeida Garrett, gana nuevos contornos en la escritura del socialista *Oliveira Martins*, se transforma en esperanza de regreso con el *neogarretista* António Nobre, para en fin trasmutarse en el grandioso delirio de que Teixeira de Pascoaes y Fernando Pessoa son ambos artífices? ¿Qué respuestas estaban dando esos escritores a su país? O, cuestión aun más importante, ¿a qué pregunta, a qué imperiosa demanda, estaban contestando? En el centro de todo ese sueño estaba una carencia muy precisa, a la que todos esos y otros escritores intentaron contestar. Es ella la que podrá explicar cómo el *sebastianismo* del siglo XIX es, en el fondo, el intento de encontrar una salida para un país perdido en una esquina del planeta.

II – Estrecha faja de tierra entre Europa y el Atlántico

Em certo reino, à esquina do Planeta,
Onde nasceram meus Avós, meus Pais,
Há quatro lustros, viu a luz um poeta
Que melhor fora não a ver jamais.

Mal despontava para a vida inquieta,
Logo ao nascer, mataram-lhe os ideais,
À falsa fé, numa traição abjecta,
Como os bandidos nas estradas reais!

E, embora eu seja descendente, um ramo
Dessa árvore de Heróis que, entre perigos
E guerras, se esforçaram pelo Ideal:

Nada me importas, País! seja meu Amo
O Carlos ou o Zé da T'resa...Amigos,
Que desgraça nascer em Portugal!
(Nobre, 1979: 148)

Eduardo Lourenço, en *O labirinto da saudade*, considera que, durante la experiencia colonial portuguesa, Brasil, India en el inicio y África en el final, crearon un espacio compensatorio en la imaginación de los portugueses: del siglo XVI al XX estas regiones fueron añadidas simbólicamente al pequeño Portugal, y crearon una gran nación imaginaria que permitió que los lusos no lidiaran con su propia pequeñez (Lourenço, 1982: 41-44).

Podemos considerar ésa como una buena hipótesis para explicar la ambigua y compleja relación de Portugal con el resto de Europa durante casi cinco siglos. Boaventura Santos, por señal, indicó que durante ese largo período "Portugal era centro em relação às suas colônias e a periferia em relação à Inglaterra. (...) pode dizer-se que (...) foi um país simultaneamente colonizador e colonizado." (Santos, 1997: 58). Un país que era, simultáneamente, europeo, americano, africano y asiático. Como lo identificó Lourenço, el cuerpo de esa nación fue construido a partir de la imaginada unión de todas esas partes. Debemos, no obstante, añadir que su corazón, por lo menos durante los siglos XVII y XVIII, fue su parte americana. La caña de azúcar primero, el oro después, el pacto colonial siempre fueron esenciales para la supervivencia de Portugal y de su imperio.

El siglo XIX posee ciertos rasgos especiales en la historia de esa imaginada nación *multicontinental*. Durante las primeras décadas de ese siglo ocurrió un proceso que, como sabemos, hizo que esa nación perdiera su más importante parte ultramarina: el corazón americano. Río de Janeiro se convirtió en el centro del gobierno portugués en 1808, cuando D. João VI y la corte llegaron a esa ciudad, tras haber huído de Portugal para escapar de la invasión napoleónica. Pocos años más tarde, en 1815, ocurrió la elevación de Brasil a la condición de parte del Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve. Y, pasada la revolución liberal de 1820 en el Porto, que obligó al rey a volver a Portugal, se dio en 1822 la independencia de Brasil. Portugal perdió, con eso, la más importante porción de sus territorios ultramarinos.

Por otro lado, como ya lo ha señalado Oliveira Marques (Marques, 1986:157), sólo en el siglo XX serían creadas condiciones financieras que justificaran la ocupación colonial en África portuguesa. No podemos así considerar, durante el siglo XIX, los territorios portugueses en ese continente, tampoco los existentes en Asia, como verdaderos espacios coloniales, como Angola y Mozambique lo serían más tarde.

Así, desde 1808 Portugal fue una metrópoli sin colonias. Sólo cuando surgen las semillas del salazarismo, en 1926, el país efectivamente asumirá un nuevo destino imperial, y será capaz de cubrir su pequeño cuerpo europeo con una nueva piel africana. Portugal podrá nuevamente evitar la dura tarea de pensar su pequeñez, y aplazará, una vez más, la construcción de una respuesta para su condición de estrecha faja de tierra entre Europa y el Atlántico. Probablemente la trágica situación por la que pasa el país durante el siglo XIX está en la raíz de la melancolía y del desaliento que lo atraviesa en ese siglo. Portugal intentó, sin éxito, encontrar respuesta para esa insoslayable minusvalía.

Esa situación de una metrópoli sin colonias, de un pequeño trozo de tierra sin función, está en el origen de los principales movimientos políticos y culturales del siglo XIX, largo y tardío siglo que sólo se inicia con la invasión napoleónica, y que sólo se acabará con el golpe de estado del general Gomes da Costa. Lourenço ya ha identificado que el traumático símbolo-resumen de ese siglo fue la violenta reacción popular contra la aceptación, por el entonces joven rey D. Carlos I, del Ultimátum inglés: en ese momento el sueño de un nuevo Brasil en África, que sería construido por la posesión de un gran territorio africano que fuera del Atlántico al Índico, fue abruptamente destruido. Después de ese fracaso Portugal efectivamente se convierte en el país perdido del "Inscrição", terrible poema de Pessanha: "Eu vi a luz em um país perdido./ A minha alma é lânguida e inerme./ Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!/ No chão sumir-se, como faz um verme..." (Pessanha, 1995: 75).

No es difícil que notemos que esa nueva eclosión del *Sebastianismo* que ocurre en ese largo siglo XIX, no en manifestaciones populares, sino en las entrañas de la alta cultura, es una búsqueda de respuesta para esa situación de inmensa minusvalía,

es el intento de crear, culturalmente, nuevos continentes que serán explotados, de descubrir nuevas playas simbólicas en las que los portugueses pudieran dejar su padrón. Es sintomático que en este mismo período, como ya lo he señalado en otros momentos (Oliveira, 2002), también sea retomada la idea de la navegación. Para varios escritores e intelectuales portugueses, Portugal necesitaba volver a navegar, no más por mares terrenos, sino por mares espirituales. Al fin y al cabo, como ya lo ha dicho Pessoa, si "o mar com fim será grego ou romano: O mar sem fim é português" (Pessoa, 1983: 13).

Esta necesidad de encontrar una respuesta que fuera distinta de la salida colonial, y que considerara la efectiva pequeñez de Portugal, aparece de manera muy precisa en un artículo de Teixeira de Pascoaes, publicado en 1914:

> Eu compreendo que o Inglês, o Francês, o Alemão regresse, à noite, a casa, orgulhoso do seu país, com os olhos cheios do magnífico espetáculo do seu ruidoso poder dominador. Mas esse Inglês, Francês ou Alemão, ao ver-se a sós na sua alcova, não terá nada que responder a misteriosas perguntas da sua alma? Não a sentirá inquieta e interrogadora no fundo do seu ser?
>
> Tudo isto são perguntas que eu faço, e às quais responde o meu temperamento, talvez a minha própria raça inculta e a minha terra exígua, incapaz de dominar o mundo pela Força. (Pascoaes, 1914:167)

Sebastianismo y navegaciones son respuestas simbólicas que intentan cicatrizar la herida generada por la pérdida de Brasil, por la falta de papel para Portugal que, durante siglos, no quisiera tampoco pudiera ver su propia pequeñez. Desdichadamente no fue esa la voz que fue oída, sino la de Salazar, que dio otras respuestas a ese hambre. Y volvió a recubrir, con pieles concretas, con armas y con sangre, una carencia que algunos locos visionarios esperaban matar con otro pan. Ciertamente el *Sebastianismo* del siglo XIX, este vasto territorio aun por explotar, merece, por sus rasgos peculiares, estudios más alentados que esa exigua cartografía que aquí logramos realizar.

Bibliografía

-AZEVEDO, J. Lúcio. 1918. *A evolução do sebastianismo*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1947.
-BESSELAR, José van den. 1987. *O sebastianismo – história sumária*. Lisboa: ICALP.
-GARRETT, Almeida. 1963. *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão.
-HERMANN, Jacqueline. 1998. *No reino do desejado*. São Paulo: Companhia das Letras.
-LOURENÇO, Eduardo. 1978. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
-MARQUES, Oliveira. 1986.*História de Portugal*. Lisboa: Palas Editores.
-MARTINS, Oliveira. 1979. *História de Portugal*. Lisboa: Europa-América, s.d.
-NOBRE, António. 1902. *Despedidas*. Porto: Imprensa Moderna, 4.ed.,1945.
_____. 1892. *Só*. Porto: Livraria Tavares Martins, 18.ed., 1979.
-OLIVEIRA, Paulo Motta. 2002. "António Nobre: para além do *Só* um rei menino de fantástica memória", en: *Voz Lusíada*, São Paulo, v. 17, p. 151-166.
_____. 2002. "De navegações e naufrágios: imagens de Portugal de Garrett a Pessoa", en: PEREIRA, Edgard; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. *Intersecções Ensaios de Literatura Portuguesa*. Campinas: Komedi. p.69-162.
-PIRES, António Machado. 1982.*D. Sebastião e o encoberto*. Lisboa: Gulbenkian.
-QUADROS, António. 1982. *Poesia e filosofia do mito sebastianista*. Lisboa: Guimarães.
-SÉRGIO, António. 1917. "Interpretação não romântica do sebastianismo". *Ensaios Tomo I*. Lisboa: Sá da Costa, 1971. p.239-251.
-PASCOAES, Teixeira de. 1914. "O paroxismo", en: *A Águia*, 2. série, Porto, v.5, n.30, p.166-168, jun.
-PESSANHA, Camilo. 1973. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa: Ática.
_____. 1995. *Clepsydra*. Lisboa: Relógio D'Água.
-PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 1960. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983.
-SANTOS, Boaventura de Sousa. 1994. *Pela mão de Alice*. Porto: Afrontamento, 6.ed., 1997.
-SERRÃO, Joel. *Do sebastianismo ao socialismo*. 1983. Lisboa: Livros Horizonte.
-UNAMUNO, Miguel de "Portugal", en: PASCOAES, Teixeira de, UNAMUNO, Miguel de. *Epistolário ibérico*. Lisboa: Assírio e Alvin, 1986. p.78.

Encrucijadas de lo sagrado: entre herejías y reliquias

Aparecida de Fátima Bueno
Universidad de São Paulo – Brasil

1. Introducción

El siglo XIX fue un período productivo para la exégesis bíblica. Según David Strauss, desde la publicación de J. I. Hess, en 1768, "uno de los más felices ensayos hechos para adaptar las narrativas evangélicas a las exigencias de la biografía", empezaron a salir a la luz diversos estudios interesados en trazar una biografía de la vida del fundador del Cristianismo, los cuales intentaban conciliar "las necesidades contradictorias del dogma y de la historia" (Strauss, 1907: 6). Sin embargo, no fueron solamente los historiadores y filósofos que se preocuparon por investigar la vida del joven carpintero galileo y averiguar los orígenes del Cristianismo. En la literatura europea del período, muchos escritores se aventuraron a tener a Jesús como personaje. En Portugal, cuya literatura particularmente nos interesa, a partir de las obras de ficción de algunos miembros de la llamada Generación del 70, se instauró toda una tradición literaria de relectura heterodoxa de la vida de Cristo.

En *A relíquia,* de Eça de Queirós, por ejemplo, veremos negadas la divinidad de Jesús y la existencia de Dios[1]. En *A velhice do padre eterno*, de Guerra Junqueiro, aunque el poeta oscile entre anunciar la muerte del Padre Eterno, o su creencia en Dios, éste está retratado, en el prefacio de la Segunda edición de la obra, como el gran malo de la historia, pues, *eunuco, viejo, escéptico,* manda a su hijo a la muerte, por temer que este *presunto heredero*, a quien considera *enemigo peligroso*, le ofusque el poder y la gloria conquistados (Junqueiro, s.d.: 24-28). Ya la primera versión de *O anti-cristo*, de Gomes Leal, presenta a Cristo como sinónimo del Mal, título de una de las partes del poema, y ninguna complacencia tendrá con relación a su mensaje.[2]

Obviamente, esas obras causaron bastante polémica por la forma *desacralizadora* como presentaron sobre todo el fundador del Cristianismo, dando inicio, en la literatura portuguesa, a un proceso de relectura heterodoxa de la vida de Cristo. Por cierto, ese proceso de *desacralización* de Cristo estaba íntimamente vinculado con la crítica anticlerical del período, que consideraba necesario, para combatir la influencia excesiva del clero en la sociedad civil, poner en jaque la propia Iglesia Católica y, para eso, parece haber considerado fundamental cuestionar la base de la misma Iglesia, negando la divinidad de Cristo.

En el siglo XX, otros importantes escritores portugueses siguieron por el mismo camino: Teixeira de Pascoaes y Raul Brandão mostraron un Jesucristo en Lisboa, en la pieza homónima, que no logra predicar su mensaje y termina por ser nuevamente crucificado. Ya Fernando Pessoa, en el poema VIII de *O guardador de rebanhos,* del heterónimo Alberto Caeiro, revela a un niño Jesús que prefiere huir del cielo para hacerse *eternamente humano* en la tierra. En fin, cerrando todo ese ciclo de relecturas, un nuevo *Evangelio* apócrifo surge en la escritura de José Saramago, que recuenta la vida de Cristo, del nacimiento hasta la crucifixión, en una perspectiva heterodoxa que no contradice la de sus precursores.

El interés de nuestro trabajo es investigar dos obras que marcaron significativamente esa trayectoria y que se encuentran en los puntos extremos de ella: *A relíquia* (1887) de Eça de Queirós y *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) de José Saramago. El primero de esos autores fue figura cimera de su generación. En esa polémica novela, el narrador protagonista, Teodorico Raposo, durante un viaje hacia la Tierra Santa, tiene un sueño en el que revisita la Palestina de los tiempos bíblicos y asiste al Juzgamiento, Pasión y Muerte de Cristo, dando una nueva versión, demasiado heterodoxa para esos acontecimientos. Por otro lado, José Saramago, que, durante cierta fase de su carrera literaria, enfoca su mirada sobre el pasado histórico de su país, en esa novela se vuelve hacia un personaje y un momento históricos que no son importantes apenas para Portugal, sino fundamentales para la comprensión de la sociedad occidental, tributaria del Cristianismo.

2. El Evangelio según S. Teodorico

En *A relíquia* Teodorico Raposo, también conocido como Raposão por los colegas de vida bohemia, narra sus memorias haciendo hincapié en el viaje que hizo hasta la Tierra Santa, pues considera que "esta jornada a la tierra del Egipto y a la Palestina permanecerá siempre como el gran hecho de su carrera". Además de eso, durante ese viaje, Teodorico afirma que "atestiguó, milagrosamente, escandalosos sucesos y después de su vuelta un gran cambio se produjo en sus bienes y en su moral" (Queirós, 1950: 5-6).

Los escandalosos sucesos a que se refiere se relacionan con el sueño que tuvo de la Pasión de Cristo. Ya la *gran mudanza* operada en su vida está directamente vinculada a un cambio de paquetes. En uno de ellos, Raposo cargaba una ropa íntima de la amante que tuvo en Cairo, *Miss Mary*, acompañado de una nota firmada con las iniciales de ella, como recuerdo del período en que habían estado juntos. En otro paquete, llevaba para la tía beata, D. Maria do Patrocínio –que lo mantenía, había financiado su viaje, y de quien soñaba heredar los bienes–, un ramo de espinas, que él pretendía hacer pasar por la corona que, según la tradición bíblica, llevaba Jesús en la cabeza durante la crucifixión.

El cambio de los paquetes ocasionó el cambio de los bienes a los que Teodorico alude, ya que acaba siendo desheredado por la tía, que consideraba "el amor como cosa profana", y no admitía que el sobrino "*andasse atrás de saias, ou se desse a relaxações*" (Queirós, 1950: 45-46). En cuanto al cambio en su moral, Teodorico concluye, en el fin de sus memorias, que lo que le faltó fue el "descarado heroísmo de afirmar" que la ropa íntima de la amante era, de hecho, un regalo que había sido dado a él por Maria Madalena, y que la nota había sido escrita por la Santa en agradecimiento a sus oraciones, que ésta sería, en verdad, la reliquia llevada para la tía como recuerdo de su viaje hasta la Tierra Santa. Es decir, concluye que no fue lo suficientemente hipócrita, pues en el caso de que lo hubiera sido, seguiría gozando de la fortuna de la tía y sería agraciado por ella en su testamento (Queirós, 1950: 346-348).

En líneas generales, las informaciones de arriba sintetizan la trama de la novela, y nos dan una idea del carácter de Raposão. Sin duda uno de los objetivos de Eça de Queirós con lo retratado era criticar tanto el comercio de cosas consideradas sagradas como la hipocresía que se propagaba por la sociedad portuguesa de la época. Pero no sólo eso. A través del sueño que Teodorico tiene con la Pasión, lo que se verifica es un total rebajar y desacralizar la figura de Cristo, de modo hasta entonces nunca visto en la literatura portuguesa.

Primeramente, en su sueño Teodorico demora para darse cuenta de que está presenciando la Pasión de Cristo, aunque haya oído diversos comentarios respecto de la prisión de un Rabi, llamado Jeschoua bar Joseph, y que conozca la opinión de los judíos respecto de ese hombre, a quien consideraban merecedor de la pena de muerte por ir en contra de la ley judía, traicionar la Patria y perturbar el Orden (Queirós, 1950: 184-187). Cuando se entera de que está asistiendo a la Pasión de Cristo, él se apropia –suprema ironía– "S. Teodorico Evangelista", y teje la siguiente reflexión: "*Eu saberia então uma palavra nova de Cristo, não escrita no Evangelho; - e só eu teria o direito pontifical de a repetir às multidões prostradas. (...) Eu era uma testemunha inédita da paixão. Tornava-me S. Teodorico Evangelista!*" (Queirós, 1950: 190). Sin embargo, el testimonio inédito de Teodorico revela un Cristo rebajado, que será totalmente desacralizado tras la nueva versión que se tiene de su muerte.

La primera vez que Teodorico ve al Rabí es durante el juzgamiento en el Pretorio. Se ve sorprendido entonces por "no sentir éxtasis ni terror"; y concluye que "*aquele homem não era Jesus, nem Cristo, nem Messias –mas apenas um moço da Galiléia que, cheio de um grande sonho, desce de sua verde aldeia para transfigurar todo um mundo e renovar todo um Céu*" (Queirós, 1950: 194-195). Si, en este momento, aunque considerara a Jesús "sólo un hombre de Galilea", tiene una visión positiva y, podemos pensar, elevada de él, muy distinto es como se comporta y se siente en otros momentos de la Pasión. Al describir parte del largo interrogatorio del Rabí de Nazaré, por ejemplo, Teodorico afirma que "porque estaba muy cansado bostezaba" (Queirós, 1950: 197). Enseguida después de la condenación, mientras Jesús aun no había sido llevado al Calvario, él se distrae con

un hortelano, vendedor de higos, y pasa dos páginas describiendo el folclórico encuentro, con los dos personajes negociando el precio de los frutos, invocando "Jeová, Elias, todos los profetas sus patronos". Después de los contratiempos típicos de ese tipo de negocio, con Raposão gritándole - "¡ladrón!", finalmente pudo relajarse y dice que "*Saborosa e rara me parecia aquela merenda de figos de Bephtagé, no palácio de Herodes*" (Queirós, 1950: 210-211).

Se nota que las actitudes de Teodorico no condicen con la gravedad del juzgamiento en cuestión y sirven como ejemplo del acto de rebajar a que nos habíamos referido anteriormente. Sin embargo, el punto máximo de su testimonio inédito está relacionado con la nueva versión que presenta para la muerte de Jesús. Nos enteramos de que Cristo no murió crucificado, que sus amigos le dieron un vino narcótico, que lo dejó en un estado de torpor igual que la muerte. Tras haber robado a Jesús del túmulo en el que había sido puesto, los amigos intentan, en vano, reanimarlo. Acompañan, en fin, impotentes a su muerte, y, porque "*Era necessário, para o bem da terra, que se cumprissem as profecias!*" (Queirós, 1950: 264), acaban por enterrarlo de incógnito.

De hecho, el "novísimo testimonio" de Teodorico, como vemos, niega la divinidad de Cristo, que él sea el Mesías e hijo de Dios. Es decir, esa versión muestra que la base sobre la que se ha mantenido el Cristianismo no pasa de una farsa, de una "leyenda inicial", como dice uno de los personajes de la novela, y que esta religión nace gracias a una farsa, aunque esta farsa haya sido, quizás, involuntaria.[3] Como vemos, la versión de Eça respecto de la muerte de Cristo niega su divinidad y, como ya lo hemos dicho, inaugura una tradición en la literatura portuguesa de relecturas de la leyenda bíblica con perspectivas heterodoxas, que tienen, hasta el momento, como último representante la novela de José Saramago. Así que es a ella a la que le dedicaremos nuestra atención enseguida.

3. El Evangelio según Saramago

Si *A relíquia,* como obra, no es un Evangelio apócrifo más, ya que la nueva versión que presenta para la muerte de Cristo forma parte de un sueño del narrador protagonista de la historia, no ocurre lo mismo en la novela de José Saramago. A pesar de que el narrador afirme irónicamente "*que [a sua narrativa] nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu*" (Saramago, 1991: 239-240), negar o interpretar la leyenda bíblica es lo que más hace en esa novela.

Si, por un lado, se mantiene en parte fiel a la tradición –como endosando la versión de que Jesús nació en Belén, o su discusión, a los trece años, con los doctores en la sinagoga, o narrando muchos milagros a él atribuidos-, por otro lado, además de abordar de modo muy particular algunos datos de esta tradición, añade elementos nuevos, que, en otros tiempos, pondrían a su libro en el *Index*. Entre esos elementos vemos, por ejemplo, a Cristo uniéndose y tomando como esposa a María Madalena hasta el momento de su muerte en la cruz; y si, como dijimos, son narrados muchos milagros que constan en los Evangelios, sin embargo una nueva versión o interpretación es dada a ellos.

Uno de los importantes milagros bíblicos, reprochado en la nueva versión de Saramago, es el de la expulsión de los demonios de un hombre en posesión. El episodio, según los Evangelios canónicos, presenta pocos cambios. Según Marcos (5, 1-20) y Lucas (8, 26-39), que más coinciden entre sí, y es la versión más cercana a la narrada por José Saramago, Jesús, acompañado de algunos discípulos, va hacia la región de los gadarenos y allá es atacado por un hombre en posesión. Los demonios, que se autodenominan Legión, pues que son muchos, lo llaman hijo de Dios y le piden que los expulsen a fin de que se incorporen a los cerdos. Hecho eso, los animales se tiran al mar y se ahogan. La pérdida de los animales causa la ira de sus dueños, que, en represalia, expulsan a Jesús y a sus compañeros de la región.

La versión de José Saramago, a pesar de que sea fiel al canon, presenta una nueva interpretación para ese acontecimiento. Además de que el narrador sugiera que Jesús no previó que los gentíos, dueños de los cerdos, podrían venir a comerlos y así se quedarían también en posesión, el propio Jesús acaba por darse cuenta de que su nuevo acto

resultó en la muerte inútil de los animales, pues los demonios, como son inmortales, se hicieron libres después de la muerte de los bichos:

> *Jesus (...) via o mar, os porcos flutuando e baloiçando-se na ondulação, dois mil animais sem culpa, uma inquietação germinava dentro de si, buscava por onde romper, e de súbito, Os demónios, onde estão os demónios, gritou, e depois soltou uma gargalhada para o céu, Escuta-me, ó Senhor, ou tu escolheste mal o filho que disseram que eu sou e há-de cumprir os teus desígnios, ou entre os teus mil poderes falta o duma inteligência capaz de vencer o diabo, Que queres dizer, perguntou João, aterrado pelo atrevimento da interpelação, Quero dizer que os demónios que moravam no possesso estão agora livres, porque os demónios já nós sabíamos que não morrem, meus amigos, nem sequer Deus os pode matar, o que eu ali fiz valeu tanto como cortar o mar com uma espada.* (Saramago, 1991: 356-357)

Otro episodio bíblico, el de la Resurrección de Lázaro, narrado en el Evangelio de Juan (11, 1-44), es negado en la versión de José Saramago y tiene una participación decisiva de María de Magdala. En *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, María es hermana de Marta y de Lázaro. Jesús, por vivir con María, conoce a su familia y experimenta cierta afición por ésta. Lázaro, en su turno, se encuentra enfermo y Jesús, para demostrar su afición por él, lo cura (Saramago, 1991: 412-413). Sin embargo, pasado algún tiempo, Lázaro fallece, como narra la tradición, y Jesús decide entonces resucitarlo. María, entonces, interviene impidiéndole y diciendo que "*Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes*" (Saramago, 1991: 428). Jesús prosternado, se pone de acuerdo con ella y no lo resucita.

Esos trozos nos muestran que estamos ante una versión heterodoxa de la vida de Cristo, pero que no son los únicos. En general, Saramago preserva la imagen de Jesús. A pesar de que lo muestre como un hombre falible, con defectos y cualidades como cualquier mortal, el protagonista de su novela es bien intencionado y mantiene una filiación divina. Tal como el Cristo bíblico, el Jesús de Saramago es hombre y Dios al mismo tiempo. Hace milagros, pero, muchas veces, se embrolla con ese don y acaba por reconocer la inutilidad de su acto, como hemos visto. Sin embargo, lo que sobresale es su buena intención. Tanto es así que, cuando se entera, a través de una conversación con Dios, de las muchas muertes innecesarias para la edificación de la Iglesia construida en su nombre, se desespera, y pasa, de manera incisiva, a cuestionar los proyectos divinos. Burla, entonces, lo que le está predestinado, intentando transformar su "crimen" en un crimen político, asumiéndose, ante Pilatos, no como el hijo de Dios, sino como el rey de los Judíos. Aun así, Dios aparece en el momento de la crucifixión y anuncia a todos que él es su hijo. Cristo entonces se da cuenta de la inutilidad de su acto y que su sacrificio ha sido en vano:

> *compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez.* (Saramago, 1991: 444)

En líneas generales, sintetizamos arriba la forma en que Saramago retrata a Jesús Cristo en su novela, lo que le pone en sintonía con toda una tradición existente en Portugal, desde las obras de la Generación de 70, de relecturas heterodoxas de la vida de Cristo. No obstante, es como mínimo una paradoja que un escritor, que siempre se declaró ateo, no reproche, en esa novela suya, la existencia de Dios, tampoco la divinidad de Cristo, como lo hicieron, antes de él, por ejemplo, Eça de Queirós y algunos de sus compañeros de la Generación de 70. Además, en muchos aspectos la obra de sus precursores fue más radical e innovadora que la lectura que Saramago realiza de la vida de Jesús.

Hace falta destacar, con todo, que *O Evangelho segundo Jesus Cristo* también innova, si comparado con la tradición de relectura en la que se encuentra insertado, al presentar al propio Cristo renegando del papel de Mesías que le estaba reservado por elección divina. Mientras que sus precursores del siglo XIX mostraban a Jesús como simplemente un hombre, intentando *desdivinizar* a Cristo como forma de combatir la Iglesia, en *O Evangelho* de Saramago, es el mismo Cristo el que considera

que la mejor contribución que puede dar a la humanidad es impedir la creación del Cristianismo, impedir la formación de una Iglesia erguida en su nombre y responsable de un número incontable de muertes y sacrificios. Parece ser aun la Iglesia que se quiere combatir en ese libro. Es decir, prácticamente un siglo más tarde de que hubiera salido a la luz *A relíquia*, de Eça, parece todavía ser la crítica a esa Institución religiosa lo que establece los parámetros de la imagen de Jesús construida en *O Evangelho segundo Jesús Cristo,* de Saramago.

A modo de conclusión de nuestras reflexiones, nos gustaría destacar que nos ponemos de acuerdo con Eduardo Lourenço, cuando considera que hay en la literatura portuguesa un largo proceso de "*desdivinização do Cristo e redivinização num sentido novo*" (Lourenço, 1986: 117), que se había iniciado a partir de la Generación de 70, y culminaría según ese crítico, en el poema VIII de *O guardador de rebanhos*, de Pessoa-Caeiro. Parece no haber dudas de que el Jesús Cristo de Saramago, sacado a la luz años después de esa análisis de Lourenço, también forma parte de ese proceso. Interesa notar también que esa *redivinización del Cristo*, que se inicia en el siglo XIX y recorre el siglo XX, parece caminar en un sentido de humanización de la imagen de Jesús, que encuentra en lo inmanente la condición necesaria para, en ese fin de milenio, acercarse nuevamente a lo divino.

BIBLIOGRAFIA

-BUENO, Aparecida de Fátima. 2000. *As imagens de Cristo na obra de Eça de Queirós*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem. [Tese de Doutorado]

_____. 1999. *Três momentos do romance histórico de José Saramago. Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, v.19, n.24, pp.61-82.

-GATTINA, F. Petruccelli della. 1867. *Les mémoires de Judas*. Paris: Librairie Internationale.

-JUNQUEIRO, Guerra. 1885. *A velhice do padre eterno*. Lisboa: Europa-América, s.d.

-LEAL, Gomes. 1886. *O Anti-Cristo*. Lisboa: Tipografia Silvas, 3. ed., s.d.

-LOURENÇO, Eduardo. 1986. De Junqueiro a Pessoa. In: *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp.111-119.

-MARTINS, António Coimbra. 1972-1973. *Os três Anti-Cristos. Bulletin des Etudes Portugaises et Bresiliennes*, Publié par L'Institut Français de Lisbonne, t. 33-34, pp.317-352.

-PESSOA, Fernando. 1999. *Ficções de interlúdio*. São Paulo: Companhia das Letras.

-QUEIRÓS, Eça de. 1887. *A Relíquia*. Porto: Lello & Irmão, 1950.

-RENAN, Ernest. 1863. *Vie de Jésus*. In: *Oeuvres complètes*. Tomo IV. Paris: Calmann-Lévy, 1949. pp.10-427.

-SARAMAGO, José. 1991. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.

-STRAUSS, David. 1864. *Nova vida de Jesus*. 2.v. Porto: Livraria Chardron, 1907.

Notas

[1] Hay un pasaje en el romance en que Cristo aparece en una visión del protagonista y dice ser la *Conciencia humana, que los mal educados o poco filosóficos* proyectan para fuera de sí (cf. Queirós, 1950: 338-339). Podemos pensar que hay aquí una negación de la existencia de Dios, como una entidad superior y creadora de los hombres, pues es el hombre el que proyecta para fuera de sí, una imagen de Dios que tiene interiorizada en su Conciencia.

[2] En la primera versión de la obra, Gomes Leal propone tres herejías: la primera, *Cristo é o Mal,* la segunda es *A Morte da Igreja*, y la tercera, *Morte do Padre Eterno;* las tres herejías constituyen las partes en que está dividido el poema. Ya en la segunda edición, Leal reniega esas posturas. (Martins, 1972-1973: 334).

[3] Esa versión, de la falsa muerte en la cruz, de hecho, está inspirada en otros dos textos conocidos de Eça: *Les Memóires de Judas,* novela de P. della Gattina, publicado en 1868, y *Vie de Jesus* de Renan, cuya primera versión es de 1863. El primero de ellos, una novela histórica que tiene a Judas como narrador, presenta esa misma versión del vino narcótico; sin embargo, Jesús muere pasados tres años del suplicio en la cruz, escondido en Roma. Ya la obra de Renan supone que los discípulos de Jesús hayan robado su cadáver y que, a causa de eso, fueron cómplices de la leyenda de la Resurrección. Cfr. (Bueno, 2002).

DE EUCLIDES DA CUNHA A CLARICE LISPECTOR: IMÁGENES DEL "SERTANEJO" EM LA FICCIÓN BRASILERA

Fátima Cristina Dias Rocha
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Mi trabajo se desarrolla a partir tres textos nucleares: las novelas *A hora da estrela (La hora de la estrella)* (1977), de Clarice Lispector, y *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro, y el cuento "A hora e vez de Augusto Matraga", de Guimarães Rosa, del libro *Sagarana* (1946).

Los tres escritores ocupan posiciones destacadas en el marco de la literatura brasilera: João Guimarães Rosa, en la década de 1940, inauguró, con *Sagarana*, una nueva veta en la entonces prestigiada ficción regionalista, al atribuirle dimensión metafísica y mito-poética, que abundaría en *Grande sertão: veredas*, de 1956; Clarice Lispector, también en los años 40, tuvo la osadía de desviarse de la literatura regionalista, presentando, en *Perto do coração selvagem*, su primera novela, una narrativa fragmentaria y de carácter introspectivo, a la que seguirían obras siempre innovadoras, como *A paixão segundo G.H. (La pasión según G.H.)* (1964), *Felicidade clandestina (Felicidad clandestina)* (1971) *y A hora da estrela*; João Ubaldo Ribeiro, el único de la tríada que permanece entre nosotros, nutre sus novelas con las matices regionales, agregando un acentuado cuño épico y político, como en *Sargento Getúlio* y en el caudaloso *Viva o povo brasileiro (Viva el pueblo brasileiro)* (1984).

Una vez presentados los tres autores, retorno a las obras que sirven de base a mi trabajo: son tres narrativas que configuran un espacio geográfico-social y humano distinto de aquel en el que se sitúa la cultura letrada y urbana del escritor: en el cuento "A hora e vez de Augusto Matraga", Guimarães Rosa representa el interior del Brasil, más especificamente la región de Minas Gerais; en *Sargento Getúlio*, João Ubaldo Ribeiro recrea el árido y sufrido sertón del Nordeste del país; y en la novela *A hora da estrela* Clarice Lispector lanza la migrante nordestina a la escena agresiva de una gran ciudad, Río de Janeiro. Los tres textos tienen como protagonistas, por lo tanto, al hombre no-citadino: el sertanejo minero - de Minas Gerais-, en el cuento de Guimarães Rosa; el sertanejo nordestino, o sea, el que habita la región Nordeste del país, en la novela *Sargento Getúlio*; y la mujer nordestina que se desplaza hacia Río de Janeiro, en la novela de Clarice Lispector.

La idea de reunir esos textos surgió inicialmente de la constatación de que los tres culminan con la muerte del protagonista, muerte que constituye, para el protagonista, el momento de auto-reconocimiento. Más allá de este aspecto común, estos textos colocan en escena personajes que vivencian y exponen inquietudes e incertidumbres en cuanto a la propia individualidad: o sea, esos personajes experimentan un "sentimiento de identidad" frágil y desgarrado, sentimiento que solo adquiere contornos más nítidos en el instante de la muerte. Así, las tres narrativas en las que me concentro abren el espacio textual a la dramatización de las vivencias, dificultades, inquietudes –de la visión del mundo, en fin– del hombre sertanejo. Al hacerlo, las tres narrativas se integran a una "vertiente antropológica" de la literatura brasileña. Tal vertiente es identificada por el ensayista Silviano Santiago (1982:36) en obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, y *A hora da estrela*, en las que el escritor no disfraza la condición de intelectual, sino que incorpora en su texto la participación de otras voces. Como un antropólogo, el autor hace que esas voces sean oídas lejos del lugar donde fueran enunciadas, pues en la vertiente antropológica el intelectual apenas recoge el discurso del individuo no-citadino, del ser no incorporado a los valores "culturales" y europeizados de la sociedad brasilera. El autor cede el turno al habla del otro, sea bajo la forma colectiva de los sublevados de Canudos, en el libro *Os sertões*, o bajo la forma personal del Sargento Getúlio, en la novela de João Ubaldo Ribeiro.

Abro aquí un paréntesis para destacar la relevancia del libro *Os sertões*, publicado en 1902: en sus páginas, Euclides da Cunha retrató el episodio de Canudos – sublevación de sertanejos que, liderados por el beato Antônio Conselheiro y sus ideales comunitarios o mesiánicos, exigió del Ejército brasileño numerosas campañas ofensivas; tal fue la tenacidad y capacidad de resistencia de los sublevados. Más que

describir las etapas del combate y sus lances dramáticos, Euclides da Cunha –nuestro primer escritor-antropólogo- construyó un amplio panorama del Brasil de la época, revelando al país sus propias disparidades, en la medida en que expuso al Brasil litoraleño y civilizado un país interior, miserable e ignorado.

Habiendo destacado la importancia del libro *Os Sertões* como matriz del discurso literario-antropológico, retorno a las narrativas nucleares de este trabajo, recordando que, además de integrar la vertiente de cuño antropológico, ellas se singularizan por colocar en escena personajes que sufren y exponen sus dudas en cuanto a su individualidad, que solamente es vivenciada en plenitud en el momento agónico de la existencia. Tal singularidad permite aproximar las obras nucleares al libro *Os sertões*, pues, si esta obra sacó a la luz al **sertanejo** y lo incorporó al Brasil "civilizado", también registró con vehemencia el diezmo de los "compatriotas atrasados" por parte del sector "civilizado" del país.

A lo largo del trabajo busco, entonces, apuntar en los textos nucleares las diferentes figuraciones del par intelectual/hombre no-citadino, abordando las estrategias llevadas a cabo por los escritores para trazar el perfil y la identidad del **sertanejo.** Investigo también el lugar de la muerte y sus relaciones con el tema de la identidad, en esos textos que se cierran con la muerte de sus protagonistas. Examino, finalmente, el diálogo que los textos nucleares establecen con el libro *Os sertões*, matriz del discurso literario-antropológico.

Comenzaré por el cuento de Guimarães Rosa, que narra la historia de un hombre poderoso y violento, Augusto Matraga, que, en virtud de sus maldades, pierde a la esposa y a la hija, sus bienes y la propia dignidad, siendo golpeado, marcado a hierro y dejado casi muerto. Pero Augusto Matraga sobrevive y, animado por las personas simples que lo ayudan en el largo período de convalecencia, pasa a dedicarse a la salvación de su alma, acabando por cumplir un itinerario místico en el que se realiza como un santo-guerrero –ya que, para salvar a una familia condenada a muerte por el matón más poderoso de los alrededores enfrenta, en un duelo, a ese mismo matón. Así, Augusto Matraga –triunfante, con el cuerpo perforado de balas– alcanza la salvación por medio de la violencia destructora que reprimiera durante el largo tiempo de sacrificio y retiro del mundo. Pasando de hombre inescrupuloso a santo, Augusto Matraga experimenta un proceso de transformación de su realidad subjetiva –la conversión religiosa-, proceso en el que es amparado predominantemente por el catolicismo providencialista que caracteriza al hombre de los sertones mineros. La fe simple e ingenua en la protección divina y la certeza de que, incluso en las situaciones más desesperanzadoras algún cambio puede ocurrir, son rasgos que componen el catolicismo providencialista y que están condensados en el lema que pasa a nortear la vida del personaje en su travesía por los sertones mineros: "Cada uno tiene su hora y su vez: tú has de tener la tuya" (Rosa, 1984: 356), palabras del padre que ayuda a Augusto Matraga a recuperarse. En el largo período de penitencia al que se entrega, Matraga abdica de su pasado y de su condición, experimentando las angustias y vacilaciones del proceso de individuación. Y la nueva realidad subjetiva de Augusto Matraga aumenta en intensidad en el instante de la muerte, cuando el placer de pelear –característico del Matraga anterior a la conversión religiosa– se conjuga al gesto humanitario de dar la vida por sus semejantes, actitudes que hacen de la muerte el momento de realización personal y aseguran al personaje la concretización del lema que él mismo creara para sí: "voy al cielo aunque sea a las patadas" (Rosa, 1984: 357).

De este modo, en el cuento de Guimarães Rosa la representación del sertanejo destaca el enraizamiento del hombre del interior en su colectividad, aspecto que proporciona al sertanejo los valores, creencias y tradiciones que le permiten realizar sus aspiraciones, convirtiendo la religiosidad en la vía privilegiada para transformar la violencia en instrumento de redención espiritual. Y las etapas de la redención y del itinerario místico de Augusto Matraga son acompañadas de cerca por un narrador que está en sintonía con el material rústico y la sensibilidad arcaico-popular, compartiendo con los personajes su modo de ver la naturaleza, los hombres y el destino.

Es diferente la representación del sertanejo en la novela *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, comenzando por la estrategia narrativa, que confiere exclusividad al relato del soldado Getúlio, única voz narradora en la novela. El texto de João Ubaldo se construye,

entonces, como un largo monólogo que deja fluir el pensamiento del protagonista. ¿Y quién es el Sargento Getúlio? De origen humilde –la numerosa y miserable población pobre y libre de los sertones nordestinos-, Getúlio ve la condición de sargento y de "capanga" del jefe político Acrísio Antunes como una salida para la situación de penuria en la que siempre viviera: adopta, entonces, como patrones de conducta la violencia y la obediencia ciega a las órdenes del jefe, tomándolo, inclusive, como modelo de comportamiento. Así, Getúlio no vacila cuando recibe órdenes para conducir a un preso –un "comunista"– del interior del estado de Sergipe hacia la capital. El relato acompaña ese viaje, que Getúlio va puntuando con la descripción de sus hazañas y atrocidades. En la mitad del trayecto, llegan noticias de que el jefe ha ordenado interrumpir el recorrido, pues la política había cambiado. Getúlio, entretanto, se ve confuso e inseguro en cuanto a la decisión a tomar ya que, en los estrechos límites de su autoconciencia, las nuevas órdenes solo tendrían validez en el caso de ser dadas directamente por el jefe político. El Sargento termina por proseguir el viaje, tomando actitudes que lo distancian cada vez más de la esfera de protección del jefe político: además de extraer cuatro dientes del prisionero con un alicate oxidado, degüella a un teniente que viniera para sacarle al prisionero de sus manos. Conscientizándose de la precariedad de su situación, Getúlio decide llevar al preso a cualquier costo, eligiendo la rebeldía y la autoafirmación a través de la valentía y del sentimiento de omnipotencia: "yo llevo esta basura sea como sea, llego ahí y la entrego [...] quiero ver ese corajudo en Aracaju que me dijo que no puedo, porque soy Getúlio Santos Bezerra y todavía no nació quien me iguale" (Ribeiro, 1982: 84). Defendiendo la autonomía que acabara de conquistar, el Sargento Getúlio enfrenta, solo –resistiendo hasta la muerte– el cerco que le hacen los soldados del gobierno.

Al representar la voz de Getúlio, João Ubaldo Ribeiro la torna expresiva del mundo interior del personaje: su modo de pensar y de "ver la realidad". Para concretar esa tentativa, el escritor imprime al relato un tono extremadamente brutal, que refleja con agudeza la enorme carga afectiva que da ritmo al habla de Getúlio: y, si éste erige la valentía como máximo valor de su vida, es en la tradición oral de las cantigas, las fiestas y las novelas populares sertanejas que Getúlio va a buscar una concepción positiva de sí mismo: "Puedo ser el rey del Congo [...]. Hay veces que me siento libro, almirante de mourama, rey de los moros" (Ribeiro, 1982: 39).

Así, el relato del Sargento expone, con riqueza de matices, las ambigüedades y tensiones vividas por la plebe rural brasileña. Por un lado, su discurso afirma, con insistencia, la bravura y la libertad, valores apreciados por el hombre pobre y libre que juzga haber superado la miseria y la situación de dependencia que experimentara en el inicio de su vida; por otro lado, el discurso de Getúlio expone los estrechos límites de su autoconciencia y el carácter reificado de su identidad, aspectos que suprimen la posibilidad de una existencia autónoma, tornando precaria y engañosa la sensación de omnipotencia y de libertad afirmada por el Sargento. De hecho, Getúlio presenta una organización psíquica bastante frágil, siendo tenue también su autorrepresentación. Aunque repita más de una vez la expresión "yo soy yo", su habla y sus gestos ponen en evidencia la indiferenciación y la indisociabilidad que experimenta en relación al jefe político, efectos drásticos del sistema de dominación personal. Solamente a partir del momento en que "elije" la revuelta y el camino individuales es que Getúlio se disocia del jefe político, experimentando la autodeterminación y el autorreconocimiento, y descubriendo la diferencia constitutiva de la identidad: "yo no era yo, era un pedazo de otro, pero ahora yo soy yo siempre y quién puede?..." (Ribeiro, 1982: 141). Sin embargo, la muerte del Sargento señala la imposibilidad de que su gesto libertario lo conduzca a la existencia autónoma que ansiara; por otro lado, la muerte de Getúlio cierra la dimensión de auto-afirmación –como en los instantes finales de Augusto Matraga– y de la resistencia –que se evidenciará en el momento agónico del personaje de Clarice Lispector.

Llego, por vía de la resistencia del Sargento Getúlio en el momento de su muerte, a la novela *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que se destaca entre los textos nucleares por dramatizar más agudamente el embate entre la conciencia letrada y urbana del intelectual y la subjetividad del hombre no-citadino. Para escenificar ese embate, Clarice Lispector coloca en escena un personaje marcado por la carencia y por el vacío: Macabéa, una muchacha nordestina pobre, raquítica, fea y semianalfabeta, que va a Río de Janeiro y ahí sucumbe: "Macabéa es todo lo que no es: es fea -pero no llama la atención, [...]; no es blanca, no es negra, no es mulata: es 'parduzca', o 'agrisada'; es tuberculosa -pero no sabe cuáles son los riesgos de la enfermedad; [...] es nordestina –pero vive en la ciudad de Río de Ja-

neiro; tiene total inconsciencia de su condición –y piensa que es feliz" (Sperber, 1983: 155). Quien cuenta la historia de esta nordestina es un narrador identificado y nombrado, Rodrigo S. M. – un narrador-escritor que, mientras construye, a duras penas, su personaje, habla de sí mismo, transformándose en personaje de esa narrativa que escribe. Así, en la historia de la narrativa, crece el personaje-narrador, Rodrigo S.M., que invade el texto con su conciencia torturada, dilacerada por dudas y vacilaciones: "[...] no sé si mi historia va ser -ser qué? No sé de nada, [...] ¿Habrá acontecimientos? Habrá. Pero ¿cuáles?" (Lispector, 1977: 28). Dar vida al personaje se convierte, entonces, en un proceso doloroso que se realiza a través de tentativas fragmentarias de aproximación – retratos que muestran la "incompetencia de ser" de la nordestina, su alienación de sí misma, su casi inexistencia. Para problematizar la mudez y la alienación de Macabéa, el narrador busca despojarse de la cultura adquirida, escribiendo de modo cada vez más simple y des-haciéndose de intelectualismos. Las dudas del narrador denuncian y completan el "vacío" que se interpone entre su discurso de intelectual y el discurso no-dicho de las nordestinas que migran. Dice, por ejemplo, el narrador: "¿Tendría ella la sensación de que vivía para nada? No puedo saber, pero creo que no. Solo una vez se hizo una trágica pregunta: ¿quién soy yo? Se asustó tanto que paró completamente de pensar. Pero yo, que no llego a ser ella, siento que vivo para nada" (Lispector, 1977: 40).

Efectivamente, Clarice Lispector crea un personaje que sufre de modo radical el mal del desarraigo: sin lazos que la unan a las tradiciones del lugar de origen, sin el dominio de los códigos que orientan el comportamiento en la gran ciudad, Macabéa solamente reconoce la singularidad de su ser individual en el momento de la muerte. Esta es, por lo tanto, la "hora" del auto-reconocimiento, pero tal percepción se extingue en el instante mismo en que se revela a la conciencia de la nordestina. La muerte de Macabéa emblematiza, por lo tanto, la exigüidad existencial a la que está condenada en el espacio urbano, que diluye los contornos individuales de la nordestina, hasta suprimirlos por completo. Momento de autorreconocimiento, la muerte de Macabéa significa, ambigua y paradójicamente, posibilidad e interdicción, resistencia e imposibilidad.

Al representar la muerte de Macabéa con los trazos de la lucha y la resistencia, Clarice Lispector propone un diálogo entre su "vacilante" narrativa y el monumental libro *Os sertões,* cuya escena final dramatiza, de modo contundente, la bravura y la resistencia de los sertanejos sublevados: "Canudos no se rindió. Ejemplo único en toda la historia, resistió hasta el agotamiento completo. [...] Cayó en el día 5, al atardecer, cuando cayeran sus últimos defensores, que murieron todos. Eran cuatro apenas: un viejo, dos hombres y un niño, en frente de quienes rugían rabiosamente cinco mil soldados" (Cunha, 1985: 571). Y si el par resistencia / imposibilidad aproxima la novela de Clarice Lispector al libro *Os Sertões,* en *A hora da estrela* el tono grandilocuente de Euclides da Cunha - que ambicionaba ser el "abogado de aquellos pobres sertanejos asesinados por una sociedad vil y sanguinaria" (Galvão & Galotti, 1997:133) da lugar al discurso titubeante del "reo" Rodrigo S. M., que escribe sobre la nordestina para defenderse de la acusación que ella le hace.

La novela *Sargento Getúlio* también coloca en escena un personaje que reactualiza algunos de los episodios e impases por los que pasaran los sublevados retratados en *Os sertões*: defendiendo la individualidad que acabara de conquistar, Getúlio enfrenta, solo, el cerco que le hacen los soldados del gobierno. Privilegiando la voz del sargento, el escritor João Ubaldo Ribeiro destaca la visión de mundo y el imaginario del sertanejo, hombre que Euclides da Cunha definiera como "el más bravo y más inútil de nuestra tierra" (Cunha, 1985:261). En un discurso ininterrumpido y tortuoso, Getúlio revela, entonces, su valentía y su crueldad, sus contradicciones y su fragilidad – aspectos que, característicos de la plebe rural brasilera, trazan igualmente el retrato del sertanejo hecho por Euclides da Cunha. En manos de João Ubaldo, tal retrato gana "voz" y "alma", exponiendo, en tonos extremamente crudos, la osadía y el desamparo, la esperanza y las frustraciones del hombre sertanejo.

El cuento de Guimarães Rosa destaca un rasgo que, en la imagen del sertanejo propuesta por Euclides da Cunha, no aparecía en primer plano, pues Euclides intentaba encubrir ese rasgo con las pinceladas más fuertes del discurso cientificista: se trata de la religiosidad ingenua del hombre de los sertones, la cual es capaz de convertir la

valentía y la violencia en instrumento de redención espiritual. De este modo, la valentía y la religiosidad del hombre del interior -que a Euclides da Cunha le parecían "incomprensibles"- se conjugan de modo armonioso en la figuración del sertanejo delineada por Guimarães Rosa.

Este escritor, al entrar en sintonía con la sensibilidad arcaico-popular, endosa la afirmación de Walter Benjamin (1987: 207) de que es en el momento de la muerte que el saber y la sabiduría del hombre y, sobre todo, su existencia vivida, asumen por primera vez una forma transmisible, pues en el origen del cuento de Guimarães Rosa está la autoridad de Augusto Matraga en el instante de su muerte, que es la sanción de todo lo que el "narrador sertanejo" puede contar.

Concluyendo el recorrido por esos espacios en los que "es el turno de la muerte", acabaré por observar que -incluso en las narrativas en las que la muerte del personaje señala la imposibilidad de una existencia autónoma y plena– es la "autoridad" de esa muerte que hace "aflorar lo inolvidable" (palabras de Walter Benjamin) en los gestos y miradas de los sertanejos eternizados por Euclides da Cunha, Clarice Lispector, João Ubaldo Ribeiro y Guimarães Rosa.

BIBLIOGRAFIA

-BENJAMIN, Walter. 1987. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3 ed. São Paulo: Brasiliense.
-BOSI, Alfredo. 1988. *Céu, inferno*. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática.
-CLIFFORD, James. 1998. *A experiência etnográfica*. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
-COSTA, Jurandir Freire. 1984. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal.
-CUNHA, Euclides da. 1985. *Os sertões*. Edição crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense.
_____. 1995. Canudos (Diário de uma expedição). In: ___. *Obra completa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. v.2.
-FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho Franco. 1997. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4 ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
-GALVÃO, Walnice Nogueira & GALOTTI, Oswaldo (org.). 1997. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
-LIMA, Luiz Costa. 1997. *Terra ignota*. A construção de *Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
-LISPECTOR, Clarice. 1977. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio.
_____. 1977. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: José Olympio.
_____. 1981. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
-MEZAN, Renato. 1988. *A vingança da esfinge*. Ensaios de psicanálise. São Paulo: Brasiliense.
-NUNES, Benedito. 1989. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática.
-RIBEIRO, João Ubaldo. 1982. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
_____. 1997. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
_____. 1986. *Política. Quem manda, por que manda, como manda*. 2 ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
-ROSA, João Guimarães. 1946. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal.
_____. 1984. *Sagarana*. 31 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
_____. 1988. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
-SANTIAGO, Silviano. 1982. *Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
-SPERBER, Suzi Frankl. 1983. Jovem com ferrugem. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 154-164.
-WEILL, Simone. 1996. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Mito e identidad en la obra de Carlos Fuentes

Javier Ordiz
Universidad de León

Buena parte del ambiente cultural del siglo XX se halla dominada por una fuerte tendencia antirracionalista que encuentra su principal forma de expresión en el mito y el símbolo. Las razones de este hecho pueden ser muy variadas, pero se debe considerar como un factor de primer orden la crisis que comienza a azotar al mundo occidental a partir de la Primera Guerra Mundial. El derrumbamiento del optimismo y de la confianza en el ser humano y el progreso, derivado del panorama de muerte y destrucción que genera el conflicto, favorece la aparición de expresiones artísticas que analizan la degradación moderna y adoptan una estructura o un tema mítico como forma irónica de contraste. Obras como *The Waste Land* de T.S.Elliot o *Ulises* de Joyce, ambas de 1922, son claros ejemplos de esta tendencia. En otros casos, los escritores intentan rescatar el carácter *ejemplar* de los mitos tradicionales o los utilizan para bucear en los resortes de la identidad profunda de sus respectivas culturas, amenazadas por el cientificismo racionalista y las tendencias uniformadoras de una estructura socio-política que funciona al servicio del poderoso, sea local o internacional, y cuyo verdadero rostro se empieza a perfilar tras la segunda gran guerra. El mito comienza a erigirse en este contexto como un factor de resistencia frente al creciente impulso globalizador en una forma de contraste dialéctico entre la realidad de una "aldea local" y los desafíos y agresiones de la "aldea global".

Esta línea de pensamiento, que se podría relacionar sin esfuerzo con los parámetros actuales del discurso sobre la *subalteridad* o los estudios postcoloniales, tiene un amplio calado en Hispanoamérica, cuya literatura, a partir de los años 30 del siglo XX se caracteriza en gran medida por la subversión del modelo realista. El realismo mágico, lo real maravilloso, la fantasía, el surrealismo, el mito, son en realidad distintas bifurcaciones de un mismo camino por el que empiezan a transitar en la década señalada y en las inmediatamente siguientes escritores como Borges, Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier, en una línea que se extiende hasta Carlos Fuentes, objeto principal de mi intervención.

Los inicios de Fuentes como narrador se hallan estrechamente vinculados a la corriente teórica conocida como "filosofía de lo mexicano", que dominó buena parte del ambiente intelectual del país a lo largo de la primera mitad del siglo XX . *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, publicado en 1950, se convirtió en la obra fundamental y casi definitiva sobre este tema, y bajo su influencia directa comenzó el novelista su carrera literaria en 1954. Desde entonces, y hasta su novela más reciente, *La silla del águila*, se viene percibiendo en la narrativa del escritor mexicano un intento sostenido por descubrir y describir las claves de la cultura y la personalidad del país. ¿Qué es México?, ¿quiénes y cómo somos los mexicanos?, ¿qué nos hace ser iguales y a la vez diferentes del resto del mundo?, son interrogantes que Fuentes ha intentado desvelar desde distintos enfoques y perspectivas a lo largo de su extensa trayectoria artística.

El escritor ha acudido en primera instancia a la Historia en busca de respuestas de forma que muchas de sus novelas se han convertido en una suerte de rescate y de reflexión de y sobre los avatares fundamentales que a su juicio han forjado la personalidad de México. La época de la conquista aparece en relatos como *Terra Nostra* o *El naranjo*, la intervención francesa es recordada en *Aura*, la independencia es el telón de fondo de *La campaña*, la revolución mexicana alimenta principalmente el argumento de *La muerte de Artemio Cruz* o *Gringo viejo*, y los problemas de la emigración ilegal de México a EEUU son el centro de la problemática de *La frontera de cristal*, por señalar sólo alguno de los ejemplos más significativos.

Pero la Historia no es suficiente en sí misma para dar cuenta de una señas de identidad que también se forjan a partir de la amalgama de los numerosos aportes que razas y culturas diversas han ido dejando en el ser del país. Y en este camino Fuentes se topa con frecuencia con el mito que, como ha confesado en alguna ocasión, se convierte en una de las principales obsesiones de su quehacer literario.

Las alusiones y referencias mitológicas que comparecen en la narrativa de Fuentes proceden de ámbitos culturales muy variados; aunque los mitos clásicos y los prehispánicos -en especial estos últimos- son los de mayor presencia. Me van a permitir que por razones obvias de tiempo me limite en las líneas que siguen a identificar el simbolismo y señalar la evolución de algunos de los mitos precolombinos más destacados en la obra del mexicano, para finalmente hacer algunas reflexiones sobre el sentido último que alcanzan este tipo de figuraciones en sus textos.

La presencia de las deidades indígenas es muy palpable en los primeros relatos del escritor. Es el caso de los cuentos "Chac Mool" o "Por boca de los dioses", incluidos en el volumen *Los días enmascarados*, donde el dios maya de la lluvia (en el primero) y la diosa azteca Tlazol (en el segundo) llevan a cabo una venganza en forma de sacrificio ritual sobre el personaje representante del mexicano medio contemporáneo. Estos hechos vienen a incidir en la idea del pasado no asimilado y en la pervivencia en el mundo actual del espíritu indígena, que parece seguir pidiendo de forma misteriosa un periódico tributo de sangre.

La idea de la muerte y el sacrificio como factores que vertebran la vida pasada y presente de México que se desprende de estas creaciones de juventud se hace especialmente relevante en la primera novela de Fuentes, *La región más transparente*, publicada en 1958.

En principio, el relato se presenta como un amplio "collage" de la vida en la capital en los años 50 del siglo XX, sin una clara línea argumental o estructural. El personaje central, el indígena Ixca Cienfuegos, recorre distintos ambientes de la ciudad, se enzarza en conversaciones interminables con personas de toda clase y condición y parece ser el único nexo de unión de episodios aparentemente fragmentarios. Así lo vio inicialmente la crítica, que acusó a *La región más transparente* de falta de estructura y a su autor de haber imitado mecánicamente ciertas técnicas narrativas propias de escritores extranjeros (Joyce y Faulkner principalmente), pero sin la carga de "profundidad" ni la calidad de éstos.

En realidad el móvil de Ixca en su particular viaje por la urbe mexicana no es otro que el de buscar una víctima propicia para realizar un sacrificio ritual a semejanza de los que propugnaba el culto antiguo. El imperio azteca ha sido vencido porque los hombres se han olvidado de alimentar a sus dioses con el sagrado sustento de la sangre humana, y este sacrificio renovado, en opinión de Ixca y de su madre, Teódula Moctezuma, podría despertarlos de su secular letargo. Al final de su periplo el personaje acaba siendo consciente de la inviabilidad de su proyecto y descubre que la realidad y el futuro de México no se encuentran en un imposible retorno al pasado, sino en la consciencia de la realidad mestiza y multicultural del país.

Con el tiempo, los relatos de Carlos Fuentes se van despojando de los límites teóricos un tanto estrictos que imponía la "filosofía de lo mexicano". Si en sus comienzos los argumentos y debates que en ellos se suscitaban se ceñían a una temática exclusivamente local (la problemática asunción del pasado o los frustrantes resultados de la revolución principalmente), a partir de obras como *Zona sagrada* o *Cambio de piel*, publicadas ambas en 1967, se hace evidente su interés por ampliar la perspectiva y extenderla fuera de las fronteras de su país. Los viejos relatos aztecas comparecen a partir de entonces rodeados, arropados e incluso confundidos con tradiciones mitológicas de otras culturas con las que comparten un significado común. Las teorías de Claude Lévi-Strauss sobre las estructuras universales del mito o las de Karl Jung sobre los arquetipos y figuras arquetípicas del imaginario humano, planean sobre el sostenido intento del autor por bucear en las raíces últimas de la expresión mítica por encima de las variaciones externas o argumentales del relato mitológico.

Este hecho se hace evidente en *Cambio de piel*, donde la personalidad y los rituales de la deidad azteca Xipe-Tótec entran en relación con otros mitos universales que simbolizan las ideas de cambio y renovación. En las celebraciones en honor de este destacado miembro del Olimpo indígena, era habitual que un oficiante se vistiera con la piel que previamente se había arrancado a la persona sacrificada en la fiesta como forma de escenificación del "cambio de piel" que la llegada de la primavera significaba para

la tierra. En el fondo se trataba de representar la eterna lucha entre "lo viejo" y "lo nuevo" dentro de la reiteración cíclica que caracterizaba la visión del tiempo en la antigua cultura. Fuentes hace explícita la presencia de este simbolismo desde el propio título de la obra y lo pone al servicio de una interpretación de la Historia que en adelante será recurrente en sus textos. Los personajes de *Cambio de piel*, como ocurre en la gran mayoría de los relatos de Fuentes, trascienden claramente su carácter individual para convertirse en símbolos o *tipos* representativos de diferentes momentos y avatares de la historia reciente. El más significado en este sentido es Franz, un antiguo nazi que en sus intervenciones intenta justificar las atrocidades cometidas por el régimen al que sirvió. Su muerte y la de sus acompañantes, que tiene lugar en la escena final de la novela en el interior de la pirámide de Cholula, se tiñe de todas las connotaciones que tenía el acto sacrificial en la cultura antigua: es una ceremonia de purificación y un acto propiciatorio de un nuevo ciclo que, sin embargo, no parece que vaya a significar tampoco un cambio significativo en la reiteración de los errores históricos de los que fueron testigos e incluso protagonistas.

En esta interpretación cíclica de la Historia que comienza a dominar sus relatos desde *Cambio de piel*, Fuentes recurre también con frecuencia al simbolismo que tenían en el mundo antiguo las figuras de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Como seguramente es sabido por muchos de uds., Quetzalcóatl es la personalidad mitológica más relevante de la cultura náhuatl. En los relatos precortesianos aparece siempre como ente benéfico y héroe cultural: a él se le atribuye un papel decisivo en el nacimiento de los sucesivos soles que han alumbrado la tierra; es el creador de la Humanidad y el defensor de una moral basada en el autoconocimiento, el estudio y la paz. Como enemigo y contrario de Quetzalcóatl aparece desde tiempo inmemorial la figura de su hermano Tezcatlipoca, llamado también el del Espejo Humeante debido al espejo oscuro que siempre le acompaña, que se relaciona con las fuerzas de la oscuridad. La lucha entre ambos principios opuestos en la cultura náhuatl es la historia de las sucesivas creaciones y destrucciones del mundo. En una de las versiones más difundidas del mito, Tezcatlipoca acude disfrazado a visitar a Quetzalcóatl y le hace contemplar su propio rostro en el espejo; éste se sobresalta, se emborracha, comete incesto con su hermana, y al día siguiente se marcha de su pueblo no sin antes prometer que regresará en el futuro a restaurar su reino. Este viejo mito adquirirá una importancia histórica de primer orden cuando a la llegada de Hernán Cortés a las costas de México el tlatoani azteca Moctezuma lo confunda con el dios regresado y decida rendirse a la fatalidad.

El misterioso peregrino que en la segunda parte de *Terra Nostra* viaja al nuevo mundo es el portador del mensaje *positivo* de Quetzalcóatl y ha de huir finalmente derrotado de nuevo por Tezcatlipoca. El suceso mitológico se vuelve a repetir en ese entonces futuro de 1999 (la novela se publica en 1975). En este caso el Espejo Humeante es el Presidente de la República Mexicana y se halla al servicio de las fuerzas norteamericanas que han invadido el país. Su hermano es el guerrillero idealista que se levanta en armas en Veracruz para combatir al ejército de ocupación y defender la libertad y la identidad de su pueblo.

La historia de México se ha convertido pues en la grotesca repetición del mismo mito: el de la traición de los ideales por la violencia de los corruptos y los poderosos. La figura mitológica de Tezcatlipoca se asimila con frecuencia en la narrativa de Fuentes al arquetipo cultural del *chingón*, que analizó en primera instancia Octavio Paz en el ensayo mencionado con anterioridad. *Chingones* son Federico Robles, de *La región más transparente* o Artemio Cruz, personajes representativos de la oligarquía nacida de la Revolución mexicana. Y también responden al tipo Leonardo Barroso, de *La frontera de cristal*, el magnate de la frontera enriquecido merced a sus negocios ilícitos y –de nuevo, como en el caso de los dos anteriores- a su alianza con el capital norteamericano o Dantón, de *Los años con Laura Díaz*, que continúa el camino trazado por sus ilustres antecesores. En línea con el seguimiento del mito antes mencionado, el antagonista de estos personajes suele estar encarnado en la figura del hermano idealista y a la postre derrotado. Es el caso, entre otros, de Emiliano Barroso, acusado de agitador comunista por su defensa de los derechos de los trabajadores mexicanos en EEUU, o de Santiago, hermano de Dantón, que muere en la manifestación estudiantil de Tlateloloco de 1968.

En realidad, toda la aparente complejidad que reviste la narrativa de Fuentes en lo relativo al empleo de este mito se resuelve en última instancia en la idea de la eterna lucha cósmica entre la esfera del Bien y la del Mal que se halla también presente de distintas formas en las diferentes y numerosas tradiciones, leyendas, sistemas religiosos y teorías filosóficas de las que se hace eco el autor en *Terra nostra*. En el transcurso de la novela, Fuentes va identificando a los protagonistas, reales, ficticios o mitológicos, que en distintos momentos han encarnado esta batalla. Del lado *positivo* comparecen aquellos personajes que de una u otra manera han defendido ideas relativas a la paz y a la regeneración moral de la sociedad, o han contribuido al progreso del pensamiento o del arte. Nombres como los de Quetzalcóatl, Jesucristo o Cervantes, o principios como la cultura o la democracia, son representativos de esta esfera. Del lado contrario se encuentran los antagonistas, los malvados, las "fuerzas de la oscuridad", encarnados en figuras como Tezcatlipoca, Felipe II, Francisco Franco o toda la pléyade de dictadores iberoamericanos que se nombran al final del relato. Fuentes ofrece de nuevo en esta novela una interpretación de la Historia netamente pesimista al constatar la derrota cíclica y reiterada del "Bien" frente a los valores negativos. Por ello, llegados a esa fecha clave del 31 de Diciembre de 1999, que en el siglo XX excitaba la imaginación milenarista, el narrador escenifica el fin de la Historia con la llegada de un Apocalipsis que, en línea con las profecías tradicionales, tendrá un carácter purificador y dará a la Humanidad una segunda oportunidad sobre la tierra. El drama de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, como el de Caín y Abel o el de Osiris y Set, se erige en este caso como emblema de la violencia fratricida que se ha instalado fatalmente en el devenir de la Historia de la Humanidad y que sólo finalizará con la llegada de un tiempo nuevo que cancele definitivamente el anterior.

Fuentes vuelve sobre el tema en una de sus novelas más recientes, *Los años con Laura Díaz*. A través del esquema clásico de la "saga" familiar, el autor lleva a cabo en esta obra un amplio repaso de los principales avatares históricos del siglo XX. Episodios como la guerra de España, la barbarie nazi, la llamada "caza de brujas" en EEUU, las represiones políticas en México o las sangrientas dictaduras latinoamericanas, entre otros muchos acontecimientos del mismo cariz, retratan a la perfección la realidad de un siglo donde se ha hecho evidente una vez más el triunfo del horror sobre la cordura. Lo que en novelas como *La región más transparente* o *La muerte de Artemio Cruz* parecía ser tan sólo una especie de estigma histórico de México, representado en esa "dialéctica de la chingada", se generaliza en estos últimos textos mencionados a la realidad de la historia humana, o, si se quiere concretar más, a la del llamado mundo occidental, donde una estructura económica injusta ha asentado con el tiempo las bases de un sistema de convivencia basado en el poder del dinero y la explotación de los humildes.

La necesidad de una transformación en el devenir de la Historia que traiga consigo una regeneración moral y unas bases nuevas y diferentes para la convivencia entre los seres humanos es pues, a tenor de lo visto, la idea principal que se desprende de los diferentes mitos y figuraciones simbólicas que comparecen en la narrativa de Carlos Fuentes. El novelista expresa de forma clara estas convicciones en su extensa obra ensayística, donde va desgranando los conceptos principales de esa suerte de humanismo utópico que nutre su pensamiento. En sus obras teóricas el escritor defiende, entre otras cosas, la riqueza del mestizaje por encima de planteamientos nacionalistas o xenófobos, aboga por la desaparición de fronteras y pasaportes e insiste en la necesaria cooperación entre pueblos y culturas –hermanados todos ellos en una historia de fracasos- para alcanzar un régimen de igualdad y respeto mutuo donde no existan explotadores (chingones) ni explotados (chingados). En la lógica de este pensamiento, y enlazando así con otro de los ejes temáticos de este congreso, Fuentes expresa en estos escritos su manifiesto rechazo hacia el actual proceso de globalización que, a su juicio, se fundamenta en criterios de índole exclusivamente económica y se encuentra diseñado para favorecer a los poderosos, y aboga por una mundialización basada en la universalización de la justicia, el respeto a los derechos humanos, la protección del medio ambiente y la libre circulación de ideas y personas.

El mito se convierte por tanto en manos de Fuentes en un factor cultural de primer orden que, si en primera instancia identifica al hombre con una raza, lugar o sistema religioso determinados, en su sentido profundo alberga los sueños, anhelos, esperanzas y también los dramas y contradicciones de la Humanidad, que han permanecido inalterables por encima de tiempos y espacios.

Bibliografía: la obra narrativa y ensayística de Carlos Fuentes

Novelas y cuentos (Primeras ediciones)
-1954. *Los días enmascarados.* México: Editorial Los Presentes.
-1958. *La región más transparente*. México: FCE.
-1959. *Las buenas conciencias*. México: FCE.
-1962. *Aura*. México: Era.
-1962. *La muerte de Artemio Cruz*. México: FCE.
-1964. *Cantar de ciegos*. México: Joaquín Mortiz.
-1967. *Zona sagrada*. México: Siglo XXI.
-1967. *Cambio de piel*. México: Joaquín Mortiz.
-1969. *Cumpleaños*. México: Joaquín Mortiz.
-1975. *Terra Nostra*. México: Joaquín Mortiz.
-1978. *La cabeza de la hidra*. México: Joaquín Mortiz.
-1980. *Una familia lejana*. México: Era.
-1981. *Agua quemada*. México: FCE.
-1985. *Gringo viejo*. México: FCE.
-1987. *Cristóbal Nonato*. México: FCE.
-1989. *Constancia*. Madrid: Mondadori.
-1990. *La campaña*. Madrid: Mondadori.
-1993. *El naranjo*. Madrid: Alfaguara.
-1994. *Diana o la cazadora solitaria*. Madrid: Alfaguara.
-1996. *La frontera de cristal*. Madrid: Alfaguara.
-1999. *Los años con Laura Díaz*. Madrid: Alfaguara.
-2001. *Instinto de Inez*. Madrid: Alfaguara.
-2003. *La silla del águila*. Madrid: Alfaguara.

Ensayos

-1968. *París: la revolución de Mayo*. México: Era.
-1969. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
-1971. *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz.
-1971. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz.
-1976. *Cervantes o la crítica de la lectura.* México: Joaquín Mortiz.
-1990. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori.
-1992. *El espejo enterrado*. México: FCE.
-1993. *Geografía de la novela*. Madrid: Mondadori.
-1993. *Tres discursos para dos aldeas*. México: FCE.
-1994. *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar.
-2002. *En esto creo*. Madrid: Seix Barral.

Juan Moreira y *Santos Vega:* dos revisiones modernas de la gauchesca en Eduardo Gutiérrez

Carlos Hernán Sosa
Universidad Nacional de La Plata

- I/

Cuando Eduardo Gutiérrez inició la producción de sus folletines gauchesco-policiales, en 1879, se inscribía en una tradición ya férreamente asentada: la gauchesca rioplatense.

En este nuevo contexto de emergencia, por primera vez en nuestro país se estaba consolidando un público masivo incipiente que actuaría, en buena medida, como un regulador de la producción literaria de nuestro autor[1]. El modo complejo en que se generó el fenómeno sociocultural de fines de siglo, que Prieto (1988) ha denominado "criollista", fue el escenario en que se construyó una "ficción orientadora"[2] marginal del 80: la de vertiente populista que entrocaba con una veta tradicional de la gauchesca, y que con Shumway (1995) podríamos remontar a los poemas de Bartolomé Hidalgo.

Las primeras novelas de Gutiérrez, a medida que se "aclimataban" a las exigencias del mercado, imprimieron una serie de modificaciones en la tradición heredada. En este sentido, Ernesto Quesada (1902) reconoció en Juan Moreira la figura del "gaucho malo", siguiendo la tipología clásica de Sarmiento (1845) en *Facundo*; mientras que, por otra parte, con la figura de Santos Vega el folletín recuperó otro tipo de dicha clasificación: "el cantor". Sin embargo, estas novelas se construyeron con una serie de facetas que dislocaron los modelos sarmientinos y los aportes que habían asentado los textos canónicos, sobre todo el contemporáneo *Martín Fierro*. El ingrediente que actuó como pivote de estas tensiones fue la necesidad de dotar a los textos de una contemporaneidad, de una visión moderna del gaucho y su entorno, que no siempre fueron respetuosas con las exigencias del género[3].

- II/

Juan Moreira fue el primer personaje gauchesco que Eduardo Gutiérrez compuso para la prensa periódica. En su construcción se advierten una serie de reformulaciones de la figura del gaucho, que pueden delinearse a partir de una confrontación con la figura de Martín Fierro.

Cuando Hernández publica *La vuelta de Martín Fierro,* en 1879, completa el ciclo de la apoteosis del protagonista e intenta reincorporarlo a la sociedad de su tiempo. Compitiendo con este discurso políticamente conciliador, vinculado con "el proyecto del 80"[4], *Juan Moreira* plantea una actitud más crítica frente al sistema sociopolítico excluyente que se está implementando en nuestro país.

Efectivamente, es significativo que ante la conducta reflexiva de Fierro en *La Vuelta*, Gutiérrez haya optado, en su caracterización de Moreira, por un sujeto socialmente victimizado como el primer Martín Fierro construido por Hernández. No obstante, estas deudas innegables aparecerán modificadas, ante todo, por la ausencia de un discurso homogéneo que expone permanentemente sus fisuras estéticas e ideológicas[5].

La minuciosa caracterización física y moral de Moreira, por ejemplo, contrasta con la imagen difusa del héroe apenas descripto en el poema *Martín Fierro*, que sólo puede recomponerse a partir del conjunto de datos que su propia voz lastimera nos acerca. En contraposición, la imagen de Moreira aparece más corpórea, su representación es más "reconocible" por los ecos de las crónicas policiales que habían difundido el raid delictivo de su inspirador histórico, y por ello más apta para los procesos de lectura del folletín; en tanto que la composición de Hernández, por su significación extracoyuntural, atenúa las vinculaciones inmediatas con el referente. Resulta imposible que olvidemos los bucles renegridos y la belleza luminosa -netamente romántica- de Moreira, tanto como es difícil determinar los rasgos mínimos del rostro de Fierro.

Por otra parte, la creación de Gutiérrez toma de la obra de Hernández -y no gratuitamente- cierta genealogía con la figura de Viscacha, otro sujeto descripto con verismo textual, al que también se

podría leer como un mentor y/o consejero ético de los actos de Moreira. Además de los contactos con Viscacha en el delito y la connivencia con las autoridades, también ciertos rasgos de una fuerte individualidad y una cuota amoral caracterizan a Moreira[6].

Esta variante en la representación del héroe gauchesco se conjuga además con la compleja ubicación social de Moreira, ya que como "gaucho malo" alterna entre las posiciones de víctima y victimario, excluido del sistema o sostenedor rentado del mismo. Si nos detenemos, por ejemplo, en una constante del género, la amistad entre los gauchos[7], podemos subrayar estas continuidades y redefiniciones con los personajes de *Martín Fierro*. Por ejemplo, la relación que estrecha a Moreira con Julián Andrade es una reiteración funcional de la que se establece entre Cruz y Fierro; y en ambos casos están consolidadas por el acompañamiento y el auxilio mutuo, frente a un común destino de exclusión social.

Sin embargo, el aspecto delictivo que acompaña la conducta de Moreira termina por "desacralizar" el valor de la amistad, en tanto que los personajes se vinculan no sólo por los lazos del sentimiento sino también por el intercambio de favores dentro de la marginalidad delictiva que comparten. La ayuda desmedida de Andrade, al tiempo que honra el vínculo existente, también parece adecuarse a una autoridad que se lo impone; antes que al "amigo" Moreira, Andrade podría obedecer al verticalismo de su "jefe". En tal sentido, el beso en los labios que comparten los personajes puede ser interpretado como una prueba de amistad[8], y también como la reiteración de un pacto entre congéneres criminales, acto simbólico recurrente, por ejemplo, entre los varones de la "maffia" italiana o ciertas organizaciones rusas[9].

La relación de Moreira con el Cuerudo[10], revela con mayor claridad el vínculo expectante y suspicaz entre dos delincuentes. El Cuerudo es un sujeto dominado por el temor que le infunde Moreira, al extremo que debe cobijarlo en su rancho contra su propia voluntad. Es un personaje que funciona en la historia en oposición a la fidelidad y a la idea de "pacto" que vincula a Moreira con Andrade[11], como signo de una realidad inestable en la que la pervivencia de los valores está puesta en cuestionamiento.

El conflicto planteado con este individuo es otra prueba de la redefinición de la amistad entre los paisanos[12], que instaura, además, la traición como un nuevo matiz relacional, quizás más apto al medio corrupto. Casualmente, antes de dirigirse al prostíbulo y de ser "vendido" a la autoridad, Moreira se muestra socarrón tras una advertencia ambigua del Cuerudo, su "amigo-delator", y con una actitud que honra la sabiduría popular de los consejos de Viscacha, se burla de sí mismo: "El que nace barrigón es al pepe que lo fajen" (Gutiérrez, 1961: 210).

- III/

Un aspecto a considerar en la novela, para la fijación del contexto común con el poema de Hernández, es la presencia del indio. *La vuelta de Martín Fierro* dedica varios cantos al cautiverio entre la indiada. Una visión crítica, grotesca y burlona en algunos aspectos, caracteriza la evaluación que nos ofrece el protagonista, enfatizando siempre su rol de víctima frente al salvaje. Imposibilitado de vivir en un poblado, Fierro tampoco puede hacerlo en la toldería, donde sólo encuentra nuevas causas para sus penurias, como la pérdida de Cruz.

Gutiérrez, instado por la tradición, lleva a Moreira a la toldería, y aunque éste también arriba buscando refugio para sus correrías con la ley, lejos de las desdichas de Fierro, disfruta a pleno la estadía en los toldos de Simón Coliqueo. Nuestro héroe seduce a todo el mundo, empezando por el mismo cacique a quien estafa reiteradamente con el juego de cartas y con quien comparte sucesivas noches de alcohol. Las disipadas escenas se completan con la presencia de las indias quienes "solían hacerle ojo tierno" (Gutiérrez, 1961: 135)[13] a Moreira. Es decir, que en esta expulsión de la sociedad por causa de sus delitos, Moreira no padece el destierro sino que -juego, dinero, guitarreada y mujeres mediante- disfruta de la satisfacción de todos sus apetitos.

El indio, por su parte, no es ya el salvaje que castiga a los cautivos o emplea métodos bárbaros de curación como en *Martín Fierro*. Por el contrario, los indios representados en *Juan Moreira* "estaban completamente militarizados y dependían directamente del jefe de la frontera oeste", y como además "recibían ración y sueldos

del gobierno" (Gutiérrez, 1961: 134), había en la toldería algunos pulperos oportunistas que sacaban provecho pecuniario de las necesidades comunes de indios y gauchos.

Es decir que, como sujetos empleados por el Estado -para sustentar el fraude (en el caso de Moreira) y para asegurar la frontera (en el de los indios)-, comparten, sin embargo, el lugar periférico de los excluidos. También contribuyen, a su modo, con el sostenimiento de un sistema que, en realidad, les destina las "limosnas de una modernidad en cuentagotas", vehiculizada hasta esas fronteras por el dinero con que se comercializan la ginebra, los cueros y las plumas de avestruz[14].

Si continuamos con la temática del dinero, debemos recordar que el primer crimen de Moreira, la muerte de Sardetti, está motivado por problemas afines. Sardetti no le ha pagado una deuda pendiente, y mediante la alianza con el poder político, el advenedizo italiano termina estafando la buena fe de un honesto criollo como Moreira.

Este episodio nos acerca, desde la óptica de la novela, ciertos aspectos xenofóbicos que acompañaron a la gauchesca desde sus orígenes[15]. A diferencia de los cruces entre Fierro, el "pa-po-litano" y/o el gringo de "Inca la perra", el enfrentamiento llega en *Juan Moreira* a un punto de máxima tensión, ya que se han dejado de lado las bromas sobre la dicción o el desconocimiento de las faenas rurales típicas del país, para que el héroe estrene brutalmente su carrera de asesino con el cuerpo de Sardetti. De este modo, el folletín materializa, en un acto criminal y por cuestiones de dinero, el rechazo al extranjero sugerido en textos anteriores.

La omnipotencia reguladora del dinero es una muestra de la fuerte presencia de lo moderno en la novela. En contraste con la visión arcaizante que se ha subrayado en *Martín Fierro*[16], en la obra de Gutiérrez se perfila una serie de elementos que funcionan como recursos de anclaje de la ficción, a la vez que configuran una imagen renovada y más contemporánea de la campaña bonaerense[17].

Además de la experiencia fundamental y sintomática del narrador-cronista-periodista, quien a partir de actividades a tono -entrevistas, consulta de fuentes, viajes de investigación- construye un discurso de ribetes modernos, también el itinerario delictivo del protagonista por los pueblos al sur de la Capital nos acerca un aspecto visible y positivo de dicha modernidad.

Las apariciones de los trenes, los hoteles, los salones de billar, la relevancia de la prensa, las elecciones, funcionan como emblemas de un aparente progreso que se está difundiendo centrífugamente por la pampa. En tanto signos inequívocos del período, esta serie tiene sus equivalentes en las causas penales seguidas contra Juan Moreira; en los autos judiciales que conservamos, también se hace mención de los trenes, los hoteles, boletas de depósito bancario, telegramas y acciones judiciales que se dan a conocer en los edictos publicados por la prensa. Estas correspondencias pueden servirnos como prueba de las posibilidades referenciales de la literatura y el documento[18] que, en este caso específico, reconstruyen para Moreira y sus contemporáneos un escenario que, insistimos, puede aceptarse como la cara más favorable de la modernidad.

- IV/

Respecto de la recuperación del tipo "cantor", vale aclarar que Gutiérrez presentó su versión de la historia del mítico Santos Vega fragmentada en dos publicaciones: *Santos Vega*, en 1880, y su continuación, *Una amistad hasta la muerte,* en 1881.

Como ha documentado ampliamente Lehmann-Nitsche (1962), para entonces ya se habían aportado diferentes versiones de la historia del personaje, entre ellas las de Mitre y Ascasubi[19]. En términos generales, el autor debía optar por reconocer el carácter mítico de Vega o defender la veracidad de la existencia de dicho sujeto, en los pagos del Tuyú. Instado por los procesos de verosimilitud y empatía vigentes en el folletín, Gutiérrez decidió inventar una nueva biografía para el personaje.

Lo ubicó entonces hacia 1820, y no metamorfoseó una biografía histórica como con Moreira -de puntero político, poseedor de un frondoso

prontuario policial, a peón humilde allá en Matanzas- sino que lo presentó como un rico hacendado propietario de tierras en Dolores y el Azul, con un destino adverso demasiado próximo, casi intercambiable, con el de alguno de sus otros gauchos matreros y perseguidos.

Se ha señalado que no son los componentes de una circunstancia socioeconómica o política, como en *Juan Moreira*, los que sustentan los conflictos en *Santos Vega*, ya que "el desamparo civil del gaucho [...] se impone como una condición anterior a las determinaciones de aquella coyuntura: se impone como condición racial" (Prieto, 1988: 106). Sin embargo, la omnipresencia de lo material ocupa, desde el comienzo del relato, un lugar preponderante como disparador de las fatalidades del protagonista "pues según se desprendía de su canto, *la jerarquía del dinero* lo había apartado de la mujer querida" (Gutiérrez, 1952: 6-7. El subrayado me pertenece)[20].

Lejos de la imagen consagrada y excluyente del payador enamorado, el Santos Vega del folletín de Gutiérrez, paradójicamente, no puede cantar en buena parte de la novela. Los conflictos con las autoridades, sus desavenencias amorosas y el lamento por la pérdida de las prerrogativas y los privilegios de hacendado, se conjugan con las preocupaciones monetarias y "enmudecen" al personaje. Esta determinación económica atraviesa la narración al punto que es evaluada como la principal causa de sus desdichas; refiriéndose a los motivos de la persecución del juez de Paz concluye Martina, una de la mujeres que lo protege en la historia:

> (...) don Rafael tiene ahora tres motivos para matarlo. El librar a su hija de que usted tarde o temprano se vaya alzar con ella, el vengar a su sobrino, cuya muerte comprende es obra suya, *y lo que importa más, librarse él mismo de los cargos que usted puede hacerle por la hacienda que ha hecho sacar de su campo* (Gutiérrez, 1952: 113. El subrayado me pertenece).

Por otra parte, como ha señalado Prieto (1988), la necesidad de generar la contemporaneidad del relato con su contexto de publicación determinó un conjunto de tergiversaciones e incongruencias cronológicas al retomar hechos históricos como la mención del ataque de los indios a Azul, en el que mueren los padres de Vega, y que aparece datado en el folletín hacia 1820, cuando el acontecimiento ocurrió, en verdad, en 1855. Debemos agregar también que hacia 1818, cuando se inicia la apesadumbrada historia de Vega, que conocemos por boca de su protagonista en la típica construcción del relato de fogón, la Justicia de Paz -que vendría a sustituir ciertas funciones del Cabildo- no se había implementado todavía en la campaña bonaerense tal como será presentada en el transcurso de la narración[21].

Otro de los aspectos discutidos en la novela ha sido la contaminación con la figura del "gaucho malo", en el proceso de "moreirización" del "cantor", que fue señalada tempranamente por García Mérou (1881)[22]. Este desplazamiento que trasformó a Vega en un cuchillero de primera línea, que implementa una rutina de entrenamiento para sus duelos y se jacta del número de las partidas vencidas y contendientes muertos, se combinó con el modo funcional con el cual Gutiérrez procuró atenuar el carácter sanguinario de sus personajes.

Con éstos propósitos, y al igual que en *Juan Moreira*, los episodios de sangre que provoca Vega aparecen encuadrados, muchas veces, dentro de una suerte de "determinismo" biológico y/o sociológico. Al asesinato del juez de Paz que iniciará su camino delictivo, se suceden enfrentamientos que ya no se disculpan por el contexto de la "buena ley", es decir la justicia popular, que como regulación autónoma de la estatal, se impone para garantizar la subsistencia del gaucho en un medio ilegítimamente adverso[23]. Por el contrario, el personaje comenzará a experimentar la irracionalidad de sus actos y el placer en el asesinato:

> En cualquier otra situación yo no hubiera ofendido mi daga a aquel hombre que me pedía no lo matara. Pero entonces estaba dominado por un invencible vértigo de muerte; mi único afán era matar, y es inexplicable el placer que sentía al hundir la daga en el pecho enemigo (Gutiérrez, 1952: 133-134).

Al asumir Santos Vega esta singularidad criminal que, por el origen y los tratamientos literarios de su figura, no le correspondía, el texto de Gutiérrez justificaba, de algún modo, la subtitulación general "dramas policiales", que acompañó y aglutinó buena parte de sus folletines, mediante una nivelación decididamente impuesta para

satisfacer las urgencias cotidianas de sus lectores. Dicha equiparación facilitó en algunas ediciones posteriores -como las desprolijas y supuestas *Obras completas* que publicó J. C. Rovira en la década del 30- que las novelas funcionaran "según un principio de acumulación que hace de cada texto una pieza intercambiable" (Laera, 1999: 343); al tiempo que contribuyó a fosilizar una imprecisa figura de autor de Gutiérrez -escrupulosamente reiterada desde fines del siglo XIX- que lo presentaba como autor exclusivo de descuidados folletines[24].

- V/

Estas imposiciones del mercado en los folletines de Gutiérrez, que hemos reseñado brevemente, no sólo importan por los replanteos *ad hoc* en una tradición literaria como la gauchesca; también interesan por otras sugerencias, ante todo por la indicación del lugar periférico, para ciertos sectores sociales, en un proyecto nacional que la misma perspectiva de la modernidad se encargó de precisar.

El destino de la mayoría de estos gauchos alzados reitera, desde la lógica de la novela por entregas, un modo particular en la representación de los sectores populares, expresión literaria también coyunturalmente moderna, que Berman (1999) define como "epifanía en ambos sentidos", puesto que el sector obrero, el desclasado, el criminal, por primera vez "al mismo tiempo que ven, son vistos" (Berman, 1999: 153) en el espacio social y en la literatura. Es decir que aquellas "dos cadenas" que Ludmer (1988) considera constitutivas y delimitadoras de la gauchesca (la ilegalidad de lo popular y la visión desestimadora desde el margen letrado hacia el género) continúan funcionando con mínimas reformulaciones en la producción de Gutiérrez.

El elemento agregado tiene que ver precisamente con la presencia de lo contradictorio, que bien puede delinearse, paradigmáticamente, con el destino de Moreira. El autor ha congregado en torno del personaje un conjunto de aspectos irreconciliables: excesivamente temperamental y con demasiadas aristas para ser tolerado por el esquema idealizador de su coetáneo Fierro, emblema turbio y no definido en una organización sociopolítica que lo segrega al tiempo que lo contrata para el "trabajo sucio"; es evidente que nuestro autor se ha visto superado, en el intento por incluir a su protagonista en la genealogía de los parias de la gauchesca[25], y consecuentemente no pudo presentar, en nuestra literatura, para esta moderna aparición del "desclasado" más que la moderna imagen de la contradicción.

En concordancia, el complejo discurso de un sujeto empapado de actualidad como Gutiérrez nos deja entrever, junto con aquellas delicias superficiales de lo nuevo, la cara oscura de la periférica modernidad latinoamericana. La muerte "socialmente liberadora" de Moreira puede analizarse entonces como parte de "los sacrificios necesarios" para la construcción del estado argentino, y sus concomitantes "reacondicionamientos modernos" en los modos de hacer política. En un sentido próximo, también puede comprendérsela como una "desestigmatización" del propio sistema, que descarta a Moreira tras una explotación electoral del momento.

En estos folletines gauchescos de Gutiérrez, el discurso moderno en forma sesgada indicaba posiciones y asignaba reglas, en dicha repartición no reservó un lugar para ciertos grupos y personajes, funcionalmente poco aptos[26], quienes como Moreira -"monstruo" criollo de rebelión romántica- encontraron en el brazo estatal de la policía o en otras formas más perversas de coacción,[27] el adecuado "héroe civilizador" que los sacaría del camino sociopolítico que necesitaba aniquilarlos para conquistar la modernidad.

Bibliografía

-ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES "Dr. Ricardo Levene", sección Causas Célebres, *Juan Moreira 1869-1879*, La Plata, tomo único.

-BENARÓS, León. 1960. "Eduardo Gutiérrez: un descuidado destino", en: Gutiérrez, Eduardo. *El Chacho*. Buenos Aires: Hachette, 7-68.

-BERMAN, Marshall. 1999. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.

-BERUTI, Juan Manuel. 2001. *Memorias curiosas*. Buenos Aires: Emecé.

-CÁRDENAS DE MONNER SANZ, María Inés. 1977. *Martín Fierro y la conciencia nacional*. Buenos Aires: La Pléyade.

-CORNBLIT, Oscar E.; Gallo, Ezequiel (h) y O'Connell, Alfredo A. 1971. "La generación del 80 y su proyecto: antecedentes y consecuencias", en: Di Tella, Torcuato, Germani, Gino, Graciarena, Jorge y colaboradores. *Argentina, sociedad de masas:* Buenos Aires: EUDEBA, 18-58.

-CHARTIER, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

-DEVOTO, Fernando J. 2002. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

-DÍAZ, Benito. 1959. *Juzgados de Paz de campaña de la Provincia de Buenos Aires*. La Plata: UNLP.

-GARCÍA, Germán. 1970. *El inmigrante en la novela argentina*. Buenos Aires: Hachette.

-GUTIÉRREZ, Eduardo. 1952. *Santos Vega*. Buenos Aires: Lumen.

-_____. 1961. *Juan Moreira*. Buenos Aires: EUDEBA.

-JAMESON, Fredric. 1989. *Documentos de cultura. Documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.

-LAERA, Alejandra. 1999. "Nota a la presente edición", en: Gutiérrez, Eduardo. *Hormiga negra*. Buenos Aires: Perfil, 341-359.

-LEHMANN-NITSCHE, Roberto. 1962. *Folklore argentino. Santos Vega*. Buenos Aires: Helga S. Lehmann-Nitsche de Mengel editora.

-LUDMER, Josefina. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.

-_____. 1999. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.

-ONEGA, Gladys S. 1982. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL.

-PERLONGHER, Néstor. 1997. *Poemas completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Seix Barral.

-PRIETO, Adolfo. 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

-QUESADA, Ernesto. 1902. "El 'criollismo' en la literatura argentina", en: AAVV. 1983. *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: CEAL, 103-230.

-RAMA, Ángel. 1985. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.

-RAMOS, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.

-SALESSI, Jorge. 2000. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

-SARMIENTO, Domingo Faustino. 1959. *Facundo*. Buenos Aires: Estrada.

-SCARZANELLA, Eugenia. 2002. *Ni gringos ni indios. Inmigración, criminalidad y racismo en Argentina, 1890-1940*. Bernal: UNQ.

-SHUMWAY, Nicolás. 1995. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.

-SOLA, Graciela de. 1961. "Reivindicación de un escritor", en: *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, n° 3, Mendoza, UNCuyo, 117-122.

-TERÁN, Oscar. 2000. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: FCE.

-WHITE, Hayden. 1992. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Buenos Aires: Paidós.

Notas

[1] No sólo hubo regulación desde el público, Prieto (1988) sugiere el papel modelizador, de aglutinador social del fenómeno, que habría sido utilizado desde los sectores de poder.

[2] Para esta categoría de análisis ver Shumwhay (1999).

[3] En *Juan Moreira* encontramos muchas continuidades con la tradición gauchesca. Se establecen filiaciones con *Facundo*, en todo lo referente a la construcción de la imagen del "gaucho malo"; incluso hay pasajes que sugieren reminiscencias del texto de Sarmiento: "Moreira vive aun en la tradición de los pagos que habitó. Sus desventuras se cantan en

décimas tristísimas y sus hazañas son el tema de los más sensibles y tiernos estilos, que canta cada paisano, lamentando la muerte de aquel hombre fabuloso" (Gutiérrez, 1961: 225). También hay nexos con la figura de Santos Vega, con quien el protagonista comparte el gusto por el canto; además, y también en vínculo con aquél, el texto recoge la mitologización popular por la cual Moreira "según fama, peleaba ayuntado con el mismísimo diablo" (Gutiérrez, 1961: 193). A su vez, hay intertextualidad explícita con el *Fausto* de del Campo: "Moreira le tendió la mano, y Julián le dio un abrazo tan estrecho que, como dice Estanislao el Pollo: *sus dos almas en una/ acaso se misturaron*" (Gutiérrez, 1961: 64). Sin embargo, los más evidentes vínculos temáticos y compositivos, ya sean por continuidad o por ruptura, se establecen con *Martín Fierro*; por ello, en este trabajo, nos detendremos sólo en algunas de ésas relaciones específicas. Como información accesoria, podemos agregar que Gutiérrez tenía deudas de sangre con la gauchesca. Contaba entre sus ascendentes a uno de los cimentadores del género: Bartolomé Hidalgo, ya que su abuela paterna había sido hermana del poeta uruguayo.

[4] Ver Cornblit, Oscar; Gallo Ezequiel y O'Connell, Alfredo (1971).

[5] En los temas que trataremos a continuación hemos retomado algunos aspectos que ya han sido discutidos parcialmente por Prieto (1988) y Ludmer (1999).

[6] Confróntese con la representación del personaje en Hernández, José, *Martín Fierro,* II, XIV-XVIII, vs. 2158-2666. Repárese en las sostenidas distancias con Fierro. Hay asimismo en el protagonista, una actitud de picardía que lo asocia con el viejo, y también con el hijo de Cruz.

[7] Desde Bartolomé Hidalgo, en los "Diálogos", la ritualización del encuentro entre paisanos ocupó un lugar destacado en la poesía gauchesca. La misma se prolongará con Ascasubi, del Campo y Hernández, para llegar establecida como tópico a *Juan Moreira*.

[8] Tal es la exégesis que nos ofrece el relato: "Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente, una lágrima se vio titilar en sus entornados párpados y se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad leal y sincera que se habían profesado desde pequeños" (Gutiérrez, 1961: 110). Un episodio idéntico ocurre entre Santos Vega y Carmona, ver Gutiérrez, 1952: 36.

[9] El beso entre Moreira y Andrade ha servido como disparador de otra "utilidad" histórica de Moreira. Perlongher empleó el pasaje como epígrafe para su poema "Moreira", publicado en *Alambres* (1987), en el que hizo una lectura de reivindicación homosexual a partir de la secuencia de Gutiérrez. Ver Perlongher, 1997: 72-73.

[10] El Cuerudo fue también un personaje histórico. En una nota dirigida al juez Benguria, el comandante José Ignacio Garmendia solicitó autorización para realizar allanamientos de domicilios y, entre otros, figura la casa de "un tal Ramón (a) el Cuerudo" que amparaba a Moreira (Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, sección Causas Célebres, *Juan Moreira 1869-1879*, foja 84).

[11] "Cuando Moreira sintió sobre su hombro el peso de aquella mano, levantó la cabeza y miró al amigo Julián con su ojo escudriñador; aquellas dos miradas se fundieron, por así decirlo, y ambos sonrieron: los paisanos se habían comprendido en la expresión de la mirada, y al comprenderse habían hecho un pacto" (Gutiérrez, 1961: 41).

[12] Desde la caracterización esencial de Sarmiento (1845), entre los gauchos existía un sentimiento de solidaridad hacia el "desgraciado": "Si sucede alguna desgracia, las simpatías están por el que se desgració: el mejor caballo le sirve para salvarse a parajes lejanos y allí lo acoge el respeto o la compasión" (Sarmiento, 1959: 94). En *Juan Moreira*, este principio socializador del acompañamiento en la adversidad es traicionado tanto por Carrizo, el gaucho soplón que señala a Moreira para que Adolfo Cortinas pueda reconocerlo y atraparlo, como por el Cuerudo, el entregador final del protagonista. Esta inestabilidad de los valores, que se perfila en la novela, puede ser interpretada como una marca de la redefinición de los lazos vinculares, en la experiencia dinámica de la modernidad, tal como la ha caracterizado Marshall Berman (1999).

[13] La sexualización de la figura de Moreira, quien significativamente muere en un prostíbulo, es otro elemento para contrastar con cierta castidad que caracteriza a Fierro.

[14] Además del nexo con *Martín Fierro*, en este punto, también se aprecian en la novela interesantes coincidencias con la vida en las tolderías de los ranqueles, según la representación de Mansilla. En ambos casos la frontera está caracterizada como un lugar de hibridación cultural, en el que la civilización ha abandonado los despojos de sujetos marginados socialmente. La nota disidente de *Juan Moreira* se advierte en el carácter de tránsito y mayor flujo que aporta el comercio a la frontera.

[15] La actitud de rechazo hacia el extranjero está presente ya en los textos fundadores de la tradición gauchesca como *El amor de la estanciera*, o "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Cevallos" de Juan Baltazar Maciel. Para una visión más amplia que supera la gauchesca, pero que incluye la producción de Gutiérrez, puede consultarse: García (1970) y Onega (1982). Para el contexto común de *Martín Fierro* y *Juan Moreira* puede consultarse el capítulo "El extranjero en la época de *Martín Fierro*", en Cárdenas de Monner Sanz, 1977: 81-99.

[16] Ver Prieto, 1988: 90-94.

[17] Ver Rama (1985) y Ramos (1989).

[18] Para la relación entre el documento y la literatura puede consultarse: Chartier (1992), Jameson (1989) y White (1992). Para un estudio específico de esta problemática en Gutiérrez, es decir, las posibilidades de vinculación entre el documento (las causas judiciales) y el folletín (*Juan Moreira*) puede consultarse mi tesina de Licenciatura: "Del documento histórico al folletín: reescritura y pervivencia del 'gaucho malo', en *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez", presentada ante la UNLP en noviembre de 2002.

[19] El análisis más documentado sobre le tratamiento y las derivaciones literarias de la figura de Santos Vega es el trabajo de Lehmann-Nitsche (1962).

[20] En este sentido abundan en el texto referencias del mismo tono: "(...) aquellos ricos estancieros del pueblo, que no alternaban así nomás con cualquiera (...) Eran todos señores de tiros largos, que hablaban roncando y contestaban como de favor al buen día de los peones. Yo tenía la debilidad de creerme igual a ellos, pues pensaba que todos los hombres eran iguales sobre la tierra. (...) se me hacía que entre el pueblero rico y el peón no había distancia alguna. La palabra *gaucho* no había sonado aun para mí como una bofetada (...)" (Gutiérrez, 1952: 40-41).

[21] Ver Díaz (1959). Beruti en sus *Memorias curiosas* registró este cambio de atribuciones, con motivo de la extinción del Cabildo en 1822. (Beruti, 2001: 337-338).

[22] Para el análisis de la polémica entre Martín García Mérou y Eduardo Gutiérrez, a raíz de la publicación del *Santos Vega*, ver Prieto, 1988: 101-103.

[23] La expresión "buena ley" es utilizada por Ludmer, quien la toma de *Juan Moreira* para analizar la fricción entre la legislación estatal y la popular (a la cual responde en personaje); ver Ludmer, 1999: 232-233.

[24] Para más datos consultar: Benarós (1960) y de Sola (1961).

[25] Respecto de este propósito, Fernando Devoto considera que la figura de Moreira, tanto en la novela como en la versión teatral, evidencia "la corrosión del mito gauchesco desde su interior", puesto que: "Al hiperbolizarlo Gutiérrez y al sumirlo en una contraposición farsesca Podestá, se le quita todo significado a algunos ejes del conflicto original del criollismo. En este sentido opera, por ejemplo, el desplazamiento de la dicotomía dramática Moreira-Sardetti a la dicotomía ridícula Moreira-Cocoliccio, en la versión de los hermanos Podestá" (Devoto, 2002: 25-26).

[26] En su análisis, Quesada (1902), preocupado por la influencia social perniciosa del "moreirismo" de entresiglos, asociaba directamente "criminología" con "sector marginal". Si bien no lo explicitó en estos términos, es posible advertir, en su discurso de "gente decente", la promoción de una anulación de dicho sector, que solamente se considera en términos de "problema social", y sobre el que necesariamente se debe "operar". Con este fin se sugiere un "control" de la lectura de textos que, como los de Gutiérrez, "exaltan las bajas pasiones". Ver Quesada (1902). Para una evaluación del papel de Quesada en la construcción de una representación de la sociedad argentina y su clase dirigente, en el marco de la modernización sociopolítica del 80, puede consultarse el capítulo "Ernesto Quesada: sociología y modernidad", en Terán, 2000: 207-287.

[27] Para una validación de estas hipótesis, debe consultarse el trabajo de Salessi (2000); con objetivos de análisis próximos a dicho estudio, aunque en una franja temporal más extensa, puede consultarse el trabajo de Scarzanella (2002).

El mito de Juan Moreira en la obra de Leonardo Favio

Norma Saura
Universidad Católica Argentina
Universidad Nacional de Lomas de Zamora
Instituto Superior del Profesorado "J. V. González"

1.- INTRODUCCION

El presente trabajo se centra en el **mito del gaucho rioplatense**, que, forjado en la tradición oral, fue modificándose a través del tiempo, y tomando diversos soportes, no necesaria ni excluyentemente lingüísticos; y que tras la concreción poética magistral lograda por José Hernández en el *Martín Fierro* (1872) todavía andará un largo camino. En la decadencia del mito el gaucho tomó otro nombre, Juan Moreira, personaje que, desde la historia y las crónicas policiales, llegó a la literatura en diferentes textos correspondientes a diferentes géneros.

La figura de Juan Moreira es la del héroe popular esencialmente trágico, protagonista de un destino desgraciado que no sabe ni puede evitar. No sólo héroe, sino mártir, como su antepasado Fierro[1], para la cultura popular del Plata será con el tiempo la representación del criollismo.

Juan Moreira fue llevado al cine en varias oportunidades[2]; elegimos la obra de 1973 dirigida por Leonardo Favio, que propone el personaje en su dimensión mítica.

2.- Juan Moreira en la literatura

2.1. Los primeros pasos literarios: el folletín

Juan Moreira, un matón cuchillero de la década del 70, es el protagonista del folletín homónimo que Eduardo Gutiérrez publicó en *La Patria Argentina* de Buenos Aires, entre el 28 de noviembre de 1879 y el 8 de enero de 1880.

La clase media urbana y rural consumía con avidez la novela por entregas, mientras que los manuales y las aulas la ignoraban, considerándola, en el mejor de los casos, producto periodístico -ajeno por lo tanto a la calidad artística y dirigido a un público poco calificado- y, más frecuentemente, una contribución al desorden social.

Es indudable que el *Martín Fierro* de Hernández, confluencia de situaciones reconocibles y tradición oral, había instalado en lectores y oyentes una corriente simpática (Castagnino,1969: 70-71) hacia esos gauchos con destinos trágicos que modelaron un héroe: el hombre valiente, despojado por los abusos del poder arbitrario, que va rodando triste e inexorablemente hacia la catástrofe.

Esto ocurría en la Argentina de la gran inmigración, donde comenzaban profundos cambios sociales. De la pampa y el gaucho que había mostrado Hernández ya quedaba poco. Adolfo Prieto señala una paradoja:

> [...] en ese aire de extranjería y cosmopolitismo, el tono predominante fue el de una expresión criolla o acriollada [...] Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían munirse para integrarse con derechos plenos en el creciente torrente de la vida social.

El criollismo produjo una literatura popular de gran difusión pero despreciada por la crítica oficial, y hasta calificada de "perniciosa y malsana"[3].

Jorge B. Rivera (1967) halla en los orígenes del *Moreira* de

Gutiérrez y otras obras del mismo perfil criollista la confluencia de elementos literarios (el folletín, la novela histórica y la de aventuras, de tradición europea, y también la literatura gauchesca) y elementos pertenecientes a la tradición oral (los cantares o romances o versos de avería).

2.2. El drama gauchesco

El *Moreira* se consagró definitivamente en 1884, cuando, en el Circo de los Hermanos Carlos y José J. (Pepe) Podestá creó, en dos actos y doce escenas y ajustándose a la obra de Gutiérrez, la pantomima homónima[4]. El 10 de abril de 1886 Pepe Podestá dio un paso definitivo: en Chivilcoy (Provincia de Buenos Aires) se estrenó el *Juan Moreira* dialogado, piedra fundamental en el proceso de asentamiento del teatro nacional argentino[5]. Gracias al *Moreira* el espectáculo del circo congregó a un público total, e incluso se dio un fenómeno de retroalimentación mutua entre la novela y la representación. Pero frente al éxito notable en la calle, ni los manuales, ni las bibliotecas públicas, ni las celebraciones, ni los textos escolares daban noticia de la obra, continuando la disociación entre lo que proponía la voz oficial y lo que requería la voz popular. Quizá porque la obra refleja una realidad conflictiva, un mundo inseguro que la política cultural de la época prefirió no mostrar. Desde ese momento, Juan Moreira comienza, a través de diferentes géneros, un largo camino que llega hasta nuestros días.

3.-El *Juan Moreira* de Leonardo Favio (1973)

3.1 Telón de fondo

Corre 1874. El partido nacionalista de Bartolomé Mitre desconoce la elección de Nicolás Avellaneda como presidente de la República Argentina y organiza una sublevación. Tras los créditos, el filme abre con el siguiente texto:

> A fines del siglo pasado la política argentina vivió una de sus etapas más violentas. Época de fraudes, extorsiones y muertes para asegurarse el poder. Los políticos mitristas -enrolados en el Partido Nacionalista de Bartolomé Mitre- disputaban el gobierno a los federales del Partido Autonomista dirigido por Adolfo Alsina.

Mientras tanto el gaucho argentino era marginado cuando no perseguido y servía de peón o instrumento a los caudillos de turno, que lo usaban para ganar elecciones y abandonarlo a su propia suerte, una vez obtenidos sus propósitos. El protagonista de nuestra historia es la dolorosa síntesis de esa época y la esencia misma del drama gauchesco argentino, personaje que fue para las altas clases dominantes, apenas un asesino a sueldo. En cambio, para el hombre del pueblo sometido, fue un ejemplo de valor y rebeldía que nunca se doblegó a ninguna autoridad.

Ésta es la vida, pasión y muerte de... **JUAN MOREIRA**.

3.2. Estructura del filme

La película se puede dividir en un prólogo y dos grandes partes, determinadas por el ámbito en que se mueve el protagonista. En el prólogo (ver 3.1) se sitúan la época y el lugar en que ocurren los hechos, además de la peculiar coyuntura histórica.

Luego la voz *over* se hace cargo de la lectura de un acta testimoniando el reconocimiento, llevado a cabo por su viuda, del cuerpo exhumado y expuesto de Juan Moreira, tres días después de haber caído frente a la justicia. Desde aquí el filme se plantea como un extenso *flash-back* en el que se narra la VIDA, PASION y MUERTE de Juan Moreira, trilogía que ya verbalmente esboza un perfil de mártir, de víctima inmolada[6].

La primera parte del filme, divisible en diez secuencias, se desarrolla en la pampa, y el personaje responde al tipo del gaucho solitario, perseguido por la justicia[7], fijado definitivamente por el *Martín Fierro* de 1872. El cierre lírico es el adiós de Moreira a la pampa, mientras su silueta y las de sus dos acompañantes se recortan en el horizonte.

La segunda parte muestra a ese mismo gaucho contratado

por los políticos como guardaespaldas, pero también por su poder carismático entre los pares -hecho muy importante a la hora de las elecciones- a cambio de un posible indulto. La acción en consecuencia se traslada al poblado.

3.3. Ubicación de la secuencia elegida

Dentro de la primera parte del filme, desarrollaremos la séptima secuencia cuya macroestructura podría identificarse con el título de *EL MITO*. La secuencia está contenida entre límites de voz, voces que hablan al principio y voz que canta al final. El inicio corresponde a la voz oficial en el nivel *over*, la voz del poder, que presenta la filiación -de hijo de sus obras- y la descripción de Juan Moreira, el buscado por la justicia. Esa descripción adopta las características del prontuario (ver Apéndice).

Tras la presentación oficial de Moreira, en el mercado una anciana narra los hechos del personaje ya legendario. Cierra la secuencia el cantor con una milonga que celebra la fama de Moreira y sus desgracias, ya no sólo contadas sino cantadas, junto al fuego y en medio de la pampa. Entre las dos voces citadas las imágenes sintetizan la vida del personaje fuera de la ley: tres años de infortunios, muertes y soledad. Hay una única microsecuencia dialogada, donde Moreira vuelve a encontrar a su amigo Julián Andrade, del que ya no se va a separar. Andrade es el compañero, la otra cara del protagonista, el Ayudante[8].

3.4 El héroe mítico

Raúl Castagnino (1963: 53) afirma que al llegar al teatro la figura de Moreira ya es legendaria, y que esto es factor primordial para que nazca el mito. La forja del héroe, sublimado, distanciado de su realidad histórica, reúne rasgos procedentes del romanticismo tardío: 1) una idealización del personaje rural, creada en la ciudad, 2) que vehiculiza un alegato social (el romanticismo rioplatense fue, por las circunstancias en que se manifestó, predominantemente social), 3) con tonos elegíacos, 4) y sus hechos se manifiestan en un registro escrito: un lenguaje urbano, convencional. Ante la realidad del éxito logrado por el *Moreira*, fundamentalmente a partir de la creación circense, habría que pensar en un efecto de identificación en los receptores de la obra, que, evidentemente, obviaron la historicidad reemplazándola por el mito[9].

Para que ese fenómeno de identificación tenga tal magnitud es necesario que la *sensibilidad* del ámbito esté suficientemente *saturada*[10]**.** En verdad hubo saturación temática, más una inmigración multitudinaria que actualizaba en el hombre de ciudad el conflicto civilización-barbarie (o ciudad-campaña, o progreso-estancamiento), más las expediciones al Desierto, la pampa extensa donde, en la lucha con el indio, se alababan las virtudes del gaucho incorporado al ejército nacional y, por consiguiente, legalizado. Más una situación privilegiada: un texto, un intérprete, un lugar: el *Moreira* de los Podestá en el circo criollo.

Moreira era claramente significativo para los sectores populares. De ahí el éxito no sólo en el circo, sino como disfraz en las festividades carnavalescas, elegido por los gringos inmigrantes como signo de su afincamiento. Y más tarde en otros circuitos: los escenarios, los centros criollos, la publicidad de los objetos más dispares, la caricatura política, la radio, el cine y la televisión. Pero sus raíces últimas hay que buscarlas más allá de la nacional, puesto que entronca con el antiguo héroe esencialmente trágico. Por el camino de la tradición llegamos al mito; de lo particular y regional, a lo universal. De estos hombres en esta cultura particular, al Hombre. Armonía del aquí y ahora con el siempre.

El mito del héroe existe en todas las civilizaciones a través del tiempo; implica búsqueda y afirmación de la personalidad individual y en las sociedades refleja la necesidad de identidad colectiva. Si el mito es nutriente de la cultura, la indagación en este plano será reveladora.

A fines del siglo XIX en la Argentina, mientras la voz oficial cantaba según modelos de la tradición europea, con el prototipo mitológico vigente desde el siglo XVIII, la cultura popular inmortalizaba al gaucho desaparecido del escenario histórico pero vivo en su tragicidad esencial de héroe derrotado.

El texto inicial del filme de Favio presenta al arquetipo:

El protagonista de nuestra historia es la dolorosa síntesis de esa época y la esencia misma del drama gauchesco argentino, personaje que fue para las altas clases dominantes, apenas un asesino a sueldo. En cambio, para el hombre del pueblo sometido, fue un ejemplo de valor y rebeldía que nunca se doblegó a ninguna autoridad.
Ésta es la vida, pasión y muerte de... **JUAN MOREIRA**.

Como es proverbial en la tragedia, dos órdenes se enfrentan: el de la Ley y el Poder, por un lado, y el del desorden, las pasiones y la libertad por el otro, choque arquetípico en el cual el héroe debe morir.

El Juan Moreira de Favio cae en la *hybris*[11] una y otra vez; ella lo lleva primero a la condición de matrero[12], y luego le granjea la pérdida del favor de su patrón o protector. Paso a paso se ha ido labrando el tejido de su desgracia, a la vista del espectador.

Dentro de la tradición de los cantares matonescos de la región rioplatense, Moreira es el gaucho que se ha *desgraciado*, el que queda *sin gracia*, sin luz. De ahí que en la obra de Favio el protagonista plantee la dicotomía luz/sombra o niebla o noche, y se resista a morir "con este sol". Tras la muerte de su hijo, e impedido de acercarse al rancho para llorar al *angelito,* Moreira se reconoce oscuramente "sucio". Eterno viajero a ninguna parte, exiliado permanente, carga con la culpa del héroe trágico sobre las espaldas, sin saber muy bien de dónde viene pero hallándose arrastrado ineludiblemente a la catástrofe: "Yo pa' vivir no he nacido:/ yo nací pa' andar durando".

También en su parábola se cumple el mitema del descenso a los infiernos: herido, en medio de la fiebre ha hablado con la Muerte, ha caminado con Ella en el más allá, ha vislumbrado apenas su próximo fin a manos de la partida y a pleno día, y ha logrado aplazar el momento final ganándole a la Muerte una partida de truco; puede regresar al mundo de los vivos pero su ruta ya está fatalmente trazada.

3.5. La palabra en el filme

La narración oral provoca en el público un proceso de comunión afectiva con las acciones dramáticas que constituyen la materia del relato. Esta magia de la palabra, celebrada por Gorgias, que confiere a los diferentes géneros de declamación -poesía, tragedia, retórica y sofística- un mismo tipo de eficacia, constituye para los griegos una de las dimensiones del mythos por oposición al logos. Al renunciar voluntariamente a lo dramático y a lo maravilloso, el logos sitúa su acción sobre el espíritu a otro nivel diferente al de la operación mimética (mímesis) y la participación emocional (sympátheia) (Vernant, 1982: 173)

La palabra taumatúrgica pertenece en la cultura gaucha rioplatense al cantor[13], anónimo generalmente, pocas veces identificable, pero que logra rescatar los mitos gestados en el seno del pueblo.

En la película de Favio aunque la *voz oficial* haya triunfado históricamente (la partida mató a Juan Moreira, y tres días después su cuerpo ha sido exhumado y reconocido por la viuda), queda vencida, sustituida y acallada por la *voz popular.* El grito "¡Viva Moreira!" lo anuncia desde los primeros minutos del filme. La Historia, en el alma popular, es sustituida por la Poesía. Moreira, necesario en su circunstancia histórica para los políticos, necesario para los representantes de esa voz oficial, cuando ya no es útil puede ser abandonado a su ventura; pero la voz popular lo rescata del olvido. Esa voz de la tradición es la anciana, que transmite al pueblo la historia ejemplar del héroe. El amigo, Julián Andrade, confirma su fama, como una luz de la que puede recibir reflejos él también, una luz que se elige para no desaparecer, para no ser un grano más de polvo entre los incontables cuerpos hechos polvo, hundidos en el mar del olvido. No otro sentido tiene la frase "Mis mentas quedarán junto a las suyas"[14].

La voz popular asegura la eternidad de un nombre, y el mito condensa el sueño colectivo de un pueblo (Rank, 1981). El pedido de captura que abre la secuencia recibe al resto de ésta como clara contraargumentación: la voz oficial habla del bandido peligroso, la voz popular lo devuelve en mito, y, por transferencia, rescata a todos aquellos que sufren idénticas desgracias a manos del Poder arbitrario.

Tal vez no sean casuales los tres días, señalados al principio del filme, que han pasado desde que el cabo Chirino atravesara con su bayoneta el cuerpo de Moreira. Tres días para confirmar su resurrección.

En la versión de Favio, el *congelado* final de la imagen resuelve la muerte histórica en eternización mítica.

4.Apéndice. Los textos

1) Prontuario: "[ ] Juan Moreira [...] vago y malentretenido; ladrón y homicida peligroso; edad entre los 30 y 40 años, pelo negro, se le dice hoyoso de viruela; a veces usa barba [...] es de a caballo." (en: Sinopsis provista por Producciones Cinematográficas CENTAURO S.R.L.)

2) En el mercado - vieja narradora:

[...] cayó preso
y áhi su disgracia empezó:
lo agarran y le dan cepo,
el cuerpo le descoyuntan,
y al salir de filo y punta
al gringo lo dijunteó;
con mil partidas pelió
y hoy en la pampa se oculta.

3) Microsecuencia "La decisión de Julián":

- Un vino... Le pedí un vino.
- ¿Y? ¿cómo anda la culpa de mi desdicha?
- Julián... Julián Andrade...
- Moreira...
- Por mentas m'he enterao que la justicia le adjudicó hechos míos y que lo tiene a mal traer la melicada. Créame, Julián, me apena el verlo perseguido por una cercunstancia que fue mía.
- No, usté está equivocado. Usté me ofiende. Que no hubo cercunstancia sino eleción. Algo me dijo al conocerlo el alma: Ahí tenís, Julián, a punto estás para elegir carrera. Y yo elegí. Elegí el de la luz. Ahora sí que tengo por seguro que no ha de estar mi hoja en blanco en el libro de la vida. Mis mentas quedarán junto a las suyas. No seré cuando muera, tan sólo una osamenta, polvo y huesos.

4) Milonga:

La garganta se me añuda
y el corazón se entristece,
y ya en mi canto se mece
de Juan Moreira la sombra
El paisanaje lo nombra
y ya es brote que florece
Acostumbrao a sufrir
ya no hay dolor que lo asombre
su vida de sinsabores
y de disgracias tan llena
la dedica tuita entera
a consolar a los pobres.

BIBLIOGRAFÍA

-CASTAGNINO, Raúl H. [1953]. *El circo criollo.* Bs. As.: Plus Ultra,1969.
-_____. 1963. *Sociología del Teatro Argentino.* Bs. As.: Nova.
-ELIADE, Mircea. 1961. *Mitos, sueños y misterios.* Bs. As: Cía. Gral. Fabril Editora (Col. Los libros del mirasol).
-FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga. 1963. "El *Martín Fierro* y el folklore poético", en: *Cuadernos*, 3, Inst. Nac. de Investigaciones folklóricas, Bs. As.
-_____. 1977. *Prehistoria de Martín Fierro.* Bs. As: Platero.
-HERNÁNDEZ, José. [1958]. *Martín Fierro.* Ed. crítica de Ángel J. Battisttessa. Buenos Aires: Peuser.
-LUDMER, Josefina. 1988. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria.* Bs. As.: Sudamericana.
-PODESTÁ, José J. 1986. *Medio siglo de farándula. Memorias.* Prov. de Bs. As.: Subsecretaría de Cultura. Dirección General de Escuelas y Cultura.
-PRIETO, Adolfo. 1988. *El discurso criolllista en la formación de la argentina moderna.* Bs. As.: Sudamericana.
-RANK, Otto. 1981. *El mito del nacimiento del héroe.* Barcelona: Paidós.
-RIVERA, Jorge B. 1967. *Eduardo Gutiérrez.* Bs. As.: CEAL.
-SARMIENTO, Domingo Faustino. [1978]. *Facundo.* Estudio preliminar, notas y vocabulario de Alicia Ruiz Iberlucea. Buenos Aires: Huemul.
-SEIBEL, Beatriz. 1993. *Historia del circo.* Bs. As.: Ediciones del Sol (Biblioteca de Cultura Popular).
-VERNANT, Jean- Pierre. 1982. *Mito y sociedad en la Grecia antigua.* Madrid: Siglo XXI.

Notas

[1] Al separarse a los cuatro vientos Martín Fierro, sus hijos y el hijo de Cruz , "convinieron entre todos/ en mudar allí de nombre" lo cual implica la muerte civil (II, 33, vv.4791-4792).

[2] En 1909, un film mudo dirigido por Mario Gallo, con Enrique Muiño como protagonista; muda también la versión dirigida por Enrique Queirolo y protagonizada por Carlos Perelli, en 1924. Los filmes sonoros son el de 1936, dirigido por Nelo Cosimi, y el de Luis Moglia Barth estrenado en 1948, con Fernando Ochoa.

[3]. El Anuario Bibliográfico de 1880 (Año 2) asigna esos adjetivos a cuatro folletines de E. Gutiérrez: el *Juan Moreira*, *Juan Cuello, Hormiga Negra,* y *El Tigre de Quequé*n. En el Anuario del año VIII (Bs. As., 1887) de las 58 obras publicadas, 16 son de Gutiérrez, y el *Juan Moreira* alcanzaba la cuarta edición; la calificación toca a lo moral, ya que se habla de los protagonistas, indignos de serlo; el estilo va «de vulgaridad en vulgaridad» con vocabulario recogido en corrales y enriquecido en conventillos y cárceles; y el escenario es «vulgar». En fin, «es lástima que un autor que ha conseguido popularizar entre nosotros novelas que por su género se hallan destinadas a fortalecer el amor patrio, consiga, por lo contrario, revelarnos la filosofía del presidio» (citado por Adolfo Prieto, 1988)

[4] "Gutiérrez (...) contestó:- (...) Para representar Moreira se necesitaría un hombre que fuera criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara la guitarra, y, sobre todo, que supiera manejar bien el facón: en fin, un gaucho (...).

Cattáneo, competente hombre de teatro, no tardó en contestarle(...):- Yo sé dónde está ese hombre; trabaja en el Humberto Primo; es el payaso 'Pepino 88', José J. Podestá". (PODESTÁ, 1986). El estreno fue el 2 de julio en el Teatro Politeama Argentino de Buenos Aires.

[5] A partir de este hito habrá definitivamente actores argentinos y un público para obras argentinas.

[6] " Martín Fierro, a quien se ha objetado su condición de héroe por no haber podido, mediante su epopeya, transformar al mundo según su idea de justicia, es en realidad, para el pueblo, más que un héroe: es un mártir. Por eso sus pecados se han borrado durante el tránsito sufriente y ha entrado en la inmortalidad" (Fernández Latour de Botas, 1977: 141- 142).

[7] Puede leerse el retrato del *gaucho malo* en el segundo capítulo del *Facundo* de Domingo F. Sarmiento.

[8] Compárese con la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", de J. L. Borges, en *El Aleph*

[9]."[...] en arte, a menudo, interesa menos la realidad real, la verdad histórica, que la coincidencia con la sensibilidad ambiente, con el espectador medio". (Castagnino, 1963: 93)

[10] Sarmiento con el *Facundo* (1845); Godoy, Hidalgo (*Diálogos patrióticos* compuestos entre 1821 y 1822); Ascasubi desde la década del treinta en adelante; del Campo (1869, 1870); Hernández (1872). Antes, los romances anónimos gauchescos; después, los folletines gauchescos de Gutiérrez; sin olvidar la reedición de la obra de Echeverría en 1870 (*La cautiva* y el hallazgo de *El matadero*).

[11] El protagonista lo reconoce; cuando se despide de Vicenta tras hacerse justicia por propia mano, le pide perdón "por todo, por la tristeza, por no haber sabido sujetarme a tiempo".

[12] El gaucho perseguido por la justicia, que anda huyendo y no tiene dónde acogerse.

[13] No está demás recordar el retrato de Sarmiento en el *Facundo:* "El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y del feudalismo de los campos [...] anda de pago en pago, «de tapera en galpón» cantando sus héroes de la pampa, perseguidos por la justicia [...] El cantor está haciendo, candorosamente, el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media" (cap. 2).

[14] Ver el texto completo en el Apéndice.

La representación de la cultura regional en "Moira en Potrillo Oscuro" de Walter Cazenave

Lidia Raquel Miranda
Universidad Nacional de La Pampa

Los mitos griegos constituyen en la actualidad temas y motivos literarios transmitidos por una larga tradición de notable y secular prestigio: son imágenes de lo que fueron a las que la literatura presta, en su camino diacrónico, máscaras y estilos renovados. Los temas y emblemas de la antigua mitología clásica sobreviven sueltos o ligados en múltiples relatos, y "se prestan a ser recontados, aludidos y manipulados por la literatura una y otra vez" (García Gual, 1998: 34). Como sabemos, la mitología había derivado ya en materia literaria en la Grecia clásica, proceso que se acentuó claramente en la época helenística. Los diferentes enfoques literarios en el tratamiento de la materia mítica de las épocas posteriores no hacen más que continuar o favorecer una transformación que ya tenía lugar en la tradición helénica.

Las Moiras (*Parcae* en la mitología latina) eran las tres diosas que determinaban la vida humana y el destino[1]. Retratadas en el arte y la poesía como ancianas severas o como melancólicas doncellas, se las representaba siempre como tejedoras. A esta imagen de las tres hilanderas recurre Walter Cazenave[2] para presentar la historia de "Moira en Potrillo Oscuro"[3] y brindar una interpretación de la cultura.

El cuento trabaja sobre dos marcos superpuestos y casi simultáneos. En el primero, se destacan las tres indias (madre e hijas) que tejen al costado de un camino y conversan escuetamente sobre la gente que ven pasar a caballo o en sulky en dirección a Potrillo Oscuro, donde tendrá lugar una fiesta con asado, baile y cuadreras. El otro marco lo proporcionan los sucesos que tienen lugar en Potrillo Oscuro y que culminarán con la muerte violenta de tres personajes masculinos, Erro, Simonti y Mendoza. La relación entre estos dos planos actanciales del relato se sostiene en función de que las mujeres tejen, cada una con un color, y describen a los que pasan, como un anuncio de los que estarán presentes en la fiesta de Potrillo Oscuro y de lo que ocurrirá allí[4].

La voz narradora mueve cronológicamente la diégesis en una narración lineal y sencilla, que es interrumpida por los diálogos de las indias. La inclusión de una tercera voz (que no es ni la de las mujeres ni la del narrador en tercera persona) ofrece una evaluación tanto de ellas como de los personajes masculinos del relato: es la del personaje Erro que critica a las mujeres cuando las ve a la vera del camino, imagina lo que hará en la fiesta y se dirige a una segunda persona («vos») que es el personaje Mendoza con quien no desea encontrarse, pero que pasará por ese mismo lugar (delante del toldo de las tejedoras) poco después.

En esta primera aproximación al contenido y la forma del relato, comprobamos que la palabra como producto social se revela en el cuento ya que "no hay una unidad que determine una intención, sino que nos hallamos ante el cruce de innumerables voces e intenciones, todas de igual jerarquía" (Amícola, 1997: 173): el narrador, el diálogo parco de las mujeres, la voz de Erro y las últimas palabras de Mendoza. Esta pluralidad de voces permite al autor dar forma estética al mundo que representa, pues el habla estilísticamente individualizada de los personajes convive en el texto con las distintas formas de la narración. En el cuento, varias unidades de estilo heterogéneas subyacen en distintos planos lingüísticos y discursivos y se subordinan a leyes estilísticas diferentes[5].

Como sostiene Perilli (1999: 492) a propósito de la narrativa latinoamericana, "bajo el disfraz de la linealidad cronológica se esconde un tiempo circular, el de una sociedad estática condenada a un eterno presente de dependencia, de atraso, de violencia y soledad". De ello se puede deducir que la función de la narrativa es la de representar lo conservado en la memoria popular, por ello funciona como el eslabón de una cadena, en tanto se une con los textos anteriores de la tradición cultural. Asistimos en el cuento entonces también a una combinación de distintos niveles temporales de la narración: el discurso de la obra se apropia y representa una realidad que especifica cierto desarrollo histórico, cultural e ideológico de la región aludida (Potrillo Oscuro y las localidades aledañas de Santa Rosa y Ataliva Roca); pero en el presente

de la narración solamente transcurren dos hechos (el diálogo de las mujeres al costado del camino y las muertes en Potrillo Oscuro) porque el resto de los acontecimientos pertenecen a la representación discursiva de la esfera narrativa mítica.

El mito constituye un sistema semiológico segundo, construido sobre la anulación del significado de un primer sistema al que utiliza como significante. El mito es un discurso cuyo signo es la repetición, en la que la idea de lo temporal se presenta como un eterno presente y el espacio geográfico desdibuja sus contornos. En este sentido, Perilli (493) advierte que el escritor latinoamericano es el emisor individual que se reconoce entre lo particular de la historia y lo universal del mito: como ejemplo paradigmático vemos que la historia de "Moira en Potrillo Oscuro" permite a Cazenave construir una metáfora de nuestra región sobre la conjugación del trasfondo mítico que ofrece la representación de las indias como las moiras o parcas que determinan el destino de los hombres y un suceso concreto, real o ficticio pero en todo caso verosímil en el marco espacio-temporal de la historia narrada.

Esa anulación del tiempo como sucesión que crea un tiempo permanente, fuera del tiempo, un eterno presente, permite que la obra pueda ser interpretada también como una representación del espacio. La historia narrada aparece determinada por los valores o los procesos que vinculan ese lugar –el costado del camino y otros más concretos, como el boliche de Potrillo Oscuro– con el punto de percepción de las mujeres y lo que ellas ven:

> -Ese es Erro –dijo la más joven–. Seguro que va pa' la fiesta que hay en el boliche de Potrillo Oscuro... (62)[6]
>
> -Don Mendoza –dijo la vieja fijándose en el vehículo que cruzaba frente a su toldo– don Mendoza en surke. Qué raro. Verde.
>
> -Con buen caballo –agregó la mayor–. Un platal debe costar. Negra. (63)
>
> -Mucha polvareda pa'l lao del boliche –dijo la muchacha–. Hebra verde (64).

La manipulación espacial en el relato se logra básicamente a partir de la percepción sensorial de las mujeres y no por una tematización de los lugares, aunque la voz del narrador introduce algunas breves descripciones del boliche donde se desarrollaba la fiesta. Así, la representación del lugar se realiza a través de la percepción que, de lejos, tienen de él las tejedoras y, en ese sentido, aparece connotado por la valoración de sus suposiciones y apreciaciones.

Si bien la progresión temática del relato se construye, como hemos dicho, sobre la base de la conversación de las hilanderas que se entrelaza con las voces del narrador y de otros personajes en el marco de una estructura polifónica, la totalidad de las voces del relato establecen una suerte de lucha entre sí, cuyo objetivo es crear un microcosmos que refleje el macrocosmos de la heteroglosia social, pero refractado por los puntos de vista de los distintos sujetos enunciadores (Reyes, 1984: 123-132).

Llegado este punto de nuestro análisis, podemos afirmar que la red de la cultura que representa "Moira en Potrillo Oscuro" está tejida con hilos invisibles. Tres hebras son las que hilvanan las tres mujeres, tres destinos los que fatídicamente hallan la muerte en el boliche de Potrillo Oscuro y tres también los estilos discursivos del cuento (diálogo, narración homodiegética y narración heterodiegética).

El contenido y la forma del cuento que hemos explicado nos permiten suponer que Cazenave propone una idea de cultura que no es lineal ni unívoca ni homogénea. Por un lado, formula una implícita –aunque muy clara– connotación mítica al representar a estas mujeres como las moiras de Potrillo Oscuro:

> -¿Habrá terminado la fiesta tan temprano? –interrogó la mayor levantando la vista. Para agregar: -Hebra roja.
> -Hebra negra –dijo la vieja-. Seguro que sí.
> Y con un tajo del cuchillo cortó los tres colores de la trama (64).

Ello supone hilvanar el destino de los personajes pampeanos del cuento en la textura de la cultura universal y mostrar que las acciones y la vida humanas se rigen por situaciones y cualidades similares, como lo demuestran la historia y la literatura y lo evidencia el título del relato que, en un mismo sintagma, vincula el elemento mítico y clásico con el local y particular[7].

Por otra parte, el cruce de hilos también se da al amalgamar, en el espacio de la representación, a personajes de distinta condición social y étnica, particularizados por características discursivas y lingüísticas propias.

Una última consideración es necesaria en cuanto a la figura de las indias tejedoras como núcleo del relato. Son las protagonistas del texto, tal como lo anticipa el título, pero a pesar de su connotación mítica y central remiten a seres marginales en la historia nacional: son mujeres y son indias. Esa condición de marginalidad es explícita en el texto pues ellas están "siempre tejiendo al costao del camino" (63), marginalidad asumida también por ellas mismas:

> -Lindo sería ir... –dijo tímidamente la más joven–. Hebra negra.
>
> -Hebra verde –acompañó con un movimiento hábil la hermana.
>
> -¿A qué? –dijo la vieja–. Las celebraciones no son pa' nosotras. Son cosas de hombres (63).

Las mujeres aparecen, entonces, excluidas de la vida social y de la construcción de la Historia, sin embargo son las encargadas de conferir sentidos a la historia narrada: estas tejedoras indias constituyen el elemento más importante que posibilita la reconstrucción de la memoria colectiva.

La representación de la mujer se hace efectiva a través de la experimentación en el nivel del lenguaje, cuyas posibilidades polifónicas crean una nueva subjetividad determinada por la situación en la cual se ubica a estos personajes femeninos: se presenta un arquetipo universal de mujeres que no tienen nombre propio, sometidas al ámbito doméstico y dedicadas al arte culinario del tejido, alejadas del mundo masculino. En el texto, a través del uso del lenguaje y de la imagen discursiva, Cazenave urde un espacio pequeño (el de las mujeres) pero que se proyecta y contiene a los espacios mayores (el de los hombres): las moiras del relato se convierten en un lugar de representación de la mujer como lectora y productora de la memoria y como modulación estratégica de la percepción.

Bibliografía

-AMÍCOLA, José. 1997. *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

-CAZENAVE, H. Walter. 1998. "Fortín Tebas", en *Ovillados*. Santa Rosa, La Pampa: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de La Pampa: 75-91.

-_____. 1987. "Moira en Potrillo Oscuro" en *Cuento, Poesía. Vivir en democracia con justicia social*. Santa Rosa: Gobierno de La Pampa, Honorable Cámara de Diputados, Dirección General de Cultura: 62-64.

-FORTE, Nora y MIRANDA, L. Raquel. 2002. "Espacio, mito y cultura: *Fortín Tebas* de Walter Cazenave" en *Actas de las XI Jornadas de Estudios Clásicos "La cultura clásica en América Latina"*, Buenos Aires: UCA: 134-138.

-GARCÍA GUAL, Carlos. 1998. "Sobre la reinterpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido" en Blesa, Túa (ed.) *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica,* Vol. I. Zaragoza: 34-41.

-GIRBAL, Teresa. 1981. *Estudios de literatura pampeana*. Santa Rosa: Ediciones Culturales Argentinas.

-PERILLI DE RUSH, Carmen. 1999. "Historia oficial, historia popular y mundo narrativo" en Elena Rojas Mayer (ed.) *Actas del VIII Congreso Internacional de la ALFAL*. San Miguel de Tucumán: UNT: 492-494.

-REYES, Graciela. 1984. *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

Notas

[1] Aparecen en la *Ilíada* (IV.517, V.83 y 63, XII.116, XVI.433s., 849s., XIX.87, XX.128, XXIV.132 y 209), en la *Odisea* (III.269, XI.292), en la *Teogonía* de Hesíodo (v. 217 y 901s.), en obras de Esquilo, Aristófanes, etc.

[2] Walter Cazenave nació en 1942 en General Pico (La Pampa); allí posteriormente se graduó de maestro. Prosiguió luego sus estudios de Profesorado de Historia y Geografía en Santa Rosa, en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, donde en la actualidad se desempeña como docente. Su interés por la literatura y su vocación de escritor han recibido el estímulo de numerosos premios y distinciones. Asimismo, es destacable su labor como periodista e investigador. Como escritor, Cazenave se ha inclinado por el género cuento, aunque ha producido también piezas teatrales. Su estilo se caracteriza "por su sobriedad, casi laconismo, que procura transmitir sin desviación. Hay un buen enfoque de las escenas que descubre un trasfondo siempre interesante de la realidad. Es una aguda manera de pensar en las posibilidades que ésta ofrece. Este enfoque, en lo que tiene de personal, obtiene un fino lirismo de la realidad" (Girbal, 1981: 86).

[3] Este cuento de Cazenave, al igual que su pieza teatral "Fortín Tebas" (1998), es un trabajo premiado en el Certamen de Literatura "Vivir en Democracia con Justicia Social" que, desde 1985, la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de La Pampa realiza anualmente sin interrupciones.

[4] Desde esta perspectiva, podemos vincular la funcionalidad de estas mujeres con la figura del mensajero de las tragedias griegas. Las tejedoras asumen un doble rol en la estructuración del relato: el de tejer el destino de los hombres y el de darlo a conocer. Como mensajeras, comienzan por ubicar al lector en la situación previa a la escena decisiva de la historia, en la que se puntualizan referencias espaciales y temporales, y al final tienen la responsabilidad de ratificar la nefasta fortuna de los personajes masculinos.

[5] Por ejemplo, la voz de las mujeres siempre aparece en forma de diálogo (el que se presenta bajo la marca tipográfica de la negrilla).

[6] La negrilla es del original. El número entre paréntesis luego de la cita corresponde al número de página de la edición citada en la bibliografía. Se procederá de la misma manera de aquí en adelante.

[7] Una estrategia similar se advierte en el título de "Fortín Tebas", como hemos analizado en Forte y Miranda 2002, aunque dada la ligazón sintáctica de los términos podríamos subordinar «en Potrillo Oscuro» al núcleo «Moira».

El mito de la cautiva: abstracciones y desplazamientos en "Historia del guerrero y la cautiva", de Jorge Luis Borges, y *El placer de la cautiva*, de Leopoldo Brizuela

Dolores de Elizalde
Universidad Austral

1. Me propongo reconstruir los "avatares del mito" de la cautiva en dos textos vinculados en más de un aspecto: "Historia del guerrero y la cautiva"[1], de Borges, y *El placer de la cautiva*[2], de Leopoldo Brizuela. En primer lugar, ambos se relacionan con un corpus de textos centrados en las figuras del indio y la cautiva, que cuaja en el siglo XIX pero continúa constituyéndose desde la revisión hasta entrado el XXI. En segundo lugar, se establece un vínculo intertextual por medio del homenaje que Brizuela rinde a Borges en las elecciones estéticas de su nouvelle. Finalmente, uno y otro se caracterizan por una serie de operaciones discursivas que resignifican el mito mediante procedimientos de abstracción y desplazamiento, y lo vinculan con otros imaginarios.

2. Historia, mito, literatura

2.1. El imaginario del cautiverio aparece en América muy tempranamente: ya las tribus precolombinas manifestaban costumbres apropiativas. Adquiere pleno desarrollo con el choque entre españoles y nativos, a partir de la conquista. Los cautivos, tanto blancos como indígenas, no sólo eran apreciados por la mano de obra que aportaban y su valor de canje, sino también, especialmente en el caso de las mujeres cautivas, por su capacidad procreativa, valiosa para ambos bandos por la escasez de mujeres propias.

La fijación literaria del mito de la cautiva se realiza sobre una mujer blanca, Lucía Miranda. Aunque tuvo un amplio desarrollo posterior, el episodio ficcional está insertado por primera vez en una crónica de Ruy Díaz de Guzmán, conocida como *La Argentina manuscrita,* que apareció en 1612. El relato en cuestión narra la historia de la esposa del conquistador español Sebastián Hurtado, también un personaje de ficción, secuestrada por el cacique Mangoré. La muerte de Lucía en la hoguera establece la filiación del mito con el universo cultural cristiano occidental: la cautiva es blanca y mártir. Como sostiene Cristina Iglesia:

> el mito invierte los términos estructurantes de la situación de la conquista. Cuando dice con su propia retórica que el indio es el que viola [...]; que el español es dueño legítimo de las tierras americanas y el indio un usurpador, el mito funciona como justificación y naturalización del todo el complejo sistema ideológico de la conquista (1993: 584-597)

Simultáneamente, "la cautiva blanca crece y se expande sobre la abrumadora realidad de la cautiva india".

2.2. Hacia principios del XIX, las historias de cautivas blancas en territorio rioplatense, de ocurrencia abundante, se habían fijado en el imaginario popular. En 1832 se publica en Buenos Aires el poema de Esteban Echeverría, *La cautiva,* que parece ser el primer texto argentino en asumir dicho imaginario mitológico y transformarlo literariamente. Otros dos textos significativos del XIX que mantienen y desarrollan el interés por el mito de la cautiva son *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio V. Mansilla, y *La vuelta del gaucho Martín Fierro* (1879), de José Hernández.

Las diferencias entre los tres textos son sustanciales. El poema de Echeverría presenta la visión de la cautiva María teñida de un profundo romanticismo: se trata de una mujer que defiende su virtud frente al salvaje en el marco de una naturaleza que acompaña la odisea de la mujer y su esposo, el inglés Brian. Ambos se hallan impulsados por altos ideales y no cejarán hasta verse liberados de la opresión del enemigo. El texto de Mansilla, por el contrario, muestra una visión de conjunto del problema de los cautivos y cautivas que responde a un espíritu más realista, con intención descriptiva. El fenómeno del cautiverio es para el autor un aspecto más de la vida en las tolderías, y es presentado con perspectiva ecuánime: algunos testimonios desgarradores junto con otros que son ejemplo de capacidad de supervivencia y adaptación al estilo de vida del

indio. El episodio de la cautiva en la segunda parte del *Martín Fierro* adquiere ribetes naturalistas, por el abuso y la violencia desplegados: el indio es aquí un monstruo, y la cautiva, una pobre víctima del horror en la más absoluta indefensión.

A pesar de estas diferencias, sin embargo, las tres obras tienen en común un aspecto relevante: asumen la vulnerabilidad del blanco y en esta operación trasladan al desierto argentino la perspectiva mítica americana. Lo que en el mito de Lucía Miranda simbolizaba "la justificación ... del sistema ideológico de la conquista" de América, representa aquí la naturalización del sistema ideológico que da coherencia a la conquista del desierto de Tierra Adentro.

2.3. En el siglo XX el mito de la cautiva es retomado por escritores como Borges, César Aira y, más recientemente, Leopoldo Brizuela, que operan ahora sobre dos tipos de textos: los textos literarios del XIX, ya a esta altura canónicos, y los textos históricos/políticos/sociales sobre la "problemática" del indio y la campaña del desierto. Esta operación es, sin duda, cultural e ideológica, simultáneamente. Estaríamos en presencia de un vínculo intertextual directo con el mito (texto oral, difuso, social) e indirecto con el discurso histórico (texto escrito, posicionado, individual); y de un vínculo hipertextual con el corpus literario del XIX, no sólo integrado por los textos mencionados, sino también por otros que exploran explícita o implícitamente el imaginario nacional, como el *Facundo, El gaucho Martín Fierro*, y, en el caso de Brizuela, textos posteriores que de algún modo se hallan desplazados del canon, como *Ejército de ceniza,* de José Pablo Feinmann, *Historias imaginarias de la Argentina,* de Pedro Orgambide, *La patria equivocada*, de Dalmiro Sáenz, *Fuegia,* de Eduardo Belgrano Rawson, *La tierra del fuego,* de Sylvia Iparraguirre, etc.

3. Borges y Brizuela: un homenaje

Más allá de estar centrados en la figura de la cautiva blanca, "Historia del guerrero y la cautiva" y *El placer de la cautiva* manejan una serie de códigos comunes que se explican en gran parte como un homenaje de Brizuela a Borges. La operación transtextual se extiende a aspectos tanto discursivos como temáticos: En primer lugar, la presencia de un observador de la acción, que encarna una determinada "mirada" posicionada: el Cabo Vega, viejo soldado, sobreviviente del episodio de los niños espósitos, que observa a Rosario Burgos con mudo asombro y es testigo de su despliegue a medida que la persecución de los indios va perdiendo dramaticidad para mutar en aventura erótica; la abuela de Borges, con su "destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo" (BORGES, 1989: 559), desde cuya perspectiva se narra el drama de la cautiva inglesa. O el narrador que mira al guerrero Droctulft en el momento de "abandonar a los suyos y pelear por Ravena" (BORGES, 1989: 558).

Asimismo, aparece en los dos textos el problema de una identidad circunstancialmente debilitada, encarnada en personajes excéntricos: una inglesa en la Argentina, "arrebatada y transformada por este continente implacable" (BORGES, 1989: 559).; una niña crecida en pueblos de frontera, con un "cuerpo menudo" y un "humor tornadizo" (BRIZUELA, 2000: 16) que anuncian una inminente pubertad; un guerrero lombardo que sabe que en la Ciudad "será un perro, o un niño, y que no empezará siguiera a entenderla" (BORGES, 1989: 558).

En tercer lugar, un discurso de resonancias borgeanas, el de Brizuela, que se constituye en homenaje más o menos expuesto: la ambigüedad de las fuentes y el narrador impersonal, que legitima la verdad del texto mediante la *narratio obliqua*; el distanciamiento de los personajes por parte del narrador; la sintaxis compleja; el léxico hiperculto; las formas atenuativas; los frencuentes símiles; y un imaginario también borgeano, como el tiempo y el espacio infinitos, los espejos, el desierto como laberinto y el motivo del doble, que analizaremos más adelante.

4. "Historia del guerrero y la cautiva": mito e identidad

4.1. Este texto narra en apariencia dos historias, no una: La historia del guerrero Droctulft, guerrero lombardo que en el asedio a Ravena abandona a sus compañeros, se cambia de bando y muere poco después por las graves heridas habidas en la lucha; y la de la india inglesa que la abuela de Borges conoce en los primeros años de su matrimonio,

en el pueblo de Junín, a sólo cinco leguas de la línea de los fortines, y que reencuentra tiempo después, episodio en el que la india rubia se tira al suelo y bebe la sangre caliente de una oveja que está siendo degollada. Constituyen en realidad una sola historia, la del abandono de una identidad y la apropiación de otra, tejida en torno del motivo del doble. A pesar de la aparente diferencia de sexo, origen y destino, el guerrero lombardo y la india inglesa comparten un destino común:

> los dos son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar (BORGES, 1989: 560).

El personaje de la cautiva aparece, además, reduplicado en la figura de la abuela de Borges, también inglesa: al encontrarse en la comandancia del pueblo, "Quizás las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país". Con el correr de la conversación, la abuela de Borges se horroriza de "esa barbarie a la se había rebajado una inglesa", y "movida por la lástima y el escándalo" la exhorta a no volver. Dice el narrador: "la otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto" (BORGES, 1989: 559). Es interesante la utilización del término de otredad, aplicado con un marcado perspectivismo.

4.2. Los dos personajes, el guerrero y la cautiva, se desplazan real y simbólicamente: Droctulft cambia de bando, se dirige hacia la maravillosa ciudad, con sus cipreses y sus mármoles, que al tiempo que constituyen algo que él "no ha visto jamás", también se yerguen y lo "tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal" (BORGES, 1989: 558) y se da vuelta para comenzar a luchar contra sus compañeros. La cautiva inglesa encarna también un desplazamiento, que en realidad está reduplicado. Dos viajes, no uno: de Inglaterra al Río de la Plata, con sus padres; del poblado blanco a la Tierra Adentro, el desierto, robada por los indios. En cada etapa una pérdida, un abandono, un alejamiento. En el recorrido de la india inglesa aparece la posibilidad del recorrido de la abuela inglesa que no llega tan lejos.

Los desplazamientos de los personajes constituyen además otra imagen típicamente borgeana, la del espejo. Estamos en presencia de un movimiento especular: la historia de la cautiva refleja inversamente la historia del guerrero. Uno se desplaza desde la barbarie hacia la civilización; la otra, desde la civilización hacia la barbarie. La civilización – la inglesa, la del hombre blanco de los márgenes de la cultura occidental -, ocupa un lugar central, tanto en la perspectiva como en el texto.

4.3. Encontramos en este texto la abstracción del tema de la identidad como accidente. En efecto, tanto para el guerrero como para la cautiva no existe una identidad esencial, sino que los rasgos identitarios se constituyen desde una elección cultural, accidental, asumida como tensión entre opuestos que se resuelve en un movimiento hacia uno de los polos. Un desplazamiento impulsivo y dramático, en fin, como consecuencia del cual se determina la pertenencia a una cultura determinada.

5. *El placer de la cautiva*: mito y destrucción

5.1. La historia de esta magnífica nouvelle ocurre en dos tiempos: el de Rosario Burgos, y el de un joven indio, cuya identidad sólo se revela al final. Rosario, acompañada del Cabo Vega, parte el "jueves 11 o el viernes 12 (de septiembre de 1878)" (BRIZUELA, 2000: 20) desde un pueblo cercano al célebre Fortín Quebranto hacia una guarnición de avanzada, a encontrarse con su hermana. Al atardecer de ese mismo día, los jinetes blancos descubren que son vigilados por un pequeño grupo de indios, que Vega reconoce como de Calfucurá. Éstos, creyendo que el dúo es presa fácil, siguen a la niña y al soldado apenas al trotecito: es el tiempo de la espera de un final inevitable. Sin embargo, con la decisión de Rosario de sacrificar la yegua de Vega y cederla a la voracidad de sus enemigos, comienza una persecución cada vez más delirante. La niña asume el liderazgo, frente a la parálisis de Vega, y pronto se establecerá una rutina

de movimientos que tejerá una tela de araña entre los dos grupos. Y que durará "no tan solo una noche, ni el tiempo que los indios tardaran en descuartizar aquel cebo precioso, sino el tiempo de un largo duelo entre dos mundos" (BRIZUELA, 2000: 32). Del sistema de fechas pasamos a un sistema temporal mítico, el del despliegue de lo cósmico.

5.2. Aparece también en este texto el motivo del doble reduplicado. Por un lado, están los dos grupos: niña blanca/soldado viejo, indio joven/indio viejo, que desarrollan dinámicas vinculares similares. Los viejos reprueban las acciones de los jóvenes por temerarias y ajenas a los usos de sus respectivas culturas. Los jóvenes se van despojando gradualmente de dichas ataduras para permitir el surgimiento de instintos que les permitan sobrevivir en tal situación de desprotección.

A su vez, Rosario y Namuncurá se constituyen en dobles complementarios: hombre/mujer, indio/blanca, que pronto van a ir difuminando los límites de las diferencias: "los viejos percibían que los jóvenes ya no eran lo que habían sido, que a fuerza de estudiarse se asemejaban cada vez más, y se atraían como dos hermanos nacidos cada uno en un extremo del mundo" (BRIZUELA, 2000: 66). El perseguidor y la perseguida van rotando en sus roles; adelante y atrás adquieren valores relativos.

El Cabo Vega y el indio viejo terminan también reconociéndose como polos de una misma experiencia vivida en un pasado que se hace cada vez más presente: uno, niño blanco encerrado en un carromato; el otro, niño indio, carcelero y verdugo.

5.3. Asimismo, encontramos en *El placer de la cautiva*, como en el cuento de Borges, un viaje encarnado en el desplazamiento de las dos parejas, que asume la forma de una persecución. Partiendo del Fortín Quebrado, la niña y el viejo avanzan "hacia el campo abierto, atravesando esa faja de bañados y juncales que para tres generaciones de mujeres había representado el límite del mundo" (BRIZUELA, 2000: 21). Si el movimiento es lineal al principio, poco a poco los acontecimientos configuran un "laberinto sin muros" (BRIZUELA, 2000: 76). Pasan "lluvias que persiguen a otras lluvias, y vientos que persiguen a otros vientos" (BRIZUELA, 2000: 78). Un diluvio ha convertido al mundo entero en una inmensa laguna sin principio ni fin en la que "cuando se cerraba el cielo se perdía toda orientación" (BRIZUELA, 2000: 74).

5.4. Si en el cuento de Borges la identidad reapropiada por los personajes estaba vinculada a un espacio concreto, en la *nouvelle* de Brizuela el movimiento espiralado o circular produce una gradual desmaterialización del espacio, de modo tal que accedemos más directamente a un nivel espacial mítico y simbólico, y asistimos a la ampliación, incluso la hipertrofia, del espacio interior.

6. El mito revisitado: resemantización y desplazamiento

Es indudable que los textos recorridos se despliegan sobre la trama de la antinomia civilización/barbarie. El final abrupto y terrible de *El placer de la cautiva* renueva y refuerza la perspectiva blanca de la mirada narrativa, a través de una brusca e inesperada focalización en un acto de barbarie horrenda.

Sin embargo, encuentro dos desplazamientos interesantes con respecto a la fijación decimonónica. Por un lado, aparece la resemantización de la dicotomía civilización/barbarie, cultura central/cultura marginal, por medio de la gradual caída de los límites entre los dos polos. Cultura central y cultura marginal se transforman en términos relativizados por la experiencia de los personajes. Como sostiene Beatriz Sarlo, "la dimensión rioplatense aparece inesperadamente para desalojar a la literatura occidental de una centralidad segura" (SARLO, 2003: 12). Inglaterra, Roma, Lombardía, Buenos Aires, Frontera, Desierto, Tierra Adentro, asumen valores móviles y sentidos ambiguos.

Por otro lado, encuentro que el desplazamiento del espacio exterior – territorios sobre cuya posesión se discute- hacia el espacio interior se ve reforzado por la presencia de la sangre como elemento clave en la historia: la sangre de la oveja degollada que bebe la inglesa cautiva, la primera sangre menstrual con la que Rosario marca su frente –que tienen su doble en la yegua degollada por Rosario y la marca en la frente de los niños espósitos- colocan lo instintivo, lo primitivo, lo "natural", por encima de lo cultural. El territorio a conquistar será ahora el de una identidad apropiada.

BIBLIOGRAFÍA

-BORGES, Jorge Luis. 1989. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
-BRIZUELA, Leopoldo. 2000. *El placer de la cautiva*. Buenos Aires: Temas.
-DELFÍN GUILLAUMIN, Martha Eugenia. 2003. *Las cautivas.* Los Andes: Centro de Documentación Mapuche.
-DUBY, Georges, y Michelle PERROT. 2000. *Historia de las mujeres. Tomo 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna.* Madrid: Taurus.
-ECHEVERRÍA, Esteban. 1832. *La cautiva. El matadero.* Buenos Aires: Colihue, 2001.
-HERNÁNDEZ, José.1872. *Martín Fierro.* Buenos Aires, Colihue: 2001.
-IGLESIA, Cristina. 1993. "La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera". En: DUBY, Georges, y Michelle PERROT. *Historia de las mujeres. Tomo 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna.* Madrid: Taurus, 2000.
-MANSILLA, Lucio V. 1872. *Una excursión a los indios ranqueles.* Buenos Aires, AgeBe: 2003.
-SARLO, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor en las orillas.* Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Notas

[1] BORGES, Jorge Luis. 1989. *El Aleph,* en: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, tomo I.

[2] BRIZUELA, Leopoldo. 2000. *El placer de la cautiva.* Buenos Aires: Temas. También en: BRIZUELA, Leopoldo. 2002. *Los que llegamos más lejos*. Buenos Aires: Alfaguara.

ponencias 3b

crítica

Metodología y enfoques

Carlos Alberto Pasero
María Victoria Riobó
Sonia Jostic
Cecilia Inés Avenatti de Palumbo
Roxana Gardes de Fernández

LOS LÍMITES DE LA LENGUA. BENJAMÍN DE GARAY Y LA PRAXIS DE LA TRADUCCIÓN

Carlos Alberto Pasero
Universidad de Buenos Aires

El original es infiel a la traducción.
Jorge Luis Borges

Solamente, en razón y por virtud de un compromiso espiritual que tiene raíces tan hondas como jugosas: de solidaridad, de amor y de gratitud...
Benjamín de Garay

En sentido platónico-erasmiano, Burucúa (2001) llama "silenos" a aquellos sujetos que contribuyen a la circulación cultural portando ideas, experiencias o prácticas culturales entre distintos horizontes sociales. "Los intermediarios culturales, dice Burucúa, también se comportan como silenos, cuerpos extraños, risibles, a veces repulsivos en los medios sociales de donde proceden o donde actúan, pero portadores de un pequeño tesoro (el de alguna creación impregnada de la experiencia de la alteridad cultural) que ellos desean transmitir a sus semejantes de antaño a los de hogaño". Burucúa clasifica a los "silenos" en tres categorías: una primera clase la conformarían aquellos mediadores que "salen del mundo del pueblo y se dirigen al mundo de las elites". Burucúa los bautiza como "Anfiones". "Buenos ejemplos de nuestros Anfiones", dice Burucúa, "son Rabelais, Milton, Blake, T.H. Lawrence, Truman Capote y José María Arguedas". Una segunda categoría la constituyen los que "salen del mundo de la elites y se dirigen al mundo del pueblo". Éstos son de dos tipos, los "Prometeos", los que procuran liberar como Saint-Just, Byron o Tolstoi y "Los prófugos de Arcadia", es decir, aquellos mediadores que, como Perrault o Grimm, son "los nostálgicos de una pasado idealizado que se pierde". Una tercera y última categoría de "silenos" son "Los mediadores que salen del mundo del pueblo, circulan por el mundo de las elites y permanecen sin embargo en el horizonte cultural de origen" (Burucúa 2001: 37). Burucúa cita como ejemplos a los zapateros políticos, a Menocchio y al cartero Cheval, entre otros. Burucúa se refiere a los mediadores culturales que cruzan los límites, en uno u otro sentido o en ambos, entre las culturas de la élite y las culturas populares.

El traductor, que compara y legisla, opera sobre la lengua terminal proponiendo préstamos y adaptando ideas. Su traducción se convierte en un espacio privilegiado de emergencia de representaciones lingüísticas ya que, de alguna manera, la lengua de origen sigue presente en el texto del traductor toda vez que otra lengua da expresión a la primera. La lectura, la selección, la sustitución, establecen diálogos implícitos entre lenguas, entre normas y tradiciones. A esta práctica se suman los testimonios que los traductores suelen consignar en prólogos y ensayos. En esos textos se plasma una teoría de la traducción y la conciencia imaginada de lenguas en contacto. La traducción es, como propone Mounin (1977) a partir de Weinreich, un contacto de lenguas. "Bilingüe por definición, el traductor es, en efecto, sin discusión posible, el lugar de contacto entre dos (o varias) lenguas empleadas alternadamente por el mismo individuo..." (Mounin 1977: 18). Mounin destaca el fenómeno de las interferencias en el texto final como "faltas" o "errores" y la tendencia de los traductores a los préstamos lingüísticos y a los términos o giros no traducidos. A esta circunstancia, se añade la de considerar la actividad traductora involucrada en el problema de la multiplicidad de culturas. La lingüística general nos enseña que "cada lengua segmenta en la misma realidad aspectos diferentes" y, por otra parte, la sociolingüística insiste en que "no es siempre el mismo mundo el que expresan estructuras lingüísticas diferentes" (Mounin 1977: 77).

Burucúa se refiere a los mediadores culturales que cruzan los límites, en uno u otro sentido o en ambos, entre las culturas de la elite y las culturas populares y Mounin (1977), destaca el hecho de que la traducción constituye un contacto de lenguas. Por eso, el traductor, que en la mayor parte de los casos tiende puentes entre culturas letradas, también es una suerte de "sileno" entre universos lingüísticos. Esos universos, indudablemente, están marcados por la alteridad cultural y no es infrecuente que la circulación de mensajes atraviese varios horizontes, cultos y populares.

Desde los primeros años del siglo XX hasta comenzar la década del cuarenta, el más activo traductor literario argentino del portu-

gués al español fue Benjamín de Garay[1]. Responsable de un número considerable de versiones y ediciones en lengua castellana de obras brasileñas y portuguesas, sus principales trabajos aparecieron, por una parte, bajo el sello de Editorial Claridad y, por otra parte, en el contexto de la Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano, un proyecto oficial del régimen conservador, ideado por Ricardo Levene, destinado a estrechar las relaciones intelectuales con el Brasil[2].

De su labor como traductor, Benjamín de Garay ha dado cuenta en breves paratextos, notas preliminares a las obras más significativas que tradujo, como, por ejemplo, "Dos palabras del traductor", inserto en la primera edición española de *Os Sertões*, en la Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano; el "Prefacio del Traductor a la 2ª Edición" de la misma obra, editada por Claridad y la "Nota del traductor sobre el título de esta obra" en *Casa-grande y senzala* aparecida bajo el sello de Emecé en 1943. En estos textos, en los que se advierten **representaciones de lengua portuguesa[3]** y los signos de un **estatuto informal de lengua[4]**, pueden advertirse diferencias en relación con el doble proyecto de Benjamín de Garay como traductor, en un sentido, orientado a la elite, en la Biblioteca de Autores Brasileños... y en otro sentido, a los lectores populares, en las ediciones que organizó para la Editorial Claridad. Un breve repaso de esas diferencias, entre lo culto y lo popular, es el propósito de este trabajo.

En "Dos palabras del traductor", a propósito de *Los sertones* (1938), Benjamín de Garay puntualiza interesantes argumentos que sirven de justificación al arduo y riguroso trabajo de traducción. Además de resaltar las particulares dificultades de traducción que le produjo un texto tan atípico y sorprendente como *Os sertões*, Garay destaca la riqueza y la complejidad del portugués de este libro: "... en una prosa única. Única no puramente por su estilo, sino también por su complexión lexicográfica..." Hay también en el discurso de Benjamín de Garay una vertiente emocional en relación con la lengua portuguesa. Garay ha experimentado tres lenguas en contacto, el castellano, el guaraní y el portugués: "...auxiliados por nuestro relativo dominio de la lengua tupí-guaraní, que hablamos y escribimos" (Garay 1938: 28). Por otra parte, pero en este mismo sentido, la particularidad lexical es el principal motivo de la castellanización del título.

En cuanto al préstamo, de la misma manera Garay justifica el título de la versión española de *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre (V. Garay 1943). Dice Garay: "Hemos conservado en esta traducción los dos nombres que encierra su título. No era posible en absoluto traducirlos, porque el segundo no tiene vocablo que lo represente en castellano, y debe, por lo tanto, incorporarse al idioma, ya que su fonética no opone obstáculo alguno a tal adopción" (Garay 1943: IX). Así, la forma "Los sertones" va acompañada por su transcripción original, "Os sertões", entre paréntesis, a manera de subtítulo, en la tapa y la portada de la primera edición de La Biblioteca.... para remarcar el préstamo controversial. "El vocablo regional *sertão* —dice Garay—no tiene equivalente en nuestro idioma" (Garay 1938: 28). Garay subraya las singularidades regionales que dan especial significado a la palabra brasileña; lo cual merecía una aclaración por parte del traductor ya que, según parece, el préstamo lingüístico podía tener sus detractores, tanto entre argentinos como brasileños. César Viale (1942) recuerda la polémica que se suscitó durante un almuerzo protocolar en Rio de Janeiro, en el curso del cual se habló de la iniciativa de traducir *Os sertões* al castellano: "Como es un hecho el que por iniciativa cultural ha de traducirse en breve, al castellano, una obra brasileña denominada 'Os Sertoes', da su parecer Pedro Calmon sosteniendo que sería justo llamarla así: 'Los Desiertos', lo que determina una controversia desde que no hay unanimidad en cuanto a creer que sea feliz esta expresión" (Viale 1942: 189).

Garay arriesga una interpretación sobre la forma de la palabra "sertão" en tanto reducción de "desertão" como siendo el resultado de una "ley del menor esfuerzo -dice- tan común a todas las razas indolentes de los trópicos" (Garay 1938: 29). Esta explicación, como es obvio, evidencia un pensamiento aun anclado en el paradigma romántico determinista de la relación del hombre con el medio. Es un trazo ideológico remanente que justifica el cambio notable que Garay va a introducir en la segunda edición en español, aparecida en la Editorial Claridad, para un público diferente, que podríamos calificar de "popular".

Entre la primera edición de *Los Sertones* en la Biblioteca de Autores Brasileños... a la segunda en Editorial Claridad se produce un cambio significativo. En la primera, el título es *Los sertones (Os sertões)* mientras que en la segunda Garay agrega un subtítulo inexistente en el original: *La tragedia del hombre derrotado por el medio*. Este cambio es paralelo a los

cambios que Benjamín de Garay introduce en su texto preliminar para la Biblioteca y el más extenso que publica para la edición Claridad. En principio, en *La tragedia del hombre derrotado por el medio* se desliza una marca popular, es decir, la supervivencia de un paradigma antropológico romántico-positivista. Pero en otro sentido, no ajeno por otra parte al paradigma antedicho, se alude a otra tragedia igualmente determinada por el medio lingüístico, la del traductor derrotado por el lenguaje

En el texto que sirve de prefacio la edición de Claridad, el "Prefacio del Traductor a la 2ª. Edición", Garay vuelve a insistir en la dificultad de traducir *Os Sertões* y en la relación de la lengua con el medio. Agrega en esta nueva versión: "El idioma portugués, sonoro con retumbos de campana, grave o musicalizado en tintineos de carrillón, no podía responder al medio americano" (Garay, 1942: 9). El lenguaje de Euclides da Cunha apela a la vertiente popular de la lengua para encontrar la expresión adecuada del paisaje. La lengua se funde con el medio. El portugués académico, representado por Machado de Assis y la tradición lusitana era insuficiente para plasmar un medio abrupto y hostil. "Y dejó de lado cánones sintácticos que le estorbaban —dice Garay sobre Euclides— para crear otros nuevos, con sabor de tierra virgen en que la vida es la suprema ley" (Garay, 1942: 9). El lenguaje creado por Euclides, que, por otra parte, constituye una versión de la lengua brasileña, es, por lo tanto, intraducible. Requiere, para que cada término sea trasladado al castellano, una frase completa, sin posibilidades, sin embargo, de reproducir la fuerza del original.

Garay recuerda la solución que encontró para la versión del pasaje en que un niño de nueve años es arrestado por las tropas federales: transcribir su respuesta, en el lenguaje propio y popular, tal como lo transcribe el autor y relegar, en nota, una traducción aproximada, trasladando el léxico campesino del muchacho a expresiones de la Pampa o del arrabal argentino (V. Garay 194 2: 12 y 389).

En el contexto de la Biblioteca de Autores Brasileños..., una perspectiva cultural destinada a entrelazar las elites intelectuales del Brasil y de la Argentina instaura, refleja y contribuye a moldear un imaginario en torno de la lengua portuguesa mediada por la experiencia de las grandes obras literarias del pensamiento. En la empresa cultural de la Biblioteca queda excluida la ficción porque sus objetivos son el conocimiento de una mentalidad colectiva en relación con el medio, los recursos económicos y el pasado histórico. La originalidad y la fuerza expresiva de los textos seleccionados los ubica en un canon de juristas e historiadores lo que no oblitera un trasfondo de "las grandes obras de la literatura brasileña de todos los tiempos." Para el público argentino "... el esfuerzo que hemos realizado, apunta Garay, [...] se justifica solamente por el noble propósito que lo inspirara: el de prestar a la cultura de nuestra América el servicio imponderable de señalar la existencia de un genio americano, y de demostrarla en la exhibición de su obra máxima" (Garay, 1938, 29). Por eso, la relación con la lengua popular es minimizada así como el propio paradigma determinista del autor, ya para entonces superado entre la élite a la que se dirige la Biblioteca... El criterio afectivo, ligado indudablemente al dato autobiográfico, no obstante caracteriza la autoimagen de principal acercamiento a una lengua que todavía no puede parangonarse al francés. En palabras de Garay: "Solamente, en razón y por virtud de un compromiso espiritual que tiene raíces tan hondas como jugosas: de solidaridad, de amor y de gratitud..." (Garay, 1938, 27). Como proyecto oficial La *Biblioteca de Autores Brasileños...*, sostiene y despliega una "diplomacia del intelecto", que tiñe el discurso referido al portugués y sus culturas como resultado de una perspectiva liberal y "mitrista" de apertura integradora con el Brasil. Es la impronta de la Academia Nacional de la Historia presidida por Levene.

En el contexto de la Editorial Claridad, en cambio, Garay ensaya una aproximación a su trabajo en dos sentidos, la originalidad de la propuesta de Euclides, en el sentido de haber prescindido de una lengua académica y castiza para rescatar aquellos términos populares que mejor se adecuaban a su relato, por una parte, y la conciencia de los límites que le impiden transgredir los códigos autorales. Imposibilitado de elaborar él mismo una lengua análoga al original portugués, Garay retoma y reproduce, para su propia práctica, la propia visión determinista del autor. La traducción, por momentos, se relega a la nota y capitula. En este sentido, el subtítulo de la segunda edición española podría ser reinterpretado no sólo como la repetición de la teoría del determinismo del medio sobre las posibilidades del hombre sino, también, sobre el lenguaje y, en este caso, de la

misma traducción. Solamente la conciencia de dirigirse a un público diferenciado, sensible todavía a los parámetros ideológicos del determinismo romántico puede justificar no sólo el subtítulo aclaratorio sino la misma técnica de traducción y el imaginario de lengua en se inspira. "Porque, no me canso de repetirlo — dice Garay—, la estridencia de piedras recalentadas al sol, que es la música de este idioma sonoro del libro de Euclides da Cunha, no puede ser imitada por la orquestación del teatro lírico de un idioma ceñido por las academias. Cuando más, lo que ha de ambicionar el traductor es el de transportar el contorno de la obra maestra, dejando que la imaginación del lector intuya la catarata de belleza que dentro de ese contorno se encierra" (Garay, 1942: 12).

BIBLIOGRAFÍA

-ARNOUX, Elvira Narvaja de y Bein, Roberto (ed.). 1999. *Prácticas y representaciones del lenguaje*. Buenos Aires: Eudeba.
-BURUCÚA, José Emilio. 2001. *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica -siglos XV a XVII*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Miño y Dávila.
-DABÈNE, Louise. 1994. *Repères sociolinguistiques pour l'enseignement des langues. Les situations plurilingues*. Paris: Hachette.
-_____. 1997. "L'image des langues et leur apprentissage." Marinette Matthey (Org.). *Les langues et leurs images*. Neuchâtel: Institut de Recherches et Documentation Pédagogiques, 19-23.
-GARAY, Benjamín de. 1938. "Dos palabras del traductor". Euclides da Cunha. *Los sertones (Os sertões)*. Buenos Aires: Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano. 27-30.
-_____. 1942. "Prefacio del traductor a la segunda edición". Cunha, Euclides da. *Los sertones. La tragedia del hombre derrotado por el medio*. Trad. B. de Garay. Buenos Aires: Claridad. p. 9-12.
-_____. 1943. "Nota del traductor sobre el título de esta obra". Gilberto Freyre. *Casa-grande y senzala*. Trad. B. de Garay. Buenos Aires: Emecé. p. IX-X.
-LEVENE, Ricardo. 1946. *La cultura histórica y el sentimiento de la nacionalidad*. 2ª ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Colección Austral.
-MOUNIN, Georges. 1977. *Los problemas teóricos de la traducción*. 2da. ed. Trad. J. Lago Alonso. Madrid: Gredos.
-VIALE, César. 1942. *Escritos y conferencias*. Buenos Aires: Ed. del autor.

Notas

[1] Benjamín de Garay debe haber fallecido hacia fines de 1942 o principio de 1943 por lo que se infiere del prólogo que Gilberto Freyre escribe para la segunda edición en español de *Casa-grande y senzala*, fechado en marzo de 1943: "No obstante sería injusto olvidarse —y más ahora que ha muerto— del traductor ..." (Freyre, 1943, XLVII). Garay se desempeñó como crítico literario de *La Prensa* desde donde dio a conocer a autores brasileños como Monteiro Lobato o Graciliano Ramos.

[2] La Biblioteca de Autores Brasileños Traducidos al Castellano tuvo su origen en el decreto del 16 de julio de 1936 en cuyos considerandos se expone, entre otros conceptos, el objetivo de "difundir el conocimiento de obras sintéticas para estrechar las relaciones amistosas intelectuales entre escritores y profesores de Brasil y Argentina". Es el resultado de una iniciativa argentina de más amplio alcance, la revisión de los textos de enseñanza de la geografía y historia nacional y americana cargo de la Comisión Revisora de la Enseñanza de la Historia y Geografía Americanas, que presidía el Dr. Ricardo Levene, de la Academia Nacional de la Historia (V. Levene, 1946). Se compone de los siguientes títulos, todos publicados por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública: Volumen I: (1937) Pedro Calmon. *Historia de la Civilización Brasileña*. Traducción de Julio E. Payró. Prólogo de Ricardo Levene. Volumen II: (1937) Oliveira Vianna. *Evolución del Pueblo Brasileño*. Traducción de Julio E. Payró. Prólogo de Rodolfo Rivarola. Volúmenes III y IV: (1938) Euclides da Cunha. *Los sertones*. Traducción de Benjamín de Garay. Prólogo de Mariano de Vedia. Volumen V: (1939) Alfonso Celso. *El Emperador D. Pedro II*. Traducción de Julio E. Payró. Prólogo de Max Fleiuss. Palabras de Ricardo Levene. Volumen VI: (1939) Ruy Barbosa. *Conferencias y discursos*. Traducción de Julio E. Payró. Prólogo de Emilio Ravignani. Volumen VII: (1940) Rodrigo Octavio de Langaard Menezes. *Mis memorias de los otros*. Traducción de Benjamín de Garay. Prólogo de Octavio Amadeo. Volúmenes VIII-IX: (1942) Gilberto Freyre. *Casa-grande y senzala*. Traducción de Benjamín de Garay. Prólogo de Ricardo Sáenz Hayes. (Constan: carta de Ricardo Levene a Gilberto Freyre y contestación de éste aceptando la publicación de *Casa-grande y senzala*). VolumenX: (1943) Ronald de Carvalho. *Pequeña historia de la literatura brasileña*. Traducción de Julio E. Payró. Prólogo de Rómulo Zabala.

[3] Es preciso "considerar las representaciones no sólo como esquemas orientadores socialmente compartidos de la percepción y evaluación de los distintos fenómenos lingüísticos sino también como diseños más o menos complejos del universo social que los discursos sobre el lenguaje construyen aunque hablen sólo del lenguaje" (Arnoux y Bein, 1999: 9).

[4] Dabène (1994 y 1997) establece la distinción entre un estatuto formal de lengua, el constituido por el conjunto de disposiciones oficiales con carácter jurídico, que rigen el empleo y la enseñanza de lenguas y un estatuto informal de lengua, esto es, el conjunto de imágenes presentes en el discurso ambiente, sostenido por los miembros del cuerpo social. Ambos estatutos se constituyen a partir de representaciones lingüísticas. A fin de analizar el estatuto informal de lengua, Dabène (1997) traza cinco parámetros, el criterio económico, el criterio social, el criterio cultural, el criterio epistémico y el criterio afectivo.

Ajustar el cuerpo al traje: la productividad paratextual en la creación y recepción de textos literarios

María Victoria Riobó
Universidad Católica Argentina

El paulatino pero constante cambio que la tecnología está provocando en materia de soportes de textos ha dado lugar a una amplia reflexión que trata de interpretar este fenómeno y sus posibles escenarios futuros recurriendo a la comparación entre sus soportes tradicionales –entre ellos, el libro– y la "pantalla". La inquietud generada desde el mundo editorial ante una posible desaparición del libro ciertamente ha incitado esta reflexión. Paralelamente a la investigación histórica del libro y la lectura, la crítica literaria ha desarrollado la noción de "paratexto", categoría que engloba las prácticas que ofrecen un texto al conocimiento público, ya sea bajo la forma de libro, de periódico, de publicación digital, etc. Del conjunto de este tipo de análisis se desprende una manera peculiar de enfocar el estudio de un texto que presta especial atención a las relaciones que éste mantiene con su soporte –incluyendo las mediaciones que en dicho proceso han tenido lugar– y el público.

El contraste entre el texto electrónico y el texto impreso hacen que en la actualidad tengamos una particular "sensibilidad" o conciencia de la importancia del vehículo del texto. Esto no significa que en el pasado no haya habido autores, editores o lectores para quienes la materialidad del texto fuera indiferente, pero es claro que la posibilidades que ofrece el soporte electrónico han suscitado, por la revolución que implica, una mirada muy atenta sobre este aspecto tanto en la esfera de la producción como en la esfera de la recepción. La forma en que se materializa un texto incide en la compresión del mismo, puede acompañar mejor o peor su significado, pero es indudable que interviene en la construcción de su sentido.

La adaptación de un texto que ha sido concebido como libro o parte de libro, para un periódico o revista, a un nuevo soporte ha mostrado que cada medio tiene características propias y que es necesario una "traducción" para que su efectividad permanezca intacta. El periódico digital es un claro ejemplo de ello en la medida que no reproduce las versiones impresas. Como observa Antonio Rodríguez de las Heras, todavía está arraigada la ilusión –que tiene que ver con la tradición de la cultura impresa– de que la pantalla es como una página de papel[1] y de que un procesador de textos es una máquina de escribir, cuando realmente el medio virtual tiene una lógica completamente distinta:

> Cuando comenzó a difundirse el códice, el lector de volúmenes enrollados se resistía con el fundamento de que la lectura se le fracturaba al pasar la hoja, acostumbrado como estaba al suave desplazamiento de las columnas de texto en el rollo. ¿Por qué seguimos empeñados, una vez que nos hemos acostumbrado a leer con esa brusca fractura, a que también se fracture nuestra lectura en la pantalla? ¿Por qué no pueden diluirse lentamente esas palabras blancas en el negro de la pantalla, y quizá no todas a la vez, para que otras nuevas encajen en la parte del texto que ha quedado aun pendiente?¿Por qué no incitar con estos recursos de la sinestesia a percibir –y explotar– la profundidad de la pantalla? Aparecerían entonces unas capacidades expresivas que no son alcanzables sobre el papel, pero que pertenecen al libro digital. El resultado sería que emergería un libro en la pantalla que no es la imagen virtual del códice de papel. Ya no hay papel, ni tampoco página. (Rodríguez de las Heras 1999)

Esta necesidad de "traducción" ha puesto de relieve los recursos de los que dispone cada medio. Esto es cierto no sólo para los nuevos soportes, la investigación sobre la llamada "literatura oral" ha detectado las estrategias propias con las que trabaja la oralidad[2]. Es sabido que las novelas que fueron publicadas inicialmente en folletín, al pasar al libro conservan marcas características de su formato anterior, el suspenso que el autor debe crear hacia el final del episodio responde a la necesidad de mantener capturada la atención del lector de manera tal que compre el periódico siguiente. En las publicaciones periódicas, la relación autor-lector, por la posibilidad de retroalimentación, crea un espacio de diálogo inexistente en el caso del libro[3].

Cada vehículo tiene su propia lógica y tanto los autores como los lectores aplicamos, en cada caso, modelos de producción/ recepción

que responden a ella. En nuestra manera de vincularnos con lo escrito existen una serie de códigos, ceremonias y estrategias que observamos según el material que tengamos entre las manos. El autor de un texto considera, si decide publicarlo, qué medio es el más apropiado para su transmisión y su elección tiene implicancias en la organización textual. Los testimonios de los escritores que se quejan a sus editores de las adaptaciones que se ven obligados a realizar son muy numerosas; a propósito de *62/ Modelo para armar*, Cortázar, en cartas a Porrúa, dice:

> Yo sé que los imprenteros aborrecen dejar en blanco lo alto de una página, pero no me importa en este caso, y asumo toda la responsabilidad y la arbitrariedad necesaria. De una manera misteriosa, se las han ingeniado para hacer terminar una cantidad de pasajes a pie de página, con el resultado de que el siguiente parece continuar a reglón seguido (aunque sea en la página siguiente). Eso no puede ser. [...] Desde luego, una vez más me he encontrado con el triste problema de ajustar el cuerpo al traje en vez del traje al cuerpo. (CORTÁZAR, 2000:1259)

Esta función de adaptación puede estar o no a cargo del autor. Cuando estamos frente a textos publicados póstumamente o textos sobre los que no rige la ley de propiedad intelectual, suele ser el editor y su equipo quienes desempeñan esta función.

Otro tanto debe decirse en cuanto a los lectores y las actitudes que adoptan frente a la diversidad del mundo textual. Podemos tomar, por ejemplo, el caso del periódico. Este no exige una lectura exhaustiva de principio a fin ni un orden determinado. Los lectores de periódicos se mueven rápidamente entre los titulares y resúmenes, y, según sus intereses, leen ciertos artículos o no. El periódico, una vez leído, es generalmente destinado a otros usos o simplemente tirado a la basura. La "forma" y los contenidos están estrechamente vinculados. Por ejemplo, la calidad del papel del diario se relaciona con su ciclo de vida útil, porque, a diferencia de los libros o una inscripción en la piedra, no ha sido concebido para durar, y esto tiene que ver, por supuesto, con el tipo de contenidos que ofrece, cuya característica principal es su condición de "novedad"; el tiempo del diario es un presente que se metamorfosea a cada instante, tanto es así que las ediciones *online*, que se actualizan momento a momento, crean diferencias con la versión impresa de la misma.

Como apunta Roger Chartier, "los textos no existen fuera de una materialidad que les da existencia" (CHARTIER, 1999:36) y ésta involucra una serie de códigos no verbales igualmente significativos para su interpretación. Nos encontramos en este punto frente a la clásica dicotomía fondo-forma. Al abstraer un texto de sus "encarnaciones" particulares, corremos el riesgo de caer en interpretaciones limitadas o erróneas. El mayor problema con el que se enfrenta el crítico literario en un análisis de este tipo es la necesidad de recurrir a disciplinas que no están inscriptas estrictamente dentro de su campo y que, sin embargo, tienen peso a la hora de analizar el proceso de creación y apropiación de los textos.

A una concepción estática, fija, cerrada del texto, se opone hoy una concepción dinámica en donde los múltiples actores que interactúan con el mismo lo abren más allá de las fronteras delimitadas por el autor. El libro considerado como objeto es el resultado de técnicas y de artes que superan los límites de la escritura. La figura del editor tiene ciertas correspondencias con la del director teatral, ambos hacen una primera interpretación de la obra, plasmando su visión de ésta en una determinada realización material. El libro considerado como un espacio en donde convergen una serie de disciplinas tiene ciertas analogías con el concepto de teatralidad, que hace hincapié en que una obra de teatro no es únicamente texto, es vestuario, luces, dirección, actuación, escenografía, ubicación del público. Cuando se lee una obra teatral, hay que tener presente que ha sido concebida para la representación, que es allí donde adquiere su verdadero sentido. Aunque esta analogía tenga grandes restricciones, porque los elementos no textuales del teatro forman parte de su naturaleza específica, mientras que en los libros estos elementos tienen una importancia relativa, nos puede sin embargo ser útil para reflexionar sobre la convivencia de los distintos oficios que forman parte de él.

El proceso por el cual un texto cobra determinada forma supone una serie de decisiones que pueden estar o no controladas por autor. La identificación de las responsabilidades de cada actor en el objeto finalmente ofrecido al público, es clave para su correcta interpretación. El paratexto verbal, en este sentido, cumple una función, no única, pero fundamental: deslindar estas intervenciones. En el caso del libro en par-

ticular, es interesante notar que el desarrollo de muchos de sus elementos se relaciona con la situación comunicativa que supone la palabra escrita (ALVARADO 1994): la distancia espacial y temporal entre productor y receptor y las consecuencias que este diferimiento provoca en la interpretación. Buena parte del paratexto verbal se origina para ayudar al lector a restablecer los componentes de la situación comunicativa: quién es el emisor, cuándo tuvo lugar el enunciado, bajo qué circunstancias, con qué intenciones. Lo que en una comunicación *in praesentia* no necesita enunciarse, debe reconstruirse en lo escrito. Dicho esto, cabe notar que legalmente sólo es obligatoria la mención del autor o responsable de lo escrito (compilador, editor), el título, el sello editorial y el colofón, -pero no siempre fue así- y que depende del autor/ editor dotar a un texto de los elementos suficientes para privilegiar una interpretación particular, limitando la "inestabilidad de sentido" –en palabras de Chartier–, restringiendo las ambigüedades que la ausencia de un contexto compartido puede provocar en la recepción de un enunciado.

El libro habla al público desde su forma. "La cultura impresa –dice Chartier– realizó clasificaciones, estableció jerarquías, asociaciones entre formatos, géneros y lecturas" (CHARTIER, 2000:85). Los tamaños, la tipografía, los colores, la elección de imágenes, la presencia de cubiertas, le permite al posible lector, sin necesidad de leer el texto, prever su contenido. Difícilmente se confunda un libro de cuentos para niños con una novela, o una novela con un libro de autoayuda, o un libro de autoayuda con un libro de leyes. Existe una codificación implícita de las prácticas editoriales. Sin embargo, las trasgresiones son también muy comunes, y suponen un gesto de libertad, de cuestionamiento: un autor puede presentar su obra en un formato tal que sorprenda al lector en sus expectativas imitando un formato que corresponde a otro género de libros. En el campo de la creación literaria, los elementos paratextuales pueden ficcionalizarse y hacer patente, por oposición, la norma, el código. Pero este desplazamiento siempre se realiza con respecto a un código establecido.

Consideramos imprescindible el aporte de enfoques como los de Roger Chartier en cuanto ponen de relieve la importancia de las características de los canales de transmisión de lo escrito y, sobre todo en lo que hace a nuestro estudio en particular, el impacto que éstos tienen en la organización textual. Por otro lado, encontramos que el concepto de paratexto elaborado por Gerard Genette es no sólo más amplio, sino que su perspectiva articula de una manera más adecuada la relación que el texto establece con los elementos que lo hacen presente –más allá del soporte– al lector.

Más amplio porque la categoría "paratexto" es, ante todo, una función susceptible de ser activada por una variedad muy amplia y heterogénea de discursos y prácticas dentro y fuera del libro. Esta distinción se refleja en la división espacial que Genette hace entre *peritexto* y *epitexto*. El primero está constituido por todos aquellos mensajes paratextuales ubicados dentro de los límites del libro: formato, tipo de papel, ilustraciones, tipografía, títulos, nombre del autor, nombre del editor, prólogos, estudios introductorios, estudios críticos, notas, epígrafes, epílogos, índices, glosarios, anexos, etc; el segundo, por los que se ubican fuera de él: presentaciones, entrevistas a los autores, publicidades, debates académicos, cartas privadas, pretextos, trayectoria del autor, etc.

En cuanto a la articulación, establece claramente su función de "discurso auxiliar" al servicio del texto, que es la razón de su existencia. El "paratexto" es un comentario del texto, y el soporte, como paratexto, tiene justamente esta función. Reconociendo entonces las variaciones de significación que provoca la utilización del soporte, no se incurre, sin embargo, en una sobrevaloración que termina por liquidar la autonomía del texto respecto a sus posibles encarnaciones.

El sentido de un texto escrito no puede ser controlado absolutamente por su autor, cosa que ya advertía Platón en el *Fedro*:

> El que piensa que al dejar un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe, deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa de ingenuidad [...] Porque es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras. [...] con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no

> les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes les conviene hablar y a quienes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre de la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni ayudarse a sí mismas. (PLATÓN, 1995:321-322)

Tampoco los lectores poseen una libertad absoluta a la hora de apropiarse de un texto cuyo orden, para dar un ejemplo, no eligen. En todo texto hay un núcleo de significación trascendente a su corporización. La existencia de muy variadas ediciones de un mismo texto incluso en vida del autor, hacen pensar que, pese a las alteraciones del aparato paratextual y de los soportes, no se puede llegar al extremo de afirmar que cada realización material implica un texto nuevo con respecto a sus anteriores. Genette (1997), al hablar del modo de ser de las obras literarias como pertenecientes a las artes alográficas, señala justamente como distintivo de estas últimas el hecho de que permiten la distinción entre las propiedades constitutivas de la obra y sus propiedades contingentes, las últimas referidas no a la obra sino a sus posibles manifestaciones. Esta distinción supone un acto de reducción mediante el cual se identifican las dos series de propiedades, que es lo que hace posible la iterabilidad de la obra. Esta identificación está basada en el uso, en la cultura:

> [...] el número de propiedades postuladas como constitutivas puede variar de una circunstancia a otra: se puede, por ejemplo, considerar contingentes los valores rítmicos, pero, al contrario, exigir el respeto de la tonalidad[4] o a la inversa, etc. Esos grados variables de exigencia sólo pueden establecerse mediante normas culturales colectivas. [...] esa posibilidad [la distinción entre propiedades constitutivas y contingentes] no es un hecho de la "naturaleza" que distinga efectivamente ciertos objetos de ciertos otros, sino un hecho de cultura y uso: consenso más o menos institucional y codificado que resulta de un choque, o de un equilibrio, entre necesidades y medios. (GENETTE, 1997:102).

Señala Genette que hay ciertas obras en donde el nivel de individuación de las propiedades constitutivas es tan elevado que puede imposibilitar la distinción entre la serie propiedades constitutivas/ propiedades contingentes cuando "todo detalle cuenta, hasta el grano de papel o el tono de la voz" (GENETTE, 1997:152). Esto sucede generalmente cuando estamos frente a obras "mixtas", "como esos caligramas que combinan la idealidad del texto con la materialidad del grafismo" (GENETTE, 1997:32).

También McKenzie (1999) aborda la problemática referida a las distintas versiones de un texto, a la identidad histórica específica de cada una de ellas, sobre todo cuando no sólo varía su materialización sino la cadena léxica que es, para la crítica literaria de raíz estructuralista, lo que define una obra. Señala que a la vez que esta crítica rechaza la idea de "obra" como distinta de cada una de sus versiones y de la intención del autor como medio de crear una "copia ideal del texto" que las trascienda todas y permanezca no obstante fiel a la intención esencial de la obra, no termina de abrazar la noción de una "edición creativa" en la construcción de nuevas versiones. De ahí que proponga la siguiente manera de pensar esta problemática:

> [...] la obra puede ser la forma tradicionalmente atribuida a un arquetipo; puede ser una forma vista como inmanente en cada una de las versiones, pero no enteramente realizada en ninguna de ellas; o puede ser concebida como siempre potencial, como en las obras teatrales, donde el texto está abierto y genera nuevos significados de acuerdo a las nuevas necesidades, en un perpetuo diferimiento de clausura.[5] (McKENZIE, 1999:38)

Desde este otro punto de vista y en un análisis de distinto alcance, arriba a lo que Genette considera propio de las artes alográficas, esto es, constituir objetos, "individuos de inmanencia ideal" (GENETTE, 1997:116).

El paratexto es, siguiendo la definición de Genette (2001), lo que rodea a un texto, presentándolo al público, comentándolo. Es una zona de transición y transacción que prepara el posible encuentro entre el texto y el lector. Es un aparato dispuesto en función de la recepción y que está motivado por distintos intereses. Como mencionamos en lo que precede, responde, en parte, a crear un contexto compartido que posibilite una lectura determinada, pero también obedece a motivos legales, comerciales[6] e incluso bibliotecológicos, o una mezcla de am-

bos, como es el caso, por ejemplo, del ISBN, que permite identificar determinado libro tanto para fines comerciales –es utilísimo a los libreros– como para una rápida y fácil catalogación.

Se lo define como un conjunto de discursos heterogéneos. Genette (2001) lo divide en verbal (títulos, prólogos, notas), icónico (ilustraciones), material (formato, tamaño de caja, tipo de papel, tipografías, colores) y factual (contexto autoral, genérico, histórico). Se lo puede clasificar según su destinador, destinatario, grado de autoridad y fuerza ilocutoria, que conforman su "status pragmático". Su función, como se ha dicho, es la de "comentar", "interpretar" el texto, que cada elemento paratextual cumple de diversa manera. El paratexto es particularmente inestable, el autoral suele tener –aunque no siempre– mayor permanencia que el editorial, pero tanto uno como otro son susceptibles de sufrir modificaciones, pérdidas, reemplazos, aumentos.

El análisis del paratexto de determinada obra tiene valor pues ofrece al lector una primera interpretación de ésta, al tiempo que pone a su disposición herramientas de acceso a ese mundo textual particular. No se trata de elementos con valor puramente ornamental, aunque sea completamente legítimo y deseable una presentación "estética" y constituya esto un valor en sí mismo. La competencia lectora podría medirse según el grado de conciencia de los efectos del manejo paratextual en la construcción de sentido de un texto, pues, dentro de la diversidad de lecturas que puede recibir, hay unas más ingenuas que otras, unas más apropiadas que otras.

Desde el punto de vista de la producción, el manejo del paratexto dentro de la dinámica creadora por parte de los autores –que puede tener muy diversos grados– es un índice que destaca la importancia que éstos confieren al rol del lector de sus textos y a su vehículo. Dentro de las publicaciones de un mismo autor, se verifica que hay casos en donde su intervención es mayor que en otros. Se dice que los escritores no escriben libros, sino textos, y esto es cierto en la mayoría de los casos, pero hay textos concebidos de tal manera que no son imaginables, sin una gran pérdida de sentido, en otro formato que no sea el libro.

El espacio paratextual puede transformarse en un recurso que el autor utiliza persiguiendo diversos fines, pudiendo incluso perder su carácter de discurso subsidiario. Pensemos en los innumerables prólogos de *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, en una nota que se va extendiendo al punto de ocupar la zona del texto, en la incorporación del paratexto a la ficción del texto, al cual prolonga.

En un autor como Julio Cortázar observamos una exploración y utilización deliberada de los recursos paratextuales que va desde *Rayuela* hasta sus libros misceláneos *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*. Como observa Genette, la presencia del paratexto, cuando es muy profusa, desvía la atención del texto al libro como tal. Esto sucede, por ejemplo, cuando hay referencias cruzadas, notas al pie, cuando se utilizan las cornisas para recordar el nombre del libro, del capítulo o del autor, cuando se resaltan mediante cuadros determinados fragmentos que se consideran importantes, etc. Estas "marcas" interrumpen la lectura corrida, suponen otro tipo de desplazamientos sobre el espacio del libro, otra manipulación y utilización de los textos. Los libros escolares, los manuales, se caracterizan por su pirotecnia paratextual, pero es poco común, por ejemplo, en géneros de ficción como la novela o el cuento, a excepción, por supuesto, de las ediciones universitarias. La linealidad de una trama narrativa se ve incrementada por el hecho de leerla de corrido y provoca en el lector una suerte de "olvido" del mundo que lo rodea, sumergido como está en el universo del texto. El carácter "hipnótico" de la narrativa ha sido señalado con insistencia por Cortázar[7], por eso es que en *Rayuela* la justificación los capítulos prescindibles se funda sobre un modelo de lector activo: "Con *Rayuela* yo me acuerdo de que mi intención era despatetizar, deshipnotizar al lector mediante un brusco pasaje que lo sacaba de situaciones emocionales que arriesgaban convertirlo en un lector-hembra" (CORTÁZAR, 1994:775).

En la entrevista publicada bajo el nombre *La fascinación de las palabras*, que Omar Prego Gadea hace a Cortázar, éste habla de que en *Rayuela*, vista como libro, es decir, como objeto, se simbolizan las nociones de un tiempo y un espacio no lineal a través de un tablero de direcciones que obliga a marchas y contramarchas. "El lector se encuentra

con un libro –dice– que se le mueve un poco en la mano". Y agrega, un poco más adelante, que buscaba

> que los lectores no fueran pasivos, que no se dejaran hipnotizar por el libro [...] Las opciones de forma ya eran una manera de ir contra esa aceptación pasiva de ir de la página uno a la página quinientos. (PREGO GADEA-CORTÁZAR, 1997:186-187)

Cortázar tiene una conciencia aguda de los efectos del uso del paratexto:

> [...] la repetición en las páginas impares del título y el subtítulo me parece mal. Pido que quede solamente *62*. Si resulta incómodo que haya una cifra en mitad de la línea y luego la correspondiente a la paginación, pues que paginen abajo en vez de hacerlo arriba y se acabó. Pero esa repetición monótona de «Modelo para armar» a lo largo de todo el libro le quita todo sentido, lo vuelve irritante y pedante, parecería obligar al lector a recordar cada dos páginas que lo que tiene entre las manos le exige participación; es cierto que se lo exige, pero discretamente, al comienzo, y pare de contar. (CORTÁZAR, 2000:1258)

Como se ve, las estrategias para sabotear una lectura pasiva son diversas. Los procedimientos que Cortázar propone en *Rayuela*, *62/ Modelo para armar* o, por ejemplo, en *Último Round* son distintos, pero todos están inspirados por el deseo de un lector copartícipe, copadeciente de la experiencia del autor, en donde se derriben las barreras que separan el escenario en el que se ejecuta la obra de arte y el espectador en calidad de observador, y comprobamos cómo se utilizan los elementos paratextuales para suscitarlo.

Como observa D.F. McKenzie, existe una tradición de autores que no son indiferentes a la manera en que sus obras son publicadas –entre los que se encuentra, por ejemplo, Cortázar–, que han pensado en los detalles de cómo sus textos deberían ser impresos, que guían al editor o colaboran con él, que se enfurecen o se lamentan al no ver colmadas sus expectativas: "[...] existe una tradición en la que los autores que sienten afinidad por lo impreso asumen esto [la idea del libro como una forma expresiva] Usan, y esperan que sus casas de impresión usen, los recursos de las formas del libro para mediar su significado con la mayor claridad posible"[8] (McKENZIE, 1999:32). Como señala Gerard Genette, los textos se definen en principio por una determinada cadena léxica, pero "el nivel de individuación se puede reducir excepcionalmente, cuando un autor especifica, por ejemplo, una fuente tipográfica o un color de impresión. En esos casos raros, y no siempre respetados por los editores póstumos [...], el tipo se define en un nivel infralingüístico" (GENETTE, 1997:131). Esto es particularmente aplicable a obras mixtas[9].

El estudio del paratexto es particularmente pertinente cuando nos hallamos ante el tipo de obras arriba mencionadas, pero incluso fuera de los límites de ese *corpus*, creemos que su aplicación integra elementos que la crítica literaria ha tratado aisladamente o marginado, y que resulta valioso en cuanto aporta una mirada integral sobre la obra literaria no reducida ya a su texto sino a su modo de existir concreto en el mundo y la historia.

Bibliografía citada

-ALVARADO, Maite. 1994. Paratexto. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del C.B.C, Universidad de Buenos Aires.
-CHARTIER, Roger. 1999. *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. Ed. Alberto Cue. México: Fondo de Cultura Económica.
———. 2000. *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.
-CORTÁZAR, Julio. 1994. *Rayuela*. Edición Crítica Archivos. Julio Ortega-Raúl Yurkievich coordinadores. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
———. 2000. *Cartas 1964-1968*. Buenos Aires: Alfaguara, T.2.
-CORTÁZAR, Julio; PREGO GADEA, Omar. 1997. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara.
-GENETTE, Gerard. 1997. *La obra de arte*. Barcelona: Editorial Lumen.

———. 2001. *Umbrales*. México: Siglo XXI.
-McKENZIE, D. F. 1999. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
-ONG, Walter. 1997. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
-PLATÓN. 1995. *Apología de Sócrates. Banquete. Fedro*. Madrid: Gredos.
-RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio. 1999. "El libro digital", en: *Revista digital d' Humanitats* (www. www.uoc.edu/web/esp/articles/digitum_art_eras.html). Conferencia pronunciada en Barcelona el 21 de octubre en el marco de la II Semana de Debate sobre la enseñanza universitaria de las Humanidades "Tecnología de la Información y Humanidades" organizadas por la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra y los Estudios de Humanidades y Filología de la UOC.

Notas

[1] De ahí la denominación "página web".

[2] Señala Walter Ong (1997), entre otras características, el uso de fórmulas como recurso mnemotécnico, la preferencia por la acumulación frente a las subordinadas, la redundancia, etc.

[3] Cortázar dice al respecto: "[...] en las buenas épocas de los folletines, los novelistas hubieran podido valerse de que el lector viviría días o semanas insertables entre capítulo y capítulo de esas otra vidas fabulosas por las que a su vez corría una duración diferente. [...] He buscado en Dickens, en Balzac o en Dumas el posible aprovechamiento de esa situación a la vez peligrosa y privilegiada, sin encontrar indicios concluyentes. Un Dickens, sin embargo, sabía que sus lectores de Estados Unidos esperaban ansiosos en el puerto la llegada del barco que les traería los últimos episodios de *The Old Curiosity Shop*, y que mucho antes de que echaran los cabos al amarre se alzaba en los muelles la pregunta angustiada a los de abordo: «¿Ha muerto la pequeña Nell?» (CORTÁZAR, 1969: Primer Piso, 106).

[4] La literatura, así como la música, son clasificadas por Genette como artes alográficas.

[5] "[…] the work may be the form traditionally imputed to an archetype; it may be a form seen as immanent in each of the versions but not fully realized in any one of them; or it may be conceived of as always potential, like that of a play, where the text is open and generates new meanings according to new needs in a perpetual deferral of closure.

[6] Es ilustrativo este comentario de Cortázar: "[...] mi mujer se encontró por pura casualidad, en un supermarket, con *Hopscotch* en edición paperback. Yo me quedé aterrado al leer eso de LOVE/SEX: by the author of *Blow-Up*, etc. Después comprendí que todos los pocket-books son iguales, y que en cambio la edición era buena y no tenía, creo, errores importantes. Pero esa pareja desnuda (¡y de arcilla, por si fuera poco!) me deprimió bastante. Es increíble cómo las ediciones masivas pueden degradar una obra que trataba de apuntar mucho más alto. Cada día odio más las sociedades de consumo [...]" (CORTÁZAR, 2000:1247).

[7] Cortázar atribuye la distinción que una parte del público hace entre sus cuentos y el resto de su obra, no a razones de calidad literaria, sino a la comodidad del lector: "Para qué volver sobre el hecho ya sabido de que cuánto más se parece un libro a una pipa de opio más satisfecho queda el chino que la fuma, dispuesto a lo sumo a discutir la calidad del opio pero no sus efectos letárgicos. Los partidarios de esos cuentos pasan por alto que la anécdota de cada relato es también un testimonio de extrañamiento, cuando no una provocación tendiente a suscitarla en el lector. Se ha dicho que en mis relatos lo fantástico se desgaja de lo *real* o se inserta en él, y que ese brusco y casi inesperado desajuste entre un satisfactorio horizonte razonable y la irrupción de lo insólito es lo que les da eficacia como materia literaria. Pero entonces, ¿qué importa que en esos cuentos se narre sin solución de continuidad una acción capaz de seducir al lector, si lo que subliminalmente lo seduce no es la unidad del proceso narrativo sino la disrupción en plena apariencia unívoca? Un eficaz oficio puede avasallar al lector sin darle oportunidad de ejercer su sentido crítico en el curso de la lectura, pero no es por el oficio que esas narraciones se distinguen de otras tentativas [...]" (CORTÁZAR, 1967:25).

[8] "[...] there is a tradition in which print-inclined authors assume this [the idea of the book as an expressive form] They use, and they expect their printers to use, the resources of book forms to mediate their meaning with the utmost clarity" (McKENZIE, 1999:32).

[9] Entre las cuales Genette cita, a modo de ejemplo: "Los poemas «figurados» de la Antigüedad (la *Siringe* de Teócrito, de versos decrecientes como los tubos de una flauta de Pan) o de la Edad Media, las fantasías gráficas de *Tristam Shandy*, la elección por Thackeray de una fuente tipográfica Anne Queen para *Henry Esmond* (remedo temático, estilístico y tipográfico de una novela del siglo XVIII), las constelaciones de caracteres de la *Tirada de dados* mallarmeana, los caligramas de Apollinare, el juego de colores de tinta en el *Boomerang* de Butor o la *Estética generalizada* de Caillois, los efectos del blanco en la poesía contemporánea constituyen otros tantos elementos paratextuales intransmisibles en la dicción, pero en principio inherentes a la obra y que reducen su umbral de idealidad muy por debajo del nivel estrictamente lingüístico. Por lo demás, se los puede calificar también de característicos de obras *mixtas*, recurriendo a la vez a los recursos de la lengua y a los (figurativos, decorativos, connotativos) de las artes gráficas, como lo indica perfectamente el término mismo «caligrama» [...]" (GENETTE, 2001:146)

Ficciones trucadas
(a propósito de *Fuegia*, de Eduardo Belgrano Rawson)

Sonia Jostic
Universidad del Salvador

Louis Marin[1] ha señalado que se producen metamorfosis mutuas cuando los textos son atravesados por imágenes, pues éstas los cambian y ellas son, asimismo, transformadas por aquellos. Estas operaciones de cambio suponen "desviaciones" que se generan y son captadas *por* y *en* el tránsito de una serie a la otra. La palabra es excitada por el poder de la imagen, que la activa, la abre y la desplaza, en un acto en el que esa palabra no deja, sin embargo, de hablar y de escribir, porque, de hecho, ella es el único modo en el que la imagen puede realizarse: sólo de forma mediata, a través de la lectura que efectúen las palabras.

Ambas constituyen "[d]os estructuras diferentes [que] concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse"[2]. La imagen tiene el poder de mostrar aspectos que la palabra no puede/desea enunciar y, a la inversa, la "irreductibilidad de lo visible a los textos"[3] vuelve a la imagen ajena a la lógica de la producción de sentido que engendra el discurso. No obstante, esa heterogeneidad semiótica provoca, creo, una crispación que abre un "tercer espacio"[4], un lugar de reflexión en la bisagra texto-imagen. En efecto, el uno y la otra se experimentan como límites que incitan la mutua transgresión y, a partir de ello, tiene lugar una serie de reenvíos que exceden la simple mecánica de ilustración y de sustitución; antes bien, palabra e imagen –ambas– ejercen poderes genealógicos, productores de sentido, en un doble aspecto: crean condiciones de visibilidad bilaterales y también generan sentido por fuera de sus esferas correspondientes.

De este modo se establece la naturaleza paradójica de ese espacio intermedio: un sitio de encuentro, choque, potenciación, en fin: exceso de representación, que es, sin embargo, irrepresentable y que adquiere su espesor en los juegos de tensión que se arman en su interior.

Esta comunicación se propone explorar la complejidad de esa zona en la novela *Fuegia*[5], de Eduardo Belgrano Rawson, cuyo espacio narrativo aparece surcado por un conjunto de fotografías que abren grietas a través de las cuales se cuela "lo real literal"[6], al asedio de la condición ficcional del relato. En cierto modo, la novela invita a ser leída en clave hiperrealista debido a la inclusión fotográfica[7], testimonio visual de carácter fuertemente persuasivo y "autentificador"; de hecho, más allá de las fotos, la escritura despojada y económica del texto parece instalarse asimismo en un tono documental, en el que una uniforme tercera persona narrativa evita toda valoración o juicio: los hechos sucedieron así equivale, de algún modo, a Camilena o Lucca lucían así... El autor elude, por tanto, dirigirse explícitamente, y en forma directa, a un lector o espectador.

Sin embargo, la encrucijada en la que se instala *Fuegia* es mucho más densa porque el texto y la imagen no corren en una misma dirección, burlan la redundancia hiperrealista: no se repiten; más aun, tampoco se refutan, simplemente. Texto e imagen no se corresponden, pues, como el *negativo* con la imagen revelada, sino que arman una lógica "desviada" y diversa. La novela estalla, de algún modo, dando lugar a una exasperación narrativa en la que ambos estratos ficcionales –el iconográfico y el verbal– se tocan y se apartan permanentemente y, al entrar en ese juego, arman otro relato: el correspondiente al vínculo entre ellos.

La elección de materiales diversos que efectúa la novela parece reproducir confrontaciones internas de cada uno de los niveles –lingüístico e icónico–, a saber: el relato del choque étnico-racial que se produce en el marco de la transformación económica y demográfica de la Patagonia argentina; y, por otro lado, la confrontación entre dos propuestas fotográficas: artística y documental.

Trabajaré en primer lugar el orden de las imágenes. Dada esa inclusión de dos tipos de producción fotográfica diversos, es posible señalar que las fotos imponen una lectura de la novela. La foto posada

y la etnográfica regulan de manera diferente la cuestión del consentimiento: el que posa consiente, mientras que el que no lo hace es "atrapado". La fotografía posada es un artificio en el que el retratado acepta "transformarse por adelantado en imagen"[8], mientras que la foto documental remite a una práctica en la que *representar* constituye una "acción concreta sobre el sujeto tendiente a comprenderlo y dominarlo"[9] (además, la fotografía lleva a un vértice la mecánica de "adquisición" que es propia del conocimiento occidental desde el XVIII: su intención de registro supone un conocimiento "extractivo"). Entonces, en *Fuegia* no sólo se presentan distintos objetos de representación (indios y blancos), sino, más importante aun: distintos modos de representación[10]. El conjunto de las fotografías contrapone diferentes maneras de acceso al sujeto, que implican diferentes funciones y objetivos, y que ejercen poder sobre él de maneras asimismo diferentes. En este sentido, se activa –implícitamente– la connotación, debajo de la pátina denotativa de la imagen fotográfica.

Las fotos de *Fuegia* deben ser pensadas como un *corpus*: así concibió el autor su inclusión en el texto, no como un universo de sentido que se agota en cada una, sino como un conjunto significativo. En primera instancia, ellas dicen otra historia respecto del texto, y viceversa; más aun: permiten leer varias historias posibles en la medida en que, a pesar de su ubicación precisa en el libro, pueden ser pensadas sin un orden sucesivo fijo. No obstante, sin invalidar lo anterior, creo que la sintaxis elegida impone una lectura, en particular.

En efecto, resulta connotativa, por ejemplo, la proporción de las fotografías dedicadas a cada conjunto de subjetividades: abundante en imágenes ilustrativas y bastante escasa en documentales. Por abundantes las primeras, frecuentes; por escasas las segundas, raleadas. También resulta significativa la distribución, que puede ser leída como una metáfora del proceso de extinción que narra la novela. En ella desempeñan un rol decisivo las últimas fotografías de indígenas, que proponen una producción fotográfica distinta de la que los representaba antes, que era directa y casual, desprolija, es decir: justificadora del sometimiento a las normas civilizadas. En las últimas imágenes, en cambio, los indígenas aparecen arrebatados de su entorno, vestidos con ropas europeas y con los cabellos prolijamente cortados; o sea: proporcionan una imagen aceptable, serena y digna, en la que se elude el conflicto puesto que el otro ya ha sido sometido. Estas fotografías, en particular, muestran el modo en el que la barbarie quedó atrás: se trata de retratos preparados en el estudio –al igual que los de los blancos–, que exhiben los signos de la aculturación. Más aun, se registra un cambio entre ambas fotos: en la primera imagen todavía es posible identificar el interés documental, ya que la composición está disimulada por la economía de elementos en juego (ubicación frontal, fondo neutro, sin artificio de *atelier*), en lo que aparenta ser un retrato del indio "tal cual es". En el segundo caso, en cambio, la fotografía avanza aun más en su práctica de dominación: se trata de una imagen muy estetizada, cuya composición, iluminación y *flou* la "convierte[n] en pintura [...] para significarse a sí misma como «arte»"[11]. Lo que se representa en esta fotografía es una especie de nobleza primigenia.

La composición fotográfica descripta indica la condición de estos indígenas aculturados como figuras-bisagra entre el mundo civilizado y el bárbaro; y las leyendas que aparecen debajo de dichas imágenes identifican a éstas, precisamente, con dos personajes que en el texto se comportan, de manera más o menos evidente, como "bisagras", a saber: Lucca y Joaquín Palabra. En el primer caso, se trata de un personaje cuya historia fragmentada abre y prácticamente cierra la novela: es, por un lado, el hijo de Camilena y Tatesh Wulaspaia, y el único sobreviviente de la "masacre de Lackawana"; y, por otro, se lo adivina como mayordomo de Thomas Jeremy Larch (responsable de la matanza de su tribu) bajo otro nombre: Beltrán Monasterio. En cuanto a Joaquín Palabra, uno de los violadores de Camilena (y el único sobreviviente de la matanza perpetrada por los indígenas como venganza por ello), se trata de un personaje con una historia muy difícil de reconstruir, cuya condición indígena –escamoteada por el relato– es sorpresivamente revelada a través de la fotografía. Las imágenes escriben, una vez más, otras historias, diversas de las contadas por las palabras; escenifican zonas silenciadas por ellas y construyen, en este caso, la posibilidad de leer el personaje de Joaquín Palabra como el reverso del de Lucca-Beltrán: éste, fagocitado por el blanco, logra librarse de él (al asesinar a Larch); aquél, también fagocitado, se sumerge

deliberadamente en un universo que no le es propio, al arremeter contra los suyos (violación de Camilena).

Puede concluirse, entonces, que las fotografías funcionan como representativas de la historia y de las discursividades que la escriben a fines del siglo XIX. Sin embargo, también instalan ciertas estrategias de corrosión, que amenazan esa narrativa. En este sentido, las fotografías desvían la historia de violencia, la hacen circular a través de otros carriles, pues lo que exhiben son (casi invariablemente) retratos de niños que *disfrazan*, podría decirse, la ferocidad que nutre la ficción verbal: la enrarecen, la traban, pero en modo alguno se proponen neutralizarla. En efecto, no es la lucha explícita entre lo "uno" y lo "otro" lo que aparece fotografiado (podrían haberse empleado fotos de cacerías de indios, por ejemplo)[12]; antes bien: las imágenes eligen escenificar la violencia de la mecánica fotográfica misma, practicada sobre niños que se convierten en miniaturas de adultos a quienes toda espontaneidad les es negada. Por otra parte, las prácticas fotográficas –artística / etnográfica-– aplicadas a la niñez generan un relato que instala las diferencias en el origen.

Finalmente, el retrato constituye una clase particular de fotografía: en él, el retratado se erige contundente, irrebatible; el retrato lleva a un vértice la posibilidad de posar la visión, de contemplar los más mínimos detalles, de revelar lo escondido[13]. Son imágenes que proponen identidades fuertemente "presentificadas", pero que en *Fuegia* rehuyen, sin embargo, esa evidencia: al retrotraerse a la niñez, los retratos de la novela no revelan sino que velan sentidos, son "volátiles" y por eso necesitan del anclaje[14] de la leyenda debajo de cada uno de ellos. Esta palabra-cepo tiene su razón de ser, precisamente, en la falta de proximidad entre la fotografía y la narración.

Ahora bien: inversamente a esta lógica de narrativización de la imagen, es posible examinar el gesto inverso: el tratamiento del cuerpo narrativo como un álbum fotográfico.

En *Fuegia* se tensan estrategias narrativas que avanzan en direcciones opuestas: por un lado, un narrador en tercera persona, desapasionado y ubicuo, que genera una expectativa totalizadora del relato; por otro, en cambio (y frustrando dicha expectativa), una narración astillada, fragmentaria e inconexa (fotográfica), que propone un desplazamiento constante de la perspectiva, pero sin seguir la focalización de ningún personaje. Se trata de un relato itinerante y exasperado, como "centrado en una especie de ojo electrónico"[15], que no por ello proporciona una historia, digamos, completa: la narración no funciona multiplicando versiones perspectivizadas, complementarias o contrapuestas, que en conjunto proporcionen una historia total; se arma más bien como una colección de fotografías en las que los personajes son capturados en momentos particulares de su actuación. Pero algunas de esas fotos están veladas: los huecos deliberados de información vuelven prácticamente imposible la reconstrucción de las distintas historias. La parquedad de las palabras discute, entonces, con el retrato (fotográfico) como dispositivo poderosamente generador de significación, ya que se niega la mecánica del retrato, ahora en términos descriptivos. En este sentido se ha observado que, si bien en *Fuegia* se exponen identidades individuales (Camilena, Tatesh, la viuda del reverendo Dobson, etc.), grupales (galeses, parrikens, canaleses), culturales y raciales, no es la definición (léase: el retrato) de las mismas lo privilegiado por la novela sino su articulación en relación con otras identidades (operación que está a cargo de la tercera persona narrativa). Por otra parte, la ruptura de la linealidad del relato discute asimismo con la lógica fotográfica que, unánimemente centrada en la niñez, había capturado a los personajes en un momento preciso y común de su historia.

Entre estos jirones-fotos de relato es posible rastrear, no obstante, ciertos "nudos" narrativos, verdaderos puntos de condensación de la historia, que son retomados por diversos personajes; pero muchos de esos episodios son sólo próximos, no se llegan a identificar explícitamente pues los relatos plurales eluden la mención de elementos que aseguren tal identificación. Por ejemplo, en un momento de la novela se dice que, para evitar la persecución, unos cazadores de lobos resuelven "achacar al gobierno el asesinato de un canoero",

adjudicándoselo a dos naturalistas que "habían cocinado vivo a un canalese para limpiar su esqueleto"[16].Y más adelante, tras muchos otros retazos de historia, Joaquín Palabra recuerda su experiencia como colaborador de naturalistas franceses y se detiene en el modo en el que el cuerpo de un canoero había sido sometido a disección y luego puesto en el agua, de tal modo que "una semana más tarde el esqueleto lucía limpito"[17]. Ahora bien: en el primer caso no se revela, por ejemplo, la nacionalidad de esos naturalistas, por lo que no es posible saber si eran los mismos con quienes había trabajado Joaquín Palabra o si, a través de ese recuerdo, en particular, *Fuegia* sólo individualiza el relato de un destino al que fueron sometidos muchos indígenas. En la complejidad de este armazón narrativo se debate, pues, el ejercicio de una lectura que, al trabarse constantemente en el seguimiento de los personajes, se centra más bien (como se había señalado) en las imágenes que emergen de él. La novela estimula así una *lectura iconográfica*.

En otro orden, el texto hereda varios estereotipos decimonónicos –verdaderos "íconos" de gran pregnancia– a propósito del indígena: sucio[18], malo[19], animal[20] y, fundamentalmente, objeto: no sólo de estudio[21], sino también de curiosidad. Esto último se pone de manifiesto en la mutilación de su cuerpo –cuando cráneos y orejas constituyen trofeos–[22] y cuando al indio le son adjudicadas determinadas identidades que se requiere que actúe, como en el caso de los parrikens que son expuestos exóticamente en la Exposición Universal de París. En este pasaje, en particular, la narración escenifica el armado mismo de una representación de naturaleza sumamente visual, y, en este gesto, la descontextualización y reconexión caótica de elementos ligados artificialmente en un todo distorsivo[23] que, lejos de constituir una operación ingenua, provee un conocimiento basado en oposiciones estáticas entre un sujeto que conoce y un objeto que es aprehendido. Finalmente, las (escasas) notas positivas que los blancos perciben en los indios (belleza de Camilena, ciertas habilidades físicas) no neutralizan los rasgos negativos, más aun: los refuerzan, ya que aquéllos serían una suerte de excepción que confirma la regla. Asimismo, en la novela resucita la idea darwiniana de que los indios ganan un cierto aprecio entre los blancos cuando adquieren las virtudes de éstos. Debe admitirse, entonces, el modo en el que, detrás de la "objetividad" de una narración cuyos procedimientos han sido identificados con los de las películas documentales, se oculta un mensaje fuertemente connotado. Es posible sostener que el texto adopta una técnica próxima a la del trucaje, debido al enmascaramiento connotativo[24]; pero lo paradójico es que esta connotación no proviene de las descripciones (retratos), sino del recorte de situaciones practicado por las palabras, es decir: de las "fotos" narrativas que la novela elige contar. En ellas, por una parte, se abandona la posición centralizada del individuo para dar lugar a *instantáneas* grupales; y, por otra, se procesa también a los blancos, cuyas imágenes los revelan tanto o más "bárbaros" que los indios. El cuerpo textual es inclusivo, porque el "ojo electrónico" de la narración posa la mirada sobre unos y otros impersonalmente, y lo fotografía todo.

Invadidas así por la lógica fotográfica, las palabras ejecutan no sólo la práctica fragmentaria de las imágenes sino también la peculiaridad de su funcionamiento connotativo. Pero al mismo tiempo se apartan de ellas en varios sentidos: ante el retrato (individual) se jerarquiza la escena (colectiva); ante la disparidad en el modo de la representación (fotos artísticas/ documentales), cierta democratización de la misma; ante el relato de origen, un relato (un tanto "fuera de foco") de constitución de identidades.

En este último sentido, es posible pensar el modo en el que estas imágenes que narran y estas narraciones cargadas de imagen configuran un tercer relato, a saber: un relato de corrosión. La ficción fotográfica (vinculada con el origen, esto es: con un momento y una discursividad "fundacionales") instala como soporte las representaciones provenientes de la historia de fines del siglo XIX y las textualidades y saberes que se han hecho cargo de ella. La ficción verbal, por su parte, socava los discursos que tales representaciones habían construido. Esa potencialidad disolvente proviene, entonces, del espacio en el que ambas dimensiones entran en contacto, en el que se refuerzan y se desmienten recíprocamente. La desarticulación no propone otros relatos, diversos, en su lugar: *Fuegia* no construye una nueva versión de la historia; en cambio, encara una suerte de vaciamiento desde un lugar camuflado de objetividad.

Bibliografía:

-BELGRANO RAWSON, Eduardo. 1991. *Fuegia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
-BARTHES, Roland. 1980. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidos, 2003.
———. 1982. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidos, 1986.
-BHABHA, Homi K. 1994. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
-CHARTIER, Roger. 1986. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Benos Aires: Manantial, 2001.
-GARRAMUÑO, Florencia. 1997. Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991). Rosario: Beatriz Viterbo.
-HAMON, Philippe. 1973. "Un discurso presionado", en: *Poétique*, París: Seuil, 16.
-MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio. 1983. *Retratos quase inocentes*. Sao Paulo : Nobel.
-MARIN, Louis. 1993. "L' être de l'image et son efficace", en: *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil, 9-22.
-PENHOS, Marta. 1995. "La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios", en: *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, 109-125.
———. 1994. *La imagen del indio en la plástica argentina. Un análisis a partir del conflicto alteridad-identidad*. Informe final, Beca de Perfeccionamiento, UBA, (inédito).
———. 2002. "Saint Louis 1904. Argentina on stage", en: BARTH, Volker (ed.), *Identity and universality*. París: Bureau International des Expositions, 77-89.
-PRIETO, Alfredo, Rodrigo CÁRDENAS. 2002. "Las colecciones etnográficas fuego/patagónicas en los museos europeos", en: *Anales Instituto Patagonia*, Punta Arenas, Universidad de Magallanes, 30, 65-77.
-STAGNARO, Adriana. 1993. "La antropología en la comunidad científica: entre el origen del hombre y la caza de cráneos-trofeo (1870-1910)", en: *Alteridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, año 3, núm. 6, 53-65.
-STOCKING, George. 1985. *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. London: The University of Wisconsin Press.
-VUGMAN, Laura Inés. 1995. "Conmemorando: del pasado del territorio a la historia de la Nación Argentina en las ferias y exposiciones internacionales del Cuarto Centenario", en: *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*, Buenos Aires, Vol. XXII, 69-87.

Notass

[1] MARIN, Louis. 1993. "L' être de l'image et son efficace", en: *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Seuil, 9-22.

[2] BARTHES, Roland. 1982. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidos, 1986: 12.

[3] Citado en CHARTIER, Roger. 1986. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Benos Aires: Manantial, 2001: 76.

[4] BHABHA, Homi K. 1994. "Introducción. Los lugares de la cultura", en: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002, 17-37.

[5] BELGRANO RAWSON, Eduardo. 1991. *Fuegia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

[6] BARTHES, 1982: 13. "La imagen no es real, pero es el *analogon* perfecto de la realidad".

[7] HAMON, Philippe. 1973. "Un discurso presionado", en: *Poétique*, París: Seuil, 16.

[8] BARTHES, Roland. 1980. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidos, 2003: 37.

[9] PENHOS, Marta. 1995. "La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios", en: *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, 109-125.

[10] GARRAMUÑO, Florencia. 1997. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

[11] BARTHES, 1982: 20.

[12] Es paradigmático el caso del aventurero rumano Julius Popper, ingeniero aficionado a la fotografía. Popper partió en 1886 con destino a Tierra del Fuego, apoyado económicamente por el gobierno, que lo autorizó a ser acompañado por hombres armados. Su objetivo era la explotación de yacimientos auríferos, para lo que expulsó violentamente a las tribus que ocupaban los territorios. La práctica de la caza de indios fue registrada en una fotografía que muestra a Popper y a su pequeño ejército personal rodeados de cadáveres.

[13] En *Fuegia* se tematiza esta cuestión: "Entonces surgió otra historia. Se la oyeron a su [de Tatesh] madre [...]. Cuando ellos no habían nacido, los demonios de la noche llegaban a los kauwi y apaleaban a las mujeres. Gritaban como salvajes, provocaban mucho pánico y saqueaban los campamentos. Pero a diferencia de los criadores, nunca mataban a nadie. Ella mostró una foto arrugada: tres hombres poniéndose las caretas, con todo el cuerpo puntado. Al centro estaba su esposo. «Me la dio el profesor del museo», reveló ella a sus hijos. «La sacó sin que nadie lo viera». Después ya no dijo palabra. Pensó en los demonios que llegaban desde las

sobras para mantenerlas aterradas y que no volviera el día en la tierra en que mandaran otra vez las mujeres. Aunque la foto acabó con todo eso, su madre se lamentaba por los años en que había vivido engañada. ¿Pero cómo reconocer al propio marido entre un grupo de demonios?" (BELGRANO RAWSON, 1991: 121-122).

[14] BARTHES, 1982: 35.

[15] GARRAMUÑO, 1997: 42.

[16] BELGRANO RAWSON, 1991: 20.

[17] BELGRANO RAWSON, 1991: 82.

[18] "Estos guachos no tienen nariz. ¿Has visto cómo hieden?" (BELGRANO RAWSON, 1991: 83).

[19] "Corbera había perdido tres hombres en apenas una tarde. Un parriken cogotero los había ido matando a medida que se rezagaban. Estos cogoteros podían degollar un caballo en silencio y sin agitar una mata" (BELGRANO RAWSON, 1991: 188; en este caso, el acto está percibido, prácticamente, como una habilidad). O bien: "Ni se les ocurra [ir a tierra...]. No son naturales amistosos ni andan llevando náufragos a los misioneros. Los degollarán apenas pisen la playa" (BELGRANO RAWSON, 1991: 189).

[20] Se borra la frontera animal / humano: "–¡La señora de aquella canoa le está dando la teta a un perrito!" (BELGRANO RAWSON, 1991: 38); "Echó una mirada sobre la borda en dirección a las *crías* de Camilena" (BELGRANO RAWSON, 1991: 39. El subrayado es mío); "Una mujer estaba lamiendo a su hijo recién nacido" (BELGRANO RAWSON, 1991: p. 139); "Entonces vino Tatesh y le disparó en la cabeza. Apenas cayó sobre las piedras, Camilena se tendió junto a ella y buscó sus pezones y chupó la leche cremosa. Las mamas de aquella loba eran pequeñas, como cuadraba a una madre perfecta." (BELGRANO RAWSON, 1991: 176-177).

[21] La cosificación de los cuerpos de los indígenas se verifica a través de su reducción a objeto de estudio: "«Avíseme cuando [el indio] se muera», le dijo el jefe. [...] Recién a la madrugada murió sin trabajo. Lo pusieron sobre unos tablones sin esperar que se enfriara. [...] El jefe colocó el bisturí en su garganta. Luego, con la mano, hizo un corte hasta el ombligo. [...] Entonces hubo que ponerlo en el agua. Joaquín lo arrastró hasta la orilla y lo envolvió en una red. [...] Una semana más tarde el esqueleto lucía limpito en la red, con los huesos todavía sujetos por los cartílagos." (BELGRANO RAWSON, 1991: 81-82).

[22] Se "apuesta" a Beltrán Monasterio que perderá el aplomo cuando se le pide que baje una calavera del aparador, "pero [Beltrán] agarró el cráneo tranquilamente, le pasó la gamuza y lo entregó con delicadeza". La pieza llevaba una etiqueta pegada: "Tatesh Wulaspaia. Recuerdo de Lackawana" (BELGRANO RAWSON, 1991: 30). La presencia de la leyenda debajo del objeto remite al afán clasificatorio de las colecciones etnográficas, pero en este caso (al igual que en el de la "escena viva" de la Exposición de París) se trata, más bien, de curiosidad y entretenimiento.

Otros trofeos frecuentes eran las orejas, cuya ausencia era "la firma de los ovejeros": "A su [de Tatesh] padre le faltaban las orejas. Sólo tenía dos cicatrices debajo del pelo, que brillaban sórdidamente si agitaba la cabeza. Sentía mucha vergüenza por eso [...]" (BELGRANO RWSON, 1991: 110). O bien: "¿Sabe lo que pasó el otro día? A una parriken preñada le abrieron la panza de un machetazo. ¿Comprende? [...] Cuatro orejas, en lugar de dos." (BELGRANO RAWSON, 1991: 158).

[23] "Cierto día llegó a Río Agrio un promotor de espectáculos. Se llamaba Bongard y venía en busca de algunos caníbales para presentar en la Exposición Universal de París. Después de bastante trabajo, logró capturar a una familia de parrikens. Acostumbrado al acoso de escenógrafos y utileros, Bongard resolvió que llevaría también a sus perros y sus pieles de guanaco, además de un kauwi completo y hasta una canoa inservible que halló tirada en la playa. Los parrikens hicieron furor en París, aunque no movían un dedo a favor del espectáculo. Para desilusión de Bongard, se negaron de entrada a cumplir con el programa [...]. Tampoco hubo modo de hacerlos armar su propio kauwi, por lo que Bongard llamó a un carpintero. Aunque luego se declaró satisfecho, el resultado no era muy claro. El kauwi del carpintero local tenía un aspecto equívoco, mezcla de wig-wam cheyenne con bungalow africano. [...] Los caníbales de Bongard ocupaban un sector con palmeras y un estanque cristalino. Las orillas estaban cubiertas de musgo y en medio del agua reposaba una flor del Paraguay. Los visitantes tomaban el té bajo una glorieta celeste. Era una escala encantadora en pleno pabellón de Sudamérica, siempre que no se pelearan los perros o que los parrikens dieran la nota con alguna cochinada. Bongard [...] repartió un poncho boliviano a cada uno, para remediar su manía de soltarse el quillango en el momento menos pensado." (BELGRANO RAWSON, 1991: 22-24) Acerca de la "fijeza" en la construcción ideológica de la otredad, ver: BHABHA, Homi. 1994: 91-110.

[24] BARTHES, 1982: 17 ("[…] el trucaje [...] interviene, sin previo aviso, dentro del mismo plano de denotación; utiliza la particular credibilidad de la fotografía que consiste en su excepcional poder de denotación, para hacer pasar por denotado un mensaje que está, de hecho, connotado con mucha fuerza; ningún otro tratamiento permite a la connotación enmascararse con más perfección tras la 'objetividad' de la denotación.")

Elementos para un método de diálogo interdisciplinario entre literatura y teología

Cecilia Inés Avenatti de Palumbo
Universidad Católica Argentina
Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino
Universidad de Montevideo

En el marco en el que fueron proyectadas estas Jornadas –debatir las perspectivas literarias, críticas y mediáticas que se abren con el inicio del milenio–, el objetivo de esta ponencia es dar a conocer la existencia de un espacio de diálogo interdisciplinario entre la literatura y la teología, en el que tuvo lugar la experiencia de investigación grupal que consideraremos aquí en dos fases.

En primer lugar, presentaremos el proceso de configuración del método interdisciplinario que se fue gestando a lo largo de cinco años, durante la investigación llevada a cabo bajo mi co-dirección en el "Seminario Interdisciplinario Permanente Literatura y Teología", perteneciente al "Instituto de Investigaciones Teológicas" de la Facultad de Teología de esta Universidad.

En segundo lugar, evaluaremos el perfil del acontecimiento que representa la publicación de los resultados de esta tarea en un volumen colectivo de reciente aparición –que lleva por título *Letra y espíritu* y de cuya edición soy co-responsable–, en el que se relata la memoria del itinerario recorrido (cfr. Avenatti de Palumbo-Safa, 2003).

I. La fase de la configuración del método interdisciplinario

Esta experiencia tuvo su origen en el encuentro de intereses comunes de sus integrantes: por un lado, la creciente necesidad de establecer parámetros teóricos y críticos que posibilitaran la realización de un diálogo interdisciplinario; por otro lado, la conciencia compartida de la riqueza que el hecho estético representa, en vistas a la renovación del lenguaje de las ciencias literarias y teológicas, en el marco de una cultura que reclama nuevos discursos que sean expresión de una vincularidad real.

Si bien esta investigación se inscribe en el horizonte del paulatino desplazamiento de las formas del pensar actual hacia un modelo dinámico, en el que la preeminencia de la vincularidad y del encuentro de alteridades tiende a reemplazar el modelo estático de paradigmas fijos, la opción teórica por lo "inter" y no por lo "multi" disciplinario supuso la convicción de que es posible hallar un principio de unidad, en el seno del cual lo extraño sea incorporado en el mundo de lo propio, sin correr el riesgo ni de que una sea anulada por la otra, ni de que la experiencia quede estratificada en un centro fijo y por ello cerrado a todo crecimiento y novedad (cfr. Rebok, 2003: 25-26).

Sobre la base de estos supuestos, presentaremos ahora el desarrollo de la primera fase en torno a dos núcleos teórico-metodológicos: primero, el camino hacia la configuración de un nuevo objeto formal interdisciplinario; segundo, el lenguaje estético teológico de la figura y la percepción concreta del todo viviente y personal.

I.1. El primer núcleo: El camino hacia la configuración de un nuevo objeto formal interdisciplinario

Desde el primer encuentro quedó explícitamente acordado por las dos disciplinas en diálogo el reconocimiento del carácter estético del texto literario como objeto material de la investigación. Enseguida se presentó la primera dificultad que consistió en la determinación y paulatina configuración del objeto formal del estudio interdisciplinario. La consulta de otros trabajos en los que la literatura y la teología se habían puesto en contacto, nos alertó sobre el peligro de reducir el método a un monólogo multidisciplinario en el que cada disciplina perdiera de vista la zona de intersección de las partes, quedando a la larga encerrada cada una en su saber sistemático previo. Supimos, entonces, que el camino de la suma de objetos formales en torno a un común objeto material no era el nuestro, sino que había que apuntar a la gestación de un nuevo objeto formal (*quo*).

En este sentido, la obra del teólogo Hans Urs von Balthasar representó un antecedente de autoridad innegable (cfr. Avenatti de Palumbo, 2002: 31-37). Ambas disciplinas se iniciaron, así, en la ardua tarea de configurar desde el texto literario (objeto material) un lenguaje cuya clave epistemológica fue la estética teológica (objeto formal). Esto implicó para la ciencia teológica la incorporación de un modo de pensar que le exigió realizar el esfuerzo de abrirse a la percepción de las figuras estéticas presentes en el texto literario, lo cual la llevó a considerar al texto literario como un verdadero "lugar teológico". Por su parte, la ciencia literaria debió ejercitarse en la percepción de las figuras teológicas que el texto revela, para lo cual debió asumir la perspectiva teórica de la estética teológica.

En ambos casos se procuró que la interpretación estuviera en sintonía –en el sentido de *Stimmung*– con el texto-objeto considerado como figura. De este modo comenzó a suscitarse el surgimiento de un método de comprensión e interpretación "nuevo" que compartía lo estético como punto de mira tanto de la ciencia teológica como de la ciencia literaria. En los términos que se transcriben a continuación quedó consignada en la primera parte de la publicación realizada este primer aspecto nodal del perfil metodológico:

> No se renuncia aquí a ninguno de los aportes rigurosos que cada ciencia pueda ofrecer desde sus recursos, lenguajes y saberes académicos; al contrario, se los requiere como particularmente necesarios, sólo que procurando que queden envueltos y guiados críticamente por un espíritu que haga posible un lenguaje compartido, riguroso también, que se salve, precisamente por este espíritu, de ser un híbrido, y procure ser una comunión: que tanto las Letras como la Teología sean capaces de reconocer y desentrañar la palabra de la fe implícita y contenida en cualquier otra palabra significativa. He aquí, en síntesis, el centro del asunto. (Avenatti de Palumbo-Safa, 2003: 27)

I.2. El segundo núcleo: El lenguaje estético teológico de la figura y la percepción concreta del todo viviente y personal.

Ahora bien, dado que el mundo estético teológico del texto le exigía al intérprete reunir en un mismo acto inteligencia y sensibilidad, lo universal y lo concreto, la razón y la fe, fue inevitable afrontar una segunda dificultad. El nuevo desafío consistió en encontrar un lenguaje que permitiera salvar la inconmensurabilidad evidente que se daba entre el lenguaje lógico y universal propio de las ciencias teológica y literaria, por un lado, y el lenguaje mítico, metafórico y concreto propio de la creación literaria y de la experiencia religiosa personal, por otro.

Se impuso así la apelación a un punto de mira integrador que resultara respetuoso de las diferencias: la profundidad abisal del espíritu debía guiar el método para que el carácter concreto irrenunciable del texto literario y de la experiencia no sucumbiera ante la contundencia de la legítima necesidad de categorización y universalización abstracta de las ciencias. Esto excluía la idea de una verdad teológica entendida como comprensión y posesión absolutas de un individuo, a la vez que significaba una toma de posición frente a algunas corrientes de la crítica literaria que rechazaban la presencia del sentido universal en el concreto artístico.

De nuevo a la luz del pensamiento balthasariano, comprendimos entonces que había que adoptar una posición que reuniera lo concreto y lo universal en el espíritu, es decir, una percepción concreta del todo, que no es abstracto sino viviente y personal. Pues, si –como dice Balthasar– "[...] la vitalidad de Dios es libertad insondable cuyos espacios no pueden ser `abarcados con la mirada´ sino sólo atravesados mediante una `carrera sin fin´" (Balthasar, 1997: 387), entonces, la tarea hermenéutica de esta estética teológica no tiene su punto de llegada en una idea fija y cerrada, sino que consiste en "[...] la percepción de lo *momentáneamente* inasible, que se deja asir *interminablemente*" (Avenatti de Palumbo-Safa, 2003: 30). Se trata, por tanto, de un "punto de fuga" –para decirlo con palabras de R. Barthes– que resulta "incesantemente diferido, misteriosamente abierto" (Sarlo, 1991: 114). En estos términos aludíamos al segundo núcleo de este proceso en la primera parte de la obra publicada:

> Se trata de apelar así, dentro de este objeto formal, a una suerte de *intellectus* (*intus lego*) sostenido por la luz de la fe y la luz de la sensibilidad estética, que

> mira lo que dice la belleza poética (que es un lenguaje que dice cosas que sólo él puede decir), irreductible, y también lo que allí, en mayor o en menor grado (analógicamente) se dice de la belleza creada por Dios y de la belleza de Dios mismo, de su Gloria, que es el *estilo de la revelación*. Y si el estilo es lo más profundo constantemente conducido a la superficie, entonces resulta que los que interpretan, desde distintas disciplinas, el hecho poético o literario, coinciden en este punto de mira: una luz que ilumina, para entender, la forma de la revelación en la forma poética y la forma poética de la revelación, simultáneamente contenidas en el lenguaje como hecho privilegiado de revelación. Toda teología comporta o admite una gramática, y, en este sentido, toda gramática alberga un significado teológico. Es desde aquí que se puede procurar un análisis literario que sea a la vez una interpretación teológica. He aquí también, otra vez en síntesis, el centro del asunto. (Avenatti de Palumbo-Safa, 2003: 35)

Luego de habernos referido a estos dos núcleos del perfil metodológico, los cuales se encuentran ampliamente desarrollados en la primera parte de la obra, sin pretensión de absolutez ni dogmatismos sino en estado provisoriedad y permantente transformación y crecimiento, haremos a continuación una reflexión acerca del segundo ítem propuesto para esta ponencia: el acontecimiento que representa la publicación de los resultados de esta investigación en una obra colectiva.

II. La fase de la publicación

Lo que en el inicio pretendió ser una respuesta formal a la exigencia académica de confeccionar una memoria protocolar de la investigación realizada, devino finalmente en una publicación cuyo valor ha sintetizado el Decano de la Facultad de Teología en estos términos:

> *Esta obra tiene muchos valores*: el ejercicio cordial y serio del diálogo entre personas y disciplinas; el estudio a partir de métodos distintos que se encuentran en el objeto provisto por el texto literario y convergen en una perspectiva hermenéutica común; la riqueza de tantos análisis e interpretaciones de cada trabajo; los aportes epistemológicos y metodológicos surgidos en la reflexión acerca de la experiencia y en algunas contribuciones calificadas; la convergencia de la literatura y la teología en el valor de la palabra expresada en el texto y comprendida como un eco de la Palabra; la originalidad de un acontecimiento que testimonia la comunión como vía de acceso a la verdad; la búsqueda de un estilo significativo para encarnar la fe en la cultura actual. (Galli, 2003: 14)

Con la humildad de quienes saben que éste es sólo un aporte entre otros al diálogo interdisciplinario entre literatura y teología, emprendimos, pues, la ingente tarea de publicar en forma de libro el camino recorrido, sabiendo que esto representaba apenas un comienzo, ya que, si bien se recogieron aquí algunas certezas, el método se encuentra aun en estado de experimentación.

El primer elemento a subrayar es que el perfil académico de los autores y miembros del Seminario –que en su mayoría son jóvenes profesores que pertenecen a la franja generacional que oscila entre los veinticinco y treinta y cinco años– responde a una triple procedencia: la literatura, la teología y los medios de comunicación. El segundo elemento a destacar es el hecho de que el Seminario está integrado por egresados de tres universidades, la Universidad Católica Argentina, la Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Salvador, lo que representa un rico intercambio de cosmovisiones teórico-críticas a la vez que evidencia una explícita voluntad de diálogo y apertura.

El libro se divide en tres partes. En la primera –*"Elementos para un método"*– se plantean los fundamentos teóricos del método interdisciplinario. Es una reflexión retrospectiva, es decir, a posteriori de la investigación realizada, que tiene la particularidad de haber sido redactada por todos los miembros del Seminario. Uno de los integrantes preparó un texto base que luego fue discutido, ampliado y corregido por todos los participantes de la edición. El título elegido pretende subrayar el estado de búsqueda en el que aun se encuentra la configuración del método.

La segunda parte –*"Itinerario del quinquenio (1998-2002)"*– se propone recoger de modo dinámico, cronológico y sintético el fluir del diálogo entre literatura y teología llevado a cabo durante los sucesivos encuentros. Aquí se ha intentado capturar la experiencia en su devenir.

Para ello, cada relator responsable utilizó como fuente las notas y apuntes de todos los miembros del Seminario, intentando imprimir un estilo dialógico al discurso y procurando la mayor fidelidad posible a las distintas fases del proceso. Por ello, a esta parte la amojonan los hitos más significativos de la intrahistoria del Seminario: junto a las incertidumbres y desconciertos propios de la búsqueda, están aquí presentes las intuiciones presentidas y las certezas alcanzadas. Esta parte presenta una diversidad de estilos, atravesados todos ellos por la unidad de lenguaje que surgió como fruto del diálogo compartido. La trama literaria está tejida con obras de escritores argentinos (Borges, Cortázar, Discépolo, Marechal), latinoamericanos (Vallejo, Carpentier) y europeos, tanto los clásicos griegos (Homero, Sófocles) como los modernos de la literatura francesa (Camus, Yourcenar), italiana (Pirandello), angloamericana (Blake, Keats, Hopkins, Schaffer), alemana (Trakl) y rusa (Dostoievski). También se incorporaron textos bíblicos (el Libro del Génesis, de Rut y el Evangelio según Marcos) los cuales fueron enmarcados en el diálogo actual entre Biblia y Literatura. La presencia de textos filosóficos y teológicos estuvo representada por Mandrioni y Balthasar. Con Forman y Schrader también tuvo su espacio el discurso cinematográfico y la reflexión acerca de la figura en el lenguaje de los medios de comunicación. Finalmente, no quiero dejar de señalar el compromiso que el Seminario asumió en mayo del 2002 en la realización de las *Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teología,* evento cuya convocatoria puso en evidencia que el interés en el encuentro de estas disciplinas era compartido por otros integrantes de los claustros argentinos (cfr. Avenatti de Palumbo – Muñoz de Stanziola, 2002)

La tercera parte está compuesta por trabajos que responden a una modalidad más personal aunque en articulación con el conjunto. Los "Estudios, antologías, bibliografías" que la integran se orientan a la profundización de los textos tratados en el itinerario. Estos trabajos no presentan una pareja aplicación del método. La pluralidad y progresividad del camino a partir del cual se ha intentado delinear este método interdisciplinario se refleja en reiteraciones o elipsis inevitables en un relato colectivo. Cabe señalar por último que, a fin de aunar esfuerzos e intereses, la elección de obras y autores se realizó sobre la base de trabajos de tesis de licenciatura y doctorado y ensayos que habían realizado o estaban realizando los miembros del Seminario.

Conclusiones

Por su originalidad esta publicación "retrospectiva" abre "perspectivas" hacia el futuro. En primer lugar, desde el punto de vista de la fe, pone de relieve el anhelo de revelación de la cultura actual, a la vez que ofrece un camino de respuesta con su proposición de captar la perspicacia del que busca con el poder persuasivo, y por tanto respetuoso de la libertad, del lenguaje estético. En segundo lugar, desde el punto de vista académico, significa un antecedente de la instalación del diálogo interdisciplinario entre la literatura y la teología sobre la base de ejes promisorios para la construcción de patrones culturales dinámicos tales como la vincularidad real y dúctil, el lenguaje de la forma estética como un punto de convergencia y la convivencia de lo propio con lo extraño. En tercer lugar, desde el punto de vista sociocultural, esta experiencia se yergue como un signo esperanzador frente a las dificultades coyunturales de la situación argentina, ya que se trata de una generación de jóvenes que, en silencio, intenta continuar creyendo y construyendo en comunión de espíritu.

Bibliografía

-AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia Inés. 2002. *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad*, pról. Olegario González de Cardedal. Salamanca: Secretariado Trinitario.
-AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia Inés y MUÑOZ DE STANZIOLA, María Verónica (eds.). 2002. *Actas de Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, formato CD rom.
-AVENATTI DE PALUMBO, Cecilia Inés – SAFA, HUGO ROFOLFO (eds.). 2003. *Letra y espíritu. Diálogo entre Literatura y Teología*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Teología de la UCA.
-BALTHASAR, Hans Urs von. 1983. *Teodramática. 5. El último acto.* Madrid: Encuentro, 1997.
-GALLI, Carlos María. 2003. "Prólogo: El Espíritu vivificador", en Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés – Safa, Hugo Rofolfo (eds.). 2003. *Letra y espíritu. Diálogo entre Literatura y Teología*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina, 13-16.
-REBOK, María Gabriela. 2003. "La cultura contemporánea: entre la multiculturalidad fáctica y el desafío ético de una tarea intercultural.", en *Communio Argentina* (10/1) 25-38.
-SARLO, Beatriz, 1991. *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Notas críticas a dos "aporías metodológicas"

Roxana Gardes de Fernández
Universidad Católica Argentina

La metodología de la investigación literaria se delinea como un espacio de reflexión sobre los grandes problemas: 1) el problema de la demarcación de la disciplina a través del conjunto de teorías empíricas que delimitan objetos de estudio, y 2) el problema de la transmisión de la disciplina. Los dos aspectos suponen un análisis de teorías. Análisis de la posibilidad heurística y de la consistencia.

Consideramos dos situaciones teóricas que producen una ruptura epistemológica.

Se trata por un lado de los conceptos de "semiosis ilimitada" y de "deconstrucción del sentido", por los cuales y –paradójicamente- la hipotética "obra abierta" termina siendo una "obra cerrada". Y se trata, por otra parte, de la dialéctica comprensión / explicación que -vista como una oposición excluyente- origina la conjetura metodológica de la investigación cualitativa.

La dialéctica comprensión/explicación

Desde teorías cada vez más amplias, la metodología de la investigación ha desplazado su heurística: de un texto fijo, a un texto dinámico, a un texto fenomenológico-hermenéutico.

La semiología explana el signo de Peirce[1], diagramando el texto como un objeto en tres dimensiones. Objeto/texto que se explica luego, desde el interrogante sobre su posibilidad comunicativa. Un texto expresa el proceso configurador de mundos. Proceso configurativo cuyos actores, el emisor y el receptor, juegan como los dos extremos de un eje comunicativo.

Desde este enfoque comprender/interpretar un texto es esclarecer su significado. La comprensión se basa en el reconocimiento, por el receptor, de los mundos o universos de sentido dispuestos en el texto. El receptor configura desde la sintaxis del lenguaje y desde los marcos de su conocimiento los núcleos de una semántica intencional-extensional. La interpretación –explicativa- argumenta esta comprensión como una "fusión de horizontes"[2].

Entonces, dos líneas teóricas -la pragmática y la fenomenología de la recepción- analizan los prejuicios en torno a la independencia semántica y a la autonomía del texto. Las dos teorizaciones admiten un esquema argumentativo de la comprensión.

La pragmática, con aportes de la psicología cognitiva; la teoría de la recepción con aportes de la sociología del saber; ambas analizan el juego de interpretaciones semánticas múltiples e intentan explicar el proceso de comprensión como conocimiento. La pragmática[3] aísla el concepto de "adecuación" entre el texto y el contexto cognitivo del lector; las teorizaciones de la recepción[4] proponen los conceptos de "potencialidad semántica" del texto y "horizonte de expectativas" del lector, para señalar la correspondencia entre el significado propuesto y la posibilidad del receptor de configurar ese sentido desde su conocimiento.

Según estas teorizaciones el proceso de comprensión, en ese juego de conjeturas y refutaciones sobre los sentidos posibles, adquiere dimensión explicativa[5].

Paradojas teóricas. Obra abierta, deriva hermética o semiosis ilimitada

Algunos teóricos, fascinados por la aventura hermética, reducen el paradigma semiológico al aspecto pragmático del receptor, sin explanarlo. Así la expresión "mi lectura" pasa del "bando de los explicatistas" al "bando de los intuitivistas"; pasa del bando de los estructuralistas al bando de los hermenéuticos.

Sobre el trasfondo conceptual de lo inestable, de la transformación infinita, de la metamorfosis continua, estos pragmático-idealistas no se ocupan de la intención del autor, ni de la potencialidad semántica del texto; sino que modelan el texto para adaptarlo a sus propósitos. En este caso de "pragmatismo fuerte"[6] , "la voluntad de los intérpretes sacude los textos hasta darles la forma que sirva a sus propósitos". La connotación idealista de este pragmatismo conduce a un rechazo de lo objetivo: el referente de un texto y la intención de su autor empírico. Así, una asociación simplemente fonética, una relación entre una expresión y otra, abre una cadena pseudo connotativa en la que el contenido del nuevo signo no depende del contenido del primer signo. En esa deriva hermética, en ese desplazamiento de un signo a otro, desaparece el primero.

Este juego interpretativo, que transforma en certezas las conjeturas y elimina las alternativas, se cierra en la lectura única, de ese lector.

Entonces si con la expresión "mi lectura", se intentó oponer a la utopía de la interpretación semántica única, el juego de interpretaciones múltiples sobre los significados posibles y alternativos de una "obra abierta", en las tergiversaciones de una interpretación que ignora, arbitrariamente, el sentido profundo, el texto se cierra. Enclavada en la "intuición idealista", paradójicamente la "obra abierta" se transforma en "obra cerrada".

Demos una vuelta de tuerca a esta "deriva" del concepto de semiosis. Veamos que si desde un enfoque de la semiótica, interpretar un texto es esclarecer el significado, desde otro enfoque el problema no es discutir el mundo que hay que interpretar, el planteo es si –en el proceso de semiosis ilimitada y multiplicidad de interpretaciones, hay pluralidad de significados o ningún significado.

Ciertamente, Charles Sanders Peirce define el signo en su función de reemplazo. La semiosis es ese juego de sustitución de un objeto por un signo, de un signo por un interpretante, en algún aspecto; en alguna relación. Comprender es comprender un signo interpretando ese juego. Veamos un (contra)ejemplo. Enfoquemos desde este marco las reflexiones teóricas de Jacques Derrida y su rechazo de la idea de un significado determinable.

Según Derrida, el texto, liberado ya del autor, no tiene un referente seguro. Y, si el texto está privado de la intención subjetiva que estaría detrás del mismo, sus lectores no tienen el deber de permanecer fieles a esa intención ausente. No hay un significado unívoco. No obstante Derrida, explicita el antecedente de su concepto y cita a Peirce como un antecesor de esta "deconstrucción del significado trascendental" y explana las conceptuaciones en el sentido de la intencionalidad de Peirce. Entonces lo paradójico es que, si Derrida admite que ha comprendido a Peirce, y considera que su interpretación es la justa, entonces debe admitir que el texto de Peirce contiene un significado privilegiado y espera que nosotros lectores comprendamos/interpretemos ese significado privilegiado.

Nuestra metodología crítica contrasta la hipótesis de Derrida, y encuentra aquí, en esta inconsistencia, el primer contraejemplo.

Por otra parte, si la propuesta de Derrida es desterrar el prejuicio de la "intencionalidad del autor como base de la interpretación correcta", un nuevo contraejemplo surge cuando el propio Derrida explica su "elección intencional" del sentido de "deconstrucción"; analiza cómo se ha interpretado, e insiste en su intención de sentido. Explana que él propone el término "adaptando a mi propio discurso la palabra heideggeriana: "destrucción [...]. Pero en francés el término destrucción implicaba demasiado visiblemente una aniquilación, una reducción negativa más próxima a la 'demolición' nietzcheana... que del tipo de lectura que yo proponía. Por eso lo aparté"[7]. Se trataba de no decir "destrucción". Es decir se trataba de evitar un sentido no pertinente. Derrida analiza cómo se ha interpretado en el contexto estructuralista: "deconstruir era también un gesto estructuralista [...] asumía cierta necesidad de la problemática estructuralista", señala las desviaciones en la asignación de un sentido, e insiste en su intencionalidad, en el "sentido propio", es decir el pensado por él: "Pero era también un gesto antiestructuralista [...]. Se trataba de deshacer, descomponer, desedimentar (todo tipo de estructuras, lingüísticas, logocéntricas,

fonocéntricas [...] socioinstitucionales, políticas, culturales y sobre todo, y en primer lugar, filosóficas [...]. Pero deshacer, descomponer, des-sedimentar estructuras, [...] no era una operación negativa. Más que destruir era necesario también comprender cómo estaba construido un conjunto, para lo cual era necesario "reconstruirlo"[8]. La dificultad metodológica de la deconstrucción está en los mismos principios. Entonces deconstrucción significa ante todo, desestructurar o descomponer, dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica; también des-sedimentar los estratos de sentido que ocultan la constitución de un proceso significante bajo la objetividad constituida, y en suma, construir desde la tradición metafísica.

Esta revisión de Derrida -que en un segundo momento se llamó diseminación- no implica un método. Se la ha interpretado en conflicto o en diálogo con el estructuralismo, y con el análisis lingüístico; porque en realidad comparte los procedimientos de las dos orientaciones.

En la intención de Derrida: "la deconstrucción no es un método, ni puede transformarse en método. Sobre todo si se acentúa en esa palabra la significación procedimental o tecnicista. Es verdad que en ciertos medios (universitarios o culturales, pienso sobre todo en Estados Unidos), la metáfora tecnicista y metodológica que parece necesariamente vinculada a la palabra misma "deconstrucción" ha podido seducir o desorientar. De ahí el debate que ha tenido lugar en tales medios ¿puede convertirse la deconstrucción en una metodología de la lectura y de la interpretación? ¿Puede así ser apropiada y domesticada por las instituciones académicas? [9]

Nuestra metodología crítica comprende/interpreta la "intencional" resistencia a la conversión metódica. Cada lectura deconstructiva tiene un carácter singular, se vincula a cierta fascinación por la incertidumbre y a un juego de conjeturas irreductibles a "regulae".

La deconstrucción no es un método, ni lo tiene porque es un acontecimiento filológico-histórico aislado que tiene lugar en, o como, la clausura del saber y la diseminación del sentido.

En su "giro hermenéutico", Hans Gadamer explica que "en ese desmontaje deconstructivista [...] ambos, Derrida y Hedeigger, se interpretan en realidad a sí mismos y no lo que respectivamente creen interpretar" [10].

Si Hermes ha seducido a los estudiosos de las humanidades, ha instalado el debate también en la epistemología, y sobre todo después de Dilthey.

Cierta línea metodológica actual nace dialogando con el saber del hermetismo. El horizonte del intérprete acapara la atención, y la comprensión, como identificación intuitiva, es la estrategia propia de las ciencias del espíritu[11]. Los enfoques metodológicos establecen entre comprensión y explicación una oposición excluyente. Instalan una dicotomía epistemológica y ontológica porque se trata de designar esferas del conocimiento que quieren diferenciarse.

Comprensión es el traslado al psiquismo ajeno. Mientras desde enfoques filosóficos (Gadamer[12]) se insiste en la necesidad de la comprensión del otro para poder comprenderse, la epistemología expresa la dificultad metodológica de investigar objetos que no se perciben externos; sino que son parte de la propia experiencia, del hacer participativo. Según esta tendencia subjetiva, comprensiva, interpretativa (Max Weber), al estudiar los "fenómenos sociales o humanos" (Alfred Schutz), los investigadores están mediados por la comprensión que tienen de la acción social en la que participan.

Se señala que el objetivismo de la teoría de los sistemas –estructuralismo o semiología- donde la comprensión se remite a reglas, priva de los hilos de contacto con el saber intuitivo del mundo de la vida. Se señala que el acceso hermenéutico a tal potencial de saber, sólo es posible mediante la participación en la práctica comunicativa cotidiana.

La propuesta de una investigación participativa, expresada en la metodología cualitativa, se extiende del área de la sociología a la lingüística y a los estudios literarios.

Sin negar lo sugestivo de esa hipótesis sobre conexiones

tácitas e intuitivas, pensamos que si la comprensión se produce como un efecto mágico, no es una estrategia para la investigación que se basa en un concepto de literatura relacionado con un saber, y con una configuración disciplinar. En el marco de la epistemología se refutan los "imposibles metodológicos" como utopías metafísicas.

Frente a este dogma o prejuicio que enfoca psicológicamente la comprensión y pretende su solución con elementos del sujeto; Karl Popper distingue comprensión e interpretación y explana. Si la comprensión es el traslado al interior del psiquismo ajeno, la comprensión abarca un proceso de sucesión de etapas psíquicas, pero esa psiquis se expresa sólo a través de signos que son manifestaciones externas y durables de ese psiquismo. Al final de ese proceso se afirma algo, se expresan juicios, se argumenta. Este estado final es la interpretación. La interpretación objetiva los "inteligibles", lo que es disponibilidad de un significado. Pero además, la interpretación no es sólo la comprensión de los signos exteriores del psiquismo (el sentido compartido), sino que es una especie de validación de conjeturas; una especie de comprensión segunda, sostenida por una actitud explicativa. El sentido se valida por las reglas (Ricoeur)[13].

Según Popper[14], la actividad de la comprensión se puede representar con el esquema lógico del proceso deliberativo de conjeturas. Las conjeturas juegan como respuestas alternativas al interrogante sobre el significado posible.

La metodología, en ajuste de sus procedimientos, distingue dos niveles de comprensión/interpretativa. La comprensión intuitiva del lector participante en la comunidad literaria, la comprensión teórica del investigador; aceptando que en los dos casos, la "aistesis", la "percepción del otro" o "percepción del mundo desde el otro", se da a través de los "inteligibles" expresados y leídos desde las reglas, las del lenguaje, las de los mundos culturales explícitos o subyacentes.

Creemos que en el desmontaje de la paradoja "obra/abierta/cerrada" y de la paradoja derrideana del "logocentrismo", intentamos un salto, una puesta en vacío. Si Derrida niega la intencionalidad del autor para encontrar el sentido, nos hemos basado en su intencionalidad para comprender y explanar el sentido de su propuesta. Vemos que el "desmontaje", la deconstrucción vuelve los textos contra sí mismos. Sólo es posible "deconstruir", "desarticular", lo que se ha construido o articulado antes. Consciente de esta paradoja, Derrida añade un sentido positivo: "deconstruir" implica "reconstruir", remontar el proceso.

Al introducir esta reflexión, delineamos los ejes constructivos de la teoría actual en una trayectoria que avanza en su heurística: desde el texto-objeto fijo del estructuralismo, al texto dinámico de la semiótica, al texto/objeto fenoménico-hermeneútico de la recepción. Reconstruir el marco de una metodología es esbozar las líneas de un recorrido desde la psicología del descubrimiento, a la lógica de la justificación; un recorrido de la paradoja "obra abierta/obra cerrada"; del hermetismo a la comprensión explicativa por un lector o un investigador hermenéuticamente situado. Instalado en el amplio horizonte teórico – metodológico de una disciplina, en el centro consciente de su intencionalidad de comprender y explicar, de saber y hacer crecer el saber y transmitirlo.

Para una metodología crítica, "la teoría" o "el método" son las estrategias heurísticas que hacen posible configurar -por investigaciones racionales- los objetos lingüístico-literarios definidores del área de las humanidades.

Bibliografia

-CULLER, Jonathan. 1982. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
-DERRIDA, Jacques. 1993. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora.* Barcelona: Paidós I.C.E. Universidad Autónoma de Barcelona. 2º ed. Introducción de Patricio Peñalver
-ECO, Umberto. 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
-GADAMER, Has-Georg.1998. *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
-JAUSS, Hans Robert. 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus.
-POPPER, Karl.1974. *Conocimiento objetivo*. Madrid, Tecnos, 1974.
-RICOEUR, Paul. 1995. *Teoría de la interpretación.* Madrid: Siglo Veintiuno editores.
-RORTY, Richard. 1982. *Consequences of pragmatism.* Minnesota UP: Minneapolis.

Notas

[1] Cf. Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Bs.As., Nueva Visión, 1976, "División de signos", pp- 21-43

[2] Cf. Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986. Con relación al concepto de "fusión de horizontes" consideramos pertinente revisar las acepciones. Remito a Hans-Georg Gadamer, "Romanticismo temprano, hermenéutica, deconstructivismo, (1987) ". En *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 57-71.

[3] Cf. Teun A van Dijk, *Texto y contexto.*"Semántica y pragmática del discurso", Madrid, Cátedra, 1980.

[4] Cf. Hans Robert Jauss, "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria" en AA.VV. *La actual ciencia literaria alemana,* Salamanca, Anaya, 1971, pp. 34-114.

[5] Otros teorizadores explanan la relación entre el texto y el lector pertinente. Umberto Eco utiliza el concepto de "lector modelo", Wolfgang Iser utiliza el concepto de "lector implícito",

Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona , Lumen,1981; Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, Harald Weinrich, "Para una historia literaria del lector". En AA.VV*., La actual ciencia literaria alemana,* op. cit., pp. 115-134.

[6] Cf. Richard Rorty, *Consequences of pragmatism,* Minnesota UP, Minneapolis ,1982, "Idealism and textualism", p.151.

[7] Cf. "Carta a un amigo japonés" en *Psyché*, p. 388. Citado por Patricio Peñalver, "Introducción" En Jacques Derrida. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora. Barcelona.* Paidós, ICE, Universidad Autónoma de Barcelona, 1982, 2º ed., p. 19.

[8] Cf. Derrida, ibid. pp. 389-390, citadas por Peñalver en p. 20.

[9] Ibid. pp.390-391- citadas por Peñalver en p.21.

[10] Hans-Georg Gadamer explica que "Derrida aplicaba su pensamiento no sólo a construcciones metafísicas, sino también a la literatura. Cfr. "Romanticismo temprano, hermenéutica, deconstructivismo (1987) en *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1998.

[11] La comprensión se explica como una "fusión de horizontes". Concepto criticado por Norbert Groeben, que postula la separación entre receptor e investigador, entre comprensión y descripción de la comprensión. Cfr. Norbert Groeben, *Literaturpsychologie*: *Literaturwissenschaft Zwischem Hemeneutik und Empirie*, Stuttgart, Kohlhammer, 1972.

[12] Cf.Hans-Georg Gadamer, "Subjetividad e intersubjetividad, sujeto y persona" (1975) en *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1998, p.22

[13] Cfr. Paul Ricoeur , "La explicación y la comprensión" .En *Teoría de la interpretación*, Madrid, Siglo Veintiuno editores, 1995, pp. 83-100

[14] Cf. Karl Popper, "Sobre la teoría de la mente objetiva. En *Conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos, 1974, pp.147-179.

ponencias 3b

crítica

Vacíos de la crítica: paradojas del canon

Jorge Alberto Piris
Beatriz Elisa Moyano
Magda Beatriz Lahoz de Klinsky

Trilussa (Carlo Alberto Salustri): un poeta popular olvidado por el canon

Jorge Alberto Piris
Universidad Nacional de La Pampa
Universidad del Salvador

Dentro de los vacíos de la crítica y las paradojas del canon, son los poetas populares los que sufren los mayores vaivenes. Se los incorpora cuando el peso de su obra hace imposible la negativa de los círculos áulicos. Permanecen en el canon durante un tiempo, codo a codo con los poetas "clásicos" o los provenientes de las vanguardias. Pero mientras los "clásicos" son inmortales, los poetas populares van desapareciendo progresivamente del canon luego de su muerte.

Otro elemento a considerar para incluirlos o no en el canon es la lengua que eligen para expresarse. Y se hace más difícil la incorporación cuando rechazan la lengua culta y utilizan el dialecto, pues esta elección suele interpretarse como un voluntario deseo de ir hacia "abajo", tanto en lo lingüístico como en lo temático.

En el caso de la poesía en dialecto *romanesco*, Pietro Gibellini nos informa que nace en el siglo XVII con Berneri y Peresio, aunque con modos arcádicos y más dialectal de nombre que de hecho, continúa en el siglo XVIII con Micheli y Carletti, sin grandes cambios, hasta llegar a Belli (Trilussa, 1970: 26). Pero cuando recorremos las historias de la literatura italiana (De Sanctis, Flora, Petronio, Russo, Sansone, Sapegno), no encontramos los nombres de Berneri, Peresio, Micheli y Carletti. Pero todas, salvo De Sanctis, coinciden en el nombre de Giuseppe Gioacchino Belli como el verdadero iniciador de la poesía romanesca, tal vez bajo la influencia del poeta dialectal milanés Carlo Porta, a quien conoció en 1827 (Petronio, 1990: 633).

Belli (1791-1863) escribió dos mil doscientos setenta y nueve sonetos en *romanesco* entre 1828 y 1849, sin interrumpir su actividad de poeta de la más rancia tradición arcádica. Como confiesa en una célebre carta, su intención era que sus poesías llegaran a constituir "un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma" (Russo, 1938: 754). Usa el lenguaje de la plebe, reproduce sus formas más llamativas e inventa otras con habilidad, siguiendo la línea inaugurada por Boccaccio en el cuento de Frate Cipolla (*Decamerón*, Jornada VI, narración 10ª). Sus formas son las más alejadas de la lengua literaria. El problema de los escritores que lo sucedieron fue que ya no se podía ir más hacia "abajo".

Por ello, Cesare Pascarella (1858-1940) dejará el lenguaje de la plebe para tomar el del hombre de la clase baja que aspira a la cultura y a la condición burguesa y que ha mezclado su léxico al entrar en contacto con los términos de la burocracia piamontesa llegada en 1871 a Roma, convertida en la capital de Italia (Trilussa, 1970: 27). De igual modo, dejará los esbozos o dibujos de Belli, distantes y objetivos, para llegar a la representación vigorosa de las pasiones. Su forma seguirá siendo la del soneto, pero apelará a las colecciones de sonetos para empresas de mayor aliento, como la epopeya de *Villa Glori*, alabada por Carducci, o la *Scoperta dell'America*. En estas obras, los sucesos históricos son relatados por un ingenuo hombre del *Trastevere*, lo que hace aflorar la admiración por la gesta heroica y una comicidad pícara y aguda.

Compartimos la crítica que Luigi Russo realizó con acierto a este desdoblamiento que hacen algunos poetas dialectales (Porta, Belli, Pascarella), como si de un lado estuviese el literato malicioso y del otro el hombre de pueblo a quien el primero debiese pedir prestada la psicología, no para cantar sus alegrías y penas, sino para satirizar e historiar con argucias vivaces o con la ingenua y grotesca imaginación épica del pueblo (Russo, 1938: 671).

No será éste el caso de nuestro Trilussa. Continuará con la creciente italianización del dialecto ya iniciada por Pascarella. Su obra puede ser comprendida por quienes no dominan el *romanesco*, y leerse sin un glosario, lo que no es posible con las poesías de Belli. Su protagonista ya no es el hombre de la plebe o la clase baja sino el pequeño burgués, y en sus páginas desfilarán modistas, porteros charlatanes, patronas y viejas damas de dudosa moralidad, mucamas y camareros maliciosos, barberos, ladronzuelos, míseras prostitutas, políticos corruptos, personajes de circo, adivinas, héroes de café, maridos

resignados, sindicalistas, etc. Cambiarán también los escenarios: ya no es el *Trastevere* de Belli o la hostería de Pascarella, sino el salón, el *café-concert*, el sindicato, la portería, el circo.

Nacido en Roma en 1871, Carlo Alberto Salustri publica su primer soneto ("*L'invenzione della stampa*") pocos días después de cumplir dieciséis años, en el número 7 de *Il Rugantino*, periódico en *romanesco* dirigido por el poeta Giggi Zanazzo. Y desde esta primera publicación ha adoptado como seudónimo el anagrama de su apellido: Trilussa. Además de sus aportes a *Il Rugantino*, iniciará su abundante colaboración con distintos periódicos romanos: *Capitan Fracassa, Don Chisciotte, Messaggero, Travasso delle idee* (en el cual firmó también como Maria Tegami). Varias de estas poesías las recopilará dos años después en su primer volumen: *Stelle de Roma* (Roma, Cerroni & Solaro, 1889). El joven Trilussa es un mal estudiante que ha repetido dos años y no finaliza sus estudios pese a las exhortaciones en tal sentido de un amigo de su madre, Filippo Chiappini, poeta dialectal que sigue el estilo de Belli y autor de un buen diccionario *romanesco*. La aparición del primer volumen de Trilussa recibe la dura crítica de Chiappini, quien lo acusa de ignorar el verdadero dialecto del *Trastevere*. Trilussa pronto repudiará esta obrita juvenil, pero por motivos más estilísticos que lingüísticos (Trilussa, 1970: 14).

Su carrera literaria será rápida. Pronto alcanzará gran popularidad y, lo más increíble y casi único en nuestro mundo contemporáneo, le permitirá vivir de su poesía. En 1890 y 1891 compila dos almanaques *romanescos* (*Er mago de Borgo*). En 1895 publica *Quaranta sonetti*; en 1896, *Altri sonetti*; en 1901, *Favole romanesche* y *Caffè concerto*; en 1903, *Er serrajo*. Desde 1901 comienza a recorrer Italia, con otros poetas dialectales, recitando sus propias poesías. En 1924 llega a la Argentina y su éxito es tan grande que es traducido ese mismo año por el poeta Ricardo del Campo. En la "Advertencia" que éste escribe, en 1941, para la reedición de su obra, actualizada, justifica el nuevo lanzamiento en "el éxito realmente excepcional de la serie anterior, aquilatado por una circulación de cinco mil ejemplares de las ediciones legítimas y sesenta mil de las fraudulentas –agotadas unas y otras en el término de cuatro meses–" (Campo, 1941: s/p.).

Más allá de los méritos intrínsecos de su poesía, la gran popularidad de Trilussa puede explicarse por su constante presencia en los periódicos, por el uso de un lenguaje más accesible a los italianos de otras regiones y por su capacidad para recitar sus propios versos.

Su vena inagotable le permitió seguir publicando sus poesías por más de medio siglo. El 1° de diciembre de 1950, veinte días antes de su muerte, Luigi Einaudi lo nombró "senatore a vita" por "altissimi meriti nel campo letterario e artistico" (Trilussa, 1970: 24).

La aprobación del público fue inmediata y permanente. Pero, ¿cómo lo trató la crítica literaria? Ya hemos mencionado la dura acusación del purista Chiappini a su primera obra, por no atenerse estrictamente al *romanesco* que fuera consagrado por Belli. Creemos que esta crítica de Chiappini, coherente con su postura estética, debió ser un recurso más para disuadir al joven del camino emprendido y hacerlo volver hacia los estudios regulares.

Pero la atención de la crítica no fue inmediata. En 1909, Giuseppe Antonio Borgese, afamado crítico de la época, quien había participado de la redacción de la revista *Leonardo* dirigida por Giovanni Papini, y por breve tiempo publicara la revista *Hermes*, criticó severamente a Trilussa. Le reconocía cierta pericia técnica y métrica, pero una total ausencia de sentimiento poético y de serio compromiso satírico (Trilussa, 1970: 31).

En 1920, Ferdinando Martini inicia el proceso de revalorización. En un prefacio a una selección de fábulas, destacó el fondo amargo del humorismo de Trilussa. En 1935, el célebre crítico Silvio D'Amico le dedicó un estudio muy elogioso, en el que destacaba la calidad sentimental y casi crepuscular de ciertos momentos trilussianos (Trilussa, 1970: 31). Ocho años más tarde aumentará la ponderación: "Oggi, cresciuti noi in età, e lui in sapienza correggiamo: Trilussa è un lirico" (Trilussa, 1970: 32).

Paulatinamente, Trilussa ingresa en las historias literarias: Momigliano, Flora, Sapegno. Momigliano lo considera el poeta satírico de la época:

> che ha seguito le vicende morali e politiche dell'Italia con favole in cui gli atteggiamenti epigrammatici turbano la sua naturalezza di raccontatore e di

ritrattista, le sue movenze romanescamente apatiche, e la nobile –e talora lirica– malinconia di moralista e di descrittore. (AA.VV., 1937-1945: 348)

Flora destaca su estilo de rara sobriedad que adquiere su mayor eficacia en su simple desnudez. Señala que sus fábulas se podrían llamar sátiras, pero que no son malvadas como las de los antiguos y modernos moralistas, sino el fruto de un alegre observador, fulmíneo para recoger el hecho o el discurso que puedan despertar la risa. Y este carácter satírico lo extiende a las otras poesías de Trilussa, en las que es frecuente el cierre epigramático con una sonrisa maliciosa, nunca mala ni de fingida bondad, aunque siempre con una cierta amargura. El final de su análisis es por demás laudatorio: "Alcune favole di Trilussa hanno e avranno la virtú sempre giovane dei proverbi" (Flora, 1972: 736).

Pero lo que Flora veía como una virtud, Sapegno lo considera un defecto. La de Trilussa es la única voz satírica de su tiempo y única relativamente popular. No es una sátira la suya que cale y hiera en lo más hondo; se queda en la superficie, se detiene en el episodio, en la anécdota; tiende más bien a la burla que a la invectiva, más al epigrama que al sarcasmo; y en su base no se halla la *indignatio* magnánima y feroz de los grandes fustigadores de una sociedad corrompida, sino un vulgar sentido común y aun una malicia y un escepticismo completamente populares y a ras de tierra (Sapegno, 1964: 625).

Tras la Segunda Guerra Mundial la crítica de la obra de Trilussa es más contradictoria. Continúa el éxito editorial, se multiplican los estudios sobre su vida y su obra y se suman nuevos juicios encomiásticos, como los de Mario Dell'Arco en su *Lunga vita di Trilussa* (Roma, Bardi, 1951) y los de Pietro Pancrazi en el prefacio a *Le poesie di Trilussa* (Milano, Mondadori, 1951). Pero también se manifiestan ciertas reservas por parte de quienes no ven en su obra los elementos lingüísticos propios de una poesía dialectal ni el compromiso político-sociológico que estaba vigente en esa Roma renovada por Rossellini, Gadda y Pasolini. Este último señala la distancia que ha tomado Trilussa del pueblo y la lengua de Belli, y cómo su tipo de hablante es el empleado que vive en un pequeño departamento. Y afirma: "e infatti Trilussa non ha mai scritto del popolo, né per il popolo. È la massa dei suoi lettori borghesi che ne ha determinato il senso e la fama" (Trilussa, 1970: 35).

Opina Gibellini que la revalorización de Belli por obra de Giorgio Vigolo en la década del treinta, y acentuada en los años cincuenta, opacó las figuras de Trilussa y Pascarella, y que por ello no sorprende la ausencia de Trilussa en la antología de Contini, recientemente publicada. (Trilussa, 1970: 31).

Esa ausencia se repite en la *Storia della Letteratura Italiana* de Mario Sansone, que dedica veintiocho renglones a Belli, diez a Pascarella y sólo menciona a Trilussa (Sansone, 1975: 713). La *Historia de la Literatura Italiana* de Giuseppe Petronio analiza a Belli, en menor medida a Pascarella, pero ni siquiera menciona a Trilussa. La edición española (Madrid, Cátedra, 1990) es una traducción de *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura*, que se publicara por primera vez en 1964 (Palermo, Palumbo) y se reeditará varias veces hasta el año 2000. Petronio falleció a principios del corriente año. En la nota *in memoriam*, Edoardo Sanguineti afirmó que fue "uno dei rappresentanti più significativi di un' attenzione sociologica, di ispirazione marxista, portata alla letteratura". Y se agrega más adelante: "Legato alla sua formazione storicistica e marxista ha sempre predicato una rigida visione sociologica della letteratura, talvolta un po' deformante". (Il *Corriere della Sera* 15/1/2003).

Poco a poco se nos va insinuando una explicación de carácter ideológico para la progresiva desaparición de Trilussa del canon. Las principales críticas a su obra han partido de pensadores marxistas. Recordemos que Sapegno decía que su voz era "relativamente popular" (el subrayado es nuestro) y en forma coincidente Pasolini lo ubicaba como representante de la pequeña burguesía y afirmaba que nunca había escrito del pueblo ni para el pueblo. Esta reducción del concepto de pueblo, de neto corte ideológico, lleva a la condena. Sapegno no le perdona que no se haya convertido en uno "de los grandes fustigadores de una sociedad corrompida" y Pasolini que no haya regresado a la lengua y a la plebe de Belli y se haya conformado con el lenguaje hablado por el empleado que vive en un pequeño departamento.

Y otros críticos marxistas se manifiestan en igual sentido.

Veamos la opinión de Giulio Ferroni con respecto a los poetas dialectales y a Trilussa:

> In genere questi poeti diallettali sono rimasti appartati, ingiustamente trascurati dalla cultura dominante: solo negli anni Cinquanta si è diffusa una nuova considerazione del loro valore (specie per opera di Pasolini). È certo, comunque, che alcuni hanno dato una poesia di altissimo livello, da inserire tra la maggiore de questo secolo. Non è questo il caso del romano Trilussa [...] che ha dato una versione piccolo-borghese della tradizione dialettale romanesca. (Ferroni, 2000: 991-992)

Posteriormente, en otra obra, reproduce el mismo párrafo pero modifica la parte final y endurece el juicio negativo: "che risolve in realtá la grande tradizione dialettale romanesca in un ristretto moralismo piccolo-borghese" (Ferroni, 2001: 277).

En el *Dizionario bio-bibliografico*, correspondiente a los catorce volúmenes de *Letteratura Italiana*, dirigida por Alberto Asor Rosa, leemos:

> Moderatamente critico nei confronti del fascismo, che ne tollerò la tenue satira politica, Trilussa passò progressivamente dal bozzetto piccolo-borghese a poesie di sapore idillico e di toni crepuscolari, sempre meno marcate dal dialetto. (Asor Rosa, 1991: 1748)

Vemos que no se desmerece la obra de Trilussa por razones literarias sino por no haberse rebelado contra el fascismo y por haber elegido como sujeto de su poesía a la pequeña burguesía y no a la plebe. En realidad, nunca se afilió al fascismo, y su sátira fue siempre apartidista. Sus flechas nunca apuntaron a un solo blanco. Una anécdota referida por su amigo Edmondo Corradi es clara al respecto. Una noche fue invitado a recitar en una casa aristocrática. De allí se dirigió a la *Casa del popolo*, donde recitó ante los obreros las mismas poesías que en el salón ilustre: *Er pappagallo der repubblicano, La cecala rivoluzzionaria, Er compagno scompagno, La cornacchia libberale*, fábulas en las que se mofa de hombres públicos y teorías políticas, sin distinciones de clases o de partidos. Uno de los obreros le preguntó entonces cuál era su propio pensamiento. Trilussa, como respuesta, recitó otra de sus fábulas: *Er principio politico*, en la que ciertas gallinas hacían sus huevos según las propias opiniones: unos grandes, otros pequeños, unos amarillos, otros verdes: y todos terminaban en la misma tortilla (Trilussa, 1918: 134-135).

Carlo Bo ha tenido una mirada más comprensiva y objetiva. Señala que Trilussa debió atravesar "le insidiose acque del fascismo". Y comenta: "Chi ha vissuto quei tempi, sa e ricorda come le sue favole fossero lette con grande interesse, e va detto que in un mondo così controllato e sorvegliato la voce di Trilussa poteva rappresentare la parte della libertà" (Bo: 1998: II, 170).

Creemos que Trilussa tiene méritos suficientes para permanecer en el canon. Así lo demuestran la claridad expositiva, la belleza de la forma, la elocución elegante, la poco frecuente simplicidad del período lírico, la sinceridad de su poesía.

Le critica Sapegno la falta de la *indignatio* en su sátira, y estar más orientado al epigrama que al sarcasmo. Pero algunos de sus epigramas atacan duramente a personas o instituciones. Por ejemplo, el que titula "*Leninismo*": "La ghigliottina in Russia è una protesta / contro quei russi ch'hanno ancor la testa" (Trilussa, 1918: 121). Su vena epigramática no se frena ni siquiera frente a temas tan urticantes como el de la traición a la patria. Durante la Primera Guerra Mundial, escribe el siguiente, titulado "*Intelligenza*": "Tizio tradiva? Mi sorprende assai / che avesse intelligenza col nemico, / se con gli amici non l'ha avuta mai" (Trilussa, 1918: 125).

Trilussa tomó el soneto de Belli y Pascarella y lo aplicó a la crónica diaria. Pero cuando del periódico pasaron al libro, superando la ocasión para la cual fueran escritos, sus sonetos mantuvieron el valor pese al déficit referencial sobre su origen.

Del soneto evolucionó hacia la fábula, convencido de la permanencia de las conductas y sentimientos que regulan las relaciones humanas (violencia, astucia, cálculo, egoísmo, etc.). Pero no quiso hacer el papel aburrido del moralista a cualquier precio. Se manifestó de la

forma que era: un crítico alegre y agudo, un filósofo que ríe de las debilidades humanas y muestra por ellas una complacencia piadosa. Se inspira en la máxima eterna: *castigat ridendo mores.*

Una recorrida por distintas antologías de poesía italiana nos permite comprobar la ausencia de Trilussa de la mayoría de ellas. No se encuentra en las ediciones italianas realizadas durante su vida por Ottolini (1923), Papini-Pancrazi (1925), Falco-Capasso (1933) y Govoni (1937). Tampoco en las efectuadas luego de su muerte por Masselli-Cibotto (1964), Sanguinetti (1969-71), Mengaldo (1978) y Esposito (2000). Entre nosotros, no se lo registra en las antologías de Armani (1997) ni de Aliberti (1997 y 2000).

Pero sí aparece en los diccionarios de autores literarios. En el Bompiani (1966), Giovanni Orioli afirma que Trilussa: "Non possiede la forza spirituale e la magnanima capacità di sdegnarsi dei più autentici moralisti né sa scavare a fondo nella corruzione di una società" (AA.VV., 1966: 582). Resulta evidente que la "magnanima capacità di sdegnarsi" es una paráfrasis de la "*indignatio* magnanima" del juicio de Sapegno que hemos transcripto. También informan sobre nuestro autor la *Enciclopedía della Letteratura* de la editorial Garzanti (1972) y los diccionarios de Frattarolo (1975), Galati (1980), Cucchi (1983).

En conclusión, a la gradual incorporación de Trilussa al canon le ha seguido, tras su muerte, una paulatina desaparición. Si bien es cierto que esto suele suceder con los poetas populares, en este caso ha contribuido un prejuicio ideológico que ha tergiversado los valores de su obra. Y los mismos juicios adversos siguen vigentes en manuales usados en la escuela media. No obstante, su permanencia en las enciclopedias y diccionarios de autores nos permite mantener la esperanza, como ha ocurrido con Belli a través de los estudios de Giorgio Vigolo en la década del treinta, de una justa reivindicación de Trilussa en el futuro.

Bibliografía

-AA.VV. 1937-1945. *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Trecani. Tomo XXXIV.
-AA.VV. 1966. *Dizionario Letterario Bompiani delle Opere.* Appendice. Volume secondo N-Z. Milano, Bompiani, III Edizione, 1979.
-AA.VV. 1972. *Enciclopedia della Letteratura*. Milano, Garzanti, 3ª edizione aggiornata e ampliata, 1997. Ristampa: 2000.
-Aliberti, Antonio (ed). 1997. *Un siglo de poesía italiana (1891-1997).* Ensayo y Antología Bilingüe de Antonio Aliberti. Buenos Aires, Ediciones Ocruxaves.
———. 2000. *La poesía italiana en el tiempo. Del Medioevo a nuestros días*. Selección, traducción e introducción: Antonio Aliberti. Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura-Atuel.
-ARMANI, Horacio (ed). 1997. *Antología de Poesía italiana Contemporánea*. Prólogo, selección y traducción de Horacio Armani. Buenos Aires, Losada/Ediciones Unesco.
-ASOR ROSA, Alberto (Dir). 1991. *Letteratura Italiana. Gli Autori. Dizionario bio-bibliografico e Indice. Volume secondo*. Torino, Giulio Einaudi Editore.
-BO, Carlo. 1998. *La Nuova Poesia*, en Cecchi, Emilio e Natalino Sapegno (Dir.). 1969. *Storia della Letteratura Italiana diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Il Novecento*. Milano, Garzanti. 1ª ed. Garzanti, 1987. Nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da Natalino Sapegno, 1998, 4 vol., vol. II, pp. 7-205.
-CAMPO, Ricardo del. 1941. *Traducciones Líricas de Trilussa.* Nueva serie. Buenos Aires, Appia.
-CECCHI, Emilio e Natalino Sapegno (Dir.). 1969. *Storia della Letteratura Italiana diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Il Novecento*. Milano, Garzanti. 1ª ed. Garzanti, 1987. Nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da Natalino Sapegno, 1998, 4 vol.
-CUCCHI, Maurizio. 1983. *Dizionario della poesia italiana.* I poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
-DELL'ARCO, Mario. 1951. *Lunga vita di Trilussa*. Roma, Bardi.
-DE SANCTIS, Francesco. 1917. Storia della Letteratura Italiana. Prima edizione milanese a cura di Paolo Arcari. Milano, Fratelli Treves Editori.
-DE SANCTIS, Francesco y Francesco FLORA. 1953. *Historia de la Literatura Italiana*. Buenos Aires, Losada, 3 vol.
-ESPOSITO, Edoardo (ed). 2000. *Poesia del Novecento in Italia e in Europa.* A cura di Edoardo Esposito. Milano, Feltrinelli, 2 vol.
-FALCO, Enrico e Aldo CAPASSO (ed). 1933. *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi.* Con una nota dei compilatori e un saggio di Alfredo Gargiulo. Lanciano, Editore Giuseppe Carabba.
-FERRONI, Giulio. 1991. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Torino, Einaudi, 14ª edizione, 2001.

———. 1992. *Profilo storico della letteratura italiana*. Torino, Einaudi, 7ª ed., 2000.
-FLORA, Francesco. 1940. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, IV Edizione Economica, 1972, 5 vol.
-FRATTAROLO, Renzo. 1975. *Dizionari degli scrittori italiani contemporanei. Pseudonimi (1900-1975)*. Con un repertorio delle bibliografie nazionali di opere anonime e pseudonime. Ravenna, Longo Editore.
-GALATI, Francesco Licino (Dir). 1980. *Dizionario della Letteratura Mondiale del 900 diretto de Francesco Licino Galati*. Roma, Edizione Paoline, 3 vol.
-GOVONI, Corrado (ed). 1937. *Splendore della poesia italiana dalle origini ai nostri giorni*. A cura di Corrado Govoni. Milano, Hoepli.
-MASSELLI, Vittorio e G. A. Cibotto (ed). 1964. *Antologia Popolare di poeti del Novecento*. Firenze, Vallecchi Editore.
-MENGALDO, Pier Vincenzo (ed). 1978. *Poeti italiani del novecento*. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo. Milano, Mondadori, I edizioni Biblioteca Mondadori, 1981.
-MOMIGLIANO, Attilio. 1935. *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*. Messina-Milano, Principato, 3ª ed. 1938.
-OTTOLINI, A. (ed). 1923. *Antologia della lirica italiana.* A cura di A. Ottolini. Milano, R. Caddeo & C.
-PAPINI, Giovanni e Pietro PANCRAZI (ed). 1925. *Poeti D'Oggi (1900-1925)*. Antologia compilata de G. Papini e P. Pancrazi con notizie biografiche e bibliografiche. Firenze, Vallecchi Editore, Seconda Edizione Riveduta e Accresciuta, 1925.
-PETRONIO, Giuseppe. 1990. *Historia de la Literatura Italiana.* Madrid, Cátedra.
-RUSSO, Luigi. 1938. *Gli scrittori d'Italia da Jacopo da Lentini a Pirandello. Storia letteraria desunta dalle opere del De Sanctis e di critici contemporanei*. Firenze. Vallecchi Editore, 3 vol.
-SANGUINETI, Edoardo (ed). 1969-1971. *Poesia Italiana del Novecento*. A cura di Edoardo Sanguineti. Torino, Einaudi, 2ª ed., 1972.
-SANSONE, Mario. 1973. *Storia della Letteratura Italiana*. Milano, Principato Editore, 3ª ed., 1975.
-SAPEGNO, Natalino. 1948. *Disegno Storico della Letteratura Italiana*. Firenze, La Nuova Italia, 26ª ed., 1970.
———. 1964. *Historia de la Literatura Italiana*. Barcelona, Labor.
-TRILUSSA (seud. de Carlo Alberto Salustri). 1918. *Le finzioni della vita*. Con disegni di Trilussa, Tito, Gandolin, Leandre, Weber, Baldassarre, Yambo, Zaneti, Montani e note e aneddoti sul Poeta narrati da Edmondo Corradi. Rocca San Casciano, Licinio Cappelli Editore.
———. 1922. *Le cose*. Roma-Milano, A. Mondadori.
———. 1922. *I sonetti*. Milano, A. Mondadori, 48º Migliaio, 1928.
———. 1926. *Le storie*. Verona, A. Mondadori.
———. 1929. *Libro Nº 9*. Verona, A. Mondadori, IV Edizione, 1931.
———. 1930. *Le favole*. Milano, A. Mondadori.
———. 1951. *Poesie scelte*. Volume primo. Con una cronologia della vita dell'autore e del suo tempo, un'introduzione all'opera, un'antologia critica e una bibliografia a cura di Pietro Gibellini. Disegni di Trilussa. Verona, Arnoldo Mondadori Editore, II edizione Gli Oscar, 1970.

Bibliografía electrónica

-AA.VV. 2003. *Ricordo di Giuseppe Petronio*, en http://www.in-su-la.com/lettere/li/488.htm.
-TRIOSCHI, Olivia. 2000. *Trilussa ovvero "La grazia irriverente della Poesia"*, en: http://www.club.it/autori/grandi/trilussa/articolo.html.

Obras citadas

Altri sonetti
Caffè concerto
Decamerón
Dizionario bio-bibliografico
Enciclopedía della Letteratura
Er mago de Borgo
Er serrajo
Favole romanesche
Historia de la Literatura Italiana
Il Rugantino
L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura
Le poesie di Trilussa
Letteratura Italiana
Lunga vita di Trilussa
Quaranta sonetti
Scoperta dell'America
Stelle de Roma
Storia della Letteratura Italiana
Villa Glori

Las antologías y los textos de crítica periodística de los años '60 en Salta. Fundamentos de un canon

Beatriz Elisa Moyano
Universidad Nacional de Salta-Consejo de Investigación

La aparición de la antología *Panorama poético salteño*, editada por el escritor Raúl Aráoz Anzoátegui en 1963 rescata –desde una posición crítica– parte de la producción de trece poetas varones que él sistematiza –a partir de las innovaciones por ellos realizadas– en cinco períodos que dejan a otros/as en el olvido. En febrero de 1964, uno de los excluidos, José Fernández Molina, en un gesto absolutamente polémico ya que se niega –en un abultado estudio preliminar– a realizar "crítica", pone en circulación *Panorama de las letras de Salta* que recupera, entre otras, las voces de las mujeres. Los debates suscitados a partir de estas publicaciones ya fueron estudiados en dos trabajos: "La cultura, la poesía, la literatura en el discurso polémico de Salta (década del 60)" y "Reconocimiento/olvido de la escritura de mujeres (Salta, década del 60)" realizados en el marco del proyecto N° 1082 del CIUNSa denominado "La configuración del campo cultural salteño en cuatro décadas de producción crítica". Como parte de estas controversias, aparecieron en la "Página Literaria" del diario *El Tribuno* entrevistas y artículos de crítica realizados por varios hombres de letras sobre la escritura de algunos de los poetas cuyos textos ya habían sido recogidos en ambas antologías.

Vamos a centrarnos primero en éstas. Recorreremos sus índices buscando los nombres que coinciden, para luego fijarnos si fueron ésos los recuperados por la crítica académica de las décadas de los '70/'80. En segundo lugar, vamos a centrarnos en siete u ocho entrevistas y artículos periodísticos para ver las líneas críticas que comienzan a perfilarse en los '60, para recorrer finalmente los textos académicos que, marcados por ellas, llevarán a un pequeño grupo de escritores a la canonización definitiva.

1.- Recorramos el índice de la antología de Aráoz. Los trece poetas cuya producción es seleccionada son Juan Carlos Dávalos, Julio Díaz Villalba, Julio César Luzzatto, Manuel J. Castilla, Raúl Aráoz Anzoátegui, Antonio Nela Castro, Jaime Dávalos, Holver Martínez Borelli, Miguel Ángel Pérez, Walter Adet, Jacobo Regen, José Brizzi y Santiago Sylvester. *Panorama de las letras de Salta* de Fernández Molina recupera cincuenta y tres voces, entre ellas las de trece mujeres. Doce de los escritores de la antología de Araóz se repiten en ambas recopilaciones (la excepción es José Brizzi) y son los textos de todos ellos los que van a ser mencionados por la crítica académica en las dos décadas siguientes. Los textos de sólo cinco poetas seleccionados por Fernández serán citados en esos estudios: los poéticos de Albeza, Ríos y Sara San Martín y los narrativos de José H. Figueroa Aráoz y Carlos Hugo Aparicio.

Si hacia fines de los setenta, en las *Actas del Simposio de Literatura Regional*, sólo aparecen trabajados los textos líricos de Castilla y Sylvester (y los narrativos de Dávalos y Aparicio), a comienzos de los ochenta el abarcador informe denominado "El Proceso de la literatura y su reflejo de la realidad socio-cultural salteña" realiza sus conclusiones a partir de la obra de veinticinco escritores (los quince vates, los dos poetas-narradores mencionados en el párrafo anterior y ocho que no habían sido mencionados pues las antologías eran de poemas). Sin embargo, se hacen trabajos específicos sólo sobre la obra poética de Castilla, Aráoz Anzoátegui, Adet, Regen y Sylvester y sobre la narrativa de Dávalos, Aparicio y Zamora. Este último, además de haber publicado sus cuentos en 1974 y su novela en 1976, nunca practicó como los otros dos la poesía. A fines de los '80, en *La región, el país,* y por tratarse de *Ensayos sobre poesía salteña actual*, se insiste en el trabajo sobre la obra de los mismos poetas (Adet, Regen, Sylvester), se recupera la de Jaime Dávalos (que estaba en las antologías) y se incorpora la de Teresa Leonardi Herrán y de Leopoldo Castilla, cuya obra es más reciente. Con lo que los poetas canonizados en estas dos décadas por la crítica académica llegan a ocho, (los textos de seis de ellos ya estaban en las dos antologías, los otros son más jóvenes). La gran estampida crítica se dará en los noventa, en la que se reconocerán las obras de las mujeres y las de los escritores más jóvenes. Pero nada hace pensar que el canon –fundado en los sesenta y consolidado en los '70/'80– vaya a modificarse por muchos años.

Ahora bien, ¿cuáles son los motivos por los que ciertos nombres y textos van cayendo en el olvido y otros se repiten incesantemente? Estos últimos ¿son reconocidos por cuestiones intrínsecas al hecho literario? O ¿se trata de obras más aptas para ser tratadas por las líneas críticas fundadas en los textos periodísticos que la crítica académica no hizo más que adoptar y ampliar? ¿Hubo otras que, aunque valiosas, fueron olvidadas por este motivo?

2.- A los pocos meses de aparecido el *Panorama poético salteño*, en la "Página Literaria" Nº 42 de *El Tribuno* (en adelante PL), de diciembre de 1963, Raúl Aráoz es entrevistado y justifica las inclusiones diciendo que cada obra incorporada es muestra de la constancia con el medio físico y espiritual de la que nacen las dos corrientes que van evolucionando: la "poesía descriptiva" que tiene su correlato "en las letras de proyección folklórica" y "la poesía que tiende a universalizar sus elementos sustanciales", que ejemplifica con los sonetos místicos de Juan Carlos Dávalos y su "íntimo sacudimiento, revelador de diversos rostros". El escritor en su rol de crítico pone en esos pocos renglones la piedra fundamental de la crítica de los próximos 20 años[1], como veremos seguidamente.

En efecto, la poesía descriptiva (llamada en otros textos periodísticos objetiva o social) generará un reconocimiento que se preocupará de examinarla en su incorporación de contextos y como reflejo de la realidad. La de "íntimo sacudimiento, revelador de diversos rostros" (subjetiva, intimista, pura o esencial, según quien hable de ella), por su tendencia a la universalidad, va a ser examinada en su supuesta incorporación de figuras arquetípicas de la cultura occidental y de símbolos que, con un elemento visible, remiten a un más allá, desde un enfoque hermeneútico (recordemos que Hermes para los griegos era el mensajero de los dioses). Daremos ejemplos de todo esto.

Cuando Walter Adet y Jacobo Regen celebran la publicación de *Rodeados vamos de rocío* de Raúl Aráoz Anzoátegui (en la PL 39 de Noviembre de 1963), la encuentran valiosa, en palabras de Jacobo Regen, por ser una poesía reducida a una "pura esencialidad".

Fernández Molina (PL 54) escribe sobre *Bajo las lentas nubes* de Manuel J. Castilla, se refiere a su poesía social y plantea la oposición (ya prefigurada en sus prólogos[2]) poesía pura/poesía social.

Al poco tiempo, en abril de 1965, el propio Araóz en un comentario titulado *Canción del Ángel* y cuyo subtítulo es "una poesía esencial", publicado en la PL 86, comenta el recientemente aparecido libro de Jacobo Regen, que lleva ese nombre y vuelve a reafirmar sus criterios de selección y sus opiniones acerca de este autor. Dice textualmente:

> Su contorno, su propia cercanía, están habitados por entrañables imágenes que fueron creciendo al lado suyo con admirable lucidez, aunque pertenezcan a un mundo más vasto e imprevisible. Por ello, cada línea en que va dejando constancia de su sacudimiento, no está macerada en un frío hábito literario.

Habla de imágenes que pertenecen a un mundo más vasto y vuelve a repetir la palabra "sacudimiento", con la que se había referido a los sonetos de Dávalos.

A fines de ese año, en las PL 106 y 107 del mes de Noviembre, José Brizzi vuelve a hacerse oír en un par de artículos en que realiza comentarios a "Los poetas de Salta" que son de nuevo, como los seleccionados por Raúl Aráoz, todos varones. Habla sobre Castilla, Aráoz Anzoátegui, Matínez Borelli, Regen, Pérez y Adet. Con respecto a los dos primeros dice: "Manuel Castilla es un descubridor del paisaje, una mirada inquieta para todo aquello que configura su suelo" y "el primer libro de Raúl Aráoz está imbuido de la sensibilidad común que animó a los poetas de aquella generación en la parte norte del país, la gozosa contemplación del paisaje y su canto". Con respecto a Regen dice: "es el poeta de más alto lirismo de las generaciones jóvenes, ya definitivamente liberado de la contemplación del paisaje (...) cada objeto adquiere el valor de un símbolo". Más adelante marca los dos fundamentales: "la idea de sombra, de lo oscuro y el sentido de una constante despedida"

Fernández Molina aprovecha la publicación de *Posesión entre pájaros* de Castilla para volver con el tema de la poesía social. (Julio de 1966, PL 140).

3.- Poco más de una década después, estas dicotomías (¿presentes en los textos o efecto de lectura?) aparecen en la crítica académica.

En las *Actas del Simposio de Literatura Regional*, Alicia Chibán, centrándose en los tipos humanos que aparecen en la poesía objetiva o descriptiva, dice:

> Si bien cada contexto geográfico condiciona la existencia humana y así aparece en los poemas el boliviano en la mina, el hachero en el monte, el hombre arenoso y minúsculo en la Puna, etc., sin embargo, notas constantes y definitorias en cuanto al modo de inserción en la realidad, permiten la consideración de un tipo único. (1981:275)

En el mismo tomo, Elena Altuna y Amalia Carrique, conscientes del instrumento al haberse preguntado: "¿en que medida pueden detectarse en el lenguaje (materia prima de la literatura) las influencias del clima y la topografía en nuestra manera de pensar y sentir?", afirman sin embargo:

> En la obra de Santiago Sylvester se pueden marcar dos etapas. En la primera, que abarcaría los dos primeros libros, es clara la influencia de la tierra, de la naturaleza circundante. (...) En la segunda etapa, (...) el poeta se desprende de la tierra y su mirada se eleva en busca de problemáticas universales. (1981:217)

con lo que admiten que la tierra ejerce algún tipo de influencia en la escritura y encuentran que, en la obra publicada hasta ese momento por Sylverster, existe la doble vertiente que Aráoz había planteado para la poesía regional.

Estas dos variables, rebautizadas en esas mismas *Actas* con el nombre de "regionalismo exterior" y "regionalismo interior" por la estudiosa Edelweis Serra (1981:56), sirven de marco teórico para el estudio del "Período inicial", del grupo "La Carpa" y de "La literatura actual", subdivisiones del Capítulo I de "El Proceso de la literatura y su reflejo de la realidad socio-cultural salteña", segunda parte del Tomo II del *Estudio Socio-económico y cultural de Salta,* publicado por la Universidad Nacional de Salta en 1982 con motivo de cumplirse el 4° Centenario de la fundación de la ciudad.

La obra en prosa de Dávalos es analizada en el "período inicial" como máximo exponente del "regionalismo exterior". Este escritor es considerado "primordialmente un narrador" con "plena conciencia de ello" (1982:119 y 120), aserto que no hace sino reiterar la contundente afirmación de Brizzi, emitida más de diez años antes: "Pero si su obra en prosa lo ubica en el sitial más alto del quehacer literario salteño, no sucede lo mismo con su producción en verso."

En segundo lugar se estudia al grupo "La carpa" que "se afirma polémicamente contra el superficial nativismo" (1982:131). De la poesía Castilla se dice que está instalada en el "regionalismo exterior", sin embargo "alcanza la regionalidad interior o universalismo" (1982:132); de la de Raúl Aráoz Anzóategui, que posee "un alto grado de elaboración estética y decantación superadoras del mero pintoresquismo" (1982:132).

Ya en lo que hace a la "literatura actual" se dice: "En Walter Adet no encontramos la fácil recurrencia a su entorno inmediato, en cuanto paisaje decorativo o tipos pintorescos". Y al trabajar un poema de Regen, que

> con el juego de la simbología aéreo-telúrica; expresivo de situaciones y procesos arquetípicos, es claramente representativo de la poesía regeniana como uno de los puntos más altos de esencialidad y trascendencia en nuestras letras. (1982: 140)

frase que es una reescritura ampliada de los conceptos ya vertidos por Aráoz Anzóategui y por Brizzi. En los libros de Santiago Sylvester vuelve a reconocerse una evolución "hacia la plasmación de una circunstancia regional cada vez más etérea y desdibujada a favor de lo poético en cuanto simbólico." (1982:141). Al terminar el apartado se dice que "Ello confirma la innegable vocación de intimismo y universalidad de las últimas promociones literarias de Salta." (1982:144), intimismo que había sido muy criticado por Fernández Molina en sus prólogos (ver nota 1).

En el Capítulo II se estudian los contextos geográfico, étnico y socioeconómico en la literatura para arribar a las siguientes conclusiones:

> Hemos partido de la literatura –vía intuitiva del conocimiento– para caracterizar el estilo particular con que lo universal humano se cumple en Salta. Si bien hemos señalado ciertas notas superficiales del regionalismo exterior, creemos haber demostrado que la creación literaria –en sus exponentes más logrados– se revela especialmente apta –por su carácter esencializador, cuando no visionario– para develar las profundidades del ser salteño. (1982:230)

Esto ha llevado al "conocimiento de aspectos fundamentales de la vida humana" (1982: 230) como la religiosidad. Dicen:

> En efecto, la conciencia de religación con la divinidad, permanente en nuestro hombre (...) le da la medida de su poder en cuanto criatura finita y dependiente. La brecha que se abre entre el anhelo humano y el decreto divino, es sabiamente salvado en el diálogo con la trascendencia, diálogo de palabras y rezos (...). (1982:230)

Unidos a esta tradición crítica aparecen a fines de los '80 una serie de trabajos realizados entre 1983 y 1985, que, reunidos con el nombre de *La región, el país. Ensayos sobre poesía salteña actual* (Palermo, 1987), declaran en su contratapa:

> Las líneas teóricas que sustentan la exploración poética han sido tomadas de la postura fenomenológica-hermenéutica en su doble vertiente: la de la poesía esencial y la de la poesía situada, lo que nos ha permitido leer los textos poéticos en su dimensión "universal" y en su compromiso con el mundo y el hombre de la cultura del N.O.A., sin dejar de lado los aportes de la semántica y la simiótica (sic) como instrumentos descriptivos previos a la interpretación.

Si bien se marcan de nuevo las dicotomías, lo importante de la cita es que los autores del volumen explicitan el marco teórico desde el que leen los textos literarios. Se trata de un posicionamiento para el cual es muy importante la tradición. Dice César González, en un trabajo denominado "Gadamer y la hermenéutica filosófica":

> El autor [Gadamer] reconoce que lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima, y que nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de esa tradición, y no sólo la que se acepta razonablemente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento. (2001:53)

Tanto en lo que hace a la poesía situada, en la que se analiza la producción poética de Jaime Dávalos y como en la otra, la esencial (Raúl Aráoz *dixit*), en la que se realiza lo propio con los textos de Adet, Regen, Sylvester y los de Teresa Leonardi Herrán y Leopoldo Castilla, de aparición más reciente, se busca su inserción en dos líneas poéticas de larga data no sólo en la poesía de Salta, sino en la que, valiéndose universalmente de símbolos, ha transmitido por ese medio su ansia de infinito. Sin embargo, cabría preguntarse si son conscientes de que ellos mismos como críticos producen desde una ya –a esa altura del siglo– tradicional manera de acercarse a los textos literarios.

En los trabajos sobre Adet, Regen y Sylvester aparece la búsqueda que ya puede rastrearse en el texto de Brizzi producido veinte años antes.

En "Walter Adet. Vivir en la poesía" (Palermo, 1987:85) Elena Altuna y Amelia Royo declaran

> Del hacer poético (...) nace la vivencia de lo humano y de su condición caída, la entrañable relación óntico-ontológica erguida hacia Dios en un diálogo fluctuante entre la plegaria y el desesperado interrogante, y llega a ser en la totalidad de la obra, puente religante, íntima traslación de tareas: Dios y el poeta asumen, por virtud de la palabra, la responsabilidad de todo lo creado. (1987:88)

> La figura materna se asocia a una cadena de imágenes que aluden al pájaro – 'Madre gorrión o golondrina en viaje'– convalencia de luminosidad y

> espiritualidad, conformando una de las líneas isotópicas de la poesía de Adet: la búsqueda de Dios a través de una vertical ascendente que integra a todas las imágenes aéreas: gorrión, pájaro, ala, nube, aire, donde resuena el eco de un movimiento vital y de un anhelo de quietud frente al acabamiento, a la "caída". (1987:91)

"Con *Memorial de Jonás* la palabra poética se erige en el lugar de encuentro con lo superior, a través de un diálogo que ahonda en la totalidad" (1987:99). "Por la virtud religante de la palabra pasa Jonás de la rebeldía ante la finitud (...) a la aceptación de la presencia de Dios en todo lo existente" (1987: 100-101). La poesía queda así absolutamente equiparada a la oración, a la plegaria.

"Los arquetipos fundantes en la poesía de Jacobo Regen" de Zulma Palermo reitera luego de un muy bien fundamentado trabajo textual la búsqueda de un "núcleo semántico-simbólico" que

> se manifiesta siempre como la apetencia de un más allá, que llena el espacio semántico del 'mundo de arriba' como campo poético en alternancia con el 'mundo de abajo', en una definitiva opción re-ligante con el primero. (11987:130)

Esta apetencia del más allá tiene que ver con uno de los símbolos que registraba Brizzi en su estudio sobre "Los poetas de Salta": el de la despedida. El otro, la sombra, está relacionado con el "mundo de abajo". Dice Palermo: "Hay un 'mundo de abajo', el de la existencia entre los hombres, cargado de negatividad individual y social, que se expresa por una parte, en los símbolos de la caída, de las sombras, la finitud y, por otra, con el juego de la ironía." (1987:140). Completa lo dicho con respecto al "mundo de arriba" diciendo que está "conformado por los símbolos lumínicos, de ascensión y verticalidad".

Elena Altuna, que ya había tomado los textos de Sylvester en colaboración con Amalia Carrique, vuelve a ellos en "Santiago Sylvester, indagador de la palabra", trabajo en el que confirma un inicial

> arraigo del yo poético a la realidad circundante, a través de la consustanciación con los elementos primordiales: la tierra, el agua, los frutos. Y como extensión y manifestación de esta realidad fundante que es la tierra, el alfarero, el minero, la raza indígena. (1987:177)

Dice después que

> a partir de *Esa frágil corona* (...) el yo poético abandona su unidad, despersonalizándose o adquiriendo un tono de profetismo bíblico. Aire y mar, reiterados con recurrencia de símbolos que aludían a lo inabarcable y eterno como aspiración plena del ser, mostrarán ahora la desgarrada condición de la carencia. La totalidad del cosmos se desnuda y quebranta en los opuestos vida-muerte, tiempo-olvido, luz-sombra, apariencia-realidad, canto-blasfemia. (1987:178)

y de nuevo "la palabra desvela lo mistérico y lo oscurece" (1987:181) con lo que los análisis de los poemas de Sylvester, como toda la poesía leída desde el paradigma teórico-crítico de la hermenéutica, que no es más que continuación y ampliación de lo dicho por los escritores críticos un par de décadas antes, vuelve a tener una función casi religiosa[3] y se produce la deshistorización que Pierre Bourdieu denuncia en las prácticas lecturológicas inspiradas en Gadamer. Aunque se refiere a la lectura de textos filosóficos por parte de los profesores de filosofía, su afirmación se conecta con la lectura de textos literarios por parte de los críticos. Dice:

> (...) Gadamer no les inclina en modo alguno a salir, con sus teorías de la percepción de las obras culturales (cuyas teorías de la lectura son un caso particular), del círculo encantado de la lectura pura de textos depurados de cualquier adherencia histórica. (1997:449)

Creemos que la "*doble deshistorización*, de la obra y de la mirada sobre la obra" (Bourdieu, 1997:419), ya que se la considera "poesía esencial" y se aplican, para leerla, métodos tomados de la hermenéutica filosófica que la ha incorporado a determinada tradición es la que ha producido, en los '80, la canonización académica y definitiva de un grupo importante de textos y autores que ya habían sido reconocidos por los escritores críticos desde hacía dos décadas.

Bibliografía

-ADET, Walter y Jacobo REGEN.1963. "*Rodeados vamos de rocío* de Raúl Aráoz Anzoátegui en el comentario de dos jóvenes poetas", en: "Página Literaria" Nº 39 de *El Tribuno*, Salta, 19 de Noviembre.
-ARÁOZ ANZOÁTEGUI, Raúl. 1963. *Panorama Poético Salteño.* Salta: Dirección General de Turismo.
———. 1965. "*Canción del Ángel*. Una poesía esencial" en: "Página Literaria" Nº 86 de *El Tribuno*, Salta, 4 de Abril.
-BOTELLI, José Juan. 1963: "Un libro que se discute: *Panorama Poético Salteño.* Un reportaje al autor de su selección y Prólogo", en: "Página Literaria" Nº 42 de *El Tribuno*, Salta, Diciembre
-BOURDIEU, Pierre. 1997. "Comprender el comprender", en *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
-BRIZZI, José. 1965. "Los poetas de Salta", en: "Página Literaria" Nº 106 y 107 de *El Tribuno*, Salta, 21 y 28 de Noviembre.
-CHIBÁN, Alicia et al. 1982. "El Proceso de la literatura y su reflejo de la realidad socio-cultural salteña", en: *Estudio Socio-económico y cultural de Salta*, Salta: Universidad Nacional.
-FERNÁNDEZ MOLINA, José. 1964. *Panorama de las letras salteñas.* Salta: Ediciones Cepa.
———. 1964. "*Bajo las lentas nubes* de Manuel J. Castilla", en: "Página Literaria" Nº 54 de *El Tribuno*, Salta, 17 de Marzo.
———. 1966. "*Posesión entre pájaros* y algo más sobre libros de Manuel J. Castilla" en: "Página Literaria" Nº 140 de *El Tribuno*, Salta, Julio.
-GONZÁLEZ, César. 2001. "Gadamer y la hermeneutica filosófica", en *Naderías entretejidas*. México: Universidad Autónoma de Puebla.
-GUZMÁN, Raquel del Valle (1992) "Regionalidad y textualidad", en *1991 Crítica literaria*. Córdoba: Editorial de la municipalidad.
-MOYANO, Elisa. 2003. "La cultura, la poesía, la literatura en el discurso polémico de Salta (Década del 60)". Trabajo presentado en el Congreso Cultura de la Cultura en el Mercosur y "Reconocimiento/olvido de la escritura de mujeres (Salta, década del 60)", presentado en las VII Jornadas Nacionales de Historia de las mujeres y II Congreso Iberoamericano de Estudios de Género.
-PALERMO, Zulma et al. 1987. *La región, el país. Ensayos sobre poesía salteña actual*. Salta: Cobas.
-VV. AA. 1980. *Actas del Simposio de Literatura Regional*. Salta: Secretaría de Cultura y Educación.

Notas

[1] A pesar de que habla de los pintores, en observación perfectamente aplicable a los escritores, Pierre Bourdieu dice que "Una sociología genética también debería incluir en su modelo la acción de los propios productores, su reivindicación del derecho de ser los únicos jueces de la producción pictórica, de producir ellos mismos los criterios de percepción y de valoración de sus productos; debería tener en cuenta el efecto que puede ejercer sobre ellos y sobre la imagen que tienen de sí mismos y de su producción que les devuelven los demás agentes involucrados en el campo, los demás artistas, pero también los críticos, los clientes, financiadores, coleccionistas, etc." (1997:429).

[2] Fernández se expide en ellos sin reparos contra de la poesía pura: "Estamos en busca, yo creo que vanamente, de una poesía pura; aunque, por rara paradoja, nos estamos alejando de la pureza. Estamos huyendo paladinamente de lo anecdótico y de lo objetivo, y estamos sumergiéndonos deliberadamente también, en un subjetivismo caprichoso y hermético que no ha llegado todavía, salvo contadísimas excepciones, a despertar la emoción de nadie." (1971:27). Varias páginas después repite casi las mismas palabras al referirse a Aráoz Anzoátegui con lo que se pone en evidencia su animadversión. Dice de él que "es otro de los alucinados por el efectismo de los tropos en sus primeros versos, que por otra parte, también respondían a las formas clásicas. Pero a poco de andar, y en afán de evadirse de éstas últimas, adopta el verso libre, de metro largo, y se interna también en la espesura del subjetivismo intimista, casi hermético que distingue a las nuevas corrientes". (1971:33) Su repulsa por la poesía subjetivista lo hacen defender la línea opuesta: la poesía objetiva. De Luzzatto había dicho en páginas anteriores: "reparemos en que la poesía salteña sigue siendo por entonces eminentemente objetiva". (1971:29) Y refiriéndose a Castilla que será el poeta a quien seguirá defendiendo por varios años dice "Muchas de sus páginas contienen un fino y hondo sentido social". Y más adelante: "Su sentido de lo social cobra matices de profunda reflexión, de una madurez más acentuada." (1971:33) con lo que lo adscribe a una poesía más bien objetiva.

[3] La demostración de que esta poesía podía ser leída desde otros marcos teóricos, lo que invalida —en cierta forma— la afirmación de que es la obra la que impone el método, se hace patente en el trabajo "Regionalidad y textualidad" de Raquel del Valle Guzmán (1992:125).

La narrativa breve de Juan José Hernández, un juego entre la inocencia y la infamia

Magda Beatriz Lahoz de Klinsky
Universidad Nacional de San Juan

La narrativa breve de Hernández ha sido y es profusamente antologizada -basta hojear los libros de textos de fluida circulación de la década del ochenta y la nueva oferta editorial surgida a partir de la Reforma Educativa para corroborarlo-. Sin embargo no ha recibido por parte de la crítica de ámbitos académicos un estudio y atención acordes con dicha difusión en ámbitos escolares.

La prensa periódica contemporánea a la aparición de estos relatos y los otros hacedores de ficciones o artífices del verso no han permanecido indiferentes y han señalado con pasión desocultadora la transgresión sutil del género cuento con las transgresiones sociales de sus personajes protagónicos; la fisura entre lo que se dice y lo que se sugiere, rasgo imbricado con las constantes registradas a nivel temático y de héroes: mujeres dominantes, hombres débiles y niños que entienden más de lo que confiesan; la sutil presencia de la ley como telón de fondo del juego entre la inocencia y la infamia. Los escasos estudios realizados en el contexto de la difusión especializada, sistemática, pedagógica sobre la obra de Hernández, rescatan temáticas parciales sin descubrir los cimientos ciertamente paradójicos que las sostienen poniendo el acento en el impecable trabajo lingüístico del autor pero sin abordar la encarnación discursiva polémica, crítica, desocultadora de esta palabra.

El trabajo que Mónica Bueno realiza sobre la única novela de Hernández, *La ciudad de los sueños*, constituye una excepción. Su estudio, "Parodia y texto social en *La ciudad de los sueños* de Juan José Hernández", discute "cierta crítica" que no descubre la encarnación discursiva polémica, crítica, desocultadora de la escritura hernandiana, y aborda la novela desde las múltiples voces que el texto despliega.

Me propongo abordar este vacío de la crítica académica ante una obra que se revela como profundamente desenmascaradora del cinismo, de los tics, las taras sociales propios de estas latitudes y no sólo en las décadas del 50, 60 y 70.

1. La recepción en la prensa escrita

Pezzoni, en *La Nación*[1], en 1963, a raíz de la de los dos primeros cuentos de Hernández que son publicados, y en *Primera Plana*[2], en 1965, y Ezequiel de Olaso en *La Nación*[3], en 1966, luego de la aparición de *El Inocente*; Miguel Briante, en *Confirmado*[4], cuando se publica *La Favorita;* Federico Peltzer, en *Clarín*[5], y Mario Lancelotti, en *La Prensa*[6], dan con las claves de acceso a una producción narrativa que, sin carecer de las virtudes del género, transgrede el canon haciendo de cada relato de sus volúmenes de cuentos, una instantánea, una escena que nuclea ciertas acciones satélites; una obsesiva aproximación a los tabúes y prohibiciones de la sociedad. Insisten en que abordar a este autor significa enfrentarse con lo que la sociedad silencia y con lo que calla pero expresa a través del chisme, de las habladurías, del rumor, "drama que se finge ausente", en palabras de Pezzoni.

2. Hernández leído por creadores de ficción

Muchas de las reflexiones más esclarecedoras sobre los cuentos de Hernández, nos llegan en las voces de los creadores contemporáneos.

Daniel Moyano, en el prólogo a la antología de cuentos publicada en 1987 por C.E.D.A.L.[7], focalizará el trabajo lingüístico de Hernández que rescata la tonada provinciana y huye de todo pintoresquismo, como así también ciertas temáticas recurrentes que tienen en su centro a las mujeres como principio constructivo-destructivo. Moyano señala que la búsqueda de Hernández y un grupo de escritores del interior del país nacidos alrededor del treinta, está determinada por una ausencia de referencias orales para escribir en

las provincias. Los caminos marcados eran una imitación de la voz porteña o un adocenamiento, una fijación en el decir de la gauchesca, pero no en la palabra de los hombres y mujeres de las provincias postergadas, "chagásicas" dirá, entre otras cosas, Moyano. Citamos el final del prólogo:

> Juanjo, un exiliado en el aluvión zoológico, buscó entre los escombros de la infancia una patria verdadera, y logró nombrarla sin impostaciones, con fidelidad, en su tonada natal, precisa y perfecta, incorporando a la geografía cultural del país un área postergada, en un idioma con olor a yuyos del monte y del mundo.

Alejandra Pizarnik, en un diálogo con Hernández[8], se interesará especialmente por el doloroso protagonismo del niño. Ante le pregunta que indaga sobre "los niños transgresores" de su narrativa, Hernández contesta que la transgresión peligrosa y vivificante de los niños es inmolada por la sociedad a favor de un equilibrio familiar y social. La sociedad, dice Hernández, emplea el miedo y la extorsión como método para hacer ingresar al niño al mundo de los adultos. Así, la transgresión de los niños es sinónimo para el autor de mal metafísico, sabiduría balbuciente, ocio bienhechor, sensualidad solitaria, revólver de juguete; su socialización, su ingreso al mundo adulto, sinónimo de pecado, de crueldad premeditada, de ignorancia palabrera, de esclavitudes económicas, de adulterio, de asesinato y guerra.

En la contratapa de la última colección de cuentos publicada por Seix Barral son citadas las apreciaciones que, de la obra de Hernández, hicieran escritores de la talla de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Alejandra Pizarnik y Tomás Eloy Martínez. Estos dos últimos creadores, al igual que Moyano, señalan esa tensión entre el, a un tiempo lujoso y simple, tratamiento lingüístico y el planteo temático de lo monstruoso irremediable. "Entre sus impecables adjetivos, todo lo que pasa en sus cuentos se siente como irremediable y, lo que es más, como insoslayable", dirá Tomás Eloy Martínez; por su parte, Alejandra Pizarnik señala: "La prosa de Hernández es transparente, preciosa, lujosa, simple. Algunos de sus cuentos están habitados por criaturas perversas, o por criaturas monstruosas prisioneras de una soledad irremediable e irrespirable"[9].

3. Hacia la crítica académicamente legitimadora o no

El éxito de "La favorita" se confirma con la aparición de un volumen publicado por Centro Editor de América Latina bajo el título "La favorita y otros cuentos", recibido por Juan Cicco en *La Nación* como "acierto antológico" de CEDAL. No deja de mencionar el injusto nivel en el que "La favorita" fue colocada en el concurso nacional de literatura, cuando había sido recibida "...como una obra destinada a perdurar..." Ahora bien, el solo título del artículo, "Acierto antológico", y el desarrollo de la nota, constituye un reconocimiento a Hernández a partir de su introducción al "canon" de la mano de CEDAL.

Cicco se hace eco de lo que luego leeremos en La Historia de la Literatura Argentina de CEDAL, esto es que Hernández, Moyano, Tizón, Orphée constituyen un grupo de narradores que ocupan un lugar destacado en la nueva literatura argentina, por haber sabido atrapar el clima de los ambientes provincianos sin caer en el colorido local; aunque distingue a Hernández por la levedad del estilo, tan próxima a la palabra lírica que el autor cultivó tempranamente.

El capítulo *Las nuevas promociones: la narrativa y la poesía,* (Tomo III)[10] ubica a Hernández entre los nuevos narradores aparecidos hacia 1960. El criterio que justificaría esta ubicación para dicha Historia es la inclinación a la tensión lírica y a la elaboración lingüística y el *alejamiento de la atmósfera ideológica del 55*, del realismo y del compromiso político "...decepcionados de los abusos sociologistas y más inclinados a buscar en sus obras cierta tensión lírica y cierta elaboración del lenguaje que no excluyen, sin embargo, un propósito de indagación de la realidad argentina claramente verificable." Hernández, Walsh, Castillo, entre otros, evidenciarían una mayor preocupación formal y una menor confianza "...en la repercusión directa e inmediata de un mensaje social y político,..." (Delgado y Gregorich: 1303)

De *El inocente* (1965), Centro Editor comienza diciendo que a pesar de ser el primer libro de cuentos de Hernández, basta para situarlo en la primera línea de la narrativa argentina más reciente, aunque luego comenta:

> Un par de cuentos que reflejan, de soslayo, la realidad social y se constituyen

> implícitamente en críticos (*Para Navidad*, *La reunión*) no desentonan en el conjunto. Es probable que las venideras obras narrativas de Hernández sean todavía más convincentes que *El inocente*, siempre que pueda absorber en adecuadas estructuras formales y significativas determinada propensión morbosa y cierto psicologismo que campean en algunas zonas de su primer libro y que a veces reducen su verosimilitud. (Delgado y Gregorich: 1305)

Imposible no percibir algunas ambigüedades -provocadas tal vez por la necesidad de asepsia-, cierto tono paternalista y una clara tendencia a ejercer una crítica pedagógica, un mensaje didáctico, de reconvención hacia el escritor. Resulta particularmente llamativo el hecho de que se le reconozcan solamente a dos cuentos, "Para Navidad" y "La Reunión" el enfoque crítico, reconocimiento por otra parte muy matizado por las expresiones "de soslayo" e "implícitamente críticos", cuando precisamente ese es el rasgo definitorio y común a toda la narrativa de Hernández. Justamente es de soslayo y en forma implícita, valiéndose del desplazamiento, del juego de sinécdoques y metonimias, que Hernández enfocará cáusticamente la sociedad argentina, tanto provinciana como porteña en la mayoría de sus narraciones. Narrativa que explota particularmente la brecha entre el decir y lo dicho, cada palabra de la narrativa de Hernández está saturada de evaluaciones sociales sobreentendidas que organizan las formas artísticas, determinan a los héroes y dirigen las simpatías o antipatías de los lectores[11] (Drucarof, 1996:73).

A la tensión lírica, elaboración lingüística, sobriedad, sencillez, economía expresiva, reconocidos por CEDAL, agregaríamos "tensión ideológica", ya que la obra de este autor pone en escena, gracias a la palabra aparentemente inocente –de ahí que leemos como programático el título de su primer volumen de cuentos-, los acentos evaluativos, las tensiones y contradicciones de las clases sociales y de los géneros sexuales de la sociedad argentina, aun no resueltos.

Mónica Bueno, al enfocar la novela *La ciudad de los sueños*, la analiza como un texto atravesado por el conflicto Buenos Aires / interior distante de todo pintoresquismo y regionalismo. El estudio aborda la estrategia discursiva típica de Juan José Hernández, esto es, la construcción de los personajes y sus historias a partir de las palabras que profieren.

> Estos personajes no están construidos, como en el realismo tradicional, como tipos socialmente reconocibles, sino que a partir de sus discursos, el texto despliega un espacio de márgenes paródicos que permiten establecer conexiones con los contextos sociales, políticos e ideológicos. La estrategia privilegiada, en cuanto a ese resultado se produce a partir de la visión poligonal donde un fenómeno está visto desde diversas perspectivas subjetivas que disputan ante el lector el significado verdadero; el efecto de recepción apunta a la sensación de que no hay tal significado verdadero, único, sino un juego de variables entre los códigos discursivos que se entrecruzan. (Bueno: 38)

El estudio de Bueno revelará los múltiples registros que se imbrican en la novela, destacando el uso inédito hasta ese momento en la narrativa argentina de un registro de oralidad, de unas voces anónimas tanto provincianas como porteñas cuya presencia, más allá de lo argumental, demarcan un contexto de amplia representatividad social.

Todos los discursos, sean de la provincia o de la capital, sean resistentes a las nuevas condiciones del contexto sociopolítico, respondan a estéticas europeas decadentes o pretendan adaptarse al proyecto de cultura oficial emergente: el peronismo, todos, señala acertadamente Bueno, son caricaturizados, desnudados en lo que tienen de inauténtico, de farsesco, de hipócrita.

Así esta estudiosa discrepa con aquellas lecturas de la novela de Hernández que señalan que la salvación está en Buenos Aires y que el interior representa el lugar del ahogo ante el peso de la tradición y los prejuicios: toda posibilidad utópica está degradada.

No es de extrañar que esta producción literaria profundamente irónica, que se caracteriza más por la sugerencia, por lo no dicho y que sin embargo se percibe, por los silencios, por la tensión entre el deseo y lo prohibido, provoque una respuesta dispar por parte de la crítica o sea ignorada. Tal como Bueno señala, "El lector recorre una galería de

espejos deformantes que lo impulsan a evaluar su propio discurso frente a la posibilidad del cambio." (Bueno: 43)

Hernández emprende desde lo ficcional una hermenéutica del sujeto que, como dice Romero (1976:338), vive un drama de odio y amor que conoce bien, "...pero que las sociedades sólo raramente llevan al plano de la conciencia". Accedemos a este drama a través de la conjunción de la mirada y el cuerpo que da lugar a escenas en las que deseo y prohibición siempre están ahí, implícitos, dando origen a dolorosas contradicciones. Es marca definitiva de los relatos de Hernández la importancia capital de las escenas; en ellas, sistemáticamente, queda al descubierto la disforia reinante, la lucha, la oposición. Seres humanos de corporeidad carnavalesca pero que, solitarios, no logran subvertir el orden establecido por la sociedad tradicional; no hay fiesta popular liberadora, degradante, cósmica, bienhechora. Los textos nos presentan a seres enfrentados a un mundo caótico, sin orden, sin belleza, sin sabiduría. El sentimiento de extrañeza respecto del contexto adquiere rasgos dramáticos, en el sentido de conflicto encarnado en una escena registrada cinematográficamente. La autopercepción de los personajes, atravesada por problemas sexuales y sociales, es la compleja autopercepción de una comunidad.

En medio de estas escenas está el niño que percibe la casa, es decir, el mundo, a través de la madre, su ausencia o su presencia, sus miradas, sus labios, sus palabras, sus silencios, su cuerpo y las prolongaciones de ese cuerpo. El niño rodeado por otros niños y por adultos es alguien que capta oscuras e irracionales fuerzas que regulan su existencia, marcan territorios espaciales y temporales, delimitan centros y periferias. Y desde las periferias los niños oyen, miran y aprenden.

Pero no sólo los niños, los jóvenes de la narrativa de Hernández se encuentran en los umbrales de dos caminos contradictorios al registrar, con aparente ingenuidad, los juegos de enmascaramientos, las escenografías montadas por la comunidad. Los homosexuales, las lesbianas, las prostitutas, las enanas, las jorobadas, los contrahechos son eslabones fundamentales de ese rico engranaje de espejos deformantes que produce desprecio por los ocultamientos y vocación enmascaradora inevitablemente heredada.

Si, en las narraciones en primera persona, el que sabe y dice es un ser marcado -niño, deforme, alienado mental o social-, si en las narraciones en tercera persona, el narrador habla hipostasiándose a un personaje marginal, no nos puede extrañar, pues, que la duda, la interrogación, la sospecha sean notas constitutivas con las que el lector se enfrenta a estos relatos.

La información y los modos de hablar están marcados por un punto de mira proveniente de los bordes, lo que condiciona el cómo saben los narradores y, por tanto, cómo cuentan. Estos narradores quieren decir lo que dicen y, al mismo tiempo, algo distinto de lo que dicen: son portadores de un significado latente, sin que nunca dejen de decir lo que dicen en primera instancia.

La narrativa breve de Hernández que se caracteriza por poner en juego la brecha entre el decir y lo dicho, el centelleo entre lo mostrado y lo callado, por sugerir el todo a partir de los fragmentos, de lo contiguo y del juego de inclusiones constituye un afloramiento textual que patentiza la fuerza productora de la censura.

> Hay que cesar de describir siempre los efectos de poder en términos negativos: "excluye", "reprime", "rechaza", "censura", "abstrae", "disimula", "oculta". De hecho, el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. (Michel Foucault, 1989:198)

Los treinta y dos cuentos delinean un régimen disciplinario anónimo y funcional que individualiza a los que se apartan de la "norma" -átomos ficticios de una representación ideológica de la sociedad, "...realidad fabricada por esa tecnología específica de poder que se llama la 'disciplina'"-, en palabras de Foucault (1989:198). Por eso lo clave en estos relatos no es el hecho señalado sino la desviación, por eso la recurrente presencia del niño, del loco, del homosexual. Los dispositivos disciplinarios, las exclusiones no hacen más que mostrar la obsesión por lo contaminado, el contagio, la deserción, la vagancia, el desorden.

> En un sistema de disciplina, el niño está más individualizado que el adulto, el enfermo más que el hombre sano, el loco y el delincuente más que el normal y el no delincuente. (Foucault, 1989:197)

Por ello no aparece la fiesta colectiva, liberadora, sino la "representación" como simulación, como pecado, en la intimidad de la casa. De este modo queda expuesta la voz autoritaria, la "(a)normalidad" social, la violencia instituida.

El lector, empujado por lo dicho, se ve arrastrado a decir lo indecible, ya que la sociedad provinciana, y tal vez la porteña del suburbio, al igual que cada uno de los narradores de estos cuentos, podrá carecer de bondad y de belleza, incluso ser cruel pero lo es de un modo dulzón, empalagoso, amablemente discreto, cínico tal vez. Quizá todo esto sea motivo más que suficiente para Hernández no sea canonizado.

Bibliografía

-BAJTÍN, Mijail. [1987] 1990. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
-BOURDIEU, Pierre. 1985. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
-BUENO, Mónica L. *Parodia y texto social en LA CIUDAD DE LOS SUEÑOS de Juan José Hernández*. S/D.
-BRIANTE, Miguel. 1977. Artículo en *Confirmado*. Nº 422. Mes Julio.
-CICCO, Juan. 1987. "Acierto Antológico. *La Señorita Estrella* y otros cuentos", en *La Nación*. Buenos Aires.
-DELGADO, Josefina y GREGORICH, Luis. "Las nuevas promociones: la narrativa y la poesía", en *Historia de la Literatura Argentina*. Tomo III. C.E.D.A.L.
-DE OLASO, Ezequiel. 1966. "Héroes de nuestro tiempo", en *La Nación*, Buenos Aires.
-DE OTO, Alejandro J.. 1996. *El viaje de la escritura*. México: El colegio de México. Centro de estudios de Asia y África.
———. 1997. "Etnicidad y diálogos coloniales" en R*epresentaciones inestables*. Buenos Aires: Ediciones Dunken.
-DOMENELLA, Ana Rosa. 1991. "Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria", en *De la ironía a lo grotesco*. México: UNAM.
-DRUCAROFF, Elsa. 1997. *Mijail Bajtín La guerra de las culturas*. Buenos Aires: Almagesto.
-DUCROT, Oswald. 1994. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial.
-FOUCAULT, M. [1976] 1989. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
-GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (Comp.). 1997. *Teorías de la ficción literaria*. Arco Libros.
-GENETTE, Gérard. [1972] 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
-HERNÁNDEZ, Juan José. 1963. *La señorita estrella y como si estuvieras jugando*. Córdoba: Burnichón.
———. 1965. *El inocente*. Buenos Aires: Sudamericana. 1969.
———. 1983. *La ciudad de los sueños*. Buenos Aires: C.E.D.A.L..
———. 1986. *Cuentos*. Selección y prólogo de Juan José Hernández. Córdoba: Alción Coquena Editora.
———. 1987. *"La señorita Estrella" y otros cuentos*. Buenos Aires: C.E.D.A.L.
———. 1996. *Así es mamá*. Buenos Aires: Espasa Calpe Seix Barral, Biblioteca Breve.
———. 1998. *Poesía y Región*. Fénix Poesía y Crítica 4. Ediciones del copista. Revista semestral dirigida por Pablo Anadón, Octubre 1998.
-HICKS, Emily. 1991. *Border writing. The multidimensional text*. U.S.A.: University of Minnesota Press.
-HOEBEL, E. A. y WEAVER, T. 1985. *Antropología y experiencia humana*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A.
-HUTCHEON, Linda. 1991. "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación a la pragmática de la ironía", en *De la ironía a lo grotesco*. México: UNAM.
-KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1991. "La ironía como tropo", en *De la ironía a lo grotesco*. México: UNAM.
-LANCELOTTI, Mario A. 1977. "Juan José Hernández y el sentido del tiempo", en *La Prensa*. Buenos Aires.
-PELTZER, Federico. 1977 "Lo callado y lo dicho", en *Clarín*. Buenos Aires, 4 de agosto.
-PEZZONI, Enrique. 1964. "Evasión y realidad", en *La Nación*. Buenos Aires.
-QUINTÁ, Juan C. 1965. "Hernández: Cenizas y diamantes", en *Primera Plana*. Buenos Aires, 16 al 22 de noviembre.
-ROMERO, José Luis. 1976. "La ciudad masificada", en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
-TALENS, Jenaro. 2000. *El sujeto vacío*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Notas

[1] Ante la publicación en 1963 de los primeros cuentos de Hernández, Pezzoni señaló cómo el único recurso que les queda a los héroes para sobrevivir a la pobreza, la distancia, la chatura y el aislamiento de las zonas marginadas del interior del país es el lúcido extravío, la aceptación gloriosa de la propia monstruosidad, la "representación teatral".

[2] Luego, en 1965, y a raíz de otros catorce relatos en el volumen "El Inocente", en *Primera Plana* realizó un recorrido panorámico por casi todos los textos que componen el volumen. "Se entra en estos cuentos como si se fuese uno de sus personajes: dejándose devorar por los chismes de los peluqueros y las maestras, aceptando el duro fatalismo que puebla la realidad de inválidos, lesbianas y ladrones. [...] El lenguaje de Hernández no se agota, sin embargo, en estos envolventes juegos verbales, en la elaboración de diálogos donde cada palabra tiene la misma entonación psicológica de sus criaturas: apunta, más fervorosamente, a reconstruir una ciudad entera, su oscura modorra, sus ascos y sus efemérides, su calor tras los postigos entreabiertos, sus cuellos almidonados, sus plazas llenas de naranjos. Esa ciudad no se nombra casi, pero respira en cada línea de *El inocente*."

[3] Ezequiel de Olaso en escasas líneas desentraña una de las problemáticas centrales de esta narrativa, que combina la transgresión sutil del género cuento con las infracciones de sus personajes protagónicos. "Pero más que como un libro de cuentos se me ofrece como la aproximación sucesiva y diversa al misterioso punto en que concurre –y choca- un afán de vida más fuerte y más tenso con el muro de las prohibiciones de la sociedad. No se trata de que los personajes busquen la infracción por sí misma, sino del camino forzosamente aleatorio que debe seguir en la ciudad de los hombres el hombre que no renuncia a sí mismo. Y la sociedad que aquí aparece –acaso la tucumana de su niñez y adolescencia- es un cerco férreo de convenciones malignas y menudas que justamente aprieta más a los que más sinceridad y vitalidad tienen."

[4] En 1977, Monte Ávila publica *La Favorita*, volumen compuesto por doce cuentos. Miguel Briante, en *Confirmado*, destaca el programa narrativo de Hernández coherente y profundo, que vincula sus dos colecciones de cuentos: *El inocente* y *La favorita*. "Aquellos niños están siendo adolescentes o son hombres –aunque ya haya niños que los reemplazan en su eterna vigilia de la vida- y aquel mundo ("en los límites entre el candor y la perversidad, curiosamente bien señala la solapa) ha estirado de un modo sutil –pero tal vez pavoroso y brutal- sus grietas, que ya amenazan a la ciudad..."

[5] Federico Peltzer, en *Clarín*, en el artículo titulado "Lo callado y lo dicho", enfoca la narrativa de Hernández, desde la fisura entre lo que se dice y lo que se sugiere. Característica estructural que Peltzer imbrica con las constantes registradas a nivel temático y de héroes: mujeres dominantes, hombres débiles y niños que entienden más de lo que confiesan. "De tal modo los hombres débiles, juguetes del otro sexo, dominante y diestro en astucias; sus mujeres, maestras para la intriga, la venganza, la lucha sin cuartel; sus chicos –sobre todo sus chicos-, obligados a abrir los ojos a destiempo, a anticiparse en el descubrimiento de lo irremediablemente contaminado, causan de pronto un sacudimiento que lo dicho fingía querer evitarnos, pero que se agiganta a través de lo callado."

[6] Mario Lancelotti, en *La Prensa,* hace alusión,a la sutil presencia de la ley como telón de fondo, a la inocencia y a la infamia como dos caras que se condicionan recíprocamente y celebra la aparición de *La Favorita* de manera muy sugerente: "Que en esta ciudad, hoy tan invadida por los malos libros, aparezca un conjunto de cuentos como los que nos ofrece Juan José Hernández en *La favorita* (Monte Ávila Editores), es un hecho que debería celebrarse como un acontecimiento."

El modo condicional del "debería celebrarse", nos permite inferir algo del lugar que ocupaba Hernández durante la década del 70 en el campo intelectual porteño, es decir, argentino.

[7] Daniel Moyano, "Los exilios de Juan José Hernández" en *"La señorita Estrella" y otros cuentos – antología*, Buenos Aires, CEDAL, 1987.

[8] Hernández, Juan José (1986) *Cuentos* Selección y prólogo de Juan José Hernández. Córdoba: Alción Coquena Editora. El diálogo con Alejandra Pizarnik sirve de base para el prólogo de esta antología seleccionada por el mismo autor.

[9] Hernández, Juan José (1996) *Así es mamá* Buenos Aires: Espasa Calpe Seix Barral Biblioteca Breve, 1996.

[10] CEDAL, Historia de la Literatura Argentina, Tomo III, Capítulo *Las nuevas promociones: la narrativa y la poesía* a cargo de Josefina Delgado y Luis Gregorich, p. 1303.

[11] Coincidimos con Elsa Drucaroff quien en su obra *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*, expresa: "Esta *tensión evaluativa* es de alto valor artístico, infinitamente más alto que la *certeza evaluativa* que tiene, por ejemplo, una obra de propaganda. En general, la certeza no le hace bien al arte, el motor del arte es la contradicción dinámica, la lucha. Ella permite que dentro del texto, en su propia estructura formal, se plantee un debate que está vivo en el mundo que genera la obra y que muchas veces ese mundo ni siquiera advierte; debate que, por su profundidad e inconsciencia, parece destinado a perdurar, o por lo menos a no ser saldado en mucho tiempo."

ponencias 3b

crítica

Nuevas miradas sobre textos del pasado

Alejandra Bolo
Marcela Pezzuto
Lidia Raquel Miranda y Analía Nieto González
Carmen André de Ubach

¿Diatopía o diacronía en los Hechos de los Apóstoles?

Marta Alejandra Bolo
Universidad Católica Argentina

"¡Qué hermosos son los pasos de los que anuncian buenas noticias!" (Rom.10, 15)

Esta cita que hace Pablo de Isaías 52,7 nos da la clave para comprender la estructura de los Hechos y su dimensión teológica. Lucas ancla su relato de la vida y obra de Jesús y de la Iglesia en sus primeros tiempos, en un marco histórico-geográfico concreto. En cuanto al marco histórico, Lucas vincula la vida, ministerio y carrera de Jesús a la historia de Roma, de Palestina y de la Iglesia. Los numerosos datos históricos que jalonan la obra son:

a) En cuanto a la historia de Roma: Jesús nace en tiempos de Herodes, y se vincula este hecho con un Decreto del Emperador César Augusto (Lc 2,1-2; 27 a. C.-14 d. C.) y el gobierno de P.Sulpicio Quirino (Lc.2, 2; 6-7 d. C.); ministerio de Juan Bautista y Bautismo de Jesús (año 15 de Tiberio César: 28-29 d. C.) y Prefectura de Poncio Pilato en Judea (Lc.3, 1; 26-26 d. C.); la mención del hambre en los días del Emperador Claudio (Hch 11,28; 41-54 d. C.); expulsión de los judíos de Roma por Claudio (Hch 18,2; 49 d.); y Pablo ante el Procurador Romano de Acaya, Galo (Hch 18,12; verano o comienzos de otoño del 52 d.C.)

b) En cuanto a la historia de Palestina: el nacimiento de Juan el Bautista es anunciado a su padre en los días de Herodes, rey de Judea (Lc 1,5; 37 a.C.-4 d.C.); el llamado de Dios a Juan ocurre cuando Poncio Pilato era gobernador de Judea (Lc.3,1); Jesús aparece ante Pilato para ser enviado ante Herodes Antipas, tetrarca de Galilea (4 a.C.-39 d.C.). Este detalle aparece solo en el Evangelio de Lucas. Sólo Lucas menciona a Anás y Caifás al comienzo del ministerio de Juan (Lc.3,2). Se los vuelve a mencionar en Hch 4,6, cuando Pedro y Juan son llevados a su presencia, junto con otros miembros de la alta clase sacerdotal. También aparecen Herodes Agripa I y II.

c) En cuanto a la historia de la Iglesia: la continuación del Evangelio de Lucas proporciona un panorama de la rápida difusión de la Palabra de Dios y el testimonio de los apóstoles sobre Jesús, proclamado Señor y Mesías, hasta los confines de la tierra. Incluye el nacimiento de una comunidad de discípulos, eventualmente llamados "cristianos" (Hch 11,26) y también "iglesia" (5,11; 8,1,3; 9,31; 20,28). El autor intenta demostrar cómo la historia de Jesús tiene importantes conexiones históricas y que es una parte importante de la historia mundial.

En cuanto al marco geográfico, el camino hacia y desde Jerusalén es el nexo entre las dos obras: así, en el Evangelio, la acción comienza y termina en Jerusalén. La primera escena nos muestra a Zacarías ofreciendo incienso en el templo (Lc 1,9) y la última, a los discípulos, que luego de la Ascensión, regresan a Jerusalén, "donde permanecían continuamente en el templo, alabando a Dios" (Lc 24,53). (FITZMYER, 1998:56-58)

Jerusalén es el punto clave: la vida de Jesús ha sido un caminar hacia Jerusalén desde su Nazaret natal, ciudad de Galilea, al Norte de Palestina. También la misión de Juan es presentada con una metáfora que connota la idea de camino. Juan es el que precede en el camino, anticipándose a aquél que "los bautizará en el Espíritu Santo y en el fuego" (Lc 3,16). Juan deja el camino libre al Señor: Nazaret, Cafarnaun, las orillas del lago de Genesaret, Naím, ciudades y pueblos, Betsaida: son los lugares señalados de Galilea; de allí sube decididamente a Jerusalén, pasando por distintas ciudades: "Mientras iban caminando..." (Lc 10,38); "Jesús iba enseñando por las ciudades y los pueblos, mientras se dirigía a Jerusalén" (Lc 13,22); "Pero debo seguir mi camino hoy, mañana y pasado, porque no puede ser que un profeta muera fuera de Jerusalén" (Lc 13, 33); "Mientras se dirigía a Jerusalén, Jesús pasaba a través de Samaría y Galilea" (Lc 17,11); finalmente entra a Jerusalén (Lc 19,29 y ss), donde se verifican su pasión, muerte y resurrección.

La segunda parte de la obra de Lucas, Los Hechos, retoma la acción en este punto: los discípulos a quienes el Señor se dirige, y que fueron "testigos oculares y servidores de la Palabra" (Lc 1,2), deberán

difundir su mensaje: "...serán mis testigos en Jerusalén en toda Judea y Samaría, y hasta los confines de la tierra" (Hch 1,8). Hechos desplaza la acción, paso a paso, desde Jerusalén, la iglesia madre, al resto de Judea y Samaría, Cesarea Marítima, Galilea, Damasco, Fenicia, Chipre y Antioquía de Siria, las provincias romanas de Cilicia, Galacia, Asia, Macedonia, Acaya, y finalmente, Roma, capital del imperio, y confín del mundo conocido, según Lucas.

La misión encomendada a los discípulos es la difusión del mensaje desde el lugar de origen. Jerusalén se convierte en el foco de expansión donde se origina una acción que no conocerá límites geográficos. Por eso la acción no puede detenerse en ningún punto, porque logrado su cometido, o no, deberá proseguir su marcha. Recordemos que es el mismo Espíritu quien les indica también por dónde no ir, como en 16,6-8: "Como el Espíritu Santo les había prohibido anunciar la Palabra en la provincia de Asia, atravesaron Frigia y la región de Galacia. Cuando llegaron a los límites de Misia, trataron de entrar en Bitinia, pero el Espíritu de Jesús no se lo permitió". Los Hechos son, en el Nuevo Testamento, la obra que se caracteriza por una continua referencia al "camino"(*hodós*??) como definición sintética del Cristianismo mismo (en 18,25-26: "Habías sido iniciado en el *Camino* del Señor... y le explicaron más exactamente el *camino* de Dios"; 19,9 y 23: "Pero como algunos se obstinaban y se negaban a creer, denigrando el *Camino* del Señor,..."; 22,4: "Perseguí a muerte a los que seguían este *Camino*..." ; 24,14: "Pero sí te confieso que sirvo al Dios de mis padres, siguiendo el *Camino* que mis acusadores consideran una secta", y 24,22: "Félix, que estaba muy informado de todo lo concerniente al *Camino* del Señor,...") (PENNA, 2001:151).

Por el camino se desplazan numerosos caminantes, viajeros. Hechos es una obra transida de viajes por mar y tierra, de distinta índole. Algunos, supuestos, que no son objeto de narración, como el de los peregrinos llegados a Jerusalén para Pentecostés (2,9-11); otros, breves, y sin interés misionero, como el de Saulo a Damasco (9,1 y ss); otros, propiamente misioneros, con diversos protagonistas: el grupo de Esteban, Juan, Pedro, Bernabé con Pablo, Pablo con Sila y Timoteo. Entre éstos, Lucas concede indudablemente el espacio mayor a la figura de Pablo; finalmente, y separado del resto, está el último viaje de San Pablo a Roma, preanunciado por el Apóstol en 19,21: "Después de esto, Pablo se propuso ir a Jerusalén, pasando por Macedonia y Acaya. "Primero iré allí, decía, y luego tendré que ir también a Roma", y confirmado por las palabras del Señor en 23,11: "Ánimo, así como has dado testimonio de mí en Jerusalén, también tendrás que darlo en Roma" (PENNA, 2001:146-149).

Tiempo y espacio son elementos ineludiblemente asociados al accionar humano. Cualquier acción se entiende en estas coordenadas: "En el sexto mes, el Ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret..." (Lc 1,26). Tiempo: en el sexto mes. Espacio: Nazaret. Acción: el Ángel es enviado.

Para comprender la dimensión que cobran espacio y tiempo en la obra de Lucas, específicamente en los Hechos, consideraremos aspectos referentes a la configuración de la intriga en dos figuras varios siglos alejadas en el tiempo, pero de valiosísimos apartes a la teoría de los géneros literarios como son Aristóteles y Ricœur.

Aristóteles, en su *Poética*, asienta su doctrina general del drama en tres nociones fundamentales: 1) la mímesis; 2) la unidad de acción y 3) la separación estricta de géneros y estilos. Nos detenemos en la unidad de acción, que entraña dos premisas básicas: a) no puede haber drama si está ausente la acción y b) es necesario apoyarse en la preeminencia de una sola y excluyente línea argumental y en el coherente desenvolvimiento de los personajes escénicos.

También la narrativa gira en torno de una trama y caracteres, pero mientras en el teatro la acción se desarrolla en el mismo tiempo del espectador, sin que intervenga una voz que se ocupe de darles un orden determinado en el tiempo, la novela o el cuento describen los sucesos y la conducta no siempre en su relación causal temporal. Lucas llama a su primera obra, el Evangelio, "diégesis", relato: así denomina a "...las cosas que se han verificado entre nosotros."(Lc 1,1), relato que él extenderá en el tiempo más allá, en la segunda parte, para referirnos la historia de la naciente Iglesia, extendida por la acción de los misioneros, en especial Pedro y Pablo.

Ricœur afirma que el tiempo es una dimensión constitutiva

de la narración. Toda historia contada tiene un carácter irreductiblemente diacrónico, porque para armar la intriga la inteligencia narrativa ordena los elementos que le proporciona la inteligencia práctica, de modo que esos elementos se actualizan, adquieren significación efectiva por su ubicación en una secuencia, y se integran, es decir, operan conjuntamente en totalidades temporales efectivas (mímesis I). Factores muy heterogéneos como agentes, fines, modos, interacción, circunstancias, resultados inesperados, conforman la intriga. Aristóteles incluye en ella incidentes que despiertan la piedad o el temor, golpes teatrales, reconocimientos y efectos violentos, con lo cual hace del concepto intriga el equivalente a "configuración". Este acto configurante ordena los distintos acontecimientos en una totalidad temporal. La intriga entera puede traducirse en un pensamiento o tema que da a la sucesión de incidentes la sensación de punto final. "Comprender una historia es comprender cómo y por qué los episodios sucesivos han conducido a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser finalmente aceptable, como congruente con los episodios ensamblados, episodios que se suceden con el orden irreversible del tiempo común a los hechos físicos y humanos" (mímesis II).

Finalmente, en Mimesis III, se produce la intersección entre el mundo del texto con el del oyente o lector. Así la acción que ha sido prefigurada en Mímesis I y configurada en Mímesis II adquiere su sentido pleno cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en Mímesis III. (RICŒUR, 1983:t.1, cap.III)

El espacio es también uno de los elementos que entran en el acto configurador. La tragedia clásica establecía la unidad de espacio como forma de concentrar la atención del espectador en el drama vivido por los distintos personajes. Estos dos elementos, tiempo y espacio, se pueden combinar de la misma manera en un relato, de modo que una serie de acciones sucesivas en el tiempo se desarrollen en un mismo lugar. Pero si al contrario, hubiera muchos desplazamientos, se lograría con estos cambios de lugares el enriquecimiento de la intriga, volviéndola más atrayente.

¿Qué es lo que sucede en los Hechos? Lucas relata la repetición de la misma acción en distintos lugares. Dicha acción es el anuncio del mensaje de Salvación en Jesús resucitado, acción que es compartida por distintos personajes, agentes de evangelización (Pedro, Pablo, Esteban, etc.), y que es impulsada por el Espíritu Santo. Este constante "ser testigos, dar testimonio" es el denominador común de todas las acciones, o mejor dicho, de la misma acción, que se repite en todos los lugares, con algunas variantes. La aceptación o el rechazo la acompañan ineludiblemente y la impulsan hacia adelante. Con la aceptación, viene la instauración de una comunidad de hermanos; con el rechazo, la partida sin demora hacia nuevos rumbos, siempre a instancias del Espíritu.

Esta diatopía podría interpretarse, siguiendo a Ricœur, del siguiente modo: todos tenemos experiencia de transitar por un camino. Camino es el "sendero", la línea trazada en el espacio geográfico, que se va "revelando", dando a conocer a medida que avanzamos. Una línea está hecha de sucesivos puntos, y podemos medirla en distancias que llamamos kilómetros, metros, centímetros, y marcar en ella ciertos puntos o hitos que nos sirven de referencia. Del mismo modo, al avanzar por un camino, cada tanto podemos detenernos y observar el tramo recorrido. Con cada segmento que completamos vamos construyendo ese camino. También nuestra vida es una serie de acontecimientos que nos van descubriendo sucesivos estadios de nuestro ser en devenir (nacer, crecer, madurar, envejecer), de modo que nuestra experiencia práctica nos permite acuñar la imagen de la vida como un camino. Las experiencias a que la vida nos enfrenta van dejando en nosotros una serie de percepciones, sentimientos, sensaciones que surgen en los momentos concretos, y que con algunas variantes se combinan y conforman cada situación de modo particular. Por eso, más allá de la comprensión que podamos tener de cada situación que el texto nos presenta, está el reconocimiento de estos sentimientos, pensamientos o reacciones que despiertan en nosotros situaciones similares, con lo que la acción configurada, se re-figura.

El receptor inmediato del texto de Lucas tiene conocimiento más directo que nosotros de todos los lugares que el autor menciona; seguramente pertenece a alguna de las comunidades surgidas del accionar de los discípulos, para las cuales especialmente fueron escritos los Hechos; quizás conoce los lugares mencionados, algunos por experiencia personal, otros por referencias más o menos cercanas. Para

éste, la intriga se verá enriquecida con imágenes acuñadas por la propia vivencia o el relato de experiencias cercanas. En este momento de difusión de un nuevo movimiento religioso, el encuentro con el misionero serviría para encender o reavivar una fe sembrada en algún momento, cuando ambos caminos se cruzaron en una encrucijada decisiva.

A medida que los sucesos relatados en los Hechos se van alejando en el tiempo del tiempo del lector real, la mención de los distintos lugares va cobrando otra dimensión: ya no le resultan familiares, sino cada vez más lejanos, y hasta incluso, exóticos, como si tuviéramos que trazar el itinerario de un viaje por lugares remotos, desconocidos. En nuestra experiencia, podemos planificar distintos tipos de viaje: generalmente son viajes con retorno, desde nuestra ciudad o tierra natal, o donde habitualmente vivimos, y con más o menos escalas o puntos intermedios, volvemos al mismo lugar. Otras veces, llevados por un espíritu más aventurero, podríamos intentar un viaje "más libre", sin rumbo predeterminado, o con cierta precaria planificación. La tecnología de nuestros siglos XX y XXI nos permite representar un viaje, por ejemplo en un tren, cuyo destino final desconocemos. Miraríamos por la ventanilla y veríamos desfilar paisajes distintos,: ciudades, aldeas, montañas, llanuras, llegarían a nuestra retina como imágenes que se suceden una tras otra, a un ritmo marcado por el tiempo (30, 50, 100, 200 km/h). Esas mismas imágenes serían como las pequeñas líneas del cuadrante del reloj, que indican los minutos o segundos, y que son recorridas por las agujas, viajeras incansables del tiempo. Allí la diatopía (sucesión de lugares) revelaría la diacronía (sucesión en el tiempo), y nuestro desplazamiento sería el punto de encuentro de ambas dimensiones.

En los Hechos la diatopía es como una flecha que va extendiéndose hacia regiones cada vez más alejadas, a veces con un movimiento circular, centrífugo (por ejemplo, en los tres viajes misioneros de Pablo), hasta que en el último viaje la línea alcanza el horizonte más lejano, representado para la mentalidad de los lectores de tiempo de Lucas, por Roma, "los confines de la tierra".

A nosotros cristianos del siglo XXI, Lucas nos sigue diciendo hoy que todos somos misioneros que avanzamos por el mundo con una tarea encomendada por el mismo Jesús, la de ser testigos. Cada punto de nuestro camino es ocasión de jugarnos por ella. No hay fronteras, ni externas ni internas, porque en definitiva, este mensaje de salvación quiere conquistar el corazón del hombre, y de todos los hombres. Por eso, la tarea es inagotable, el horizonte siempre es susceptible de extenderse más allá. "¡Qué hermosos son los pasos de los que anuncian buenas noticias!" Cada uno de nosotros puede ser para otro la encrucijada donde la Palabra Salvadora se encarne en un corazón dispuesto, y esa circunstancia será el *tópos* donde se verificará el tiempo del encuentro y, quizás, el de la conversión.

Bibliografía

-FITZMYER, Joseph A. 1998. *The Anchor Bible. The Acts of the Apostles*. Doubleday, 1ª ed.
-PENNA, R. 2001. "Il tema dell viaggio negli Atti lucani e nella letteratura dell´ambiente", en *Gli Atti degli Apostoli: storiografia e biografia. Atti dell´VIII Convegno di Studi Neotestamentari* (Torreglia, 8-11 Setembre 1999) a cura di Antonio Pitta. Ricerche Storico Bibliche, XIII-2, luglio- dicembre; 143-170.
-RICŒUR, Paul. 1983. *Temps et récit*. Paris: Seuil, T.1, cap.III.

La composición espacial en un relato de viajes de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala

Marcela Pezzuto
Universidad Católica Argentina-CONICET

El presente trabajo se centra en el estudio de un viaje[1] emprendido por el autor, don Felipe Guamán Poma de Ayala, desde su ciudad natal, San Cristóbal de Suntunto, hasta la capital virreinal. El objetivo de dicho viaje consiste en la entrega del manuscrito de la obra al virrey del Perú para que el mismo sea enviado al monarca español. El microtexto que describe ese trayecto recorrido se encuentra al finalizar la crónica y es reconocido por una imagen que acompaña al texto, titulada "Camina el autor". Dicho microrrelato se destaca de la totalidad de la obra por sus elementos compositivos que lo vinculan -en cuanto a su estructura- más a los relatos de viajes que a las crónicas propiamente dichas.

La importancia atribuida a la visión, al papel que cumple la mirada del viajero recorriendo la geografía y su autodenominación como "ojo del monarca"[2] hacen que el relato del viaje desde San Cristóbal de Suntunto hasta la ciudad de Los Reyes de Lima esté planteado como un "espectáculo." La descripción se recorta en un escenario conformado por la presencia de ciudades, de personajes y de sucesos que componen una *imagen visual*. En esta ocasión desarrollaremos la isotopía espacial, punto central en la conformación de todo relato itinerante.

En los relatos de viajes tradicionales la descripción del espacio era el índice de referencia por el cual avanzaba el discurso. De modo que el texto se estructuraba completamente sobre las descripciones que ocupaban un lugar privilegiado, dejando de lado la narración de los sucesos. Así, el lector tenía ante sí un abundante panorama descriptivo que cubría sus intereses acerca de la zona presentada por el viajero en su libro. En el caso del microtexto de Guamán Poma[3], éste comparte aspectos estructurales con los relatos de viajes en cuanto al predominio de las descripciones espaciales, el relato del trayecto de ida, la escasa presencia de sucesos que hicieran avanzar la narración y las mínimas referencias temporales. Este microrrelato presenta una acumulación de descripciones tal que el lector encuentra delante de sí todo un panorama que puede ser abarcado por la mirada. Dichas descripciones se hallan inmersas en un tiempo que, lejos de desarrollarse en la sucesividad -siguiendo las pautas de la narración-, presenta rasgos de simultaneidad. Esta característica hace que nuestro microtexto abarque un determinado lapso, pero la tensión que se desprendería de la evolución del mismo, anunciando el desenlace, no está presente; de modo que la narración circula por otro camino. Las referencias temporales aparecen escuetas y diluidas, perdiéndose hacia el final de la narración en datos difusos. De hecho, a pesar de que el microrrelato se desarrolla en un tiempo breve y puntual como es la Cuaresma, no es posible identificar más que algunas jornadas de aquella Cuaresma de 1614. Por ello es que los acontecimientos no se desarrollan diacrónicamente, sino que sólo son presentados como breves pinceladas, mostrándose deslucidos ante la exposición de geografías y ciudades. Sin embargo, no podemos negar la presencia de cierta tensión que, en verdad, se encuentra distante de la conocida "situación de riesgo narrativo"[4], ya que los espacios de tensión, lejos de hacer avanzar la narración, poseen como objetivo originar un ambiente y recrear un contexto interesante y válido para el lector.

En el microtexto contamos, entonces, con la descripción de un estado, de una situación que, como tal, se presenta en la simultaneidad valiéndose de *imágenes visuales* a fin de poder desarrollar la actividad descriptiva que adquiere preeminencia frente a la narración[5]:

> [...] luego en esa hora sale el autor por no ver más tantos tormentos de los pobres que estaba ya muy harto de verla en el mundo; (...) porque donde está Dios está el rey católico y sus ojos cristianos, todos los que le informan a su Majestad sirven a Dios y a su Majestad, aquellos ojos de ellos y del autor son ojos del mismo rey que los vido a vista de ojos; y anduvo en todo el mundo

para ver y proveer justicia y remedio de los pobres.[6]

[...] para que se vea la verdad y que como no hay justicia en los pobres indios [...].[7]

La recurrente referencia a una mirada sobre los hechos es el pre-texto por el cual se justifica la creación. El autor se instituye en el ya mencionado papel de "ojo del monarca" con el objeto de reflejar todas las circunstancias que se ofrecen a su paso. De esta manera la espectacularidad del relato se basa en el poder de observación del cronista sobre la realidad que describe. La preponderancia, entonces, de la función descriptiva hace del relato un espectáculo que posee las siguientes características geográficas:

a) Ambiente natural*:*

"[...] por la sierra con mucha nieve acabó de andar [...]" Pág. 1174

"[...]; todos los días sin cesar llovía y caía mucha nieve [...]" Pág. 1178

"En el camino y sitio de Llallas, durmiendo en una cueva [...]" Pág. 1182

"Pasó el dicho autor adelante por el río Grande de Uabo [...]" Pág. 1185

b) Espacios destruidos:

"[...] y halló todo en el suelo, y entrándole en sus casas y sementeras y pastos..." Pág. 1174

"[...] caminó a la ciudad de Castrovirreyna [...] Allí halló otra vez toda la miseria [...]" Pág. 1182

c) Espacios construidos*:*

"[...] y llegó al ingenio de Chocllococha adonde estaba en las minas [...]" Pág. 1179

"[...] encontró con unos hombres y señoras que venían del tambo de Chorrillo [...]" Pág. 1183

d) Geografía social*:*

"[...]; el dicho padre les quitó todas las galanterías y las vajillas de plata y topos y ropa [...], y ropa de cumbe, de auasca, uacra, pluma, chapac de lana colorado, [...]" Pág. 1178

"[...], les ha quitado mucha cantidad de oro y plata, y vestido, y plumajes y otras galanterías, [...] todo de plata y de oro, los cuales tenían para danzar y holgar en las fiestas y pascuas [...]" Pág. 1183

Dentro de este "espectáculo" presentado por Guamán Poma las diferentes ciudades se encuentran axiologizadas. La descripción que conlleva una valoración positiva o negativa se encuentra en relación con la "mirada" del viajero. Un ejemplo de ello lo constituye la ciudad de Suntunto (presentada por los lexemas /pueblo/ y /casa/), de la misma se dice que es "águila y león rreal de este rreyno". Así, todas las referencias que el narrador realice acerca de su persona (como en este caso la ciudad de donde es oriundo) poseen una semántica positiva; mientras que aquellos sitios que le sean de alguna forma adversos recibirán una descripción de rasgos negativos (por ejemplo, el /camino de Lima/ está axiologizado por /arenal/, es decir, esta característica prefigura la calidad del encuentro de Guamán Poma con personajes poco caritativos. La ciudad de Aysabilca se la presenta como /ciénaga/ y /cuesta/).

Un segundo aspecto que guarda un trasfondo simbólico religioso es el relacionado con la utilización de los lexemas espaciales /mundo/ y /reino/. Al respecto la representación espacial conllevaba para el indígena una profunda raíz simbólico-religiosa que sólo puede ser interpretada si se tiene en cuenta la concepción del mundo andino. El espacio como modelo arquetípico hallaba su representación en la ciudad imperial. El plano del Cuzco estaba conformado por una división básica de centro y periferia que poseía, a su vez, una división en cuatro barrios. Esta estructura de base numérica (es decir, 1+4) tenía su razón de ser en el sistema de categorización social de la sociedad andina[8]. Así, el espacio dividido (pero no fragmentado) constituía un todo, era "el mundo". Entonces, se puede interpretar que cuando Guamán Poma dice haber

recorrido el mundo, en realidad estaba haciendo referencia al hecho de haber visitado en algún momento la ciudad imperial.

El tercer aspecto que refleja una concepción simbólica es el relacionado con un espacio "natural" que se manifiesta en la presentación de la ascedencia del narrador-viajero. La misma resulta paradigmática ya que es descripta de la siguiente manera: "Yo tanbién, como guaman, rrey de las aues, buela más [...] Poma, rrey de los animales, fue temido"[9]. Esta representación también posee de manera cifrada un simbolismo de profunda raíz indígena. Así, la mención de las aves remite a un espacio /alto/ y como "puma" (Poma) se dice también poderoso y refiere a un espacio /bajo/. Con esto Guamán Poma estaría abarcando un espacio totalizador dominante del cielo y de la tierra, utilizando una simbología de animales.

De manera general hemos observado que en el microtexto los espacios son presentados también desde la categorización de abiertos y cerrados. Y luego de su lectura atenta, rápidamente salta a la vista la siguiente valoración: los espacios cerrados están descriptos como "buenos"[10], mientras que los abiertos como "malos". Los espacios cerrados como /iglesia/, /posada/ o /casa/ están caracterizados por ser íntimos y seguros, favoreciendo el diálogo entre los diferentes personajes a lo largo del camino (en especial incitan a la confidencia por parte de los indios con Guamán Poma). Es en este ámbito interno en donde el viajero recibe caridad. Por el contrario, el espacio afuera es, lógicamente, abierto y público y como arquetipo del mismo proponemos el espacio /plaza/, en donde prevalece el anonimato y la ausencia de limosna. Es cierto que el reconocimiento de los demás indígenas hacia el narrador-viajero se produce en los espacios exteriores pero éste es inmediatamente trasladado a los espacios cerrados (/casa/ o /posada/).

La dimensión espacial marcada por el deíctico /allí/ (es decir, "lejos") señala una disyunción con el espacio /acá/ ("cerca"), marca la ubicación del locutor e inaugura una nueva signifcación del espacio. /Allí/ es un lugar distante, vagamente identificable pero que encierra al espacio en el que se encuentran el Papa y el rey español (las dos autoridades reconocidas por el cronista). Por otro lado, /acá/ sería el espacio inmediato, identificable en donde está ubicado el locutor y en donde se inscriben las escenas que componen el relato.

Una última mención a los espacios que aparecen en el microtexto de Guamán Poma es el vinculado con el espacio utópico[11] como el espacio en el que es posible implementar una realidad diferente e ideal que el cronista propone plasmar por medio de un plan de gobierno. Esta propuesta de tipo política[12] apunta a reformular la sociedad de la colonia peruana a través de una rígida estamentación social y una vuelta a la administración del imperio andino. Ese espacio utópico en el que se podría implementar el "Buen Gobierno" se encuentra, en definitiva, en el espacio /acá/, lugar en donde, según la visión de Guamán Poma, se está todo por hacer.

El microtexto que hemos identificado como "Camina el autor" no comparte con el resto de la obra de Guamán Poma las características propias de una crónica (cuestión que merecería un trabajo aparte). La menguada referencia temporal y la importancia dada al espacio construyen una vasta imagen del viaje que acerca el relato del cronista peruano a las narraciones de tipo itinerante. Al seguir este tipo de relato el microtexto le brinda mayor importancia a la descripción por sobre la narración, respondiendo a una necesidad de retratar la sociedad colonial. Dentro de aquellas descripciones los espacios se estructuran en relación con cuestiones sociales que se vinculan con el trato recibido por el narrador-viajero o por los demás indios y por los españoles.

Además, la axiologización que recibe el espacio revela que el mismo ha sido conformado para destacar la persona de Guamán Poma frente a los demás indios y españoles. Por otra parte, la presencia del espacio refleja toda una concepción simbólico andina y, finalmente, por medio del espacio se remarca la distancia y las diferencias que el cronista veía entre la colonia americana y España, revelando un idealismo en ambos espacios que lo lleva a proponer un cambio esencial presentado bajo la forma del Buen Gobierno.

Bibliografía

-BAUDIN, L. 1972. *El imperio socialista de los incas*. Madrid: Rodas.
-BRUNER, J. 1995. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva.* Madrid: Alianza.
-CAPONNETTO, A. 1991. *Los arquetipos y la historia.* Buenos Aires: Scholastica.
-CARRIZO RUEDA, S.M. 1993. "Los libros de viajes medievales y su influencia en la narrativa áurea", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Toulouse.
———.1997. *Poética del relato de viajes.* Kassel: Reichenberger.
-CURTIUS, E. 1955. *Literatura europea y Edad Media Latina.* México: FCE.
-CORTES ALONSO, V. 1994. "La lectura y la escritura en Guamán Poma: una política de Buen Gobierno", en *Revista de Indias,* Vol. LIV, Nº 202.
-DORRA, R. 1985. "La actividad descriptiva de la narración", en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos.* Garrido Gallardo, M.A. Vol. 1. Madrid: CSIC.
-DURAND, GILBERT. 1968. *La imaginacion simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
-DUVIOLS, P. 1983. "Guamán Poma, historiador del Perú antiguo: una nueva pista", en *Revista Andina* Nº1, Cuzco.
-DUVIOLS, P. et al. 1987. *Sobre Wuaman Puma de Ayala*. Hisbol: La Paz.
-Genette, G. 1993. "Fronteras del relato", en AAVV. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
-GREIMAS, A. 1983. *La semiótica del texto.* Barcelona: Paidós.
———. 1987. Semántica estructural. Madrid: Gredos.
-HOBERMAN, SOCOLOW (comp.). 1993. *Ciudades y sociedad en latinoamérica colonial.* Buenos Aires: FCE.
-MIGNOLO, W. 1982. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en: Madrigal, Luis Iñigo (Coord.). Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Cátedra, T. I.
-POMA DE AYALA, F. 1988. *Primer nueva corónica y buen gobierno.* Ed. crítica de John Murra y Rolena Adorno. México: Siglo XXI.

Notas

[1] POMA DE AYALA, FELIPE GUAMÁN. 1987. *Nueva corónica y buen gobierno*. Edic. de John Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste. México: Siglo XXI. El microtexto se encuentra en la páginas 1174 a 1199.

[2] "[...] porque donde está Dios está el rey católico y sus ojos cristianos, todos los que le informan a su Majestad sirven a Dios y a su Majestad, aquellos ojos de ellos y del autor son ojos del mismo rey [...]" (POMA DE AYALA, 1987:894)

[3] El recorrido presentado por el cronista-viajero es el siguiente: Regreso a San Cristóbal de Suntunto; partida de San Cristóbal de Suntunto; Castrovirreina; Oropesa de Guancabilca; Uancayo; Concepción de Lurin Uanca y Jauja; Chongo, Chupaca, Cicaya, Urcotonan, Mito Hincos, Uaripampa; San Felipe; Huarochiri; Tambo de Chorrillo; Sisicaya; Lima.

[4] CARRIZO RUEDA, S. M. 1997. *Poética del relato de viajes*. Kassel: Ed. Reichenberger.

[5] Al respecto debemos considerar la función verbal de la narración, con tal motivo Dorra, basándose en Genette, afirma: "El verbo no deja de introducir un matiz descriptivo, esto es, de producir una imagen de la acción que denota" (DORRA, 1985:512). Así, el verbo puede explotar un valor adjetival por medio del cual la narración también cumpliría una función descriptiva.

[6] POMA DE AYALA, 1987:1182.

La construcción del sujeto enunciador en la "Carta del autor a un su amigo" de *La Celestina*

Lidia Raquel Miranda y Analía Nieto González
Universidad Nacional de La Pampa

> ¿No es siempre todo escritor [...] un dramaturgo en la medida en que distribuye todos los discursos entre voces ajenas, incluida la de la imagen del autor (así como las otras personas del autor)?
> David Lodge, "Después de Bakhtin"

Palabras iniciales

Como sostiene Foucault, el autor de un texto constituye un principio de agrupación del discurso ya que es el foco de su coherencia, el que le confiere unidad y origen a sus significaciones: "El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real" (1992: 25-26). Es decir, entonces, que en el texto se codifican en un mismo nivel sintagmático todos los elementos sistematizados conscientemente por el autor, a los que es necesario sumar otros aspectos que se filtran en él de forma espontánea.

En este trabajo analizamos la "Carta del autor a un su amigo" que aparece en la edición de 1501 de *La Celestina*, en la que Fernando de Rojas explica las circunstancias en que encontró el texto que luego decidió continuar. El análisis propuesto considera tanto la figura del autor real y su contexto geocultural (biográfico e histórico) como la del hablante o persona gramatical en tanto entidad puramente textual cuyo funcionamiento discursivo implica una ideología productora de la palabra. Es decir que entendemos que el sujeto enunciador de este texto constituye un dispositivo semiótico que diseña un espacio que remite a la instancia de producción y enunciación. En este sentido, consideramos el juego de significantes y significados que se reúnen en el espacio textual para dar lugar a una conciencia creadora que, a través del material lingüístico y discursivo, se representa a sí misma.

Para ello, partimos de la idea de ideologema en el sentido que lo considera Michel van Schendel (1986/87), es decir lo ideológico como objeto semiótico:

> [...] todas las lecturas posibles, eventuales y diversas de un texto pueden ser relacionadas en la red de sus coherencias internas, porque son verificadas en cada una de las situaciones nuevas de lectura. [...] esta trama de coherencias depende del descubrimiento de al menos un ideologema latente entrelazado entre otras formas instituidas que el texto negocia (van Schendel: 21)[1].

El componente ideologemático o situacional, referido a las condiciones sociales de la enunciación o de la producción de signos, deriva provisoriamente de la cadena potencial infinita de la interpretación. Puede definirse, entonces, el ideologema como un principio activo que permite la diseminación de lo ideológico en el texto, porque constituye un sistema argumentativo elemental y casi oculto que pone en conexión el texto con el interdiscurso social inmediato. Así, el ideologema no es ni texto ni discurso ni enunciado: no es «algo dicho», sino que es solamente inferido de lo que se dice.

En suma, para van Schendel el ideologema es una unidad discursiva de orden proposicional que asume la forma de un juicio y dota al enunciado de un depósito sentencial que opera en la enunciación, en la que esta entidad abstracta forma una red[2].

Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos coincidir con de Miguel Martínez (1996: 308) en que en la carta de Rojas a su amigo puede rastrearse "un juego alternante de exhibirse y afectar humildades [...] juego estrictamente literario de encubrir y proclamar su autoría", que organiza un dispositivo semiótico en vistas a constituirse como sujeto legítimo de la palabra.

La carta como discurso performativo

La cuestión de la autoría de *La Celestina* fue durante mucho tiempo objeto de discusión y debate. En la actualidad, esta polémica se

puede asumir como resuelta, aunque los dos planteamientos antitéticos (obra de autor único u obra de autoría doble o plural) cuentan con sólidas razones que las sustentan. Aunque no existen pruebas documentales que cierren definitivamente el debate, la corriente más aceptada en la actualidad es la que sostiene la hipótesis de autoría doble: la obra fue compuesta en su parte fundamental por el bachiller Fernando de Rojas, jurisconsulto nacido en Puebla de Montalbán, quien se declara continuador del primer acto de pluma ajena. Él mismo, en la "Carta del autor a un su amigo", incluida en la edición de 1501, informa al lector de esta circunstancia y, además, explica que encontró el texto, sin firma de autor e inconcluso, y luego de varias lecturas decidió continuarlo y así lo hizo en unos pocos días de vacaciones.

Esta carta es un texto breve, mediante el cual Rojas elogia largamente la calidad del texto que ha encontrado, los logros filosóficos y literarios de su autor y rescata como valor sumamente importante el contenido de la obra pues

> Me venía a la memoria, no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me presenta aver visto, y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las cuales hallé esculpidas en estos papeles [...] (184)[3].

Fernando de Rojas considera que se pueden controlar o vencer los efectos negativos del amor a través del acto de la escritura, acción que no concluyó el autor original del texto pero que él asume al continuar la redacción de la obra[4]. La elección de la prosa favorece la reflexión acerca de este problema y la justificación de la tarea que emprende, ajena a su facultad de jurista. De esta manera, adoctrina a un hipotético amigo y a los que han sido y son víctimas del amor. Asimismo, no es una casualidad que haya elegido el tipo discursivo de la carta dirigida a este amigo ya que la vinculación con un personaje concreto, aunque anónimo, facilita la redacción de un texto dogmático y respeta las normas del tradicional tópico de la «falsa modestia», aconsejado por la retórica desde Cicerón[5].

El sistema actancial en la carta es, como vemos, bastante complejo puesto que el tratamiento especial de la enunciación contribuye a implicar al destinatario en el texto a través del uso de la segunda persona. Para analizar estas condiciones de los actantes del enunciado en la carta debemos tener en cuenta el matiz performativo[6] que se revela en la condición de jurista de Fernando de Rojas, lo que lo convierte en el enunciador legítimo para producir el acto de escritura con los objetivos sociales y morales que se ha impuesto[7].

Como explica Álvarez (2000), el campo jurídico implica un ritual comunicativo específico que tiende a lograr la adhesión del auditorio, a refutar las tesis adversas y a insertar el discurso en el sistema de valores imperantes o producir una ruptura con éste. El discurso jurídico es performativo por excelencia, pues "es palabra creadora, que confiere vida a lo que enuncia" (Bourdieu, 1985: 16). Por ello, los enunciados performativos son siempre actos de autoridad legítima: "Un énoncé performatif [...] n'a d'existence que comme acte d'autorité. Or, les actes d'autorité sont d'abord et toujours des énonciations proférées par ceux à qui appartient le droit de les énoncer" (Benveniste, 1966: 273).

La carta es, entonces, una técnica que sistematiza un conjunto de reglas en la construcción del discurso que tiene por finalidad influir persuasivamente en los destinatarios desde la voz autorizada para enunciar. En este caso, la respuesta deseada es un efecto perlocutivo, es decir que no se espera una emisión lingüística por parte del receptor sino una acción concreta que se traduzca en la vida cotidiana.

El protocolo de la carta

Las intervenciones del autor en tanto apelaciones a quien está dedicado el texto implican una interiorización de la relación entre el escritor y el texto escrito, la que hace emerger la figura del autor.

Primeramente, Fernando de Rojas utiliza un artilugio de atenuación[8] que se evidencia en el elogio de la obra ("[...] su primor, sotil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de lavor, su

estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oýdo [...]", p. 185), en la mención a la necesidad de una obra como aquélla, en las cualidades de su autor ("[...] quien quier que fuesse, es digno de recordable memoria por la sotil invención, por la gran copia de sentencias entrexeridas, que so color de donayres tiene. Gran filósofo era", p. 185) y en la revelación de su propia modestia al encarar la empresa de continuar la escritura de esa obra. Paradójicamente, el mecanismo atenuador opera como una intensificación de sus propios méritos, lo que justifica su decisión: se presenta a sí mismo como la voz legítima para escribir pues, en su modestia, ha tenido la suerte de encontrar el texto y reconocer todos sus valores y es necesario hacerlos conocer y con ellos hacer un bien. Esta voz autorizada esgrime las pruebas, los argumentos tanto de la necesidad de continuar la obra como de que sea él mismo quien lo haga. La escritura de la carta es de esta manera un protocolo, en el sentido que lo define el Diccionario de la Real Academia Española (2001): la escritura matriz "que un notario o escribano autoriza y custodia con ciertas formalidades" y, por extensión, implica una serie de actas o reglas encadenadas que legalizan un acuerdo.

Estas evidencias instauran un sujeto enunciador que intenta legitimar su objetivo moralizante y por ello su retórica propone al enunciado –tanto el de la carta como el de la tragicomedia que continúa– como una reivindicación de la verdad, enunciado que no solamente conlleva una información sino que pone en escena una representación, una situación comunicativa por la cual algo se dice desde cierta perspectiva y para cierta inteligibilidad. La inserción de la primera persona en el contexto general de un texto que no tendrá voz narradora[9] enlaza la enunciación y la ficción pero crea dos planos distintos en el enunciado: la justificación de una «verdad» que no se discute por el origen de su enunciación y el sentido didáctico que tiene la tragicomedia y que solo podrá elucidarse al final de su lectura completa. Asimismo, la noción de verdad que surge en la carta actúa como eslabón con la historia de la tragicomedia, en la que no existe la verdad, "sino múltiples verdades en calidad de compromisos transaccionales" (Soto Rivera, 1997: 19).

4. Consideraciones finales

Luego de estas reflexiones cobra sentido el epígrafe de nuestro trabajo. El texto de Fernando de Rojas que hemos analizado es doblemente provocativo ya que, además de anticipar los temas y los personajes de la obra que ha terminado de escribir, instaura un espacio propio que dibuja los alcances de su enunciación y su lugar como autor en el texto. Así, el sujeto de la enunciación aparece como una instancia lingüística, presupuesta tanto por la lengua como por el discurso, en cuanto le ofrecen las formas necesarias para la expresión de la subjetividad. En este sentido, ambas partes de la obra se complementan pero por oposición: como buen procurador, Fernando de Rojas (y en esto se parece un poco a Celestina, la "sofística prevaricadora") confiere a cada una de ellas el peso de un ideologema diferente: en la carta aboga por una causa verdadera y se presenta a sí mismo como la voz autorizada para hacerlo; en la tragicomedia manifiesta que la verdad es una opinión más y puede ser manipulada.

El sujeto enunciador, en tanto dispositivo semiótico, diseña un espacio que remite a la instancia de producción y enunciación, en el que se muestra un proyecto de escritura con la evaluación social que conlleva la selección de material lingüístico y de representación: "Supone advertir su pertenencia a una formación social cruzada por diversos discursos (sujeto interdiscursivo) desde donde emerge como conciencia productora" (Scarano, 2000: 20).

La voz del autor que se dirige a su amigo en la carta analizada constituye un principio que regula las operaciones puestas en marcha en el texto y, como tal, su imagen puede ser reconstruida sólo al final del recorrido textual: se trata del sujeto de la enunciación que no se confunde con el sujeto empírico que efectivamente ha producido el texto, aunque Rojas establezca una singularidad en ese sentido. En la carta, esa unidad consolida la figura del autor como entidad literaria pues permite su inscripción histórica, social y cultural, además de la discursiva.

Bibliografía

-ÁLVAREZ, Graciela Esmeralda. 2002. "El análisis del discurso jurídico desde distintas perspectivas lingüísticas" en MENÉNDEZ, Salvio M. *et. al.* (eds.) *Las teorías lingüísticas frente al nuevo siglo.* Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, (formato CD).
-ANGENOT, Marc. 1986. "Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social" en *Revista de Crítica y de Teoría Literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, 3-21.
-AUSTIN, John. 1975. *How to Do Things with Words.* Massachusetts: Harvard University Press.
-BENVENISTE, Émile. 1966. "La philosophie analytique et le langage" en *Problèmes de linguistique générale.* T. I. Paris: Gallimard.
-BOURDIEU, Pierre. 1985. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.
-FOUCAULT, Michel. 1992. *El orden del discurso.* Buenos Aires: Tusquets, (4ª ed.).
-MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. 1996. *La Celestina de Rojas.* Madrid. Gredos.
-PUGA LARRAÍN, Juana. 1997. *La atenuación en el castellano de Chile: Un enfoque pragmalingüístico.* Valencia: Universitat de València.
-REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2001. *Diccionario*. www.rae.es.
-RUSSEL, Peter E. (ed.) 1991. Fernando de Rojas. *La Celestina*. Madrid: Clásicos Castalia.
-SCARANO, Laura. 2000. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria.* Mar del Plata: Melusina.
-SCHMITT, Jean-Claude. 1991. "La moral de los gestos" en FEHER, Michel; R. NADDAFF y N. TAZI (eds.) *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano.* Segunda Parte. Madrid: Taurus, 129-146.
-SOTO RIVERA, Rubén. 1998. "*Celestina*, la de la cuchillada" en *Revista de Estudios Hispánicos*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 15-35.
-VAN SCHENDEL, Michel. 1986/87. "L'idéologème est un quasi-argument" en *Texte*, 5-6, 21-132.

Notas

[1] La traducción es nuestra.

[2] En coincidencia, para Marc Angenot (1986: 11) los ideologemas constituyen "las pequeñas unidades significantes dotadas de aceptabilidad difusa en una doxa dada" que circulan y se transforman en el marco de la intertextualidad. Por su parte, Fredric Jameson define el ideologema como "la unidad inteligible más pequeña de los discursos colectivos esencialmente antagonistas" (citado por van Schendel: 126).

[3] Seguimos la edición de Peter E. Russel citada en la bibliografía.

[4] No descartamos la posibilidad de autoría única de la obra, pero utilizaremos la idea de un autor original y un autor continuador para remitirnos concretamente a lo que Rojas declara en la carta y facilitar el análisis de su contenido.

[5] Según Schmitt (1991: 131), la palabra *modestia* tiene su raíz en *modus* y para Cicerón la modestia consiste en "realizar cualquier acción y pronunciar cualquier palabra con orden y medida". Teniendo en cuenta estas consideraciones, la «falsa modestia» se referiría a una acción que se enmascara en otra: en este caso, la producción del texto se disimula en la redacción de una carta al amigo.

[6] Para Austin (1975), el concepto de performativo se refiere a la situación concreta y convencional del discurso en la que la palabra, más allá de su sentido, ejerce una cierta fuerza de enunciación (fuerza de advertencia, fuerza de compromiso, fuerza de súplica, fuerza de orden, etc.).

[7] La presencia de lo jurídico en la obra ha llamado la atención de los estudiosos pues remite a la circunstancia vital de Fernando de Rojas proyectada en la obra a través de sentencias, topos de tipo intelectual y ejemplos provenientes de la lectura de textos jurídicos. En la carta, específicamente, Rojas exhibe un claro orgullo profesional (de Miguel Martínez, 1996: 85).

[8] La atenuación del lenguaje supone una toma de distancia por parte del hablante especialmente de su oyente, pero también de sí mismo, del mensaje o del canal de comunicación: "La imagen del interlocutor es puesta en peligro cuando aquello que el hablante le dice puede suponer para él una molestia. Los recursos de atenuación sirven para mitigar esa molestia" (Puga Larraín 1997: 21-23).

[9] Recordemos que el carácter dramático de *La Celestina* parece imponerse por su estructura en actos y la ausencia de partes narradas.

Pervivencia y resignificación de los bestiarios medievales en la literatura infanto-juvenil actual: la saga de *Harry Potter* de J. K. Rowling

Carmen André de Ubach
Universidad Nacional del Sur

Harry Potter, el pequeño aprendiz de mago, menudo y flaco, de rodillas huesudas, rostro delgado, pelo negro y brillantes ojos verdes, con sus anteojos redondos reparados con cinta adhesiva y su cicatriz con forma de relámpago en la frente, es el héroe literario de los niños y adolescentes del mundo globalizado de fines del segundo y comienzos del tercer milenio.

La saga que relata sus aventuras fue planificada por la autora inglesa Joanne K. Rowling como un proyecto unitario, que una vez concluido constará de siete volúmenes[1]. Entre 1997 y 2003 se publicaron en inglés los primeros cinco, y las versiones en español de los cuatro libros iniciales: *Harry Potter y la piedra filosofal*, *Harry Potter y la cámara secreta*, *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* y *Harry Potter y el cáliz de fuego*. En 2001 y 2002 respectivamente, la Warner Brothers estrenó sendas películas basadas en los dos primeros títulos de la colección. El fenómeno radica especialmente en la recepción de la obra, que ha sido traducida a numerosos idiomas[2], encabeza récords de ventas y ha logrado la magia de que los chicos quieran leer.

Es indudable que detrás de este éxito editorial y sus productos de *merchandising* derivados opera una eficiente maquinaria de promoción, pero creo que el interés que la obra ha suscitado en el público infanto-juvenil se debe a la "novedad" de una historia maravillosa[3] de cuño tradicional en el contexto contemporáneo; los noveles lectores se ven confrontados, sin saberlo, con las inquietantes estructuras y representaciones del hombre y del mundo heredadas a través de los siglos, que aparecen resignificadas en la creación personal de Rowling.

Es por esto que propongo una lectura que atienda al rastreo y a la exégesis de algunos materiales tradicionales constitutivos de la saga que, en el nivel narrativo sigue el modelo del monomito del héroe, presente en los relatos de todas las culturas en todos los tiempos; en el plano simbólico y a través de la presencia de los animales, recupera la literatura de los bestiarios medievales; y en el de la interpretación emergente de la aventura y del enfrentamiento del héroe con los monstruos, plantea una intencionalidad didáctica que también entronca con la literatura del medioevo, pues es transmisora de enseñanzas que destacan valores y pautas de conducta a imitar[4].

Si bien en una ojeada de conjunto estos patrones son comunes a los cuatro volúmenes traducidos al español, a los efectos de esta ponencia y para corroborar la hipótesis de lectura, me centraré en el primero de ellos, *Harry Potter y la piedra filosofal* [5].

El camino del héroe

El hilo argumental de la novela puede enhebrarse en el desarrollo del monomito del héroe[6].

Harry Potter tiene diez años, es huérfano, y lleva una vida miserable junto a sus tíos maternos, burgueses o "muggles" es decir gente no-mágica, quienes lo encontraron a la puerta de su casa cuando era un bebé. En vísperas de su cumpleaños undécimo recibe el llamado a la aventura, a través de una serie de cartas misteriosas que sus tíos no le permiten leer; esta negativa al llamado, no por decisión propia sino de sus familiares, es revertida por la aparición de un ayudante sobrenatural, el gigantesco Hagrid, quien aclara al niño las circunstancias de su origen: Harry es hijo de una pareja de magos del Bien que murió a manos de Voldemort, un poderoso mago del Lado Oscuro; el niño, que tenía sólo un año, no pudo ser destruido pero lleva como secuela de ese ataque la característica cicatriz en la frente; Hagrid también le comunica el motivo del llamado: Harry tiene una vacante reservada en el Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería. El elegido parte a la aventura con su ayudante mágico, y cruza el primer umbral hacia lo desconocido, porque "aunque todo lo que le había dicho Hagrid era increíble, Harry no podía dejar de confiar en él" (62). En la novela hay un pre-umbral que pone al personaje en contacto con

el mundo mágico, ubicado en el pub Leaky Cauldron, a través de cuya pared se accede al pasaje Diagon Alley, una suerte de centro comercial específicamente para magos donde el niño compra todo lo que necesita para comenzar su aprendizaje. El umbral a la nueva zona de experiencia es invisible y se halla en la plataforma nueve y tres cuartos de la estación King Cross; una figura femenina cuida el paso, pero es conciliadora y ayuda a Harry a transponerlo; el protagonista aborda el tren junto con un nutrido contingente de estudiantes, en el transcurso del viaje va descubriendo que en el territorio mágico todos conocen su historia y lo identifican por su cicatriz, y se van tejiendo las primeras alianzas aparentemente casuales; el tren llega a la plataforma final, Hagrid recibe y guía a los ingresantes, hay una ascensión por un sendero, la primera visión del castillo de Hogwarts en "la punta de una alta montaña (...) con sus ventanas brillando en el cielo estrellado" (97-98), el cruce en bote a través de "un gran lago negro" (97) y la entrada en el colegio[7].

A partir de aquí, y en una atmósfera habitada por fantasmas, duendes y toda clase de criaturas y objetos maravillosos, se desarrolla la fase propiamente iniciática, que plantea al héroe una serie de pruebas a sortear para alcanzar la recompensa. La primera tiene que ver con la división de los alumnos en grupos o "casas", la selección es realizada por un sombrero mágico de acuerdo con las aptitudes que adivina en cada postulante, y Harry queda en la casa a la que otrora pertenecieron sus padres, junto a algunos de los niños con quienes simpatizara en el tren: Hermione y Ron. Luego viene la prueba de vuelo en escoba y la inclusión de Harry en el equipo del juego de "quidditch" de su "casa"; a continuación, los entrenamientos y los azarosos partidos en que el niño lleva a su equipo a la victoria; y también las clases y los exámenes. Simultáneamente el héroe, ayudado por sus amigos-auxiliares, va descubriendo y anudando una serie de indicios que lo llevarán a enfrentar la prueba suprema y el desciframiento del enigma que ella plantea[8]: un misterioso "paquetito arrugado" que Hagrid había retirado de una bóveda del banco de Gringotts para magos en el callejón Diagon; un perro de tres cabezas que vigila una puerta trampa en el corredor prohibido del tercer piso del colegio; un monstruo llamado trasgo que Harry, Hermione y Ron enfrentan en la noche de Halloween; dos profesores altamente sospechosos: Snape y Quirrell, enfrentados entre sí; una capa para volverse invisible que Harry recibe como regalo de Navidad; el Espejo de Erised que "muestra ni más ni menos que el más profundo y desesperado deseo de nuestro corazón" (179) y en cuyo reflejo Harry reconoce a sus padres perdidos; la indiscreción de Hagrid al mencionar a Nicolás Flamel, y la perspicacia de los tres amigos que descubren que éste es el creador de la piedra filosofal y deducen que dicha piedra es el tesoro del "paquetito arrugado" que cuida el perro de tres cabezas; otra indiscreción de Hagrid, quien revela a un desconocido la clave para dominar al guardián de la puerta trampa, a cambio de un huevo de dragón; el dragón que nace y crece vertiginosamente, y los riesgos que asumen los niños para deshacerse de él; el castigo de hacer una incursión nocturna por el bosque, en persecución de un incógnito depredador de unicornios; un encapuchado que bebe la sangre del unicornio muerto y un centauro que auxilia a Harry, lo saca del bosque y lo alerta sobre el regreso de Voldemort en busca de la piedra filosofal, que es el elixir de la vida eterna. La prueba definitiva, el descenso a los infiernos o catábasis, es enfrentada por el equipo conformado por los tres amigos, pero sólo Harry, que es el elegido, llega a la instancia final: protegidos por la capa invisible los niños acceden a la zona prohibida del tercer piso, comprueban que ya alguien se les ha adelantado en el mismo camino, adormecen con la música de una flauta al perro de tres cabezas, abren la puerta trampa y se dejan caer al oscuro vacío; una planta, el Lazo del Diablo, amortigua el golpe pero al mismo tiempo atrapa a los niños, que logran desasirse gracias a los conocimientos de Hermione sobre Herbología; avanzan hasta una puerta cerrada con llave, multitud de llaves aladas vuelan por la habitación, Harry se vale de su destreza para el juego que Quidditch y captura la indicada; abren la puerta y se topan con un enorme tablero de ajedrez, los chicos juegan el rol de las piezas negras bajo las indicaciones de Ron, quien se sacrifica ante la reina adversaria para que Harry haga jaque mate al rey de las blancas; los dos amigos restantes sortean el escollo siguiente con más facilidad de la que preveían, pues la persona que se les ha adelantado ya ha dado muerte al trasgo que custodiaba la próxima puerta; ahora deben resolver un problema de lógica, Hermione halla la solución, pero como sólo uno puede seguir adelante, ella emprende el regreso y Harry continúa la aventura cruzando un fuego negro que no lo quema, hasta

llegar al último recinto. Allí el héroe pasa la prueba del Espejo de Erised y obtiene el don que ha ido a ganar, la piedra filosofal[9]; se enfrenta con su enemigo Voldemort, que está encarnado en el profesor Quirrell, y comienza a aclararse el enigma sostenido a lo largo del relato, pues el triunfo de la misión heroica implica una ampliación de la conciencia y consecuentemente del ser.

La fase final de la aventura es el regreso, pero en la novela no hay anábasis; el héroe reaparece en la enfermería de Hogwarts, ha sido rescatado por el bondadoso mago Dumbledore, director del colegio, quien además se encarga de transmitirle el resultado y las enseñanzas para la vida que se derivan de su viaje, es decir, los misterios de la sabiduría.

Presencia y simbolismo de los animales

"El animal de los bestiarios 'es'; está definido para siempre -salvo alteraciones en textos posteriores- (...) El animal de novelas y poemas 'hace': se enfrenta al héroe, lo transporta, le sirve de guía; si explícitamente representa algo, es que el autor sigue en ocasiones un modelo 'bestiárico'". (Malaxecheverría,1996: 230-231)

En *Harry Potter y la piedra filosofal* se verifica esta aserción, pues junto a la función de los animales como auxiliares u oponentes del héroe, hay una elección, una resignificación de los animales que adhiere al modelo "bestiárico"[10]; en la novela se despliega una zoología fantástica de procedencia clásica y medieval, a través de la presencia de animales como el perro de tres cabezas, el dragón, el unicornio y los centauros; y también una zoología empíricamente verificable, representada por las lechuzas, la boa y las mascotas -la rata y la tortuga-, que también cumplen funciones mágicas.

Un análisis tendiente a aclarar lo que pueda haber de simbólico en los animales de la obra[11] me lleva primeramente a atender a un grado cero de la simbolización, es decir a la *significación* que el propio texto haga explícita; en el grado uno pasaré a considerar qué *representa* el animal en el texto, y por último, en el grado dos, trataré de desentrañar qué *simbolizan* aquellos animales en un plano más profundo. Al mismo tiempo, y para el caso de los animales procedentes de la tradición literaria, propongo la confrontación de las nuevas recreaciones con los modelos que les sirven de base.

El perro de tres cabezas se llama Fluffy, es "un perro monstruoso, un perro que llenaba todo el espacio entre el piso y el techo. Tenía tres cabezas. Tres pares de ojos enloquecidos, tres narices (...) y tres bocas, que chorreaban saliva de los amarillentos colmillos" (137); pero sin embargo Hagrid da la clave de que "era buenísimo si uno sabía calmarlo, tocando música se dormía enseguida..." (221); en el texto se dice que "estaba parado sobre una puerta trampa", que "es evidente que está vigilando algo" (137), y que "el perro debe estar custodiando la Piedra Filosofal" (185), es decir, que representa el rol del guardián. Para iniciar la catábasis, los niños deben adormecerlo: "desde la primera nota, los ojos de la bestia comenzaron a cerrarse (...) Poco a poco, los gruñidos se fueron apagando, se balanceó, cayó de rodillas y luego se derrumbó en el suelo, profundamente dormido" (228). Los pasajes transcriptos nos remiten a la mitología grecolatina, según la cual Cerbero, monstruo con "tres cabezas de perro, una cola formada por una serpiente y, en el dorso, erguidas, multitud de serpientes", es el guardián del reino de los muertos[12]; Orfeo lo extasió con la música de su lira e ingresó en los infiernos en busca de su esposa Eurídice[13]; Eneas lo narcotizó, con ayuda de la Sibila, que le tiró una torta amasada con miel y adormideras y así entró al Hades a consultar su destino[14]; Psique cumplió la misma prueba dándole un pastel de harina de cebada amasado con vino y miel, durante su catábasis para conseguir la crema de la juventud, que le permitiría reconciliarse con Venus y reencontrarse con su amado Eros[15].

El dragón, que nace y crece en la cabaña de Hagrid, está descripto en la novela: "Sus alas puntiagudas eran enormes, (...) tenía un hocico largo con anchas fosas nasales, las puntas de los cuernos y los ojos anaranjados y saltones" (196) "Había crecido tres veces su tamaño en sólo una semana. Ya le salía humo de las narices" (197). En el *Bestiario Medieval*, en la entrada correspondiente al bestiario latino conservado en Cambridge, se dice que "el dragón es la mayor de todas las serpientes, y en realidad de todos los seres vivos que hay en la tierra" y que "es inofensivo en lo que atañe al veneno"; en cuanto a su

significación, agrega que "el demonio (...) es como este dragón", porque "engaña a los necios con falsas esperanzas de gloria y de goce terrenal" y "engaña a los que atrae hacia él con artimañas, destruyendo su fortaleza" (Malaxecheverría, 1996: 180-181). Un repaso de los sucesos de la novela demuestra que lo medular de esta significación se mantiene intacto, pues Hagrid obtiene el goce terrenal de criar un dragón, a cambio de la revelación de un secreto vital para resguardar la piedra filosofal; el agente del Lado Oscuro lo embriaga, tienta su deseo y así destruye su prudencia. En el texto, el dragón parecería representar el deseo, que en el plano simbólico remite a la lucha interior del ser humano entre el instinto y la razón, la impulsividad y la reflexión. El detalle de la inofensividad del veneno, en apariencia nimio, se inserta en el pasaje en que Ron es mordido por el dragón, su mano se inflama y se vuelve verdosa, el niño acude a la enfermería, pero no se menciona ninguna curación y poco después reaparece restablecido.

El unicornio y los centauros se hallan en el capítulo "El bosque prohibido". El unicornio está herido, quizá muerto, a pesar de que "no es tan fácil cazar a un unicornio, son criaturas poderosamente mágicas" (209). Hagrid indica a los niños: "¿ven eso brillando en la tierra? ¿Eso plateado? Eso es sangre de unicornio" (208). Más adelante aparece la evidencia: "Algo de un blanco brillante relucía en la tierra. (...) era el unicornio y estaba muerto. Harry nunca había visto nada tan hermoso y tan triste (...) su melena color blanco perla estaba desparramada sobre las hojas oscuras" (213)[16]. El *Bestiario Medieval*, siguiendo al *Fisiólogo griego* traducido por Carlill, apunta que el unicornio "es un animal pequeño, como una cabra; pero es muy huidizo, y los cazadores no pueden acercarse a él, pues tiene gran astucia.Tiene un cuerno en mitad de la cabeza. (...) el unicornio es la figura de nuestro Salvador" (Malaxecheverría, 1996: 146).

Los centauros son presentados en el relato como "astrólogos" y como seres que "tienen una mente profunda... saben cosas... pero no dicen mucho" (211-212). Uno de ellos, Ronan, sentencia refiriéndose a la muerte del unicornio: "Siempre los inocentes son las primeras víctimas" (211). Según el texto parecen velar por el cumplimiento del destino, sin interferir con él, pero al mismo tiempo cumplen una función vaticinadora. Nada se dice sobre su apariencia física, que se da por sobreentendida. Otro centauro, Firenze, actúa como auxiliar de Harry en la prueba del bosque, lo aleja del peligro, le explicita la significación de lo sucedido y lo previene sobre la proximidad de Voldemort:

> [...] matar un unicornio, es algo monstruoso (...) La sangre del unicornio te mantiene con vida, aun si estás al borde de la muerte, pero a un precio terrible. Si uno mata algo puro e indefenso para salvarse a sí mismo, conseguirá media vida, una vida maldita, desde el momento en que la sangre toque sus labios. (215)

De este modo Harry accede a la comprensión del episodio; Voldemort ha matado al unicornio para beber su sangre y recobrar fuerzas mientras consigue el elixir de la vida eterna, la piedra filosofal[1] resguardada en el colegio.Y el mismo Harry puede ser la próxima víctima inocente, o el salvador[2].

En cuanto al magisterio de los centauros, no puede soslayarse que según la mitología griega, Quirón era benévolo y sabio, y fue el educador de los héroes, entre ellos Aquiles, Jasón y Asclepio; su saber comprendía la música, el arte de la guerra y la caza, la moral y la medicina[3]. Por su parte el *Bestiario Medieval*, en la entrada del *Fisiólogo griego* traducido por Carlill, proporciona la descripción física: "los centauros tienen la parte superior como la de un hombre, y desde el pecho hacia abajo la forma de un caballo" (Malaxecheverría, 1996: 137).

Queda todavía una criatura fantástica a considerar, el trasgo, que puede definirse como "demonio travieso y feo"; en el folclore inglés medieval los trasgos son "diablillos o espíritus caseros", por lo que, atendiendo a las características del monstruo que aparece en la novela, me inclino a creer que se lo denomina así en forma genérica, y que se trata de un troll, ser antropomorfo pero deforme, procedente de la mitología escandinava[4]:

Harry olfateó y un aroma especial llegó a su nariz, una mezcla de medias sucias y baño público que nadie limpia. (...) Era una visión horrible. De más de tres metros y medio de alto, con la piel de color gris piedra, un enorme cuerpo deforme y una pequeña

cabeza pelada. Tenía piernas cortas, gruesas como troncos de árbol y pies achatados y deformes. El olor que despedía era increíble. Llevaba un enorme bastón de madera, que arrastraba por el piso, porque sus brazos eran muy largos. (148)

Este animal merodea por los pasillos del colegio en la noche de Hallowen; Hermione, que está enemistada con sus compañeros se ve amenazada por él, y Harry no duda en acudir a socorrer a la niña, lucha con el monstruo y lo vence. Desde ese momento, Hermione se convierte en su amiga, porque "hay algunas cosas que uno no puede compartir sin terminar unido" (152). Durante la catábasis, una de las pruebas consiste en dominar al trasgo que custodia una puerta, pero cuando los niños llegan a esa instancia, ya el profesor Quirrell, que tiene "un don especial con esos monstruos" (239), lo ha derrotado y les ha dejado el camino libre. Parecería que la primera pelea con el trasgo representa la lucha con los propios pestilentes monstruos interiores del individualismo y la disgregación, y que vencerlo implica la consolidación de la amistad, vínculo que allana todas las dificultades.

Poco me explayaré sobre los animales más corrientes, pero merece una mención la presencia de las lechuzas como mensajeras; aves nocturnas, temidas como agoreras y tradicionalmente asociadas con los adivinos y los magos, adquieren en la novela un signo positivo; son serviciales, inteligentes, y hermosas, con sus "ojos brillantes y susurros y aleteos": "Todos los chicos quieren tener una lechuza, son muy útiles, llevan tu correspondencia y todo lo demás" (73).

Sabiduría para enfrentar la vida

La aventura del héroe supone la conquista de un bien preciado para el individuo y su comunidad. En la novela, Harry Potter consigue la piedra filosofal, pero lo más importante es que adquiere el conocimiento de los principios básicos que deben regir la conducta humana. En este sentido la obra tiene una intencionalidad didáctica, pues apunta a la conformación de una sabiduría para la vida. Como el niño necesita aprender las enseñanzas que se derivan de su viaje, en general cumple el rol de discípulo frente a otros personajes que actúan como maestros, y dichas enseñanzas aparecen condensadas en sentencias. Por último, las buenas acciones realizadas en aras del bien común reciben una recompensa.

Apenas comenzada la aventura, Hagrid le transmite la primera lección: "Sé tú mismo" (77), consejo similar al de la paideia griega: "conócete a ti mismo".

El Sombrero Seleccionador reconoce como virtudes de Harry: "valor", "talento" y "buena disposición para probarse a sí mismo" (105).

Hermione confronta sus cualidades con las de su amigo, para destacar las de este último: "-¡Yo! (...) ¡Libros! ¡Inteligencia! Hay cosas mucho más importantes: amistad y valentía y ... (...) ten *cuidado*!" (237). Interpreto que tener cuidado equivale a actuar con prudencia.

El profesor Quirrell le enseña lo aprendido de Voldemort: "No hay ni mal ni bien, sólo hay poder, y aquellos demasiado débiles para buscarlo..." (240).

Dumbledore, el director del colegio, es el maestro y guía por excelencia. De él Harry aprende las siguientes enseñanzas:

> [...] para una mente bien organizada, la muerte no es más que la siguiente gran aventura. (245)
>
> Usa siempre el nombre correcto de las cosas. El miedo a un nombre aumenta el miedo a la cosa que se nombra. (245)
>
> La verdad. (...) Es una cosa terrible y hermosa, y por lo tanto debe ser tratada con gran cuidado. (246)
>
> Tu madre murió para salvarte. Si hay algo que Voldemort no puede entender es el amor. No se dio cuenta de que un amor tan poderoso como el de tu madre por ti, deja marcas poderosas. (...) Haber sido amado tan profundamente, aunque esa persona que nos amó no esté, nos deja para siempre una protección. (246)
>
> Hay todo tipo de valentía. (...) Hay que tener un gran coraje para oponerse a nuestros enemigos, pero hace falta el mismo valor para hacerlo con los amigos. (252)

Me interesa destacar que algunas de las enseñanzas cobran un sentido especial en el contexto de la sociedad actual, pues apuntan a promover la reflexión y un cambio de actitud frente a determinadas cuestiones que constituyen el centro de las preocupaciones de nuestro tiempo: las luchas ya no están polarizadas entre el bien y el mal, sino que buscan hegemonizar del poder; y el temor humano ante la muerte se desenfoca y es enmascarado por el culto a la belleza y a la eterna juventud. La novela propone la inteligencia, el valor, la amistad, pero por sobre todas las cosas el amor, como las mejores armas para asumir y enfrentar las dificultades de la vida.

Como resultado de la interacción entre la tradición literaria y la creación personal de la autora, en las mágicas aventuras de Harry Potter se recuperan las viejas estructuras narrativas y las viejas representaciones del hombre y del mundo, se las actualiza y se las adapta a un nuevo horizonte de expectativas.

Bibliografía

-ANÓNIMO. [1971]. *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Trad. del latín por Mariano Ayerra Redín y Nilda Guglielmi. Introducción y notas de Nilda Guglielmi. Bs. As.: EUDEBA.
-APULEYO. [1997]. *El asno de oro*. Trad. Lisardo Rubio Fernández. Barcelona: Planeta De Agostini.
-CAMPBELL, Joseph. 1949. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: F.C.E., 7ª ed., 1999.
-CIRLOT, Juan-Eduardo. [1981]. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 4ª ed.
-GRIMAL, Pierre. 1951. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Trad. Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1981.
-KRONZEK, Allan y otra. 2001. *El Diccionario del Mago*. Trad. Inés Belaustegui y Paula Vicens. Bs. As.: Ediciones B, 2002.
-MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (ed.). 1986. *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 5ª ed.,1996.
-ROWLING, Joanne K. 1998. *Harry Potter y la piedra filosofal*. Trad. Alicia Dellepiane Rawson. Bs. As.: Emecé, 6ª ed., 2000.
-SCAMANDER, Newt. [2002]. *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*. Trad. Alicia Dellepiane. Barcelona: Salamandra.
-TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 1994.
-TOLKIEN, John. 1937. *El Hobbit*. Trad. Manuel Figueroa. Barcelona: Minotauro, 17ª edición en español, 2000.
-TOLKIEN, John. 1954. *El Señor de los Anillos*, Tomo I: *La comunidad del anillo*. Trad. Luis Domènech. Barcelona: Minotauro, 22ª edición en español, 2000.
-VIRGILIO. [1998]. *Eneida*. Trad. Aurelio Espinosa Pólit. Madrid: Cátedra, 5ª ed.
-VIRGILIO. [1994]. *Geórgicas*. Edic. bilingüe y trad. Jaime Velázquez. Madrid: Cátedra.

Notas

[1] Cfr. con lo manifestado por la autora en una conferencia de prensa, según lo reseñado y transcripto por Gaffoglio, Loreley, "Joanne, Harry Potter y la máquina de inventar", en *Revista La Nación*, Bs. As., Nº 1.610, 14/05/2000, pp. 30-38.

[2] "59 son los idiomas a los que fue traducida la obra", según datos de Trzenko, Natalia, "Brujo y adolescente", en *La Nación*, Bs. As. 27/11/2002, 4ª sección, p. 1.

[3] Empleo el concepto de "maravilloso" en el sentido delimitado por Todorov, Tzvetan. 1970. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 1994, p. 46: ante un acontecimiento que no se puede explicar por las leyes naturales, el lector opta por

considerarlo "extraño" -imaginario, las leyes del universo permanecen inalterables- o "maravilloso" -el acontecimiento es parte de la realidad, pero esa realidad está regida por leyes desconocidas-; en la vacilación entre ambas posibilidades está lo "fantástico" -el acontecimiento inesperado desafía las leyes de la naturaleza-. "En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos" (46). A pesar de la objeción de Malaxecheverría, Ignacio (ed.). 1986. *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 5ª ed.,1996, 211: En el cap. "Sobre el Bestiario" considera que "si aceptáramos las tesis de Vax, Todorov (...), Caillois (...) o Belevan, se daría la peregrina situación de que bestiarios medievales y elementos maravillosos en novelas de toda índole caerían dentro de lo normal y cotidiano".

[4] El presente trabajo se inserta en el marco del proyecto de investigación "Didactismo y sátira en la Literatura Española Medieval: Función y simbolismo de los animales", dirigido por la Dra. Graciela Rossaroli de Brevedan; este proyecto se desarrolla en el Centro de Estudios Medievales del Dpto. de Humanidades de la UNSur, cuenta con aprobación externa y ha sido subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNSur. En este caso he tomado como objeto de estudio un texto que escapa de los límites del hispanismo y del medioevo, pero cuyo sustrato está íntimamente relacionado con la problemática que aborda nuestro proyecto. Si bien me limitaré a considerar la presencia de los animales y el didactismo en la narración, hay en la saga de Harry Potter numerosos elementos del universo medieval, tales como el castillo, el emblema, la alquimia, la magia, el ajedrez, y también motivos de los cuentos folclóricos, como la capa y el espejo mágicos, etc.

[5] Rowling, Joanne K.. 1998. *Harry Potter y la piedra filosofal*. Trad. Alicia Dellepiane Rawson. Bs. As.: Emecé, 6ª ed., 2000. En adelante todas las citas de la fuente se harán sobre esta edición, y se indicará el número de página, entre paréntesis, a continuación de la transcripción.

[6] Campbell, Joseph. 1949. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: F.C.E., 7ª ed., 1999, Primera parte: "La aventura del héroe", caps. I, II y III, pp. 53-222. El cap. IV: "Las llaves", pp. 223-229 ofrece un excelente resumen de las etapas de la aventura heroica.

[7] Este episodio puede identificarse con "la jornada del mar y la noche" descrita por Campbell, 1999: 223.

[8] En este sentido, la novela puede leerse desde la óptica del género policial, ya que propone la resolución de un enigma como desafío intelectual. Todorov, 1994: 43, señala que "la novela policial con enigmas, en la que se trata de descubrir un culpable, está construida de la siguiente manera: por una parte, se proponen varias soluciones fáciles, a primera vista tentadoras, que sin embargo resultan falsas; por otra parte, hay una solución absolutamente inverosímil, a la cual solo se llegará al final y que resultará ser la única verdadera"; formula también la relación entre el policial y lo fantástico .

[9] Campbell (1999: 223-224) observa que el héroe "cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa". La victoria puede ser representada como el matrimonio sagrado del héroe con la diosa madre del mundo, la concordia con el padre, su propia apoteosis, o "si las fuerzas le han permanecido hostiles, el **robo del don** que ha venido a ganar" (el destacado es mío).

[10] Los bestiarios son textos seudocientíficos moralizantes, procedentes de la antigüedad y el medioevo, en los que se describen animales reales o fabulosos. Cfr. Guglielmi, Nilda. "Prólogo: El Fisiólogo y la Edad Media". En *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Bs. As.: EUDEBA: 1971, 7.

La hipótesis de lectura que propongo se ve además respaldada por el hecho de que la propia Rowling, bajo el seudónimo de Newt Scamander, ha publicado un bestiario de su autoría; en éste, además de reseñarse las características de los animales más importantes de la saga ordenados alfabéticamente, aparecen elementos lúdicos, tales como anotaciones al margen, dibujitos o tachaduras realizadas por el dueño ficticio del libro, el propio Harry Potter. No figuran en él todos los animales mencionados en la saga, y en general proporciona una información rudimentaria de los ejemplares descritos. En uno de los capítulos introductorios alude explícitamente a los bestiarios medievales: "Una mirada al arte y la literatura *muggles* de la Edad Media revela que gran parte de las criaturas que ahora se consideran imaginarias, se consideraban entonces reales. El dragón, el grifo, el unicornio, el fénix, el centauro: ellos y muchos otros están representados en las obras *muggles* de ese período..." (xix): Scamander, Newt, *Animales fantásticos y dónde encontrarlos.* Trad. Alicia Dellepiane. Barcelona: Salamandra, 2002, 59 pp.

[11] En este punto sigo la propuesta de trabajo que Malaxecheverría (1996: 216-217) plantea para el estudio de los bestiarios medievales.

[12] Cfr. Grimal, Pierre. 1951. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Trad. Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1981: 97. Cfr. también un libro destinado al público infantil, surgido para informar a los lectores curiosos acerca de los elementos "mágicos" de los primeros cuatro volúmenes de la saga de Harry Potter, que proporciona para cada término una descripción general y una visión de sus antecedentes mitológicos, folclóricos e históricos: Kronzek, Allan y otra. 2001. *El Diccionario del Mago*. Trad. Inés Belaustegui y Paula Vicens. Bs. As.: Ediciones B, 2002: 81-83: "Cancerbero".

[13] La versión más acabada del mito de Orfeo y Eurídice se halla en el libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio, de donde transcribo el pasaje correspondiente: "...Orfeo, buscando consuelo a su amor desdichado en la cóncava lira, a ti, su dulce esposa, sólo a ti cantaba por las riberas solitarias, solo (...) Incluso penetró en las fauces del Ténaro, boca abismal del reino de Plutón... Entonces, conmovidas por su canto... (...) Hasta las propias moradas de la Muerte en lo profundo del Tártaro quedaron pasmadas (...); el Cerbero quedó con las tres bocas abiertas y, junto con el

viento, se detuvo también la rueda de Ixión". (Virgilio. *Geórgicas*. Edic. bilingüe y trad. Jaime Velázquez. Madrid: Cátedra, 1994: 275-277).

[14] Cfr. canto sexto de *La Eneida* de Virgilio: "Con trifauces ladridos estos reinos/ Cerbero asorda, en su cubil tendido/ corpulento y feroz junto a la playa./ Ve la Sibila que ya eriza el cuello/ con manojos de sierpes; le echa un bollo,/ narcótico de miel, granos y drogas;/ abiertas las tres fauces deshambridas,/ lo traga al vuelo, y al instante ruedan/ relajados los miembros gigantescos,/ y llena todo el antro con su mole./ Adormido el guardián, salva de un salto/ la entrada Eneas, y veloz se aleja/ del río que dos veces nadie cruza." (Virgilio, *Eneida*.)

[15] Cfr. Apuleyo. *El asno de oro*. Trad. Lisardo Rubio Fernández. Barcelona: Planeta De Agostini, 1997, Libro VI: 157-159: " ... un pasillo te llevará directamente al mismísimo palacio del Orco. Pero no debes ponerte en marcha con las manos vacías entre aquellas tinieblas: debes llevar en cada mano un pastel de harina de cebada amasado con vino y miel, e irás también con dos monedas en la boca. (...) Y no te vayas a figurar que carece de importancia una mala tarta de cebada: la pérdida de una de las dos supone el que se te niegue definitivamente el regreso a la luz del día. En efecto, hay un perro colosal con tres cabezas enormes, monstruoso y formidable animal, que con su garganta atronadora ladra a los muertos...; está siempre al acecho, sembrando un vano terror ante el mismo umbral y el atrio sombrío de Proserpina: guarda la morada desierta de Plutón. Para dominarlo, échale como sebo una de tus tartas y te será fácil pasar (...). Psique (...) adormece la espantosa rabia del perro dándole a comer la tarta, y entra en la morada de Proserpina."

[16] La descripción concuerda con la imagen medieval del unicornio, pues la antigüedad grecolatina lo representaba como un asno o una mezcla de varios animales con un largo cuerno en la frente, y le atribuía una gran ferocidad. Se creía que el cuerno del unicornio tenía propiedades medicinales. Cfr. Kronzek, 2002: 320-325.

[17] La piedra filosofal de la alquimia es símbolo de totalidad; señala Jung que los alquimistas no buscaban la divinidad en la materia, sino que la "producían" a través de un proceso de purificación y transmutación; según Evola, para los alquimistas "entre el nacimiento eterno, la reintegración y el descubrimiento de la piedra filosofal no hay diferencia ninguna". Cfr. Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 4ª ed., 1981: 363.

[18] Nótese la hibridación de elementos simbólicos de diferentes procedencias: el Bestiario medieval dice que el unicornio significa a Cristo, pero no hay ninguna referencia a las propiedades de la sangre del unicornio; sin embargo Rowling atribuye a ésta las cualidades de la sangre de Cristo consagradas en la Eucaristía, ya que es portadora de la vida eterna. Sólo que en la novela se busca la perduración del cuerpo -motivo por otra parte de extensa tradición literaria- en vez de la del alma.

[19] Cfr. Grimal, 1981: 462: "Quirón". En la p. 96 aparecen la descripción y la genealogía de los centauros: "son seres monstruosos, mitad hombre y mitad caballo (...) Viven en el monte y en el bosque, se nutren de carne cruda y tienen costumbres muy brutales. Generalmente se admitía que los centauros habían nacido de los amores de Ixión y de una nube (...) Sin embargo, dos centauros, Quirón y Folo, de carácter distinto de los restantes, tenían un origen diferente: Quirón había nacido de la unión de Fílira y Crono; Folo es hijo de Sileno y de una ninfa de los fresnos (una melíade). Quirón y Folo no tienen el temperamento salvaje de sus congéneres; son hospitalarios, benévolos, quieren a los humanos y no recurren a la violencia." Cfr. también Kronzek, 2002: 94-96, para quien los centauros de *Harry Potter y la piedra filosofal* "deben ser descendientes de la misma rama de la familia que Quirón."

[20] Cfr. Kronzek, 2002: "trasgo" (315-317) y "troll" (317-320). En el bestiario creado por Rowling no aparece el "trasgo", pero sí el "troll", cuya descripción es coincidente con la del monstruo que enfrentan Harry y sus amigos: "El troll es una criatura temible que mide alrededor de tres metros y medio y pesa más de una tonelada. De él se destacan tanto su fuerza como su estupidez: ambas son prodigiosas." En cuanto a su procedencia, se indica que "los trolls surgieron en Escandinavia, pero en la actualidad los podemos encontrar en el Reino Unido, Irlanda y otras zonas del norte de Europa." (Scamander, 2001: 56-57). No puedo dejar de mencionar que estas criaturas aparecen también en la obra de otro de los autores favoritos de los jóvenes de hoy: J. R. R. Tolkien; en efecto, en *El Hobbit* los "trasgos" son caracterizados como "crueles, malvados y de mal corazón; viven en el "corazón de las montañas", son ingeniosos en la excavación de túneles y minas y en la fabricación de armas e instrumentos de tortura; son brutos, pellizcan y ríen "con voces horribles y pétreas"; son perezosos, "desaseados y sucios"; comen caballos, poneys y burros (y otras cosas mucho más espantosas), y siempre tienen hambre"; tienen "oídos como comadreja en la oscuridad" y son "casi tan silenciosos como murciélagos": cfr. Tolkien, John. 1937. *El Hobbit*. Trad. Manuel Figueroa. Barcelona: Minotauro, 17ª edición en español, 2000, cap. 4: "Sobre la colina y bajo la colina", pp. 70-77. En el Prólogo a *El Señor de los Anillos*, Tomo I: *La comunidad del anillo*, el narrador hace una síntesis de los sucesos relatados en *El Hobbit*, y los "trasgos" aparecen bajo el nombre de "Orcos" (23); y en el cap. 5: "El puente de Khazad-Dûm", hay algunas precisiones: "Son orcos, muchos (...) Y algunos son corpulentos y malvados: uruks negros de Mordor. (...) pero hay algo más ahí. Un gran troll de las cavernas, (...) o más de uno" (435): cfr. Tolkien, John. 1954. *El Señor de los Anillos*, Tomo I: *La comunidad del anillo.* Trad. Luis Domènech. Barcelona: Minotauro, 22ª edición en español, 2000: 23 y 431-446.

ponencias 3c

medios

Periodismo, publicidad y discurso literario

José Barisone
Stella Martini
Elena del Carmen Pérez

Literatura y periodismo en las crónicas de Rubén Darío

José Alberto Barisone
Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires

Introducción

Tradicionalmente los trabajos sobre el modernismo hispanoamericano privilegiaron el estudio de la poesía y, en menor medida, de la novela y el cuento; es decir, de las formas canónicas de la literatura. Es así como los especialistas centraban su interés en la consideración de los valores específicamente estéticos de las obras. En cambio, el conjunto de escritos periodísticos -tan abundante en la producción de los escritores modernistas- sólo en años recientes mereció la atención de la crítica. Al respecto, resultan insoslayables los aportes de Aníbal González, Susana Rotker y Julio Ramos.

Con la emergencia de nuevos enfoques teóricos y metodológicos para el abordaje de la literatura -semiótica, análisis del discurso, teoría de la recepción, estudios culturales- no sólo se enriquecieron los instrumentos conceptuales del trabajo crítico, sino que también se amplió el campo de interés al incluir como objeto de estudio otras formas textuales antes consideradas menores, ancilares.

Dentro de la textualidad modernista, si dejamos de lado las obras literarias, la crónica ocupa un lugar de privilegio porque fue una de las prácticas discursivas más frecuentadas por los escritores, y también por las consecuencias que tuvo en la constitución y consolidación del modernismo.

En este trabajo nos proponemos realizar una somera caracterización de la crónica modernista a partir del aporte de Rubén Darío y señalar la contribución que este discurso hizo respecto del modernismo. Partimos de la hipótesis de que la práctica periodística que llevaron a cabo los modernistas hispanoamericanos, particularmente a través de las crónicas que escribían, fue la condición de posibilidad de su profesionalización. En otras palabras, los escritores modernistas (José Martí, Manuel Gutiérrez, Nájera, Julián del Casal, Rubén Darío, por citar algunos) tuvieron en el periodismo un medio de vida necesario para su subsistencia, a la vez que encontraron un modo peculiar de hacer literatura en un espacio discursivo orientado a la información de distintos aspectos de la actualidad.

Desarrollo

Para una mejor comprensión de los rasgos propios de la crónica modernista y de la proyección que tuvo, resulta necesario considerar el contexto de enunciación de donde surgió.

Debe tenerse presente que algunos países de América latina, particularmente la República Argentina, México y Chile, fueron sacudidos, a partir de 1870, por un intenso y creciente proceso de modernización que afectó todos los órdenes del Estado. Esto trajo aparejado una nueva concepción de la literatura y el arte, una redefinición del rol del escritor, una colocación diferente de éste dentro de la sociedad y la aparición de un mayor público lector merced a la aplicación de los planes alfabetización. En este contexto más democrático, la prensa escrita cumplió un papel importantísimo, puesto que la lectura de los nuevos lectores no partía tanto de las formas tradicionales, como el libro, sino que se ejercitó en el discurso periodístico a través de los diarios y revistas, medios en los que adquirieron importancia la fotografía y la producción de grabados.

Hacia fines del siglo XIX aparecen grandes diarios –*La Prensa* y *La Nación* de Buenos Aires*, El Partido Liberal* de México, *La Opinión Nacional* de Caracas, entre otros-. Con ellos se perfiló un nuevo tipo de periodismo, alejado ya de la adhesión y proclama política excluyente, y abierto a los reclamos del mercado y a los intereses de un lectorado más amplio y diversificado. Es dentro de estos poderosos medios de comunicación y de formación de los ciudadanos de las jóvenes

repúblicas hispanoamericanas donde los escritores encontraron un medio de vida ligado a su especialidad, la escritura, lo que les permitió insertarse profesionalmente en el mercado.

En la prensa de fines del siglo XIX se perfilan dos tipos de periodistas: uno más moderno, que toma su modelo de los Estados Unidos, que es el *reporter*, más vinculado a la transmisión directa de noticias. El otro tipo es el del cronista –de influencia francesa–, periodista/corresponsal más ligado a la información referida al arte, la moda, la vida cotidiana. Esto dio como resultado la producción de *notas de color* que combinaban información con las impresiones personales y la riqueza expresiva de estos periodistas poetas. En esta profusa masa textual, las crónicas de viaje ocupan un lugar de privilegio, pues muchos de los modernistas fueron eternos migrantes –Martí, Darío, Gómez Carrillo– que iban dejando testimonios de lo que veían y de sus propias experiencias en sus desplazamientos por diferentes lugares del mundo. Resultan ejemplares en este aspecto la serie de crónicas de José Martí referidas a los Estados Unidos, las de Enrique Gómez Carrillo surgidas de sus viajes por Japón, China, la India, y las de Rubén Darío sobre París y diversas ciudades de España e Italia.

El trabajo periodístico, con su exigencia de novedad e inmediatez, fue juzgado por los escritores de manera ambivalente. Por un lado, aparece la queja por el tiempo que los distrae del cultivo de la poesía a causa del rigor de este trabajo; pero también, por otra parte, suelen reconocer la disciplina que les impone la tarea y la posibilidad de publicar y dar a conocer sus nombres en medios de alcance relativamente masivo. Rubén Darío, a pesar de haber experimentado cierto desasosiego por la obligación de tener que redactar semanalmente artículos para la prensa, fue capaz de valorar positivamente esta tarea:

> Hoy y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir. La mayor parte de los fragmentarios son periodistas. ¡Y tantos otros! (…) Hay crónicas, descripciones de fiestas, o ceremoniales escritas por reporters que son artistas las cuales, aisladamente tendrían cabidas en obras antológicas… Solamente merece la indiferencia y el olvido aquel que, premeditadamente, se propone escribir, para el instante, palabras sin lastre e ideas sin sangre. Muy hermosos, muy útiles y muy valiosos volúmenes podrían formarse con entresacar de las colecciones de los periódicos la producción, escogida y selecta de muchos considerados como simples periodistas. (Jiménez y Morales, 1998: 203).

Rubén Darío vivió fundamentalmente del periodismo. Se inició muy joven -a los catorce años en un periódico de su patria- y a partir de los veinte años, cuando escribió en Chile sus colaboraciones para *La Época*, su relación con la prensa fue continua. En la República Argentina colaboró en varios medios periodísticos (*El Tiempo*, *La Tribuna*, etc.) y fundó la *Revista de América* junto con Ricardo Jaimes Freyre, pero indudablemente *La Nación* de Buenos Aires ocupó un lugar central en la vida y obra de Darío. Según propia confesión, fue en las páginas de este diario donde aprendió lecciones de estilo en los artículos de Paul Groussac y José Martí. Pero lo más importante fue el trabajo que desarrolló en el diario de los Mitre, donde comenzó a colaborar en 1889 y prosiguió hasta su muerte en 1916, lo que no sólo le permitió vivir sino también viajar por Europa. Como apunta Pedro Salinas:

> El periódico de Buenos Aires fue, de allí en adelante, la base de la vida económica de Rubén. Y en cierto modo el rector de sus destinos, porque él le envió a España primero, a París después como corresponsal, él le sujetó para siempre -con la coyunda de un sueldo decente y seguro- a la labor periodística. Ser corresponsal de *La Nación* significaba gran público, buena paga y alto prestigio. (Salinas, 1957: 21)

En el diario de los Mitre Darío cumplió la función de cronista, en primer término y a partir de 1899, cuando lo envían a España para dar cuenta de la situación de ese país, se desempeñó como corresponsal-cronista.

Consideramos pertinente caracterizar brevemente el medio donde Darío desarrolló su trabajo. *La Nación* fue fundada por Bartolomé Mitre el 4 de enero de 1870 con el objeto de ser "tribuna de doctrinas". Durante los primeros años el diario estuvo vinculado al partido de Mitre. Una serie de transformaciones técnicas lo ubicaron a la vanguardia de la prensa porteña: en 1885 incorpora las rotativas; en 1890 las

impresoras dobles; también jugó un papel importante el telégrafo, el aporte de los corresponsales y el surgimiento de la figura del *reporter*. Su formato sábana también fue cambiando: hacia 1870, el diario tenía una página de 77 cm. de largo y 53 cm. de ancho; 1886 alcanzó su mayor tamaño 94 x 61 a nueve columnas. En el momento en que Darío se encontraba en Buenos Aires (1894-1898), la tirada del diario es de 35.000 ejemplares y se sostenía más por el aporte de los avisos comerciales que por la suscripción.

Cabe observar que el perfil de *La Nación* se acercaba al de la prensa francesa, que privilegiaba la crónica y la presencia de la literatura. En esto difería del otro diario importante que se editaba en Buenos Aires, *La Prensa*, que seguía el estilo norteamericano: noticias breves, telegramas y profusión de avisos.

En cuanto al contenido y a la diagramación se puede señalar que en la primera página aparecía el editorial y la publicación de textos literarios y de folletines. En páginas siguientes aparecían noticias telegráficas nacionales e internacionales, notas de espectáculos y avisos comerciales.

Entre los colaboradores más importantes se puede mencionar a José Martí (publicó entre 1882 y 1888 sus "Cartas de New York" y "Escenas norteamericanas"), Emilio Castelar, Ernesto García Ladevese, Aníbal Latino, Paul Groussac, Alfredo Ebelot y Roberto J. Payró.

Cabe preguntarse qué posibilidades discursivas ofrecía la prensa durante esta etapa. Al repasar ejemplares de distintos diarios argentinos de fines del siglo XIX se comprueba que aparecían textos argumentativos, como el editorial, colaboraciones de escritores e intelectuales, concebidas bajo la forma de breves ensayos sobre temas literarios o científicos, la trascripción de *cables*, es decir, información pura, escueta y puntual, obtenida a partir de los telegramas; también se incluían críticas de espectáculos y material literario, como las novelas por entregas, folletines, cuentos y poesías.

La incorporación como colaboradores de poetas con una apuesta estética tan marcada como la que sustentaban los modernistas, posibilitó el surgimiento de una nueva textualidad. Contaban con el antecedente de los cronistas franceses y de otra forma cultivada en la literatura española: el artículo de costumbres. A partir de sus múltiples y heterogéneas lecturas procuraron cumplir con la exigencia de informar sobre distintos aspectos de la cultura moderna con amenidad, gracia y estilo.

En la génesis de la crónica modernista se puede presuponer cierta tensión entre concepciones y funciones textuales diferentes. Por un lado, la necesidad de informar que es propia de la función periodística; por otro, la búsqueda estética inherente a su condición de poetas. Dicho en otros términos, la propensión a la autonomía estética, por una parte, y la exigencia de utilidad y entretenimiento derivada de un soporte destinado al consumo diario y masivo. Esta tensión se resuelve, sutura, adecuadamente en las crónicas mejor logradas.

La crónica modernista es de carácter heterogéneo, se ubica en un lugar intermedio entre el discurso literario y el periodístico; se caracteriza por ser predominantemente de matriz narrativa, pues relata hechos dando la ilusión de un desarrollo cronológico. Como en toda narración, se pueden distinguir dos temporalidades: la de la historia contada y la del orden en que está expuesta. En la crónica modernista ambas instancias temporales suelen coincidir, lo que produce el efecto de colocar al lector en el lugar de los acontecimientos y crear el artificio de que participa de su desarrollo.

A demás de la matriz narrativa, en este tipo discursivo aparecen las tramas descriptivas y comentativas.

El conjunto de artículos publicados por Rubén Darío en *La Nación* no puede encasillarse en un solo rasgo genérico, pues hay ensayos, textos programáticos, obras literarias y crónicas periodísticas. A su vez, estas últimas presentan diversidad de temas, estilo y tono.

Las crónicas darianas abordan distintos temas (notas de color, relatos de viajes, artículos sobre arte, estética y literatura, crónicas de salones pictóricos, relato de sucesos contemporáneos y, en menor medida, cuestiones políticas y sociales). La mayor parte de estos artículos luego fueron recogidos por Darío en libros: *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901), *Parisiana* (1907) y *Todo al vuelo* (1912).

En todos los casos, Darío se presenta como un sujeto fuerte, poseedor de un conocimiento y de una experiencia firmes, capaz de comunicar y orientar a los lectores argentinos el espectáculo de la modernidad.

También es amplio y rico el registro que pulsa -serio, irónico, amable, erudito-, como así también las funciones del lenguaje -poética, informativa, conativa- que varían en función de los materiales que aborda y del efecto que busca provocar en los lectores.

Respecto de lo estrictamente discursivo, Darío exhibe su dominio y virtuosismo en el empleo de los recursos literarios presentes en su poesía y en su prosa literaria, además de la mirada propia de un poeta, que tiñe con su visión estética la realidad representada. Su maestría se advierte en las diversas estrategias narrativas que usa en la construcción de las crónicas, como el empleo del relato enmarcado, la inclusión de pequeños relatos que quiebran la linealidad del texto, la estructuración de los párrafos atendiendo al ritmo narrativo, etc. Esta prosa artística, trabajada, se advierte particularmente en las crónicas tituladas "Tigre hotel", "En París", "Noches de París" e "Historia de un sobretodo". Resulta pertinente señalar que algunas de estas crónicas fueron publicadas como cuentos tras quitársele algún fragmento.

Conclusiones

> Honradamente, de buena fe, cumplió su papel periodístico Rubén Darío. Tenía en su personalidad una veta de periodista. Pero ese *algo*, el algo de sus crónicas, ¿qué era comparado con el soberbio *mucho* de su condición de gran poeta? (Salinas, 1957: 20).

La práctica periodística de los modernistas en general y de Rubén Darío en particular, juzgada menor desde una perspectiva excluyentemente estética, tal como surge de la opinión de Pedro Salinas, creemos que tuvo efectos benéficos y enriquecedores para la literatura hispanoamericana. Puntualizaremos los que a nuestro juicio resultan más destacados:

1- La prensa ofreció una inserción laboral rentada a los escritores, huérfanos ya de mecenazgo y carentes de fortunas personales.

2- Permitió la emergencia de una nueva discursividad, la crónica, que con el fin de informar deleitando, estetizó el discurso periodístico.

3- La extrema libertad temática y el imperativo de la novedad propios de este tipo discursivo dieron la posibilidad a los escritores de tratar temas de interés estético y literario relacionados con sus preferencias, lo que contribuyó a difundir ideas y principios estéticos compartidos.

4- La crónica modernista, con su marcada búsqueda de estilo, y con su soporte narrativo, contribuyó a perfilar un nuevo tipo de cuento y, también, enriqueció el repertorio temático de la poesía (por ejemplo "Estrofa nueva" de Martí y "Oda a Roosevelt" de Darío).

5- El estilo ligero, permeable a la incorporación de neologismos y de la lengua coloquial, redundó en un uso más rico y variado de la prosa artística, superando la pesadez y ampulosidad narrativas.

6- La exigencia de inmediatez a las que esta práctica estaba sometida impusieron una férrea disciplina.

7- La crónica cumplió un papel decisivo en la formación de los lectores educando su sensibilidad artística.

8- Llevó a cabo una tarea de religamiento entre los escritores de distintos países en una época en la que resultaba difícil publicar libros y más aun conseguir una adecuada distribución. De modo que a través de los diarios y periódicos de gran tiraje se garantizaba una red comunicativa entre pares.

9- Por último cabe señalar que la prensa familiarizó ciertos nombres entre el público culto, los críticos y los mismos escritores, con lo cual se consolidó la propuesta estética modernista.

Bibliografía

-BARCIA, Pedro Luis. 1968. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Estudio preliminar, selección y notas de Pedro Luis Barcia. La Plata: UNLP.
-DARÍO, Rubén. 1976. *Autobiografías*. Edición y prólogo de Enrique Anderson Imbert. Buenos Aires: Marymar.
-_____. 1941. *Obras completas*. Ordenadas y prologadas por Alberto Ghiraldo y Andrés González Blanco. Madrid: Aguilar.
-GONZÁLEZ, Aníbal. 1983. *La crónica hispanoamericana.* Madrid: Porrúa Turanzas.
-HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. 1964. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE.
-JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier. 1998. *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*. Madrid: Alianza.
-MAPES, E. K. 1938. *Rubén Darío. Escritos inéditos (Recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados)*. New York: University of Iowa.
-RAMA, Ángel. 1985. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
-RAMOS, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina (Literatura y política en el siglo XIX)*. México: FCE.
-ROTKER, Susana. 1992. *La invención de la crónica*. Argentina: Letra Buena.
-SALINAS, Pedro. 1957. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada.

Los préstamos entre literatura y periodismo: el caso de la noticia policial

Stella Martini
Instituto de Investigación "Gino Germani"
Universidad de Buenos Aires

El relato policial moderno: entre pistas y corrupción

Los préstamos y contactos entre la literatura y el periodismo son múltiples y complejos, especialmente en el soporte de la prensa gráfica, y el policial resulta el género paradigmático para su estudio. Pretendo, brevemente, analizar qué hizo el relato policial por la noticia sobre el delito y de qué manera el pasaje de continuidades se reactualiza en otros productos literarios avanzado el siglo XX.

La literatura sobre la transgresión y el mal tiene una historia larga, y un punto de ruptura, "Los crímenes de la rue Morgue" (1841), cuento de Edgar A. Poe que inaugura el género policial moderno, y que se reafirma en otros dos relatos, "El crimen de Marie Rogêt" y "La carta robada". En el contexto de la segunda revolución industrial y atravesando el conjunto de la literatura sobrenatural y de horror (desde el medioevo hasta el romanticismo) a la que él mismo aporta, Poe sienta las bases del cuento que articula el crimen con los temores de las capas medias ante las consecuencias de los cambios estructurales en el siglo XIX. La segunda revolución industrial, entre otros tantos efectos, pone en la escena urbana al proletario (un "otro" diferente) que altera el tradicional diseño geográfico y social. El delito crece junto con la complejización de las sociedades y en los imaginarios de la época funciona como un alerta. De allí en más, el relato policial, en su versión del enigma y el misterio, alcanza un rotundo éxito de lectorado, en el marco de la reorganización de las estructuras estatales que es inversamente proporcional al aumento del delito. Por eso, y en la línea del positivismo que construye las primeras explicaciones científicas del crimen, el relato policial hace eje en la deficiencia de las instituciones para la prevención y castigo del crimen y constituye al detective privado en nuevo protagonista de la modernidad.

El policial de enigma, aunque no incluye como variable el poder de manera explícita, se refiere a él todo el tiempo. El velo que cubre el crimen se desplaza a las marcas genéricas. Por eso también la ubicación del detective en un espacio cuasi único, como representante atípico de una burguesía acomodada, cuya historia y medios de vida se desconocen. El misterio que lo precede le otorga legitimación. Se trata de un "diferente" positivo que combate el crimen gracias a su capacidad lógica, un "analista" que disfruta de "esa actividad del espíritu que consiste en *desenredar*... le encantan los enigmas, los acertijos, los jeroglíficos, y al solucionarlos muestra un grado de perspicacia que, para la mente ordinaria, parece sobrenatural" (POE, 1994:418). Dice Piglia que "las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa" (1990:114). El crimen tiene la seriedad que le da la muerte, que aparenta pasar a un segundo plano porque está planteado como un desafío a la capacidad de percepción y observación de huellas y su procesamiento lógico (la quintaesencia, los misterios en un cuarto cerrado).

El relato policial pone en juego el desafío del mal (el criminal brutal) que será vencido por el bien (la mente superior), no en términos religiosos, si en términos políticos, moralistas, positivistas y también mercantiles: los desviados merecen un castigo para que el orden retorne a la escena social; y la profesionalización del escritor y los cambios en la industria editorial necesitan nuevos productos de consumo masivo. De tradición popular, la narración policial revela sus intertextos, los relatos de terror, de lo sobrenatural, de aventuras y el mismo melodrama sentimental, en cuyas estructuras se encuentran los formantes del cuento popular: la lucha entre el Bien y el Mal. Son también sus intertextos los que le posibilitan ese público masivo. Los relatos policiales "clásicos" (de Poe a Doyle y Wilkie Collins, de Christie a Borges- Bioy Casares y Peyrou, por ejemplo) dividen la sociedad en lúcidos y torpes, criminales y normales, víctimas y victimarios. Las víctimas son gente común, a través de la cual se ilustra la amenaza de lo siniestro en la

cotidianeidad (a veces son víctimas de su credulidad, ignorancia o ambición, otras, eventuales elegidos por el azar, lo que eleva la dosis de terror, igual que la marca anónima que vela al criminal. En la textualidad que cristaliza el género, como la de Agatha Christie, lo siniestro se manifiesta en ese criminal que es par de la víctima, un aristócrata o un conocido desquiciados.

La marca de proximidad siniestra del crimen y del criminal se desplaza imperceptiblemente al submodelo producto de una nueva ruptura, el relato negro. El criminal puede ser cualquiera que, traspasando las fronteras de la ley, busca dinero y poder o está enredado en negocios turbios (aparecen la mafia y las oscuras tramas del poder). Se puede concidir con Piglia (1990) que "Los asesinos" (1926), de Ernest Hemingway es el relato que inaugura la serie negra, que "... en ese crimen 'por encargo' que no se explica ni se intenta descifrar están ya las formas de la policial dura..." (1990:113), que se va constituyendo desde la paradigmática *Cosecha roja* (1929), de Dashiell Hammett y *El gran sueño* (1939), de Raymond Chandler. La primera crisis del modelo capitalista en el país del norte y la necesidad de instaurar un control sobre el desvío son intertextos del policial negro que franqueó las fronteras originales (geográficas y de soporte, se extendió a diversas literaturas y se hizo texto cinematográfico, televisivo, historietístico). Aquí, el misterio (no el enigma) no precisa de la lógica intelectual sino de un conocimiento profundo de la realidad, del triángulo corrupción- mafia- poder. Es literatura de ciudades modernizadas. Por eso, el "policía inepto" da paso al "corrupto", o al menos al "desmotivado y burocrático", efecto de ese sistema, y se le une la figura de algunos jueces cómplices de las organizaciones criminales. Consecuentemente, el detective es ahora el héroe anónimo (inscripto en la cultura estadounidense de preguerra) a quien anima la búsqueda de la "verdad". En aquel contexto, es tanto pobre como cínico, irrespetado por la institución policial y arriesgado; busca las pistas y se mueve en el espacio público (la calle, los bares de mala muerte, las mansiones lujosas, los clubes nocturnos) y pone en juego el cuerpo en su tarea. Marlowe, Spade, Archer son golpeados, narcotizados, amenazados de muerte porque se mueven en un mundo (otro) más endurecido y más complejo (el verosímil se acentúa con datos de ciudades, calles, hoteles reales) que el de Dupin o Holmes y se atraviesan en el camino del crimen organizado. La capacidad inductiva del detective tradicional, que trabaja casi encerrado en un escritorio leyendo huellas, se cambia por la investigación que es el trabajo sucio del que se mete entre la corrupción, conoce el bajo mundo, y por tanto siempre está en peligro. El desvío no es una patología individual en el contexto de una sociedad en cambio, sino un efecto de la corrupción, la ambición por el dinero.

Lo cierto es que en sus diversas versiones, la literatura policial exige un esquema narrativo básico: crimen-búsqueda-resolución (conflicto-nudo-desenlace). El lector sigue paso a paso la ruta del detective, y aunque queden situaciones abiertas, hay un final coherente, una historia que se explica y se cierra (aunque la tarea del detective no tenga pausa y continúe en otro caso/ otro relato). En el inicio del relato el delito se cometió o está a punto de cometerse, a veces, se asiste a la vida cotidiana, amenazas y la misma muerte de la víctima; en otros casos, ya hay un cadáver. El suspenso tensa los nudos del relato y, aunque el texto oculte pistas, las reglas del género establecen que no se puede engañar "descaradamente" al lector (este tendría que acceder al develamiento junto con el detective o estar a un paso de hacerlo cuando se cierra el relato). Si el lector ignoró índices, el final se los ofrece junto con la explicación infaltable que la voz autorizada del investigador expone. La literatura policial necesita el castigo del criminal porque "es parte de la forma. Sin esto, la historia es como un acorde sin resolución en música. Deja un sentimiento de irritación" (CHANDLER, 1976:73).

En todo caso, la literatura policial prepara y favorece el advenimiento del lector moderno de noticias policiales. Y la industria cultural extiende el género a nuevos soportes, el comic, el cine, la televisión.

Entre ficciones y realidades: el policial en la prensa gráfica

En este punto se impone la pregunta acerca de diferencias y coincidencias entre literatura y noticia periodística. Las diferencias son de los órdenes de la producción, el producto y la recepción. El escritor imagina mundos y situaciones desde la creatividad y la estética (del género, de la época, de las retóricas posibles o inventadas) para entretener, y esos textos, que el lector busca, prueba (desaprueba) y disfruta

cuentan sobre el mundo (pueden aleccionarlo, asustarlo, deleitarlo) en un tiempo imaginado, contemporáneo o no, pero que como literatura es también tiempo siempre recreado, y hace un pacto en privado con cada lector que sabe que lee ficción.

La noticia brinda información pública necesaria para la organización de la vida cotidiana en tiempo real, su función es la aportar datos para la formación de la opinión pública, el conocimiento de la realidad que cada individuo comparte con otros en la sociedad. En el caso de la información policial, reviste el carácter de advertencia, instrucciones para circular en el mundo, prevención de la victimización y percepción del estado del tejido social y del sentido de las políticas públicas. La noticia es una construcción aunque muchas veces se la produzca y se la consuma como "reflejo" de la realidad. Consagrada como modelo genérico en la gráfica popular, las "policiales" ocupan desde hace unos quince años un lugar destacada en la agenda periodística de todos los diarios en razón del incremento y los cambios acaecidos en el delito en nuestro país.

A principios del siglo XX, *Caras y Caretas, La Razón, Ultima Hora* inician, en el género, el modelo periodístico argentino que *Crítica,* desde 1913, consolida, entre retóricas denuncistas y ficcionalizaciones aleccionadoras, y *Crónica,* más recientemente, cristaliza en una modalidad discursiva e ideológica que jerarquiza el mundo según los campos semánticos del bien y del mal. En aquella primera etapa se verifican más claramente los contactos con la literatura. *Crítica*, por ejemplo, "atiende más a lo ficcional que a lo 'realmente ocurrido'. Bajo el título 'Policía. Crónicas de bajo fondo, amantes y ladrones, maritormes y apaches, cancioneros y suicidas', la sección explicita sus referentes y la intención de convertirse en la página popular de un diario que busca interesar a un público consumidor de folletines y revistas populares" (SAÍTTA, 1998:190). Los estrechos contactos entre literatura y crónica periodística se pueden rastrear por ejemplo en los sucesivos cambios de ubicación de tal información: en enero de 1916, desaparece la sección policial como tal y el delito es noticia desde otra, denominada "Literatura, arte y otros excesos"; y en diciembre de ese año será "Delitos de toda clase: literarios, pasionales, contra la propiedad y el buen gusto". Los contactos están también y especialmente en los formatos genéricos con que se despliega la información policial: crónicas literarias, romances, a veces para ser cantados según melodías de moda (el caso de Virginia Donatello, muerta y descuartizada por su amante como "romance para ser cantado" con la música de "La pulpera de Santa Lucía", publicado el 08-08-1029), símiles de letras de tango, avisos para escandalizar. La propuesta invariable de *Crítica* es la de acercar las miserias, trampas y desvíos que se engendran en el mundo del arrabal, zona del delito y la transgresión, al hombre de pueblo común, denunciar la falta de capacidad del Estado para prevenir y resolver los delitos y estrechar su contrato de lectura apelando a la inteligencia y el buen tino de sus lectores que asisten a la transformación y modernización de Buenos Aires, ahora urbe peligrosa. En este punto, las relaciones con el policial clásico son evidentes, todo crimen es un enigma que se propone al lector para su desciframiento.

En la evolución del género en la gráfica se verifican cambios que se explican por los que acontecen en la realidad, el desarrollo de la tecnología y las expectativas del público. Los diarios populares hacen sus cambios, como todo género popular, de manera más lenta. La información sobre delitos en los llamados diarios "serios" como *La Prensa, La Nación, Clarín*, por ejemplo, pasa de un lugar subalterno y casi sin clasificación (en los '50 y '60, por ejemplo, *La Nación* incluye las pocas noticias policiales junto con la información gremial, científica o sobre espectáculos). Luego surgen las secciones "policiales" y, en los últimos años, este tipo de información tiene un lugar destacado en la agenda, presentado como de alto interés público. Hace cuarenta o cincuenta años, la tasa del delito era sensiblemente inferior a la actual y sus geografías coincidían con las de los "barrios malos" todavía. Por eso no eran agenda destacada, los lectores no circulaban por los territorios peligrosos. En la actualidad el delito es tapa en toda la prensa gráfica y el sensacionalismo, en diferentes grados de ocurrencia, retórica obligada porque los índices del delito y la violencia en la comisión de los mismos se han multiplicado y las geografías antes salvas se han vuelto peligrosas.

En una entrevista hecha hace tres meses (en el marco de un libro sobre etnografía del periodismo que estamos escribiendo con Lila Luchessi), Enrique Sdrech destaca la importancia del periodista de policiales en relación con el aumento del delito y la ausencia de respuestas por parte de las instituciones: "...hoy la gente quiere saber porque teme por ella y por su familia. Y ¿quién es el que informa?. La justi-

cia no lo hace, la policía tampoco porque son muy escuetos. Es entonces el periodismo quien lo hace" (2003, mimeo).

La información sobre los crímenes ubica ante el lector un mosaico presunta síntesis de la misma vida cotidiana con casos estructuralmente similares, sin el artificio de la ficción. La noticia policial responde a las instrucciones generales del género periodístico. Pero es una noticia peculiar, justamente porque hace a la seguridad y al orden sociales. Se pueden leer en ella los intertextos del relato clásico y del relato negro: el crimen aparece en general como un enigma a resolver (por las instituciones) y por ello se publican algunas pistas, casi siempre parciales, incompletas, en suma, que no podrían llevar a una satisfactoria resolución del caso. El cronista hace casi de detective, cuando el caso tiene un alto impacto en la sociedad o incluye corrupción policial o judiciales (en parte es lo que hacía Sdrech) y no hay resultados relevantes. Pero la noticia da cuenta de la realidad: desde aquí avanzan todas las diferencias entre relato literario y relato periodístico. Mientras la literatura construye un mundo posible a merced del autor y de la trama inventada, en el mundo real, todo crimen está bajo secreto de sumario, no hay mundo posible para construir salvo a través de débiles conjeturas a partir de datos de tercer orden. La agenda periodística policial, que hace públicos sólo un 9% de los delitos registrados, es casi siempre un relato inconcluso, aun en los ámbitos institucionales. Si la noticia periodística responde al contrato de lectura con su lector pero también a las lógicas del mercado, cada vez más la noticia tiene que ser novedad constante y fresca. Aun los más graves y brutales casos policiales, pueden desaparecer de los diarios cuando no hay novedades significativas y de impacto en la búsqueda o en la judiacialización para publicar. Así ha sucedido y sucede con muchos crímenes, que o por incluir temas "tabú" en la sociedad (el asesinato de un hombre por sus dos hijas en La Plata, año 2000, en un supuesto "ritual satánico" que presuntamente ocultaba un incesto que fue noticia a partir de un testimonio de tercer orden, pero rápidamente salió de agenda) o porque la familia de la víctima es poderosa y logra escabullirse de los medios (como la resolución de la muerte de Cattáneo- "suicidio inducido"-o el secuestro de Florencia Macri, sobre el que se informó poco y breve, por ejemplo) o porque hay una "conjura" del poder detrás (como los asesinatos de la pareja de novios en Bahía Blanca hace dos años o el de las dos jóvenes en Santiago del Estero, este año) son olvidados por los medios. Esta peculiaridad del relato policial periodístico instala una fuerte sensación de inseguridad, desamparo, acostumbramiento y hastío en la sociedad (ausencia de justicia y de prevención policial), ese "sentimiento de irritación" del que habla Chandler. La falta de final propicia la instalación de explicaciones aberrantes y hasta de leyendas urbanas (desaparición de menores y tráfico de órganos, por ejemplo).

La noticia policial hoy tiene más del relato negro, porque la misma realidad lo es (corrupción policial y judicial, cruces oscuros con el poder, ineficiencia en los organismos de control y previsión, prácticas que hacen evidente la violencia de las instituciones como la criminalización de la pobreza y de los jóvenes, por ejemplo).

Del periodismo a la literatura: un viaje en espiral

¿Hay un posible relato de ficción que espera ser escrito a partir de tantos casos aberrantes como los crímenes contra María Soledad Morales; Carolina Aló; Cecilia Giubileo; Marcelo Cattáneo; Jimena Hernández y tantos otras víctimas del crimen?

En la crónica ("Espectáculos", *Clarín*, 13-08-03) sobre *La flor del mal*, de Claude Chabrol, ícono del cine negro francés, se compara el relato con el caso real del asesinato de María Marta García Belsunce (octubre 2002). La justificación: el escenario de clase alta y las formas de ocultamiento del crimen y la impunidad. Chabrol construye el mundo cerrado de una familia que arrastra una historia de corrupción criminal (colaboración activa con la invasión nazi, parricidios, traiciones, perversión, culpas y un destino casi inevitable ligado al primer ocultamiento, casi 60 años atrás). Aunque hay personajes cuasi ingenuos, en el mundo negro de esa familia de clase alta de provincia, no existe el escape, ni siquiera por el amor de los personajes jóvenes (cuya calidad de incestuoso insinúa el texto) que quedan fatalmente incluídos en la trama criminal. Como en *Crimen en el Expreso de Oriente* (1934), de Christie, o *Cosecha roja* (1929), de Hammett el ocultamiento del delito se logra por un sistema más amplio que el del propio entorno privado.

En 1999 Ricardo Piglia publicó *Plata quemada,* casi un homenaje a los viajes que atraviesan la ficción y la información policiales: construyó la novela desde un delito de la vida real, trabajó con documentación periodística y judicial, incluyó y estructuró la escritura del relato. Lo cierto es que mucha buena literatura policial tematiza casos de la vida real. Como ejemplos recientes, en nuestro país la compilación de Sergio S. Olguín, *Escritos con sangre*, ofrece cuentos de escritores y un periodista argentinos sobre casos policiales reales (Elvio Gandolfo, Juan Martini, Angélica Gorodischer, Osvaldo Aguirre, Vicente Battista, Pablo De Santis, Carlos Gamerro, Juan Sasturain y Enrique Sdrech). Mientras Gamerro tematiza el asesinato de Poli Armentano en "Los que vieron pasar al rey"; Sasturain trabaja sobre la muerte de Marcelo Cattáneo; Battista, en "Caminaré en tu sangre", retoma un viejo enigma policial del Buenos Aires de 1914; y Sdrech, un caso escalofriante de 1988, por ejemplo.

Esta larga lista puede ser interpretada como un agradecimiento, un homenaje, un buen producto de la industria cultural. También una muestra de los textos que son pasajes y que nunca son (ni pueden serlo) ordenados o plausibles de modelización. El crimen siempre fue noticia, siempre "vendió" como ficción porque pega literalmente en el poste entre la vida y la muerte y se significa en el tejido de las representaciones culturales de una época. En muchos de los relatos de la compilación mencionada se trata de crímenes efectos de casos de corrupción, que no está claramente clasificada en las policiales de los diarios, pero que no es percibido como una amenaza a la seguridad de la sociedad (probablemente, la crisis institucional impide entender que el delito de corrupción, al tener al Estado como víctima, victimiza a cada uno de los ciudadanos).

La literatura desde casos policiales reales en la Argentina muestra la complejidad de las formas de comunicación y las sutiles líneas que, por momentos, parecen separar la ficción de la información pública. Y su interés, el impacto del delito y la violencia en la sociedad. Se puede asumir que, cuando el lector consume la noticia policial pone a funcionar el vasto conjunto de su competencia (desde la ficción, la non fiction y la misma información).

Bibliografía

-ARLT, Roberto. 1996. "Tratado sobre la delincuencia", en *Aguafuertes inéditas*. La Página SA.
-BARATA VILLAR, Franvesc. 1998. "El drama del delito en los mass media", en *Delito y Sociedad*, Bs. As., año 7, nº 11-12.
-BIOY CASARES, Adolfo y BORGES, Jorge Luis. 1996. "¿Qué es el género policial?", en Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue.
———. (Comps.). 1951. *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Emecé.
-BUSTOS DOMECQ, H. 1985. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Barcelona: Planeta.
-CAPOTE, Truman. 1995. *A sangre fría*. Barcelona: Anagrama.
-CHANDLER, Raymond. 1989. *Adiós, muñeca*. Madrid: Debate.
———. 1970. "Introducción" a *El simple arte de matar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
-CLEGG. 1997. "Narrativa, poder y teoría social", en Mumby, Dennis (Comp.). *Narrativa y poder social*. Bs. As.: Amorrortu.
-COLOMBO, Furio. 1997. "Leyendas metropolitanas", en *Ultimas noticias sobre el periodismo*. Barcelona: Anagrama.
-HAMMETT, Dashiell. 1987. *Cosecha roja*. Madrid: Alianza.
———. 1988. *Una mujer en la oscuridad*. Madrid: Alianza.
-HARROWITZ, Nancy. 1989. "El modelo policíaco: Charles S. Peirce y Edgar Allan Poe", en Eco, U. y Sebeok, T. (eds.). *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona: Lumen.
-LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge B. 1996. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
-LUDMER, Josefina. 1998. "El cuerpo del delito de los muy leídos" y "Mujeres que matan", en *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Sudamericana.
-MARTINI, Stella. 2000. *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Bs. As.: Norma.
———. 1999. "El sensacionalismo y las agendas sociales", en *Diálogos de la comunicación*, Lima, nº 55, junio.
-OLGUÍN, Sergio (ed.). 2003. *Escritos con sangre*. Bs. As.: Norma.
-PIGLIA, Ricardo. 1990. "Sobre el género policial", en *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX.
———. 1997. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta.
-POE, Edgar A. 1995. "Los crímenes de la rue Morgue"; El crimen de Marie Rogêt y "La carta robada", en *Cuentos completos*. Madrid: Alianza.
-REST, Jaime. 1974. "Diagnóstico de la novela policial", en *Crisis*, Nº 15, julio.
-SAÍITA, Syivia. 1998. *Regueros de tinta*. Bs. As.: Sudamericana.
-SASTURAIN, Juan. 1997. "La letra con sangre", en Sasturain, J. (selección, prólogo y notas). *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Ameghino.
-SEBEOK, Thomas A. y UMIKER, Jean. 1987. *Sherlock Holmes y Charles Peirce. El método de la investigación*. Barcelona: Paidós.
-SOHR, Raúl. 1998. "Para entender a la prensa", en *Historia y poder de la prensa*. Barcelona: Andrés Bello Española.
-TODOROV, Tzvetan. 1996. "Los límites de Edgar Allan Poe", en *Los géneros literarios*. Caracas: Monte Avila.
-WALSH, Rodolfo. 1981. "Variaciones en rojo" y "Asesinato a distancia", en *Obra literaria completa*. México: Siglo XXI.

Publicidad y metáfora

Elena del Carmen Pérez
Universidad Nacional de Córdoba

Las metáforas te dan dos ideas
al precio de una
John Scully[1]

Nuestro propósito es analizar cómo la metáfora, recurso frecuente en el lenguaje publicitario, no es sólo un rasgo de *ornatus* que pone de relieve algunos aspectos del producto y oculta otros, sino que también contribuye a establecer una red de relaciones entre lenguajes: el de la vida cotidiana y el publicitario. De este modo, se convierte en instrumento de evaluación de ciertas formas de la cultura actual, realimentando nuestras acciones.

La perspectiva del análisis se sustenta en los aportes al concepto de metáfora de la semántica cognitiva (Lakoff y Johnson) y en una concepción del texto como formación semiótica (Lotman) en la que se memorizan y resignifican las claves de una cultura.

Entendemos, al respecto, que el significado no sólo está "cristalizado" en el signo sino que se actualiza y se carga de valoraciones en un campo cultural construido socialmente y compartido por los hablantes. Esto vale no solo para los significados literales sino también para aquellos implícitos que se expresan a través de operaciones retóricas como la metáfora. De tal modo, la competencia interpretativa del lector se entiende como la capacidad para decodificar los significados metafóricos - y aun las dimensiones ilocutivas y perlocutivas - contenidos en el lenguaje retorizado.

En la selección de las operaciones retóricas hechas por el anunciante, ingresan las pautas estandarizadas del gusto, los arquetipos lingüísticos e icónicos al alcance de un lector implícito situado según su edad, sexo, ocupación, nivel sociocultural. Si todo texto –verbal o no verbal - es una propuesta de negociación de sentidos sobre la base de un saber común a ambos, los saberes que circulan en los textos publicitarios están acotados al universo enciclopédico de los potenciales compradores, quienes a través de diversas operaciones de selección de rasgos formales y temáticos, realizada en función de su competencia cultural, inferirán las connotaciones que el autor[2] les ha propuesto. Las opciones enunciativas, su elección y disposición, dibujan la imagen del lector empírico del anuncio; la retórica del texto articula saberes y creencias que presupone en el público a que está destinado.

La retórica no es, entonces, ajena a la ideología, sino subsidiaria de los procesos de significación (producción, circulación y consumo) de una cultura. Los repertorios de frecuente uso que circulan en los mensajes publicitarios constituyen un escaparate en el cual las imágenes y las palabras "lucen" como una selección de los nodos ideológicos de una cultura. Pretende, en esta maniobra de representación ideológica del destinatario, ofrecer un catálogo de posibles lecturas, entre las cuales una resulte persuasiva para la acción de compra.

El aporte de Lakoff y Johnson

Un aporte sustancial a las teorías sobre la metáfora es el de Lakoff y Johnson (1980) quienes, partiendo del valor cognitivo de la metáfora, han realizado una constatación de cómo organizamos nuestra percepción a partir de metáforas de uso corriente.

Para estos autores, la metáfora no es sólo una propiedad de lenguaje poético sino que impregna todos los lenguajes. Coincidiendo con la retórica clásica, sostienen que las metáforas operan estableciendo una sustitución de un término por otro, basada en la analogía o el isomorfismo, entendido como "el reconocimiento de un conjunto de relaciones comunes en el seno de entidades diferentes". Más allá de la retórica, el lenguaje metafórico es una manera de hablar de las cosas, de la gente, del mundo. Y no una manera extraordinaria sino la más frecuente, la que invade el lenguaje que usamos a diario para expresar los pensamientos corrientes de la cotidianeidad.

En segundo lugar, estas metáforas de la vida cotidiana tejen una red conceptual coherente, de relaciones mutuas, de diálogo entre metáforas viejas y nuevas. De tal modo, el sistema en que se organizan es dinámico, no sólo por el aporte constante de nuevas metáforas sino porque tales aportes devienen de novedosas concepciones de la realidad. Por lo cual, la actividad del sistema metafórico está impulsada por nuevas visiones del mundo.

En tercer lugar, el lenguaje metafórico no es sólo el producto ideológico a donde van a parar las analogías de una determinada cultura, sino que actúa como plataforma de pensamiento para aprehender la realidad, como una red conceptual, un marco de percepción que colabora en la construcción de la visión del mundo. Se establece así un permanente *feedback* entre metáforas y formas de percepción de la realidad.

Veamos un ejemplo. Las expresiones *nos vamos para arriba*, *ir hacia adelante,* ingresan en el sistema metafórico bajo el presupuesto común a nuestra cultura de que *arriba* y *adelante* son mejores que *abajo* y *atrás*[3]. En coherencia con este principio, los conceptos vinculados con *arriba* y *adelante* serán tomados por positivos y darán lugar a la organización de un extenso paradigma de metáforas cotidianas que a su vez van sedimentando determinada forma de percibir el mundo*: estamos subiendo en la tabla de posiciones* (positivo) o *hemos **bajado** las ventas* (negativo)[4].

Si la coherencia del sistema conceptual con la que percibimos y entendemos el mundo se manifiesta en el sistema metafórico, veremos cómo y con qué intenciones el lenguaje publicitario incorpora estas metáforas.

1. Las metáforas orientacionales

Lakoff y Johnson denominan *metáforas orientacionales* a aquellas de base experiencial, es decir, que surgen de la percepción que tenemos de nuestro cuerpo, del entorno físico y de la interacción con los otros. *Arriba* y *abajo* son conceptos que construimos en referencia a partes del cuerpo y que por analogía pueden aplicarse a objetos y espacios que no poseen estos aspectos, como por ejemplo, el tiempo o una pelota. Estos conceptos de orientación son el sustrato de paradigmas de metáforas de frecuente uso; *arriba* está vinculado con: felicidad, salud, vida, poder, control, fuerza, consciente, progreso, futuro; *abajo* está vinculado con: tristeza, enfermedad, muerte, sumisión, debilidad, inconsciente, decadencia, pasado. *Tener la moral alta, estar bajoneada, andar decaída*, son ejemplos de asociación orientacional con estados de ánimo. *Se va para arriba, está escalando posiciones*, asocian arriba con el poder, el estatus.

La publicidad reutiliza repetidamente estas metáforas "primarias" de fuerte arraigo en nuestro sistema conceptual para **garantizar** que el producto o servicio nos sitúa en un paradigma eufórico, positivo "arriba, más, cerca, adelante, activo, ahora", alejándonos del eje negativo "abajo, menos, lejos, atrás, pasivo, luego".

De tal modo, es el propio sistema conceptual del consumidor quien legitima la garantía del enunciador. La autoridad de los enunciados de los avisos se sustenta en los marcos de percepción del auditorio.

a. Garantía de arriba y adelante

> Buscábamos la perfección absoluta. Entonces miramos hacia arriba. Vinos Terrazas
> Adonde va el futuro vamos con vos. Arnet

En los ejemplos citados hay una reutilización de metáforas orientacionales que son de uso corriente. En el primer caso, *arriba* encarece la perfección del producto asociando la altura a la que se cultivan las viñas con la calidad del vino. Al mismo tiempo abre una pluralidad de asociaciones que pertenecen al mismo sistema: estatus elevado, alta calidad, nivel superior.

En el segundo ejemplo (que será retomado más adelante) la orientación del futuro hacia adelante se manifiesta en el verbo "ir". El

eslogan de Arnet cede el protagonismo del viaje al consumidor pero asegura la presencia de la empresa en ese lugar hacia donde se marcha.

b. Garantía de *cerca*

Los vínculos entre personas se expresan metafóricamente en términos de distancia espacial: "estamos juntos en esto", "la alejé de mi vida". Esta metáfora es aprovechada para calificar la separación entre la empresa fabricante y los consumidores. La revolución industrial y la globalización han hecho desaparecer el vínculo entre artesano y comprador. Esta distancia entre fabricante y cliente se conceptualiza en los textos publicitarios a través de esta metáfora "primaria". El tropo no tiene sólo una función ornamental, sino que propone una manera de conocer y comprender esa distancia, no como tal, sino precisamente como su contrario, como proximidad, compañía, respaldo, afecto. Este caso es frecuente en anuncios de compañías de servicios: comunicaciones, seguros y bancos. He aquí algunos ejemplos que construyen ese sistema:

> Vamos con vos. Arnet
> Hacemos lo imposible por estar cerca suyo. CTI Móvil
> Porque su compañía de seguros siempre debe acompañarlo. Vaya donde vaya. Zurich
> ¿Vio que cerca de muchos cajeros Banelco hay un lugar perfecto para pasar sus vacaciones?

2. La metáfora como red conceptual

Hasta ahora hemos mencionado casos en que funcionan metáforas primarias espacializadoras. En el lenguaje cotidiano, y también en el publicitario, las metáforas constituyen sistemas, es decir, redes coherentes en las que el sentido de las metáforas que construyen el sistema, se implican y se conectan.

En el siguiente aviso veremos el funcionamiento de un sistema integrado por *arriba, más y nuevo.*

El aviso deTwingo Renault, que transcribimos a continuación, organiza el texto verbal en base a la metáfora el *techo es un límite*:

> No hay techo, hagan lo que quieran", dijo el gerente. Y los ingenieros empezaron a delirar: "Pongámosle Air Bag, inventemos nuevos colores, diseñemos un nuevo panel de instrumentos y un nuevo volante. Y que los levantavidrios y los espejos exteriores sean eléctricos. Las puertas con cierre centralizado. Y pongámosle un montón de portaobjetos, aire acondicionado y radio AM/FM/pasacassette con frente extraíble. - ¿Y el techo?, ¿qué habrá querido decir el gerente? No sé, hagámoslo corredizo, por las dudas."
> Salí, vivílo todo.

En este sistema global de conceptos relacionados en los que ***arriba es mejor***, el término *techo* significa el límite del ascenso, el tope del crecimiento, más allá de él no se puede ir. Se habla del *techo de la cotización* de una moneda estimando que no puede continuar el alza. Es, por extensión, impedimento, barrera, valla, prohibición.

Quien hace desaparecer el límite es el gerente, cargo jerárquico que lo autoriza a realizar tal concesión. La maniobra de "quitar la valla" traza dos niveles de trabajadores: los que detentan la autoridad y los que la acatan. Sin embargo, la autoridad del gerente responde a una autoridad superior: la lógica de renovación del mercado que lo obliga a poner permanentemente nuevos modelos para no perder espacio en un contexto comercial asediado por las nuevas propuestas de la competencia. A su vez el mercado está constituido por consumidores, cultores de la novedad, que demandan a la empresa y a su representante, el gerente, la renovación. Los ingenieros, como en un torbellino de ideas, van generando el diseño de un automóvil con todo lo que su imaginación de expertos les dicta. Los guía la "lógica de la renovación precipitada" (Lipovetsky: 1990) - *nuevo panel... nuevo volante* - que contribuye a consolidar desde la condición de "moderno" que se imprime al modelo, el atributo de superioridad. De esto se desprende que ***nuevo es mejor***. El atributo de la novedad responde a una de las características de la sociedad de consumo: el culto por la moda. La innovación, el cambio, la variación, se asocian al progreso y garantizan la excelencia.

Al final del aviso, los ingenieros interpretan el significado

denotativo de la frase *sin techo* y diseñan el techo corredizo. La estrategia humorística se funda en la duda de los ingenieros para interpretar la metáfora; se trata de uno de los principales procedimientos de la sátira folklórica universal y consiste en *hacer a alguien bobo* (Propp: 1982) -en este caso, la incompetencia para entender el lenguaje figurado. La divulgación y sencillez de la metáfora aseguran la interpretación correcta del receptor y en consecuencia, la efectividad del chiste.

El segundo concepto que integra el mismo sistema global es ***más está arriba***[5]. En el texto del aviso, la enumeración de las novedades tecnológicas en construcciones yuxtapuestas refuerza la acumulación de elementos que se agregan hasta una altura ilimitada, sin techo. De esto se desprende que ***más es mejor***.

Por último, el tercer concepto, *Salí, vívilo todo*, remite al deseo latente de libertad.

Hemos dicho que el sistema metafórico de una cultura está en coherencia con su forma de percibir el mundo, con sus valores. En el caso de nuestro aviso, la expresión *no hay techo* emerge del sistema metafórico global integrado por arriba es mejor, más es arriba, nuevo es mejor, sin límites es mejor, sistema conceptual profundamente enclavado en nuestra cultura:

- *Salí. Vivílo todo* alude al espíritu de libertad y al deseo de romper límites;
- *más es mejor* alude a uno de los principios básicos de la sociedad capitalista: el consumo;
- *nuevo es mejor* alude al principio imperante del gusto por las novedades.

En un mundo en el que las demandas del tener se aceleran a la par que se hacen cada vez más poderosas y rígidas, y en el cual la libertad cede ante las presiones del estándar de vida, la metáforas del aviso proponen una compensación ante los mecanismos disciplinarios de la sociedad de consumo, y en consecuencia, puede ser leído desde las aspiraciones y el deseo del individuo actual, prisionero de los mandatos del orden capitalista y a la vez, paradójicamente, se alienta su condición de cautivo de una sociedad que cultiva la obsolescencia y la caducidad de los objetos en un espiral de consumo imparable.

Conclusiones

Hemos dicho que la metáfora sirve para evaluar formas de la cultura. Entre los avisos que hemos comentado, sobre impresoras, empresas de comunicación, automóviles, las metáforas orientacionales encauzan una ideología de fuerte arraigo en la sociedad actual. Nos permiten valorar los objetos en cuanto colaboradores de un estilo de vida que se impone como deseable a la vez que se sustentan en valores como:

- la acumulación y culto a los objetos; la metáfora *sin techo* organiza el lenguaje de la exaltación en una enumeración sin límites;
- la caducidad sistemática de los objetos en virtud de lo cual lo nuevo adquiere valor *per se*
- la moral hedonística y materialista se hace patente en *Salí, vivílo todo* y *sin límites*.

Bibliografía

-ADAM, J.M. y BONHOME, M. 1997. La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y de la persuasión. Madrid: Cátedra.
-DE BUSTOS, Eduardo. 2002. "La metáfora y la filosofía contemporánea del lenguaje". URL http://aparterei.com/ap192.htm
-LAKOFF, George. 1993. "The contemporary theory of metaphor". Ortony, Metaphor and Thought. Cambridge University Press.
-LAKOFF, G. y JOHNSON, M. 1998. Metáforas de la vida cotidiana. Madrid: Cátedra.
-LOMAS, Carlos. 1996. El espectáculo del deseo. Usos y formas de la persuasión publicitaria. Barcelona: Octaedro.
-LIPOVETSKY, Gilles. 1990. El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas. Barcelona: Anagrama.
-LÓPEZ EIRE, Antonio. 1998. La retórica en la publicidad. Madrid: Arco Libros.
-MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan A. 1984. El mensaje publicitario. Buenos Aires: Edicial.
-MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos. (s.d.) "Representación y metáfora: la identidad personal".
-URL <http://serbal.pntic.mec.es/cmunoz11/page3.htm>
-NUBIOLA, Jaime. 2000. "El valor cognitivo de la metáfora", en Pérez Ilzarbe, P. Y Lázaro, R. Eds. Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de los valores. Cuadernos de Anuario Filosófico nº 103. Pamplona.
-OCHO SANTOS, Miguel. (s.d.) "Metáfora y relato visual". URL www.ucm.es/OTROS/ / especulo/numero6/metafora.htm
-O´SULLIVAN, T., Hartley, J. et al. 1995. Conceptos clave en comunicación y estudios culturales. Buenos Aires: Amorrortu editores.
-PERICOT, Jordi. 1987. Servirse de la imagen. Barcelona: Ariel.
-SPANG, Kurt. 1997. Retórica literaria y publicitaria. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra

Notas

[1] Publicista de Pepsi-Cola. Citado por López Eire,A. (1998:78)

[2] Entendemos la figura del autor no como un sujeto individual sino como una entidad colectiva en la que ingresan no sólo el creativo sino la agencia que fija las políticas comunicativas.

[3] Volveremos a este tema en el análisis de los avisos publicitarios.

[4] Muchas metáforas de la vida cotidiana y de la poesía pertenecen al mismo sistema metafórico. Y existe entre ambos lenguajes un permanente diálogo: reabsorciones, préstamos y pasajes. En ese tránsito se cargan de nuevos significados. La metáfora orientacional *arriba es alegría* puede verse resignificada en estos versos *Unas veces me siento/ como pobre colina/ y otras como montaña/ de cumbres repetidas* (Benedetti:1993, 15).

[5] Este concepto es también de uso frecuente*: elevados ingresos; alto porcentaje de humedad, levantar las ventas.*

ponencias 3c

medios

Influencia de las nuevas tecnologías en la narrativa

Ana Cláudia Coutinho Viegas
María del Mar Paúl Arranz

Entre páginas y pantallas: superficies de las narrativas contemporáneas

Ana Cláudia Coutinho Viegas
Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ)

Traducción y revisión de Rita de Cássia Miranda Diogo

Pierre Lèvy, en sus reflexiones sobre lo que es lo virtual, afirma que "el texto sigue subsistiendo, pero la página se hurtó"[1] (Lèvy, 1996:48), borrándose bajo la inundación informacional, yendo sus signos, ya no más rodeados por las orillas, a juntarse al torrente digital. El texto, desterritorializado, en flujo y metamorfosis constantes, se presenta en las pantallas como la actualización de un hipertexto de soporte informático.

Al pensar en el diálogo de la literatura contemporánea con las nuevas tecnologías, nos gustaría observar de qué modo el uso de éstas se traduce en innovaciones estéticas en las narrativas actuales, es decir, cómo se da el tránsito entre página y pantalla, de qué modo la primera, habiéndose "hurtado", se recompone para expresar ese texto virtualizado. Sin embargo, no se ven las estrategias retóricas utilizadas en la creación literaria actual como absolutas novedades introducidas por el uso de las tecnologías electrónica y digital, sino en un contexto de reorganización de la percepción y la experiencia, potencializada por esos nuevos medios.

El estudio de las obras de fines del siglo XIX e inicios del XX por el biés de su interacción con la fotografía, el cine, la máquina de escribir, la prensa, en fin, los medios emblemáticos de la vida moderna, viene demostrando que es bastante productivo para una investigación del proceso de profesionalización del escritor y de una revisión de la literatura como técnica. Pasando de una representación de la técnica a la apropiación de algunos procedimientos, se transforma, en aquellas décadas, el propio quehacer literario, redefiniéndose, incluso, su espacio de circulación y sus valores[2].

Con el paso del siglo XX hacia el XXI, la articulación de los circuitos de producción, transmisión y recepción de la literatura con otras esferas de los medios y la apropiación de recursos expresivos de éstas por los textos literarios plantean nuevos retos para esa práctica tradicionalmente fundamentada en la cultura del libro, aunque hoy hibridada con géneros no-literarios y medios de comunicación audiovisuales.

Por fin, la difusión de esos medios, sobre todo la televisión a partir de los años 50, y, ya a finales de la década de 1970, de las computadoras, señalaría un nuevo límite en las transformaciones de las representaciones y de los saberes. Para autores como Pierre Lèvy, viviríamos uno de estos raros momentos en que, a partir de una nueva configuración técnica, "un nuevo estilo de humanidad se inventa" (Lèvy, 1993:17).

El modo de asistir a la televisión se transformó a partir de la invención del control remoto, que permite al telespectador "zapear" entre imágenes de diferentes canales, así como la conexión en red permite al internauta navegar a través de sitios y enlaces diversos. La lectura de las pantallas, desde luego, se caracterizaría por un desplazamiento entre superficies, al lado del montaje fragmentario de nuevos textos. Analicemos estos dos procedimientos, el *zapping* y el modo de lectura hipertextual, característicos de la estética televisiva y de la informática respectivamente, para luego verificar cómo algunas páginas contemporáneas los ponen en escena en el papel.

Según Beatriz Sarlo, el uso del control remoto, esa "máquina sintáctica", "moviola casera de resultados imprevisibles e instantáneos" (Sarlo, 1997:57), se realiza según leyes que la propia televisión enseñó a sus espectadores: producción de una gran acumulación de imágenes de alto impacto y, paradojalmente, baja cantidad de información o alta cantidad de información indiferenciada por unidad de tiempo, ofreciendo un "efecto de información"; una velocidad superior a nuestra capacidad de retener sus contenidos; huída de la pausa y de la retención del flujo de imágenes, ya que ellas no se adecuan a la "atención distraída" solicitada por los medios de masa y a su principal valor estético, una variada repetición de lo mismo; movimiento continuo de las cámaras, combinación de planos muy breves, llenando el video de imágenes, intentando evitar el cambio de canal.

Aunque el ritmo acelerado y la ausencia de silencio o vacío busquen evitar el *zapping*, la autora destaca que serían justamente esas características de las imágenes de la tele las que le abrirían espacio. Si los directores de cámara tienen en el *switcher* su arma para el cambio rápido y aleatorio del punto de vista, los espectadores les contestan con el control remoto, haciendo cortes y montajes no previstos por aquéllos[3]. Sin embargo, estos montajes revocan la jerarquía de planos y el "principio unificador" de Eisenstein, yuxtaponiendo al azar imágenes de diferentes cámaras, canales, lugares. El exceso de imágenes de poca significación y la repetición en serie, característicos de la estética televisiva, permiten cortes en cualquier punto, porque todas las partes son equivalentes.

También la lectura en computadora se puede definir como una edición, un montaje singular, por medio del cual una reserva de información posible se realiza para un lector particular. El acto de lectura se define, así, como una actualización de las significaciones de un texto, siendo el hipertexto una virtualización de los procesos de lectura. La progresiva organización del texto escrito en párrafos, capítulos, sumarios, índices, notas, remisiones, contribuye para su articulación más allá de la lectura lineal, convirtiendo el acto de leer en un proceso de selección, esquematización, construcción de una red intertextual. La estructuración del hipertexto en una red formada por nudos y por los enlaces entre esos nudos no lo restringe al soporte digital. Conceptos como los de intertextualidad y dialogismo ya presuponen el texto como tela de múltiples textualidades, así como la lectura de una enciclopedia ya es de tipo hipertextual. Lo que se presentaría como nuevo en la digitalización sería la rapidez del pasaje de un nudo a otro y la asociación, en el mismo medio, de textos, sonidos e imágenes en movimiento.

Una concepción dinámica de la lectura baraja las funciones de lector y autor, en la medida en que aquél, en la posición de navegante, edita el texto que lee, participando de la estructuración del hipertexto, creando nuevos enlaces. El cuestionamiento de la noción de identidad autoral considerada como una subjetividad integrada, responsable de dar sentido al texto, también encuentra eco en la lectura-escritura hipertextual, en la cual la condición del texto singular, propiedad de un autor único, cede lugar al texto en constante transformación por la participación de las múltiples voces autorales.

La deconstrucción de la idea de texto vinculado a una interioridad psíquica, a una "expresión del yo", la vemos ejercitada en el último libro de Rubem Fonseca, *Diário de um fescenino*, que para ello se vale de un género asociado a las "escrituras íntimas". Si la elección de este género podría sugerir, a primera vista, un movimiento opuesto, una tendencia hacia la afirmación de una subjetividad, ella se revela, en verdad, como una falsa pista.

El narrador, un personaje-escritor, escribe, simultáneamente, un diario y una novela de formación, o mejor, intenta escribirlo, ya que la última no se concreta. La contraposición de estos dos tipos de obras y sus diferentes relaciones con el sujeto autoral pone en escena el *impase* del narrador contemporáneo. La última frase-párrafo del libro –"*Bildungsroman*: que tontería." (Fonseca, 2003:253)[4]– muestra el desprecio de ese narrador por una narrativa que pretenda construir una identidad plena. A la noción de un "perfeccionamiento de sí" por la literatura, sugerida por el término *bildung*, se contrapone la escritura fragmentada del diario. Se admite que escapan, "por pereza y alguna negligencia", "gestos y hablas importantes", o se incluyen "acciones y alocuciones inútiles".

Añadiría algo más. Su novela de formación no tendría como matriz su "vida personal", su "interior", sino otro libro-referencia, al cual el narrador se adhiere, creando borgeanamente sus precursores.

> Todo el mundo sabe cómo es una novela de formación. Tengo una en mi mente. La historia de un joven interesado en su carrera profesional, pero también entusiasmado por las mujeres con las cuales se envuelve, una de ellas casada con su mejor amigo. Vemos su modo de actuar para alcanzar éxito en esas dos áreas –el amor y la carrera–, los procedimientos que usa. Asistimos a sus aventuras, pasiones, éxitos y fracasos. Vemos al personaje volverse un hombre de mediana edad, por fin desilusionado del amor, de su carrera, de la vida. Buena trama, ¿verdad? Fácil, ¿no? El problema es que Flaubert ya lo escribió, yo escribí arriba un resumen de *La educación sentimental*. Si cambiara los nombres, los acontecimientos, el escenario de París por el de Río, el siglo XIX por el XX, ¿lo percibirían las personas? Por supuesto que no.

> Creo que voy a escribir una cosa así, todo esto mismo ya se escribió. (Acordarme de deletear este trecho después.) (p.83)

Pronto, en el inicio, el narrador declara desear escribir ese diario –con duración de solamente un año, en el cual se saltan días y hasta meses– en forma de diálogo, señalando el descentramiento de ese sujeto que escribe. Acompañaría los diálogos una descripción breve del escenario y de las circunstancias en que ocurrieron, como marcas de un texto dramático, lo que sugiere máscaras, escenificación. La naturaleza dialógica del texto también está implícita en las múltiples referencias a otros textos de diversos tipos: novelas clásicas, ensayos, películas, piezas teatrales, narrativas, clichés de la cultura de masa.

Al contrario del elogio a la "mano que escribe" como marca de subjetividad y sinceridad esperadas en un texto confesional, el narrador destaca, repetidas veces, que escribe en una computadora, que odia escribir a mano y que tiene una letra ilegible.

> Estoy escribiendo en un cuaderno rayado. Odio escribir a mano, siempre escribí tecleando, al principio en máquinas de escribir, luego en la computadora. Escribir a mano me enoja, me siento idiota. (...) Después voy a transcribirlo todo en la computadora. (p.93)

En las raras veces en que escribe en páginas, por tanto, éstas no son sino borradores, que se pasarán en limpio en la pantalla. Cuando no tiene cerca la computadora, deja incluso de escribir, interrumpiendo el registro día a día que caracteriza el género elegido:

> Tendré que parar este diario. No voy a llevarme la computadora –caja, teclado, monitor, grabadora de CD, *scanner*, impresora–, tan sólo una maleta con productos higiénicos y dos mudas de ropa. Debía haber comprado una *note-book*, en el tiempo de las vacas gordas. (p. 245)

La tematización de las relaciones entre literatura y técnica corresponde, en ese caso, a transformaciones de los procedimientos literarios, evidentes en la construcción de un texto en red, que sugiere una lectura multilineal, de modo de acompañar las inúmeras remisiones, contaminando la página con el movimiento hipertextual de las pantallas[5]. La figura del lector-escritor requerida por este texto, es, incluso, objeto de consideraciones por parte del narrador, que, a veces, asume un tono ensayístico: "el lector es también un productor. (Iser, Barthes, Eco ya agotaron este asunto.)" (p. 16).

La atención por la distración, que salta de un enlace a otro, también se ejercita en la circulación por la ciudad, espacio privilegiado de esa nueva percepción que se desarrolla en la experiencia moderna de la multitud (tematizada por Baudelaire y Benjamin). Declarando su amor por la calle, el narrador se inscribe en la tradición de la literatura urbana:

> (...) no puedo dejar de errar por la calle. Soy un andariego compulsivo, paso horas caminando por las vías de la ciudad. Como a João do Rio, la encantadora alma de las calles me fascina, quizás usase el pseudónimo 'cualquier-cosa-de-Río', si el otro no hubiera existido antes. (p. 57)

No obstante, el ritmo del *flâneur*, registrado por las crónicas de fines del siglo XIX e inicios del XX, ascendió sin parar a lo largo de este último, de modo que, ahora, "la ciudad es como un videoclip: montaje efervescente de imágenes discontinuas"[1] (Canclini, 1995:131). En el fragmento referente al día 16 de septiembre, el narrador anuncia: "Voy a escribir un diálogo que he escuchado hoy entre tres personas que andaban delante de mí en la calle." Algunos párrafos después, interrumpe el diálogo y finaliza con la frase: "No he escuchado el resto." (p. 208-9). El *zapping* por las escenas urbanas registra solamente un fragmento, sin compromiso con la secuencia inicio, medio y fin.

Es de ese *zapping* urbano que se compone el libro *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, con "setenta flashes, tomas, lentes zoom avanzando sobre la sofocante 'paulicéia'" (Ruffato, 2001:solapa)[6], como afirma Fanny Abramovich, en su presentación. Los setenta fragmentos, numerados y titulados, no presentan ninguna especie de continuidad: no hay vestigios de un enredo como hilo conductor, tan sólo el "montaje efervesciente" de primeros planos que se entrecortan y se yuxtaponen. Se trata de un mosaico de diversos tipos de textos –un encabezamiento, previsiones metereológicas, anuncios clasificados, oraciones, cartas, menús, consejos astrológicos, hechizos, lista de libros, recados de secretaria electrónica, dos páginas con un retángulo negro– dispuestos con diferentes diagramaciones, fuentes de letras, signos tipográficos.

La lectura puede empezar en cualquier punto y seguir cualquier dirección, la multiplicidad desafiando la linealidad, que tropieza y se desdobla indefinidamente. Así como en los nuevos espacios virtuales, "en vez de seguir líneas de errancia y de migración dentro de una extensión dada, saltamos de una red a otra, de un sistema de proximidad al siguiente" (Lèvy, 1996:23).

El título, reiterado por la epígrafe ("Ellos eran muchos caballos, / pero nadie más sabe sus nombres, / su pelaje, su origen..." – Cecilia Meireles) y por la dedicatoria ("Para Cecilia"), nos remite a ese otro texto, el *Romanceiro da Inconfidência*, abriendo también un enlace en el texto de Cecilia, que puede llevarnos a Ruffato. Así como los personajes del caos urbano no tienen nombre, ni tampoco se sabe de dónde vinieron o para dónde van –sólo captamos, en el ritmo vertiginoso de la narrativa, trozos de escenas–, también las palabras, "testigos sin testimonio, / delante de equívocos enormes" (Meireles, 1953:228), galopan en torbellino, sin origen, reapropiadas, resemantizadas.

Imposible no ver en el texto de Ruffato ecos del autor modernista Oswald de Andrade. Los fragmentos también numerados y titulados de *Memórias sentimentais de João Miramar*, en los cuales se mezclan varios géneros textuales y se destaca la materialidad gráfica, están virtualmente presentes en su hipertexto, que puede ser actualizado por el lector. Sin embargo, parece que los cortes cinematográficos y la escritura telegráfica de Oswald se aceleran todavía más, deshaciéndose hasta la tenue trayectoria del personaje que traspasa aquellas memorias discontinuas. El montaje cinematográfico[7] cede lugar al *zapping*, imágenes que surgen y desaparecen como si estuvieran bajo el comando de un control remoto. No obstante, la rapidez de los cortes y el cambio de puntos de vista, en este caso, no obedece a las "leyes de la tele", enunciadas arriba. Tampoco las imágenes tienen bajo contenido semántico, ni los cortes son aleatorios. La página, al asimilar un rasgo característico de la estética televisiva, lo suplementa: alternando la broma, la dulzura, la violencia, la ingenuidad, la esperanza, la decepción, expone heridas, tensiones, causando impacto en el lector. Si el ritmo alucinante de la ciudad contemporánea, expresado en un texto en permanente movimiento, lleva a una "atención distraída", ésta, al focalizarse instantáneamente, lo realiza de una manera todavía más intensa.

Pierre Lèvy identifica, en el pasaje de técnicas anteriores de lectura en red (índices, sumarios, notas remisivas) a la digitalización, una "pequeña revolución copernicana", en la cual no es más el lector el que se desplaza, sino el texto. Aunque en el libro de Ruffato el lector siga moviéndose físicamente en el hipertexto, hojeando, buscando los libros de Cecilia Meireles, Oswald de Andrade u otros en la estantería, también el texto gira, se dobla y desdobla, caleidoscópico, ante el lector. En él, la interpretación no remite más a una intención exclusivamente autoral. "El sentido emerge de efectos de pertenencia locales, surge en la intersección de un plano semiótico desterritorializado y una trayectoria de eficacia o placer." (Lèvy, 1996:49).

La curiosidad *voyeur* y la conversión de lo real en una percepción-pantalla, donde lo virtual sustituye a lo real a través de imágenes que remiten tan sólo a sí mismas[8], son facetas del mundo mediático presentes en *O filho do crucificado*, de Nelson Oliveira, compuesto de seis series narrativas cuyo tema es el fin del mundo. Aprovechándose de la atmósfera apocalíptica del año 2000, creada, en gran parte, por los discursos mediáticos, el autor produce textos de carácter fantástico, surreal. Elegimos, para comentarlo, dos cuentos, "O saxofone baixo" y "Quantos?", donde se explota el panopticismo del mundo contemporáneo. En el primero, usando chalecos invisibles y jeringas con drogas, tres hombres raptan a un periodista y a una azafata para una experiencia en la cual "de una cópula perfecta llevada a cabo en una hora H del día D, la constelación de Sagitario sobre nuestras cabezas, todos los planetas alineados" (Oliveira, 2001a:47)[9], se generaría el ser humano perfecto, el nuevo hombre, el germen de la nueva humanidad. Uno de los secuestradores, Elias, asistente del narrador, nunca se aleja de su inusitado y raro saxofón bajo que, cuando está furioso, asume formas hediondas y emite gemidos de brontosaurio. En esta mezcla de película policíaca y ciencia ficción, está siempre la presencia de la cámara: "¿Qué utilidad tendría el bloc de notas, si estábamos filmando todo con una cámara oculta?" (p. 38). Así como los personajes que miran la escena y la convierten en imagen, también el lector se torna un *voyeur* y su curiosidad permanece suspendida hasta el fin del cuento. Tras perder el control de la situación, hay una explosión y, más que terminar, el texto se interrumpe con Elias en la ventana, convertida ésta en el encuadre de imágenes externas, diciendo "en voz

baja, con una sonrisa burlona en los labios: –Queridos, yo que tú, vendría aquí rapidito. Caramba... No perdería eso por nada de mi vida." (p. 50).

La primera frase del cuento "Quantos?" –"La luz de los reflectores invadió la sala." (p. 51)– ya nos señala la dimensión de espectáculo de la narración. Ésta se constituye a partir de un diálogo entre un hombre y una mujer, la cual refiere una experiencia rara: tras un extraordinario orgasmo con su novio, Walter, ella repite el éxtasis inúmeras veces con varios vecinos y, finalmente, recibe en su cama al Todopoderoso. Observada inicialmente por el padre, poco a poco se ve alrededor de una numerosa asistencia: "Luego, cuando más y más personas iban llegando, confieso que eso me causó bastante placer. Se trataba, ahora, no de una simple encuentro sexual, sino de todo un espectáculo. Yo era el show." (p. 62).

> La narradora atribuye el hecho a la tele:
> Todo lo que conseguía distinguir de la masa de emociones que comprimía mi cabeza, en aquella hora, era la silueta de los anuncios. La silueta seductora y multicolor de los anuncios. De las series. De los noticiarios. La misma que periódicamente cambiaba la textura y el tamaño de la paredes de mi cuarto de dormir, del cuerpo del hombre que me cubría de besos. (p. 54)

El gran poder de seducción se debe, por tanto, a la tele que, al mismo tiempo que la vemos, también mira y funde el ambiente a su imagen, a su luz, creando, así, "una suave sintonía entre su mente y la tele". Cuando se da cuenta de que el padre les está viendo de nuevo, ve solamente su silueta, su bulto recortado "contra la llama azul y artificial de la tele" (p. 61).

Al final del cuento, nos enteramos que el diálogo que acabamos de leer se pasa en un programa de entrevistas en la tele, a cuyos telespectadores la mujer afirma:

> También me gustaría mucho trabajar en la televisión. No sé. Después de haber pasado por lo que pasé, creo que merecía un programa en la tele. Un programa solamente mío, de auditorio. O de entrevistas. Sí, de entrevistas sería fantástico. Un *talk show*. ¿Qué te parece? (p. 70)

Tal vez se entrometiesen ahí los comerciales.

En la presentación a la antología de cuentos *Geração 90: manuscritos de computador*, Nelson de Oliveira, su organizador, además de la obvia referencia a las nuevas tecnologías en el título, caracteriza su generación por escribir "lejos de la máquina de escribir", pegada a la computadora, "en la popularización del *personal computer*, de Internet y el correo electrónico"; y además, por haber tenido la "infancia bombardeada por el vehículo de comunicación más agresivo del planeta: la televisión" (Oliveira, 2001b:8-9). Presentamos, pues, ejemplos de esas características traduciéndolas en obras de la actualidad, sea en la forma cómo representan esos nuevos medios o, principalmente, cómo se asimilan algunos de sus rasgos estéticos, poniendo de relieve las recientes articulaciones entre la literatura y los medios audiovisuales. En el mundo de las imágenes, a la denominación de la pantalla como página (de la web), la página contesta haciéndose pantalla, o viceversa.

Bibliografía

-ANDRADE, Oswald de. [1924] 2001. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 14ed.
-BAUDRILLARD, Jean. 1993. "Televisão / revolução: o caso Romênia", en: Parente, André (org.). *Imagem máquina*: *a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
-CANCLINI, Néstor García. 1995. *Consumidores e cidadãos*: *conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
-EISENSTEIN, Sergei. 1990. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
-FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. 2003. *Os crimes do texto*: *Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
-FONSECA, Rubem. 2003. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras.
-LÉVY, Pierre. 1993. *As tecnologias da inteligência*: *o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
———. 1996. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34.
-MEIRELES, Cecilia. [1953] 1983. *Romanceiro da Inconfidência*; *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
-OLIVEIRA, Nelson de. 2001a. *O filho do crucificado*. São Paulo: Ateliê Editorial.
———. (org.). 2001b. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo.
-RUFFATO, Luiz. 2001. *eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo.
-SARLO, Beatriz. 1997. "Zapping", en: ———. *Cenas da vida pós-moderna*: *intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
-SÜSSEKIND, Flora. 1987. *Cinematógrafo de Letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.

Notas

[1] Todas las traducciones que siguen, bien de los textos teóricos, bien de los literarios, son nuestras.

[2] Para un estudio de las relaciones entre literatura y técnica en el período señalado, cf. Süssekind, 1987.

[3] Beatriz Sarlo recusa la asociación de esa "sintaxis irreverente", que baraja imágenes planetarias, con la noción de "obra abierta". Según la autora, "para pensar así, es necesario cultivar una indiferencia cínica ante el problema de la densidad semántica de esas imágenes" (Sarlo, 1997:59).

[4] En las citas que siguen, indicaremos solamente las páginas, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

[5] Cf. Figueiredo, 2003:13-4. Donde la autora sugiere la posibilidad de una doble lectura de la ficción fonsequiana: una línea recta, sintagmática, siguiendo el desarrollo del enredo, y otra, labiríntica, paradigmática, por las pistas de las remisiones.

[6] En las citas que siguen, indicaremos solamente las páginas entre paréntesis en el cuerpo del texto.

[7] Sergei Eisenstein la define como el "hecho de que, al ponérselos juntos, dos trozos de película de cualquier tipo crean inevitablemente un nuevo concepto, una nueva calidad, que surge de la yuxtaposición". El cineasta ruso reitera todavía la importancia del "principio unificador", es decir, del principio que debe "determinar tanto el contenido del plano como el contenido revelado por una determinada yuxtaposición de esos planos". (Eisenstein, 1990:14 y 17, respectivamente).

[8] Cf. el concepto de imagen virtual en Baudrillard, 1993:147-57.

[9] En las citas que siguen indicaremos solamente las páginas, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

La narrativa hipertextual y el futuro de la novela

María del Mar Paúl Arranz
Universidad Europea de Madrid

Es posible que la fascinación por el relato, modalidad de referencia y de representación presente en todas las culturas, llevara en algún momento a la invención, esto es, a imaginar mundos que sólo existen a partir de lo contado. Tal vez todo empezó, como dice Oscar Wilde, aquel día lejano en que alguien que no estuvo en la caza contó al atardecer a los trogloditas asombrados, cómo mató al mamut en singular combate y trajo sus colmillos dorados[1]. De ser así, en verdad comenzó cuando esos trogloditas asombrados se lo creyeron y ninguno fue a comprobar si los colmillos colgaban o no de alguna pared de la caverna. Y, al cabo, si no lo creyeron nadie, al menos, lo tomó como una afrenta pues de esa acción no se desprendía ningún provecho aparente. De este modo, se inauguraba el placer de un juego que todavía no tenía nombre, pero que tendría tal éxito que se desarrollarían varias artes después para darle espacio y tiempo, sobre todo tiempo: la literatura, el cine; en ocasiones a esas historias se les pondría música y otras hasta danza.

En las últimas décadas se ha abierto otro cauce narrativo para la invención con las estructuras hipertextuales derivadas de las nuevas tecnologías, es decir, con esas estructuras, que diseñadas como bloques (de palabras o de imágenes) conectados mediante enlaces, nos proporcionan múltiples trayectos de lectura. Los soportes electrónicos venían a confluir, tal y como estableció George Landow, el primer gran teórico del tema, con la teoría crítica de la posmodernidad que había redefinido la noción de texto, anunciado la muerte del autor y defendido la plurisignificación intrínseca de la obra literaria. El hipertexto superaba en apariencia las limitaciones de la linealidad, inevitables en el formato impreso, enfatizaba las relaciones intertextuales y propiciaba una apertura en la que desaparecen jerarquías, centros y márgenes. Por añadidura, la interactividad que lleva aparejado difuminaba el papel del autor y daba nuevo sentido a ese lector cómplice que se convertía a la postre, en hacedor auténtico de sentido y, por tanto, en creador. También permitía a los narradores cristalizar, más allá de cualquier metáfora, las propuestas anticipadas por Joyce, Borges, Cortázar, Calvino y tantos otros[2].

Las estructuras hipertextuales aplicadas al relato hacían más palmaria, si cabe, la ruptura emprendida por la gran literatura del siglo XX con las convenciones aristotélicas, pues al constituirse como textos multidireccionales funcionan como un itinerario, más o menos aleatorio, sin que haya un principio de causalidad y necesidad que rija la ordenación de los acontecimientos. La intriga, la sorpresa o la generación de expectativas en función de la trama quedan suspendidas o delegadas en el lector. La verosimilitud se sustituye por la aspiración a alguna forma de coherencia, y el final, una de las marcas tradicionales de la ficción, deja de ser el elemento conformador de sentido, al tiempo que cuestiona la intencionalidad del relato.

Pasado el entusiasmo de los primeros años se ha producido un replanteamiento general de los conceptos al contrastarlos con la aplicación real de lo que hoy por hoy ofrecen los sistemas informáticos[3], y por lo que se refiere a la ficción hipertextual su estancamiento –todavía mayor en el mundo hispano– es notorio, probablemente porque el medio es más audiovisual o hipermediático que literario[4]. Esto no quiere decir que no descubramos una cantidad sustanciosa de direcciones electrónicas en universidades, revistas especializadas o en páginas personales, pero cualquier acercamiento al tema nos descubre intentos de muy baja calidad. De ahí que la ficción interactiva se haya concentrado principalmente en los juegos y, aunque algunos como los MUDs (juegos de rol en línea), estén hechos sólo de palabras, resulta muy difícil dotarlos de cierta narratividad. Janet Murray, cuyo esclarecedor trabajo resalta el estadio primitivo en el que todavía se encuentra el medio, considera que una vez que haya pasado esa novedad y se estabilicen unos cuantos géneros (fundamentalmente de aventura y ciencia-ficción), el dominio digital se concentrará en la narrativa de ficciones en los formatos, a su juicio, más prometedores, que serán, en efecto, el hipertexto y la simulación virtual, pues se trataría de utilizarlos para contar historias que no pueden contarse de otra manera (p. 264). Ésta es, en mi opinión, la cuestión central, definir cuáles son las formas expresivas más idóneas para vertebrar un contenido, mientras se trate, pues, y mientras haya

una historia que contar. Tolstoi, por ejemplo, lamentaba no tener tiempo para aprovecharse de las posibilidades narrativas que vislumbraba ante la imagen en movimiento: "Unos amigos míos –decía– han regresado hace poco a Kursk y me contaron un incidente escandaloso. Es una historia para el cine. No se podría escribir para la literatura o el teatro, pero en la pantalla quedaría bien"[5].

En todo caso, me parece obvio, que lo que surja con verdadera enjundia de la narrativa digital no será novela –Murray habla de *ciberdrama,* otros emplean términos como *cibernovela, hipernovela*– ni siquiera literatura, si convenimos que en ella la sustancia verbal es el elemento hegemónico. Será otra cosa que tendrá que desarrollar su propio lenguaje y su propia retórica. El formato electrónico al combinar texto, imagen y sonido no transmite un contenido literario, como no lo hace el cine, aunque utilice materiales literarios o se sirva de la palabra. Tampoco la experiencia y el goce estético que provoque, podrá ni deberá ser el mismo. Además, la autoría de esta nueva narrativa será probablemente colectiva y designará en primera instancia al diseñador de los procedimientos, no al escritor del propio texto, que tendrá que plegarse al mundo de posibilidades narrativas trazadas con antelación por otro. Si convergieran los dos papeles este autor tendría que ser a la vez un experto informático y un narrador muy cualificado.

La utilización literaria del hipertexto, decíamos, hallaba su justificación en que las obras en formato lineal se habían ido volviendo más multiformes y participativas, lo cierto es que mientras los entornos electrónicos buscan la manera de desarrollar los procedimientos que permitan la narratividad y la inmersión del *interactor* en los mundos ficticios, hay casos, todo lo anecdóticos que se quiera, en que la literatura, sin renunciar al soporte impreso, está cumpliendo plenamente los designios de Italo Calvino, que en *Seis propuestas para el nuevo milenio*, señalaba la "multiplicidad" como uno de los rasgos de la novela:

> He llegado al término de esta apología de la novela como una gran red.[...] ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles" (p. 123-124).

Porque "Internet es nuevo pero la red ha existido siempre", (VILA-MATAS: 2000:57), algunas de estas obras se constituyen hasta cierto punto en hipertextos más o menos implícitos, en lo que no cuenta poco el mestizaje de géneros a que estamos asistiendo y que es el que da a esta literatura esa apariencia de red, de mosaico, de tapiz, de calidoscopio abierto e inacabable. Desde luego en ninguna es más evidente esto que en el *Diccionario jázaro,* de Milorad Pávic (1984). Las entradas del diccionario se distribuyen en tres libros, uno cristiano, otro islámico y otro hebraico, que pueden empezarse a leer en cualquier punto y en cualquier dirección, sin ninguna ruta establecida, aunque podemos orientarnos siguiendo las marcas de cruces, lunas y estrellas. Enrique Vila-Matas otorga también una estructura enciclopédica a *Bartleby y compañía* (2000) pues la obra se presenta como un compendio de notas a pie de página (que son también el diario del oficinista Marcelo) en las que se van recopilando los escritores que, por una razón o por otra, llevaron su escritura hacia el silencio. Para eso, Vila-Matas nos sitúa en los márgenes de la página impresa y nos burla el cuerpo central del texto, pues no en vano su protagonista es también un *bartleby*. De este modo –como señala el propio autor– la obra conjura el final "porque su estructura es infinita, tal vez porque el texto comentado es invisible, no está en el libro, y nadie, por tanto conoce su final"[6]. A partir de ese momento el acto de crear se transfiere a los lectores que, en el mundo real, se dedican a completarlo enviándole casos de nuevos *barteblys*, razón por la cual "veo al libro como el cuento de nunca acabar, el libro de la creación inagotable, el nuevo libro de arena" (El tapiz, 18). Con la participación de los lectores en una estructura hipertextual se hubiera engrosado de manera efectiva la enciclopedia, que de ese modo sería una obra colectiva. El protagonista de su última novela, *El mal de Montano*, (2002) confiesa estar enfermo de literatura y obsesionado, precisamente por su porvenir, asumirá la tarea de salvarla convirtiéndose en la memoria completa de la historia literaria. El tapiz vuelve a ser enciclopedia, diario, ensayo, cuaderno de notas, conferencia, "verbo y teoría" por la que el autor se adscribe a la tendencia más estimulante de la literatura actual (2002:189).

De modo muy tangencial, y lúdico, la variante colectiva la introduce, Benjamín Prado en su último libro de relatos, *Jamás saldré vivo de este mundo* (2003), en el que nos encontramos a nombres destacados de la literatura española, bien como autores colaboradores (idea de cierto parecido con lo que se llama hiperficción constructiva) o como personajes.

Luis Goytisolo, por su parte, construye una obra de itinerarios múltiples en *Diario de 360º* (2000), diario de una voz que no llega a identificarse nunca, y en el que cada día de la semana tiene un hilo temático y genérico, así por ejemplo, los martes recogen una reflexión literaria de corte ensayístico y los domingos el boceto de una novela. Se recomienda, pese a las posibilidades de elección, la lectura lineal porque los diversos hilos temáticos supuestamente convergen en un único fluir narrativo. Varias tramas paralelas narradas con discontinuidad y alternancia, y sin la ordenación temporal del diario, se desarrollan en su última novela *Liberación* (2003).

En fin, incluso una obra tan netamente literaria como la de W. S. Sebald recoge imágenes, fotografías, dibujos, que parecen estar esperando un *link* para que accedamos a la biografía del autor, al cuento de Kafka con el que se funde el "Viaje del Dr. K. al sanatorio de Riva"[7], o a los textos deThomas Browne que a su vez nos llevarían a Borges y así hasta el infinito.

Quede claro que no pretendo en modo alguno establecer conexiones, más allá de lo anecdótico, como he dicho antes ni, por su puesto, atribuir ciertos aspectos de la literatura contemporánea a la irrupción de la tecnología informática ni a nada que no sea explicable dentro de la tradición literaria que recogen, pero sí abundar en ese aire de familia que fija un territorio en el que se comparten las metáforas (red, mosaico, tapiz, calidoscopio), y en el que se ha hecho de la estructura argumento y de la transgresión de fronteras entre los géneros un principio de construcción. Estos autores no renuncian al soporte en el que durante siglos se ha encerrado lo literario, porque aunque puedan hacerlo, se trata al fin y a la postre de indagar en el sentido de la escritura hecha de palabras en una época en que podríamos escribir el mundo sin ellas y se siente la literatura amenazada.

Y es que, la llegada de las nuevas tecnologías no hizo sino avivar los viejos temores sobre el futuro de la palabra y, en concreto, sobre la novela, género por origen y desarrollo ligado a la letra impresa. Recordemos que ya Steiner, mediados los años sesenta, anunciaba el fin de la era verbal y se preguntaba:

> ¿Cómo van a competir las novelas o los poemas que nos exigen esfuerzo y eco precisos con la «totalización» sensoria y la eficacia de los nuevos códigos –con medios técnicos que pueden descendernos con silla y todo al fondo de los mares o ubicarnos en el interior de un cohete con el ímpetu incandescente de su lanzamiento–? Uno se acuerda de las proféticas palabras de Goethe en el prólogo del *Fausto*: ¿cómo puede encontrar la tranquilidad, la viveza de la imaginación que requiere la literatura, un espectador recién llegado *vom Lesen der Journale*, de las turbulentas premuras de las novedades?"[8].

Desde entonces, no han cesado las voces que hablan de su declive y su muerte, si bien tras una larga y lenta agonía. Es el caso del mencionado Luis Goytisolo, para quien el ordenador supone "la suplantación definitiva de la palabra por la imagen, su consagración como una imagen más de la pantalla" (2002:21)[9], lo cual incapacitará a la persona educada en las nuevas tecnologías a pensar en términos literarios, más aun, si sumamos a ello el descrédito creciente que sufre la lectura.

A su juicio, la novela que fue capaz en el siglo XX de reafirmar su espacio frente al cine y superar, con sus grandes figuras, los modelos del siglo XIX se encuentra ahora en manos de jóvenes que "por su afinidad de planteamientos respecto a la novela decimonónica, no parecen sino, literariamente hablando, los abuelos de sus predecesores" (2002:19). Con ellos se ha regresado a la novela de *género* y a la primacía de la intriga y la peripecia argumental, lo que las hace fácilmente trasladables a los medios audiovisuales de los que en parte provienen. Pero, desde mi punto de vista, su mayor defecto no es que retomen los modelos decimonónicos sino la simpleza de sus argumentos, sus intrigas previsibles, sus personajes huecos, y un lenguaje desprovisto de cualquier estilización.

Por lo que se refiere a los lectores, si pueden convertirse en una especie en extinción, alguna responsabilidad tendrá en ello la industria editorial, que ya no publica novelas sino productos, los sistemas educativos que por lo general promueven la lectura con un fervor falso o la rigidez académica que sanciona un canon sin muchos resquicios para hacer de la lectura algo atractivo, como si uno naciera lector de Musil o Proust. Ya de paso, tampoco vendría mal reconocer que algunos de los que se declaran hijos o nietos de los grandes modelos del XX pueden estar aquejados de un síndrome de orfandad en la administración de una herencia que no sabe a qué destinarse ni cómo hacerla producir, ni tal vez generar lectores. Nada garantiza que despoblar a la novela de sus primeros habitantes (argumento, trama, personajes) sea la continuación necesaria de un experimentalismo valioso y no un solar vacío o un *pastiche*. A veces se olvida que la literatura del siglo XX comenzó –sin estridencia ninguna– una mañana en que tras una noche tormentosa Gregorio Samsa despertó convertido en un insecto.

Es evidente que de las dos acepciones del término ficción (*fingere*): por un lado, dar forma, componer modelar; y por otra, fingir, tramar un engaño, la novela del último siglo puso especial énfasis en exhibir su calidad de artefacto, de construcción. Su carácter de "simulación", de algo que se ha modelado como idea y que nos llega como producto de la imaginación se desplazó para mostrar el proceso mismo de la creación, incluso para desmitificarlo como hace César Aira en *Varamo* (2002). Tal reflexión autorreferencial rompía deliberadamente la ilusión de realidad alternativa de los universos ficcionales y el hechizo de aquellos relatos en los que entrábamos no para cambiar nada, sino para que ellos nos cambiaran a nosotros.

Sin duda, su precario porvenir se confirma si atendemos a los propios escritores que manifiestan su desprecio hacia toda novela, en cuanto "escritura desatada" en favor de otros géneros como la poesía o de otras modalidades de relato que se consideran superiores, como el cuento[10].

En fin, ya sea por el agotamiento que el exceso de narratividad ha provocado, porque los escritores han desistido de su papel de constructores de mundos, ya sea por un narcisismo desmedido o ya sea para conjurar el miedo ante la posible extinción de los lectores, alguna de la literatura más reciente navega por las galerías borgianas de una biblioteca infinita y fabrica una ficción exclusivamente metaliteraria, como si fuera más fácil moverse por este laberinto en el que al menos tenemos, a diferencia del otro, el hilo de Ariadna que la intertextualidad proporciona. Inmersos en esas obras, el lector tiene la sensación de haber penetrado en un club de amigos extremadamente selecto al que sólo pueden acceder los iniciados[11].

Otras veces el peligro para la novela parece provenir de la realidad misma, que libre de convenciones y de servidumbres de verosimilitud, puede ofrecernos lo insólito y lo extraordinario sin cortapisas, con una inmediatez y una fuerza de impacto sin parangón. Ya Walter Benjamín señalaba que la información constituía el enemigo renovado del arte de narrar. La prensa –decía– nos sitúa en un mundo donde se ha alterado el sentido del tiempo y enfrenta el relato a la verificabilidad[12], pero esto lejos de darnos certezas, nos aviva la conciencia de la manipulación de los intermediarios, de las mentiras políticas organizadas y de la multiplicación de versiones, y también nos entrega ingentes cantidades de relatos sin principio ni continuidad. Nada más alejado del relato inmutable y definitivo que no está sujeto a prueba de verdad alguna si se respeta el pacto que la ficción establece. Quizá esa demanda –también anticipada en su momento por Steiner– de los géneros de *no-ficción* responda a "la carencia de realidad que caracteriza cada vez más a la cultura capitalista", como sugiere Vicente Verdú[13] y quizá esa carencia remate para siempre a la novela en el sentido que le otorgaba Wilde en su ensayo: "Después de todo, ¿qué es una bella mentira? Pues sencillamente, la que posee su evidencia en sí misma" (969). Pero mientras esto sucede es la novela, la que sin renunciar a su estatus ficcional, aunque jugando a borrar la evidencia, se ve invadida por prácticas discursivas dispares en las que se mezclan las convenciones de otros géneros (ensayo, diario, libro de viajes, autobiografía) que ponen a prueba la suspensión de la incredulidad en el lector[14]. Esta literatura conserva los privilegios que la ficción otorga, la invención de un narrador, por ejemplo, y la autonomía absoluta del universo creado con las palabras respecto a cualquier realidad.

Novela quiere decir, como asegura Tomas Eloy Martínez "licencia para mentir"[15], o para socavar en todo caso la tentación de

la verdad, porque ya sabemos que la verdad del arte es de otra dimensión. Pero sobre todo, como él también apunta y ratifica Claudio Magris[16] en otro sentido, novela quiere decir y, así ha alcanzado su máxima grandeza, libertad absoluta para crear y para dar contextura en su caso o en el de Sebald, a esa voz del "viajero" de largo recorrido, que no establece fractura entre la literatura y la vida porque ambas se funden en un movimiento de conciencia, que es la esencia de la novela de todos los tiempos.

Retomando la pregunta que hacía Steiner: "¿cómo puede encontrar la tranquilidad, la viveza de la imaginación que requiere la literatura, un espectador recién llegado de las turbulentas premuras de las novedades?"[17] pues es tarea de todos y, en primera instancia de los escritores de novelas, que desee buscarla cuando todas las rutas están abiertas. Nos jugamos en ello no sólo la sustitución de unas tecnologías por otras, no sólo un cambio de hábitos y de valores sino precisamente el potencial de imaginación de las próximas generaciones, esa imaginación que es lo único que en términos de relación y comprensión humana nos permite romper el férreo cordón del yo que nos circunda y encontrar una alineación liberadora, lo único que nos permite ponernos en el lugar del otro y tratar de ver por sus ojos, en sus circunstancias, incluso entregarnos a la ceguera si es el caso, tal y como hace ese personaje de Raymond Carver que tras dibujar, mano con mano, una catedral gótica al amigo ciego, para que la "vea" con sus manos, decide, cerrando los ojos, seguirle en ese ejercicio de descubrimiento y percibir el mundo en la oscuridad, a la manera del otro.

Las posibilidades de renovar esa fascinación por el relato pueden ser ahora más ricas que nunca y, no creo, tal vez por ingenuidad, que ninguna haya de prosperar a costa de las otras. La literatura ofrece un juego de simulación exclusivamente interior, a diferencia del que nos puede ofrecer el mundo digital al crearnos unas realidad que nace fuera del individuo y que sólo podemos interiorizar a través de los mecanismos tecnológicos, pero no creo que deba renunciar a rescatar aquel asombro iniciático de los trogloditas, –porque en el fondo no hemos cambiado tanto–, y, en definitiva, a la creación de mundos y emociones, que como al personaje de Carver le hagan exclamar "No se parecía a nada que hubiese hecho en la vida hasta aquel momento"[18]. Proust lo había formulado de otra manera años antes en su novela infinita: "¡Me calma tanto eso de representarme las cosas! Lo horrible es lo que no se puede imaginar".

Bibliografía

-BENJAMIN, Walter. [1936] 1999. "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
-BERENGUER, Xavier. 1998. "Historias por ordenador", en http://www.iua.upf.es/~berenguer/textos/histor/principal.htm.

———.2003. "Una década de interactivos", en http://www.iua.upf.es/~berenguer/textos/decada/portada.htm.
-CALVINO, Italo. [1988] 2001. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela.
-CARVER, Raymond. 2002. *Catedral*. Barcelona: Anagrama.
-CERCAS, Javier. 2001. "La dignidad de la novela", en *El país*, Madrid, 18 de agosto.
-GÓMEZ TRUEBA, Teresa. 2003. "Creación literaria en la Red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción", en *Espéculo,* http://www.ucm.es/info/especulo22.
-GOYTISOLO, Luis. 1996. *Mzungo*. Barcelona: Mondadori.
———. 2000. *Diario de 360º*. Madrid: Alfaguara.
———. 2002. *El porvenir de la palabra*. Madrid: Taurus.
———. 2003. *Liberación*. Madrid: Alfaguara.
-GUELBENZU, José María. (2002). *¿Otro camino para la novela?*, Cuenca: Centro de profesores y Recursos de Cuenca, Cuadernos de Mangana 7.
-GUEDULD, Harry M. (comp.). 1997. *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos, pp. 24-25.
-LABBÉ J., Carlos. 2002. "Ni Herbert Quain ni el rey de Theuth: notas en torno a la (inminente) literatura hipertextual", en Revista Electrónica *Hipertulia* http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/.
-LANDOW, George P. [1992] 1995. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós.
———. (Comp.). [1994] 1997. *Teoría del hipertexto*, Barcelona: Paidós.
-MAGRIS, Claudio. 2002. "Magris: amor, literatura y muerte". Entrevista de Nuria Amat, en *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de noviembre.
-MARTÍNEZ, Tomás Eloy. 2003. "Novela significa licencia para mentir". Entrevista de Juan Pablo Neyret en, *Espéculo,* http://www.ucm.es/info/especulo22.
-MILLÁS, Juan José. 2001. "Carta", en *El país*, Madrid, 13 de julio.
-MURRAY, Janet. [1997] 2000. *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la novela en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós.
-PAJARES TOSCA, Susana.1997. "Las posibilidades de la narrativa hipertextual", en *Especulo,* http://www.ucm.es/info/especulo6.
-STEINER, George. 2000. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
-VILA-MATAS, Enrique. 1998. "Relatos que dibujan la vida", en *Babelia*, suplemento cultural de *El país*, Madrid, 17 de octubre.
-———. 2000. *Bartebly y compañía*. Barcelona: Anagrama.
———. 2002. *Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones*. Cuenca: Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 2002.
———. 2002. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
-VERDÚ, Vicente. 2001. "¿Vivir o leer novelas?", en *El país*, Madrid, 5 de julio.
-WILDE, Oscar. 1991. "La decadencia de la mentira", en *Obras completas*. México: Aguilar, pp. 967-991.
-ZIEGFELD, Richard. 1989. "Interactive fiction: a new literary genre", en: *New Literary History*, 20, pp. 341-372.

Índice de obras mencionadas

Bartebly, el escribiente
Carta
Catedral
Convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología
Creación literaria en la Red: de la narrativa posmoderna a la hiperficción,
Década de interactivos, Una
Decadencia de la mentira, La
Diario, 360º
Diccionario Jázaro. Novela léxico en 10.000 palabras
Dignidad de la novela, La
Escritores frente al cine, Los
Hamlet en la holocubierta. El futuro de la novela en el ciberespacio
Historias por ordenador
Interactive fiction: a new literary genre
Jamás saldré vivo de este mundo
Lenguaje y silencio
Ley del amor, La
Liberación
Magris: amor, literatura y muerte
Mal de Montano, El
Mzungo
Novela significa licencia para mentir
Ni Herbert Quain ni el rey de Theuth: notas en torno a la (inminente) literatura hipertextual
¿Otro camino para la novela?.
Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV
Porvenir de la palabra, El
Posibilidades de la narrativa hipertextual, Las
Relatos que dibujan la vida
Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones
Seis propuestas para el próximo milenio
Teoría del hipertexto, La
Varamo
Vértigo
¿Vivir o leer novelas?

Notas

[1] "La decadencia de la mentira", incluido en Wilde, Oscar. 1991. *Obras completas*. México: Aguilar, p. 979. Wilde reivindica en este ensayo dialogado una literatura que huya de referencialidades y que no oculte su carácter ficcional. Arremete, pues, contra los escritores realistas y contra los que aspiran a alcanzar en el arte la veracidad.

[2] Los antecedentes, literarios y cinematográficos, que se citan son múltiples y hay quien se remonta como no podía ser menos a Cervantes, pasando desde luego por Lawrence Sterne. En fin, entre ellos, cabe destacar la práctica del grupo OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) integrado por autores como Queneau, Perec o Calvino desarrollado en Paris en los años 60 y en los que exploraron las posibilidades de la creación combinatoria. En esta búsqueda de antecedentes estaba la necesidad de legitimar un medio que nacía con los reparos que provoca lo nuevo y que, como el cine antes, tenía que salir de la barraca de feria y demostrar que era algo más que un mero artilugio o un simple juguete.

[1] Respecto a su "no linealidad" puede verse Labbe, Carlos. 2002. "Ni Herbert Quain ni el rey de Theuth: notas en torno a la (inminente) literatura hipertextual", en Revista Electrónica *Hipertulia* http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/) y sobre la interactividad remito al libro de Janet Murray, *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la novela en el ciberespacio*, y también a Bereguer, Xavier. 2003. "Una década de interactivos", en http://www.iua.upf.es/~berenguer/textos/decada/portada.htm

[2] La aplicación de los nuevos sistemas informáticos a un corpus impreso, especialmente de obras clásicas, es hasta la fecha fácilmente inventariable y parece, en todo caso, más útil para el estudioso y el filólogo que para el lector medio. Por otra parte, Richard Ziegfeld (véase 1989. "Interactive fiction: a new literary genre", en *New Literary History*, 20, pp. 341-372) tomó obras del repertorio literario susceptibles de integrar en su estructura componentes propios de la literatura electrónica. Esto sería posible con opciones de software que combinaran el dibujo lineal, el color, el movimiento, y que permitieran aportar localizaciones, cartas de navegación, caracterización gráfica de personajes, aceleración o ralentización del ritmo narrativo, etc. A lo que habría que sumar las posibilidades de interacción con una serie de opciones controladas por el autor en lo que se refiere al inicio o al final, al destino del protagonista, al punto de vista, y al orden de los acontecimientos. Su propuesta, hasta donde yo sé, apenas ha tenido desarrollo, pero nos situaría en una casuística de análisis muy similar al que se nos plantea con la conversión de textos literarios en textos cinematográficos, es decir, estaríamos, traduciendo, trasvasando, adaptando, o como queramos llamarlo, de un soporte y de un lenguaje a otro.

En lo que se refiere al desarrollo del hipertexto en el ámbito hispano, Jerry Hoeg, autor de *Science, Technology, and Latin American Narrative in the 20th Century and Beyond*, lo declaraba así en una entrevista realizada por Susana Pajares Tosca (2002): "En cuanto a la relativa ausencia de hipertextos provenientes del mundo hispano, sobre todo de América Latina, creo que es producto de la falta de recursos informáticos. Por lo tanto, cualquier ciberautor va parecer un vendido seducido por la tecnología yanqui, mientras que su propio pueblo no tiene esperanza de participar de ella, en una ciberrevolución un tanto elitista. Además, la verdad sea dicha, todavía nadie ha logrado producir ninguna obra que haya suscitado interés más allá de unos pocos aficionados. No es que algunos cibertextos no sean buenos, ni originales, ni interesantes, pero realmente el medio no ha encontrado una forma que provoque interés trascendente. Cuando se produzca algo realmente emocionante, los autores surgirán como setas después de la lluvia". Véase Revista Electrónica, *Hipertulia* http://www.ucm.es/info/especulo/hipertl/.

[3] Geduld, Harry M. (Comp.). 1997. *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos, pp. 24-25.

[4] "Regreso al tapiz que se dispara en muchas direcciones". Centro de profesores y recursos de Cuenca, 2002, p. 37.

[5] Aludo a uno de los relatos así titulado de *Vértigo* (2001). Madrid: Debate

[6] "Literatura y poshistoria" (1965), en *Lenguaje y silencio* (2000). Barcelona: Gedisa, pp. 373-374. También puede verse al respecto "El género pitagórico" del mismo año.

[7] No obstante, en su afán por explorar todas las rutas o en un intento de armonizarlas, Goytisolo publica en 1996, *Mzungo*, en la que junto al libro se incorpora un CD-ROM que incluye un videojuego, un juego de rol y un juego de azar relacionados con la acción narrativa y a los que lector puede acudir una vez que se ha completado la lectura de la obra impresa. Laura Esquivel con *La ley del amor* (1995) también nos ofrece una obra híbrida que combina el soporte tradicional con algunos recursos multimedia. Tanto uno como otro son casos aislados.

[8] A la novela, Ana María Moix la ha calificado de género de segunda división y Enrique Vila-Matas en un artículo periodístico donde repasa el auge editorial del relato breve, afirma: "Nada contra las novelas, pero quede aquí claro que, como dice Merino en su prólogo, sólo es verdaderamente buen lector literario quien lee cuentos y poesía además de novelas"; o más adelante: "Vuelven las formas breves y la densidad de contenidos, las narraciones sintéticas y precisas. En el fondo no deja de ser un movimiento editorial coherente, pues a menudo se olvida que la vanguardia de la narrativa actual no está en la novela, sino en el cuento y que ha sido el cuento el motor de la gran narrativa española de hoy". "Relatos que dibujan la vida" en el suplemento cultural *Babelia*, *El País,* 17 de octubre de 1998, p. 4-5. Juan Cruz recoge testimonios de otros tantos novelistas (Muñoz Molina, Eduardo Mendoza), en la misma línea y enunciados en diferentes ocasiones.

[9] "La verdad de la literatura –declaraba Magris en una entrevista– es la amistad de los escritores. La literatura ha dejado de ser un viaje por mar o por la vida. Es un viaje por la literatura". Véase 2003. "Magris, amor, literatura, muerte". Entrevista de Nuria Amat, en *La vanguardia*, 3 de noviembre.

[10] Cfr. "El narrador", texto de 1936, incluido en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1999.

[11] Las palabras pertenecen a un artículo titulado "¿Vivir o leer novelas?" (*El país*, 5 de julio del 2001) desató una jugosa polémica monologada, pues faltaron réplicas y contrarréplicas, al respecto. De entre las respuestas destaco la siempre penetrante y satírica de Juan José Millás en su columna habitual, formulada en forma de carta: "Yo he comparado a veces a los mamíferos con la novela, porque tienen la misma complejidad inútil, y así como a nosotros hay siglos en los que no sobra la muela del juicio, hay momentos históricos en los que a la novela le sobra el monólogo interior. Pero le quitas el monólogo interior a *Ulises* y se queda en nada. El problema de tener tantas glándulas es que cuando consigues que funcione una se detiene la del al lado. [...] Tu artículo del otro día, tan punzante, habría resultado imposible sin esa panda de mamíferos idiotas que imaginan historias. Y lo publicaste en un periódico, que es como te gusta señalar, un artefacto decrépito. Pero en ese artefacto aprendo yo cosas de ti que no tienen precio. Por cierto has de decirme en dónde te han extirpado *La Regenta*, cuya lectura no deja de producirme ataques obsoletos de envidia. Da un beso a tu mujer y a los chicos, si sigues atado a esas formas de relación arcaicas". "Carta", *El país,* 13 de julio, 2001. Y es que Verdú anunciaba como baremo de modernidad de un país su mayor o menor afición a leer novelas. Su ataque se centraba en las que perpetúan los moldes de la novela decimonónica y tienen pretensiones de *best seller*. Javier Cercas también le dio su respuesta en "La dignidad de la novela", *El país,* 18 de agosto de 2001.

[12] Por eso, es curioso que muchos de los autores (Tomas Eloy Martínez, Enrique Vila Matas, Javier Marías, Javier Cercas, Rosa Montero) se vean en la necesidad de aclarar, desde dentro o desde fuera de la propia obra literaria, (o con otra obra literaria como hace Marías en *La negra espalda del tiempo*) que no hay que confundir en esas obras al narrador con el autor, incluso cuando asume la primera persona, tiene el mismo nombre y los mismos rasgos que corresponderían al ciudadano cuyo nombre figura en la portada. ¿Es que los lectores de hoy en día, después de cuatro siglos de novelas y después de Proust llevan la suspensión de la incredulidad más allá de los límites que establece el pacto de la ficción? o ¿es que los autores, conscientes de las expectativas que las técnicas narrativas y las convenciones genéricas imponen juegan deliberadamente a burlarlas?

[13] Opiniones manifestadas en una entrevista realizada por Juan Pablo Neyret (2003) y recogida en *Espéculo,* http://www.ucm.es/info/especulo22 .

[14] "Cuando escribía «El Danubio» tenía intención de añadir una serie de cosas en el texto, pero la magia del propio libro terminó impidiéndolo. La novela es un género muy seductor para aquellos escritores que seguimos creyendo en la literatura como arte. A diferencia de lo que ocurre en otros textos, en la novela la voz es la que manda. Las ideas, y hasta diría que las palabras, vienen del exterior. Hay que obedecerlas". En *La Vanguardia* (2003).

[15] El hecho de que la pregunta se la tome prestada Steiner a Goethe, nos advierte de la recurrencia del tema a lo largo del tiempo. Por lo demás, aunque yo me haya centrado en las voces de autores españoles, baste recordar que por las mismas fechas había una polémica semejante en Estados Unidos entre Thomas Wolfe, Norman Mailer y John Updike.

[16] Raymond Carver, relato que da título al libro *Catedral*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 205.

ponencias 3c

medios

Medios audiovisuales y comunicación

Libertad Borda
Raúl Lavalle
María Esther Silberman de Cywiner ~ Noelí Alejandra Guerra de Cascale
Jean-Marc Limoges

Formas narrativas y construcción de comunidad en foros sobre telenovelas en Internet[1]

Libertad Borda
Universidad de Buenos Aires-
Instituto Gino Germani

Los foros de telenovelas latinoamericanas

En los últimos años, se ha venido señalando la fuerte tendencia en el uso de Internet de orientarse hacia fines relacionados con el entretenimiento, y en este sentido apuntan aquellas investigaciones que hablan de una "convergencia cultural" entre Internet y televisión (Jenkins, 1998). Es decir, si bien las así llamadas "comunidades virtuales",[2] configuraciones sociales que permite la red a través de la así llamada CMC o "comunicación mediada por computadora", se congregan en torno a una variedad amplísima de temas, el interés en el intercambio de información y opiniones sobre productos televisivos ha adquirido una prominencia notable. Entre las diferentes posibilidades abiertas por la CMC, nuestro trabajo se restringirá a los llamados foros, es decir, aquellos sitios dentro de la World Wide Web que funcionan a modo de cartelera pública de mensajes asincrónicos centrados en un tema general donde los participantes pueden abrir un nuevo tópico, responder a mensajes anteriores o simplemente leer los mensajes publicados por otros sin dejar una huella textual.[3]

Dentro de este primer recorte, nos planteamos una segunda restricción. En función de la centralidad que el género telenovela ha venido teniendo en los estudios de comunicación y, en particular, de audiencias, en América Latina, y de la abrumadora cantidad de foros en español dedicados a la telenovela en comparación con otros géneros,[4] centraremos el análisis en los foros dedicados a telenovelas latinoamericanas. Tomando en cuenta estos dos recortes, intentaremos analizar cómo operan algunos mecanismos de construcción de la comunidad –o al menos de intento de construcción-, para lo cual se recurrirá a los aportes de la teoría discursiva bajtiniana.

Los ecos dialógicos en los foros

En su fundamental trabajo sobre los géneros discursivos, Mijáil Bajtin (1959) se empeña en descartar las visiones anteriores de la lingüística sobre la recepción (o la lectura) como una postura pasiva y meramente decodificadora, calificándolas de pura "ficción científica": toda comprensión tiene un carácter de respuesta, lo cual convierte a todo oyente, tarde o temprano, en un hablante. A pesar de que en muchos casos se opera con la ilusión de una palabra inaugural, todo enunciado no es más que "un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados" (Bajtin, 1959: 258). Es decir, todo enunciado se apoya en enunciados anteriores, ya sea para polemizar, ironizar, etc. o simplemente presuponerlos; en resumen, todo enunciado es dialógico. En consecuencia, la experiencia discursiva individual tiene que ver con un proceso de mayor o menor grado de *asimilación* del discurso ajeno, que se apoya en esa actitud activa de respuesta ya señalada. En esto consiste el dialogismo como modo constitutivo del discurso.

Por otra parte, según Bajtín, dado que todo enunciado se inscribe inevitablemente en un tipo estable denominado "género discursivo", la asimilación del discurso ajeno en muchos casos implicará una "reacentuación" del género apropiado.

Por definición, los foros de telenovelas se autopostulan explícitamente como espacios discursivos en donde lo central es la referencia a esa palabra ajena que es el "texto primario" (Jenkins, 1992) de la novela convocante. En este trabajo nos proponemos abordar algunas de las formas que asume dicha apropiación, formas que, según planteamos, tendrán relación con la construcción y consolidación de lazos comunitarios en los foros analizados. Los ejemplos utilizados en esta ponencia proviene de dos foros de telenovelas colombianas, *Yo soy Betty la fea* y *Pedro el escamoso*.

Apropiación de la palabra ajena y formas narrativas

Las formas adoptadas por la asimilación del discurso ajeno dependerán en primer lugar del tipo de lectura que haga el forista del texto primario. Planteamos que se podrían distinguir dos modos básicos de aproximación: aquel que asume el texto telenovela como un relato y aquel que lo asume como producto industrial. En el primer caso, el interés de los intercambios en el foro estará relacionado con los avatares de la trama narrativa; en el segundo, con los detalles de "producción" (informaciones sobre actores, autores, cifras de rating, etc.).[5]

La hipótesis a partir de la cual se trabaja es que tanto en uno como en otro, es el grado de apropiación del discurso ajeno lo que contribuirá a consolidar los vínculos comunitarios, aunque la asimilación tome distintas formas discursivas según cada instancia. En el presente análisis se pondrá el acento en aquellas lecturas que toman al texto primordialmente como un relato, al punto tal que los mensajes de estos foristas asumen ellos mismos formas narrativas, principalmente de dos clases: o bien se presentan como resúmenes de capítulos ya emitidos, o bien se presentan como relatos alternativos al texto primario, pero basados en él.

Antes de proceder al análisis de ambas formas narrativas en los foros, cabe una última aclaración de tipo metodológico. En trabajos anteriores (Borda, 2002a, 2002b) hemos insistido en la naturaleza compleja de los foros en tanto su superficie discursiva es básicamente escrita –aunque también puede incluir el nivel icónico-, pero su carácter interaccional los hacen acercarse en gran medida a la oralidad.[6] Este matiz oral-interaccional de los foros hace que necesariamente el análisis deba abordar estas instancias como verdaderas "performances", en el sentido que le da Blackburn (1986, citado en Bauman y Briggs, 1990), quien sostiene que "*performance* [...] es todo lo que le sucede a un texto en contexto".

a) Resúmenes

La escritura de resúmenes[7] es un caso interesante de apropiación de la palabra ajena, dado que una actividad en apariencia menos creativa que la escritura de ficción se transforma en un verdadero despliegue de recursos por parte del que narra, como parte de la "performance" a la que hemos hecho referencia. En principio, los resúmenes cumplen la función de permitir que aquellos que por alguna razón no han podido ver un capítulo puedan recuperar parte de la trama, pero debido a las características de globalización del género, contribuye también a generar expectativa sobre el relato en aquellos que aun no pueden ver la novela por no emitirse todavía en sus respectivos países. El foro de la exitosa novela colombiana *Yo soy Betty la fea* presenta un caso paradigmático de escritura de resúmenes con un estilo fuertemente reconocible. Se trata de los resúmenes publicados por el forista Javier Santamaría, que se iniciaron como brevísimas reseñas sin diálogos ni detalles, para convertirse luego en un espacio en el que no sólo modalizaba marcadamente los hechos sintetizados sino que también entablaba un fuerte diálogo con el resto de las foristas, intercalado en ocasiones en el propio resumen:

> ...tratando de calmarse armando manipula un juego desestrezante, especula sobre el posible vinculo de betty con el francés, lanza hipótesis, saca conclusiones parciales, que mario calderon disipa aumentando su angustia con su característico morbo y suspicacia, la malicia en pasta, le asegura que ese francés de cierta manera le alborota las hormonas a beatriz...(con amigos como este, para que enemigos, o no¡¡¡)
>
> Una vez finalizado el desfile, hugo se pasea por la pasarela en cortejo real luciendo su falda, le da las gracias al publico y les dice que espera que se hubiesen disfrutado mucho su creacion, por que el se sintio como pez en el agua diseñandola, de inmediato crea la expectativa con la promesa que hizo al comienzo del desfile....¡¡¡mama mia, el cuartel saldra a la pasarela!!!
>
> ¡¡¡un abrazo rompecostillas a mi gente linda de CANADA!!! [El subrayado es nuestro.]

En la gran mayoría de los casos, este aspecto afectivo e incluso creativo de la escritura de resúmenes es reconocido por las foristas, que suelen felicitar y agradecer a los que realizan esta tarea de la misma manera en que lo hacen con los autores de relatos. Al igual que en los

relatos tradicionales orales, lo que importa aquí no es la originalidad de lo que se narra, sino la actuación, el involucramiento del narrador y la respuesta del público. Por otra parte, al celebrar la "autoría" de los resúmenes, los foristas parecen estar reconociendo el valor de la reacentuación –en términos bajtinianos- que cobra el texto primario en el relato sintetizado.

Del ingenioso Odiseo a la más inteligente y sensata de las Pacheco

Otro rasgo notable que surge de los resúmenes analizados en el punto anterior refuerza aun más nuestro señalamiento respecto del cruce entre oralidad y escritura que aparece en estos relatos remontándonos incluso a aspectos investigados por los estudiosos que participaron o al menos influyeron en el debate "orality-literacy", como es el caso de las consideraciones sobre la relación entre los epítetos homéricos y la composición oral de la *Ilíada* y la *Odisea*, planteadas por la tesis de Milman Parry y retomadas por Albert Lord, Eric Havelock y el propio Ong.[8] Tomemos por ejemplo tres fragmentos extraídos de resúmenes de capítulos de la telenovela colombiana *Pedro el escamoso*, emitida en Argentina durante 2001 y 2002.[9] Obsérvese cómo se refiere el narrador al personaje de Mayerli:

> Enrique sugiere consultarle mejor a Rene Lara teniendo en cuenta su gran potencial intelectual, dicho y hecho, el escamoso llama a Mayerli para contactar al señor Lara, quien justo en ese momento hace su arribo a la empresa, la más inteligente y sensata de las Pacheco aprovecha para cursarle al escamoso la invitación especial a cenar que sugirio doña Nidia... (Resumen del capítulo 37, relatado por Javier Santamaría. El subrayado es nuestro.)

> La más inteligente y sensata de las Pacheco se entera por boca de Pastor Gaitan que la señora Mónica Ferreira levanto vuelo para nunca volver, la noticia la deja fría y con muchas preguntas sin respuestas, Mayerli no vacila en telefonear a Paula para contarle, ambas llegan a la conclusión de que ese abrupto viaje se debió a motivos muy graves... (Resumen del capítulo 38, relatado por Javier Santamaría. El subrayado es nuestro.)

> En la oficina Mayerli no disimula su antipatía hacía Lidia, quien no es ajena a las miradas de rabia de la mosquita muerta, como ella suele llamar a la más sensata e inteligente de las Pacheco, sabe cual es el motivo de su rabia, por lo que se acerca a su escritorio y le dice que no debe mortificarse pues a ella ya no le interesa para nada Rene Lara, le asegura que tiene la pista libre para que se quede con él..(definitivamente quien entiende a las mujeres).

> (Resumen del capítulo 39, relatado por Javier Santamaría. El subrayado es nuestro.)

Dice Ong respecto de las repeticiones formulares en forma de epítetos:

> La tradición oral popular prefiere, especialmente en el discurso formal, no al soldado, sino al valiente soldado [...] De esta manera, la expresión lleva una carga de epítetos y otro bagaje formulario que la alta escritura rechaza por pesada y tediosamente redundante, debido a su peso acumulativo (2000: 47).

Los foristas de telenovelas no provienen estrictamente de una "tradición oral", pero sí intentan, a través de los intercambios en el foro respectivo, conformar una tradición en el seno de la comunidad que integran, para lo cual es fundamental el acuerdo sobre los significados compartidos, al menos en un grado considerable. Si bien los epítetos ya no sirven a las funciones de ayuda mnemotécnica para la repetición del texto, tienen que ver con una fijación del significado de ciertos puntos de la trama que hacen a la interpretación del programa televisivo del que son espectadores, como es la apreciación de las características principales de los personajes.

Los escritores (es importante que lo digamos sin comillas) de resúmenes tienen un papel importante en el seno de la comunidad: prestan un servicio crucial, tanto para los que no pudieron ver los capítulos como para los que disfrutan de una nueva versión de algo ya visto. La importancia de este servicio hace que a menudo se conviertan en líderes de esa pequeña comunidad y que sus mensajes sean

respetados. De allí la importancia de estos subrayamientos en forma de epítetos: una vez más, como en un eco de las antiguas culturas orales, se procura repetir para controlar la dispersión de las interpretaciones.

b) Relatos

La escritura de ficción basada en la producción televisiva no es una actividad absolutamente original, ya que desde la década del setenta los fans de la serie televisiva de ciencia ficción *Star Trek* vienen relatando episodios posibles o reescribiendo episodios vistos en los que se cambia el enfoque o la suerte de los personajes y esta actividad se ha extendido hoy a fans de todo tipo de programas televisivos[10] y hasta de literatura popular (como las novelas de vampiros de Anne Rice). Sin embargo, para la telenovela latinoamericana este fenómeno sólo comienza a tomar impulso en los últimos tres años.

Aunque la ficción asume diversos caminos en los foros de telenovelas, nos centraremos en el caso paradigmático en este sentido que es el de la telenovela *Yo soy Betty la fea.*[11] Al promediar la primera emisión de la novela en Colombia y en un momento clave de la trama, comenzó a darse un fenómeno original para el género: empezaron a aparecer, en el foro de Network54[12] así llamadas "teorías" sobre cómo terminaría la novela. Tímidas "propuestas de final" en un comienzo, luego se convirtieron en extensos relatos en los que las foristas hipotetizaban sobre la suerte de los protagonistas. Por otra parte, al igual que la novela que los inspiraba, estos relatos asumían un formato seriado, ya que las autoras publicaban sus historias en forma fragmentada, en parte porque iban agregando capítulos según la respuesta de las demás foristas. Nuevamente aquí estamos ante la tensión entre oralidad y escritura: se trataba de relatos escritos, sin duda, pero tenían una inmediatez y una dependencia del público propias del relato oral. Por otra parte, dado que estaban incluidos como un mensaje más (aunque tuvieran varias páginas de longitud), suponían, por el propio diseño del foro, la posibilidad de recibir respuesta (se incluye siempre un vínculo que dice *Respond to this message*[13]), pero además esta posibilidad se convertía en necesidad al ser solicitada expresamente por el autor o autora. "Lily de Puerto Rico" dice antes de iniciar su historia: "Espero opiniones, claro si no es mucha molestia". Y de hecho las opiniones abundan, por lo general entusiastas:

> No puedo soportar el suspenso....
> June 19 2001 at 1:30 PM
> Por favor Lily no te tardes en continuar tu historia,
> soy tu fan No 1, bueno tal vez la 100, porque sospecho
> tienes a muchas leyendo tus historias. No tardes en continuar

Las apelaciones de la autora a las lectoras/foristas o de la lectora a la autora se mantuvieron en forma constante, y el entusiasmo que generó esta producción entre las participantes fue tal que las historias de las foristas continuaron una vez que terminó la telenovela, y en algunos casos siguen hasta hoy. La fuerte apropiación del discurso de la telenovela, manifestada en la ficción escrita por los foristas, como anticipamos, tiene directa relación con el fortalecimiento de los lazos comunitarios en el interior del foro, ya que el interés por estas nuevas ficciones contribuye a reforzar la participación.

A continuación resumiremos algunos de los aspectos más salientes que asumieron estas "reescrituras", que en algunos casos coinciden con señalamientos hechos por Henry Jenkins (1992), investigador pionero de la *fan fiction*, tal como se llama en el mundo anglosajón a los relatos escritos por fans basados en programas televisivos, por lo general series:

Reposición de escenas faltantes: En el caso de *Betty la fea,* esta tendencia de la reescritura tuvo que ver en primer lugar con la ansiedad que producía la dilación de la anhelada reconciliación entre los protagonistas principales. Sin embargo, hubo casos en los que la reescritura escenificó o expandió un comentario hecho en pantalla ("Le dije a X tal cosa"): las foristas pusieron palabras a esa conversación sintetizada, que se sentía como una brecha insatisfactoria en el texto primario.

Expansión del tiempo de la historia: Cuando la novela ya hubo

concluido, muchas autoras se dedicaron a imaginar cómo sería la vida futura de la pareja, incluso muchos años después. La motivación ya no es la ansiedad por la resolución sino la necesidad de mantener vivo el recuerdo del "texto primario", fantaseando una secuela.

Refocalización: Si bien la mayoría de los relatos giraban en torno a las vidas de la pareja central, otros como el titulado "Marcela después de Ecomoda", se abocaban a los pormenores de la tercera en discordia del texto primario, Marcela Valencia, personaje que muchas foristas habían defendido a pesar de que, sin ser la villana típica del género, actuaba en contra de los intereses de la protagonista.

Borramiento de los conflictos morales: Se observa una tendencia a eludir o más bien diluir los enfrentamientos entre personajes que se incluían en el texto primario. Los oponentes –porque para llamarlos villanos deberían haber ejercido la maldad de manera más constante y cruel a lo largo de la novela- suavizan sus características de arrogancia o desprecio hacia la protagonista. Por otra parte, si no logran la felicidad plena, al menos se vislumbra que han comprendido la injusticia de sus actos y esto les abre el camino a la redención.

Reacentuación del género: Yo soy Betty la fea, según la tendencia de la ficción televisiva colombiana desde hace años (Martín-Barbero, 1992), presenta una hibridación entre comedia y telenovela. El aspecto cómico de la novela en gran medida es abandonado, dado que el interés de las reescrituras es fundamentalmente la trama romántica según el modelo de la "novela rosa" (con todos los estereotipos de este género). Por otro lado, una vez resuelto el tema de la reconciliación de los protagonistas, ya sea en la propia reescritura (dado que la novela no había terminado aun) o en telenovela misma (una vez alcanzado el desenlace), en muchos casos el foco erótico pasó a tener un grado de explicitación nunca alcanzado en la pantalla. Si bien en la novela el sexo había sido un aspecto importante en la relación entre los protagonistas, la concreción de los encuentros amorosos había sido sentida como demasiado escamoteada por parte de los foristas, frustración que este tipo de reescrituras intenta reparar. En este caso la reescritura puede virar hacia el género *soft porno,* donde, a la inversa, rara vez sucede algo de importancia fuera del lecho de la pareja.

A modo de conclusión

En el presente trabajo se intentó sintetizar algunos lineamientos para el abordaje de la comunalización en los foros de telenovelas a partir de la teoría bajtiniana, focalizando en las formas narrativas que aparecen en los foros. Como tarea de investigación para el futuro resta el contraste entre las dos formas básicas de lectura del texto primario y de los distintos lazos comunitarios que éstas crean.

Aunque tal vez pasen años antes de que reaparezca un fenómeno similar al de la novela *Yo soy Betty la fea*, la experiencia de la *fan fiction* anglosajona señala la existencia de una memoria y una cultura "fan" que se va creando y acumulando con estas experiencias. Toda indagación temprana en estos fenómenos allanará el camino para futuros estudios en el área.

BIBLIOGRAFÍA

-BAJTIN, Mijáil. 1959. "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal,* México: Siglo XXI, 1974, 248-293.
-BAUMAN, Richard and Charles BRIGGS. 1990. "Poetics and performance as critical perspectives in language and social life", en *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88.
-BORDA, Libertad. 2002ª. "Oralidad, escritura y foros de Internet: posibles modos de abordaje" ponencia presentada en las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, organizadas por la Red Nacional de Investigadores en Comunicación, en Paraná, 17-19 de octubre.
-_____. 2002b. "Audiencias en la red: de la etnografía a los foros", ponencia presentada en el Encuentro Argentino de Carreras de Comunicación Social, organizado por FADECCOS y Carrera de Comunicación Social- FACSO (UNICEN) , en Olavarría, 3-5 de octubre.
-BROW, J. 1990. "Notes on community, hegemony, and the uses of the past", en *Antropological Quarterly*, 63 (1): 1-6.
-HALL, Stuart. 2001. "Martin Jacques interviews Professor Stuart Hall, Open University". URL: http//www.usyd.edu.au/su/social/papers/hall1.html
-JENKINS, Henry. 1992. *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture.* London & New York: Routledge.
-_____. 1998. "The Poachers and the Stormtroopers: Cultural Convergence in Digital

Age". Charla dictada en la Universidad de Michigan, en 1998 y publicada en *Red Rock Eater News Service*. URL: http://dlis.gseis.ucla.edu/people/pagre/rre.html
-LEMAIRE, Ria. 1990. "Literatura oral e literatura escrita – un comfronto de leitores", en *Actas do Terceiro Congresso Universidade de Coimbra,* 18-22 de junio.
-MARTÍN-BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia (Coord.). 1992. *Televisión y melodrama*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.
-NOBILIA, María Valentina. 2000. "Control y poder en las chats", en M.L. PARDO y M. V. NOBILIA (ed.), *Globalización y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Biblos.
-ONG, Walter. 2000. *Oralidad y escritura*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1ra. edición en inglés, 1982.
-RHEINGOLD, Howard. 1996. *La comunidad virtual. Una sociedad sin fronteras*. 1ra. edición en inglés, 1993.
-TURKLE, Sherry. 1997. *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós, 1ra. edición en inglés, 1995.
-WILLIAMS, Raymond. 2000. "Comunidad", en *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1ra. edición en inglés, 1976.

Notas

[1] En este trabajo se profundizan algunas de las cuestiones planteadas en el proyecto de mi tesis de Maestría en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, "Mecanismos discursivos de construcción de comunidad en los foros de telenovelas en Internet", bajo la dirección de la profesora Nora Mazziotti.

[2] El abordar una discusión sobre las implicaciones del concepto "comunidad" está fuera del alcance de esta ponencia, aunque será un tema insoslayable para la tesis final. A modo de resumen, podemos decir que, lejos del optimismo a ultranza que invadió los primeros trabajos sobre las comunidades virtuales (RHEINGOLD, 1996; TURKLE, 1997), entendemos, con Hall (2001) y Williams (2000), que la "reverberación positiva" que ha adquirido el término lleva a olvidar que la estrechez de los lazos comunitarios tiene siempre como contrapartida algún mecanismo de exclusión.

[3] Los foros que constituyen el corpus de este trabajo son de acceso irrestricto. El que desea ingresar como participante nuevo debe registrarse, pero no deberá hacerlo si sólo se limita a leer los mensajes del foro.

[4] Además del potencial de este género para la creación de vínculos grupales, este dato también debe relacionarse con el hecho de que tradicionalmente la programación de origen local logra captar las mayores adhesiones de la audiencia. Según datos de agosto de 2000, la programación del género telenovela, que representaba más de la mitad de las horas de programación ficcional en Argentina, era de origen nacional en un 63% (MAZZIOTTI *et al.,* 2001).

[5] Es preciso aclarar que no afirmamos que en la práctica se dé siempre una división tajante entre estos dos tipos de lecturas. Ambas pueden convivir e incluso fusionarse en un mismo mensaje (por ejemplo, cuando se hace referencia a cómo un actor interpretó una escena). Pero la distinción metodológica entre estos dos niveles permite indagar en las formas que asumen los lazos comunitarios según el posicionamiento de los foristas frente al texto.

[6] Según John December (1993), se trataría de una "oralidad terciaria": "Aunque se basa en el texto, el discurso de estos foros mediados por computadora exhiben muchas cualidades de una cultura oral. La existencia de esta oralidad basada en el texto puede implicar que el discurso no necesita basarse en el sonido para tener características orales".

[7] El encargado de escribir el resumen de cada capítulo emitido de la telenovela puede ser el moderador del foro, otro forista, o bien varios foristas que se turnan para realizar esta función. La dinámica varía según cada comunidad.

[8] Para un relevamiento de los puntos principales del debate, véase Ong, 2000; véase además la apreciación sobre el debate "orality-literacy" en Lemaire, 1990.

[9] El foro de Pedro el escamoso está disponible en http://www.network54.com/Hide/Forum/149677.

[10] Son innumerables los sitios web en los que se presentan relatos escritos por fans sobre Xena, Warrior Princess, X-Files, etc.

[11] Esta telenovela colombiana que se convirtió en un verdadero fenómeno de audiencias en los países en los que se vendió, se emitió en Argentina por el canal Telefé durante el año 2001 y se repitió durante 2002.

[12] Puede haber más de un foro por telenovela, en el caso de Betty la fea los foros proliferaron en la red mucho más que en otros casos. El foro del que hemos incluido ejemplos está disponible en http://www.network54.com/Hide/Forum/86323

[13] A pesar de que los foros que constituyen el corpus de esta investigación consisten en su gran mayoría de mensajes en español (como es previsible, dado que la telenovela, a diferencia de la *soap opera*, es un género latinoamericano), el servidor que ofrece el espacio para el foro (Network54) tiene su sede en Los Ángeles y todos sus servicios se ofrecen en inglés. Por otra parte, la propia dinámica de exportación de las telenovelas hacen que al foro lleguen personas en cuyos países la telenovela se ve subtitulada, por lo cual el inglés suele ser la "lingua franca" con la que pueden relacionarse. Los intercambios en otros idiomas suelen tolerarse, a diferencia de lo que sucede en el caso de foros en los que el inglés es la lengua hegemónica

Litterae ad proximas et longinquas oras

Raúl Lavalle
Universidad Católica Argentina

Los *media* han abierto posibilidades antes insospechadas, sobre todo a alguien como yo, que disto mucho de tener soltura en cosas de computación. Pero quiero contar aquí algunas experiencias, en mi opinión interesantes, que me dio la comunicación por correo electrónico con otros latinistas, iniciada por nosotros en 2002. Aunque no se trata de nada formal, le he puesto el nombre algo pomposo de *Epistolarium Breve Interretiale*.

***

Empezaré por Frank Bubenheim[1], quien desde Colonia, Alemania, el 16 de noviembre de 2002 me envió una carta de tres páginas, escrita en un muy elegante latín. Respondía así a mi deseo de iniciar un breve intercambio epistolar. En ella Frank me daba un panorama de su vida. Nacido en Baviera, aprendió latín en el colegio, al modo corriente; es decir, como una lengua muerta. Pero llegaron por otra vía a sus manos ciertos ejemplares de revistas escritas en latín, que impulsaban su estudio como lengua viva. Entonces aprendió "Novilatinitatem facilem et suavem esse." En 1971 empezó a aprender árabe, primero solo y con libros; a partir de 1972, en universidades; en 1976 llegó a dominarlo, en Arabia Saudita. Allí convivía con alumnos árabes de Palestina, Iraq, Transjordania y Siria, con quienes no podía comunicarse ni en alemán ni en inglés. Desde 1977 hasta 1981 estudió y se graduó en el conocimiento de la religión islámica, en la Universidad de Jordania (Amman).

En la Universidad de Al-al-Bayt trabajó cinco años como maestro de alemán, pero esta institución tuvo problemas económicos y debió prescindir de la tercera parte de su cuerpo docente, y sobre todo se vieron afectados los profesores extranjeros. Volvió entonces a Alemania, pero su familia (tiene cuatro hijos) quedó en Jordania. Las consecuencias, en un tono más emotivo:

> In ipsa patria mea sicut extraneus, sicut expulsus vivo, sine munere legitimo, sine habitatione propria. In praesenti quidem libros e lingua Arabica in Theodiscam verto et grapheum spatiosum amici mei habito. Sed illud opus potius in Iordania conficiam, in habitatione mea et apud familiam meam. Itaque in animo habeo me in Iordaniam rediturum, si in Germania nullum munus invenierim.

En las líneas finales de la carta me contaba cómo en Aquisgrán conoció a Rubricastellanus (Karl-Heinz Graf von Rothenburg), el traductor al latín de *Astérix*. Admira especialmente de este sabio su trabajo de poner en historietas (*imaginibus nubeculatis*) pasajes de César y de las *Metamorfosis* ovidianas. En efecto, dice, este estudioso y creador ha hecho que los "textus antiquos exsangues" fueran aptos para la enseñanza de niños y jóvenes; los ha transformado en "animatos".

Como se ve, Frank es capaz, con su latín aprendido de un modo natural, de cultivar un bello estilo epistolar y de expresar conmovedores sentimientos. Y esto, me atrevería a decir que escrito a vuelo de pluma, no con la gramática al lado. Pero, dos observaciones sobre su latín. Primero la palabra *nubeculatus*, aplicada a los "globitos" de las historietas. El latín antiguo registra *nubecula*, 'nubecita'. Ahora bien, además del sentido figurado de 'expresión triste' (del rostro), también antiguo, está el neolatino. Por ejemplo, *Iuvenis* y *Adulescens* son revistas para aprender latín que edita el ELI (European Language Institute, Recanati, Italia). Cada una de esas publicaciones, escritas íntegramente en latín y editadas mensualmente, son un *Commentariolus nubeculatus*.

Otro caso es la palabra *grapheum*, que aquí aparece usada con el valor de 'escritorio', no antiguo. El griego "grafeion" tiene sentido de *stilus*, y también el de "estilo". En latín la transcripción más común es *graphium*. Pero todas estas disquisiciones no hacen nada más que molestar, pues es muy claro lo que la palabra quiere decir aquí.

***

Cuando decidí iniciar este intercambio, inmediatamente pensé en el P. José Juan Del Col, salesiano, Rector del Instituto Superior Juan XXIII (Bahía Blanca). De su actuación digo brevemente que es socio fundador de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, tradujo y

publicó libros sobre Terencio y es autor de muchas obras didácticas. Siempre propuso el aprendizaje del latín como lengua viva: él mismo cultiva un culto latín.

En la primera carta que le escribí firmé *Radulphus*. En su respuesta, amén de otras atinadas observaciones sobre mi ínfimo latín, me recomendaba escribir *Radulfus*, pues este es un nombre de origen germano, de las raíces 'consejo' y 'lobo'[2]. Quiere decir que, por más que en esto no siempre se puede sumar uno más uno: "«Lupus consiliarius» est igitur vis subiecta tuo nomini."

Como se ve, no había en principio buenas noticias para mí: ¿cómo compaginar *in bonam partem* los consejos de un lobo? Además, sigue diciendo el P. Del Col: "Pro dolor! Apud veteres, luporum visus noxius esse credebatur." Si un lobo mira a un hombre antes que este lo advierta –continuaba– inmediatamente ese hombre quedará mudo.[3] Un lobo siempre es de temer, por su proverbial ferocidad, que data de tiempos anteriores al diluvio, según prueba el caso de Licaón[4]. Entonces ¿qué clase de consejos puede dar un lobo? A esto responde:

> Hac de causa non repeto tibi celebre illud dictum: "Nomen, omen". At contra tibi ex animo opto ut sis terribilis ut lupus contra malum cuiusvis generis, sed mitis ut agnus in consuetudine tua erga omnes. Tibi etiam opto ut visus tui salubre et iucundus omnibus evadat.

Muy largo sería amontonar ejemplos sobre la ferocidad del lobo y la mansedumbre de los corderos, pero esta carta me dio mucho más de lo que esperaba: me enseñó latín (esto era previsible) y me regaló largos momentos de paz. ¡Ojalá pudiera transmitir, con mi mirada, un poco de paz a todos los que me tratan!

***

En la red encontré un poema "Ad puellam suam", escrito en estrofas sáficas por el vienés Robert Wallisch. Sorprendido por la horaciana maestría del autor, le escribí, pidiéndole en mi correo el envío de otros poemas. En su respuesta de junio de 2000 Robert me decía que actualmente no cultiva la poesía latina: los poemas de la Red pertenecen a su época de estudiante. Estaba complacido, por otra parte, en iniciar un intercambio epistolar con alguien que enseña latín (decía "linguam nostram") en América Meridional.

De acuerdo con esto hemos mantenido una espaciada pero constante correspondencia, de la que tomo un breve trozo. Actualmente Robert cultiva la latinidad renacentista, especialmente relatos de viajes de portugueses e italianos. El 31 de octubre de ese año me hablaba de su bellísima Vindobona, que ya padecía "hibernalibus ex brumis". De todos modos le resultaba placentero leer sobre los azarosos viajes al Nuevo Mundo: "Iuvat calidam sedere post fornacem atque dulcem pipae fumum haurientem periculosa navigantium perlegere itineraria." Me llamó entonces la atención, además de la bella prosa latina, el que todavía se sufrían consecuencias de terribles inundaciones en esa parte de Europa: los habitantes de varias ciudades habían tenido, literalmente, que navegar por las calles.

***

Hay en la Red *Aliquot epigrammata necnon carmina Latina quae scripsit Bradlius Waltonus*[5]; esto es, obra poética del teólogo canadiense Brad Walton, de la Universidad de Toronto. Él respondió amablemente a mi correo y me preguntó si tenía muchos discípulos "linguam Latinam colentes." Cuando le contesté que tenía unos doscientos, se sorprendió muchísimo: "Ducentos discipulos!? Papae! Visne dicere hos ducentos te nunc habere, aut per annos habuisse? Tal vez pensaba que por cultivar la lengua latina debía entenderse que mis alumnos todos pretender ser consumados latinistas (*quod absit!*, pues este es el único trabajo que creo sé hacer). De todos modos esto sirvió para reconciliarme con mi país pues, a pesar de nuestros defectos y de nuestras penurias, hemos sabido mantener viva la llama de la tradición clásica.

El 25 de marzo de 2003 recibí por vía postal un bellísimo regalo de este poeta: "recentius libelli mei exemplar chartaceum." Y volviendo al tema de nuestra indigencia argentina, en el sobre de correo estaba el costo del envío, $ 25. No sé si son dólares estadounidenses o canadienses, pero es una suma que no todos pueden pagar aquí. Le

agradecí por supuesto tan atenta y costosa deferencia, pero su respuesta fue, desde el punto de vista espiritual, más preciosa todavía. Él me estaba más agradecido a mí como lector, según había escrito en otra ocasión a un amigo que le pedía como obsequio su libro:

Plus, haec accipiens, faves poetae,
Quam favet tribuens tibi poeta.

El endecasílabo nos acerca además a esas épocas de amistades literarias, como la de Catulo y Calvo[6].

***

Alain Van Dievoet es una de las más importantes plumas neolatinas de hoy. Ha traducido a Erasmo al francés y tiene escritos latinos en prosa y en verso; varios poemas están disponibles en la Red. Colabora con frecuencia en *Melissa*, revista bimestral *perenni Latinitati dicata*, que es editada en Bruselas por Guy Licoppe y lleva ya más de cien números[7].

Los versos latinos de Alain Van Dievoet pueden encontrarse en la Red. No es este el lugar para el elogio de sus altas bondades poéticas[8], pero sí para mostrar cuánto aprovecha a nuestro conocimiento el cultivar el latín como lengua viva. En una de mis cartas le preguntaba qué es la Domus Latina Bruxellensis. En correo del 17 de junio de 2002, Alain me explicaba que el Dr. Licoppe reúne allí a cultores de la latinidad; en una pared se lee: "Hic nihil nisi latine"; la sede física está "in caeliscalpio bruxellensi." Yo le pregunté (*vae inscitiae meae!*) qué es un *caeliscalpium*. Es de destacar la gran educación y delicadeza de este autor, pues me puso en varios idiomas la palabra 'rascacielos'. Aunque no tengo ningún diccionario de latinidad viva, no era tan difícil sumar uno más uno y percibir el significado. Como consuelo, me gustaría que mi ignorancia ayudara también a otros a animarse a escribir y hablar latín.

***

Con quien más me escribo en mi epistolario es con John Lee. Filósofo y teólogo, nació en Brisbane, Australia, en 1933. Estudió lengua y literatura latina en la Universidad de Queensland y luego continuó sus estudios de clásicas en Wadham College, Oxford. Enseñó filosofía en la Universidad de Newcastle (New South Wales) y en 1994 se retiró de su actividad docente. Continúa sin embargo en su trabajo de estudio y edición de cartas y sermones de autores ingleses del s. XVII. En el año 2000 escribió sus primeros epigramas latinos, muchos de los cuales están disponibles en la Red.

Escribí muy brevemente a John, presentándome y pidiéndole algún escrito. Me correspondió con un generosa carta: además de darme un epigrama latino, me contaba algunas cosas sobre su familia. Tiene tres hijos, ya profesionales, y vive con su esposa "in Cambria Nova Australi." Su casa está cerca de un bosque de eucaliptos y del Mar de Tasmania. 'No tenemos ni gato ni perro' –decía. En cambio, tienen muchos osos "speciei eduardianae."

Pido al lector que no se enoje por mi falta de percepción, pues le pregunté qué era eso de "especie eduardiana": "Estne anglice *koala*?" A tal torpeza mía con infinita paciencia John me dijo, en correo del 26 de julio de 2002, que tales osos eran en español "ositos de felpa", "*teddy bears*". Entonces *lux facta est* en las tinieblas de mi ignorancia. Pero el tema no acabó aquí, pues añadía unas líneas con más datos: la fecha de creación de este personaje (algunos dicen que proviene del presidente Roosevelt; otros, de Eduardo VII, rey de Inglaterra); hay varias versiones latinas de libros infantiles similares; en el bosque cercano a la casa de los Lee no hay osos *koala*, aunque tal vez existían allí en épocas de los primeros colonos. Terminamos este sabroso comentario con otra cosa que contaba. Sus ositos "eduardianos" tienen nombres: Maecenas, Milo, Menander, Horatius, Cyrus, Titus, Alexander, Sebastianus. ¿Qué piensan los hijos sobre esto? "Dicunt liberi nostri nos delirare."

Veamos nada más una pequeñísima muestra del talento de John Lee:

Computatri mus

Haec tenet ad duros inopem me cauda labores;
Caseolos renuo, nam mihi Rete cibus.[9]

El ingenio, el del epigrama eterno, no se agota. Nuestro poeta

revive la tradición de otros epigramatistas de su lengua (pensemos en el Dr. Johnson, en John Owen, en Walter Savage Landor y en tantos otros). Pero permítasenos disentir poéticamente con John: este *mus* es realmente *musculus*, una especie de Little John; pequeño pero con fuerza que mueve montañas. Tiene razón mi amigo cuando dice que él come ávidamente a la Red, nueva biblioteca alejandrina.

***

El Circulus Latinus Panormitanus, de Palermo, Italia, es dirigido por Georgius Di Maria (tal su nombre de pila latino) y tiene un órgano de difusión virtual, escrito totalmente en latín. Allí hice algún pequeño aporte, y para ello me he comunicado con Luca Palermo, su *magister aranearius*. Nuevamente me veo en la obligación de pedir disculpas por mi falta de luces. En efecto, la primera vez que me comuniqué con él le envié un correo y, demostrando mi *indocta ignorantia*, le preguntaba por su función en el Circulus. ¿Acaso estás encargado –le decía poco más o menos– de la parte económica, y por eso *aranearius*, porque los bolsillos de tu asociación de latinistas están "llenos de telarañas"? Al menos mi falta de sagacidad sirvió para hacerlo reír: la causaba gracia, según me decía en su respuesta, que no hubiera asociado con *webmaster*. De todos modos, admitía que no tienen mucho dinero, y que sus bolsillos son también catulianos.

***

En la conclusión de esta historia fundamentalmente menciono ciertas satisfacciones que he obtenido en este intercambio con más de diez personas (espero poder aumentar este número). Deseo aclarar que esto no es "para curas." Sin duda que la práctica del latín de la Iglesia daba una gimnasia natural en el uso de la lengua, pero hay estudiosos que desde el método vital defienden el uso del latín hablado. Por supuesto que antes era más fácil: había más horas de clase y más lugares de enseñanza, la gente leía más; añadamos en fin todas las dificultades, reales, que puede presentarnos nuestro loco mundo.

Quienes no hemos aprendido el latín como lengua viva tenemos dificultades para hablarlo. Dificultades, en mi caso, por impericia; pero también porque en Argentina casi no hay personas con quienes poder practicarlo. Sé que se puede charlar en latín mediante ese célebre *Ego Te Quaero*, pero mi mentalidad se resiste, irracionalmente, a imitar a nuestros jóvenes conversadores electrónicos. Pero al menos podemos escribir en latín, y sabios interlocutores corrigen mis errores, del otro lado del espejo.

Hay personas que no pueden escribir ellos mismos en latín; sin embargo, les ha gustado recibir una breve carta mía en la lengua madre. Una vez escribí así a la dirección: editions@asterix.com Les decía que, si bien leo francés, "difficile est mihi Gallice scribere." Me respondieron brevemente en francés, agradeciendo mi interés y el de mi hijo, verdadero fanático de *Pericula Asterigis Gallici* (los lee en español, tiene dos en inglés y entiende lo que puede de mis ejemplares latinos). Pero la respuesta la cerraba un agradecimiento "ab imo pectore."

Una de las cosas más valiosas para mí es que varios de mis amigos interretiales son poetas, y me dieron a conocer su talento. Escriben en latín con una mentalidad moderna, aunque suelen hacerlo en moldes antiguos (en realidad esto no está mal, pero tampoco tiene que ser necesariamente así). En tales escritos uno puede conocer la ocasión que los inspiró, las correcciones que se hicieron, el sentimiento del propio autor sobre su obra. Estos poemas son el nexo entre los autores y yo: no hay que leer pesadas bibliografías (aunque he cometido algún pecado, como autor de alguna nota sobre poesía neolatina actual) ni asistir a cursos ni frecuentar ningún aparato erudito.

En fin, solo me queda exhortar a otros profesores e interesados a que se animen a escribir en latín. Ojalá algún día pueda ampliar esto formando un grupo de conversación latina: hablaremos modestamente, *sine Ciceronianismo*, pero con gran amor por el verbo eterno.

Notas

[1] muriceps@hotmail.com Ignoro qué relación hay entre 'caza-ratones' y mi interlocutor.

[2] Las veces que he publicado algún devaneo literario en el Circulus Latinus Panormitanus (en la Red), mi nombre aparece como Radulphus, porque así firmé la primera vez. El error es, entonces, atribuible por completo a mi insipiencia.

[3] Esa creencia se da, según la *Historia natural* de Plinio, en Italia: 'se cree que la mirada de los lobos es dañina, y que quitan momentáneamente la voz al hombre a quien ven antes de ser vistos' (8, 34, 1).

[4] Ovidio, *Metamorfosis* 1, 211 ss.

[5] http://www.thelatinlibrary.com/walton.html

[6] Cf. Catulo 14.

[7] Licoppe es médico y también eximio cultor de la lengua romana.

[8] Ha escrito sobre él Diego Ribeira: "Alain Van Dievoet, poeta neolatino"; este trabajo será incluido en una próxima publicación del Instituto de Estudios Grecolatinos, Facultad de Filosofía y Letras (UCA).

[9] Se puede acceder a este y otros de sus poemas en el sitio *Poemata Latina Hodierna*, organizado por Marc Moskowitz (marc@suberic.net).

La construcción de la realidad en los medios de comunicación

María Esther Silberman de Cywiner
Noelí Alejandra Guerra de Cascales
Universidad Nacional de Tucumán

No hay duda de que tales hombres no tendrán por verdadera
ninguna otra cosa que las sombras de los objetos.515 c.
Platón. *La República* (El mito de la caverna)

El pasaje del eje de la producción hacia la tecnología y la información trajo aparejado un proceso de transformación cultural signado por profundas desigualdades sociales. Los medios de comunicación se convirtieron en los grandes protagonistas de nuestro tiempo, ocupando espacios de dominación y poder por la manipulación de la información; e imponiendo formas de ver y entender la realidad.

Si admitimos que la realidad como tal es una construcción, una creación mediada por signos, podemos establecer diferentes órdenes de relaciones entre el discurso natural -de enunciados o actos verbales producidos por una persona real, en una circunstancia particular y única, en un tiempo y espacio determinados-, y el discurso ficcional que se proyecta sobre el primero y se identifica con él por encima de la diferencia. El discurso ficcional puede *imitar* o *representar* a aquél; y lo podría repetir sobre un escenario o reproducir en una novela, por ejemplo, una y más veces, porque no constituye un acontecimiento histórico, único e irrepetible. En todo caso, entre uno y otro discurso se plantea la delicada cuestión del sentido de lo verdadero y de lo verosímil.

Esto mismo cabría plantearse en la relación que guardan los discursos mediáticos y la realidad expresada en los enunciados del discurso natural.

En principio, el sentido se entiende como un "efecto" entre discursos. Razón por la cual se puede hablar del "efecto verosímil". Y de esto saben mucho los medios, que han mantenido cautiva a su audiencia o teleaudiencia apelando muchas veces a ese efecto, que puede llegar a confundirse con lo verdadero. De hecho, la naturaleza misma de algunos discursos mediáticos, como el televisivo, fluctúan entre lo que parece verdadero y sólo es verosímil. Tal como en un juego de ilusionistas y prestidigitadores, vemos cosas en un escenario de las cuales descreemos desde la razón y la lógica; pero nuestros sentidos, que pueden engañarnos, nos dicen que eso está sucediendo allí mismo, que en consecuencia ello es posible, porque tiene todo el aspecto de representar una escena tangible y natural. Ese hombre está elevándose en el aire, y por lo que parece, no hay artilugios que lo sostengan. Pero ¿eso es así en efecto? Nosotros permanecemos a cierta distancia prudencial de dichos acontecimientos, y no alcanzamos a distinguir la manipulación, aunque sabemos que todo esto es producto del ingenio y la aplicación de recursos técnicos. Lo importante reside en que nos deben convencer de que lo que está sucediendo allí está sucediendo de verdad. La mujer que es atravesada por las espadas milagrosamente sale ilesa. El cuerpo de la joven ayudante cortado y dividido en dos módulos, luego se reintegra sano y salvo a nuestros ojos. En fin... son muchos los trucos y algunos maravillosos por su sofisticación y originalidad. Pero en definitiva, son trucos pensados para hacernos ver y sentir cosas como si fueran de verdad. La emoción que suscitan, el efecto que producen en el público es parte de ese pacto, de ese efecto de verosimilitud, de ese parecerse a lo real, de ese simulacro del *como si*.

Siendo así, el mundo que se construye discursivamente desde los diferentes medios de comunicación -mediatizados tanto por el hombre como por las diferentes tecnologías, *a través de*-, es una realidad *vicaria* que produce un sentido permanente de "efecto de lo real", cuando en realidad se apuesta siempre a lo verosímil, que semeja lo verdadero pero que no lo es, sino en un plano de lo posible.

En relación con los procesos de producción, circulación y consumo de la información y al conocimiento de los mismos en la sociedad actual, vale la pena considerar dicho proceso. Ya que en él está implícito el modo como en los discursos mediáticos se presenta la realidad y el mundo ante nuestros ojos y oídos.

El discurso de los medios, televisivo, radial, gráfico y Web, se construye ya sea como discurso no ficcional -apelando a una realidad próxima, inmediata, no distorsionada, documental y fotográfica-, o bien como discurso ficcional, verosímil o no.

En el caso de un discurso ficcional que pretende ser verosímil, se tratará de reproducir creativamente, tal como un proceso metafórico, una realidad imaginada, que pierde el primer grado de semejanza (realidad/referente-discurso), para jugarse sólo al segundo grado de semejanza (discurso sobre la realidad-discurso). Persistirá, no obstante, una condición: la de querer decir, la de portar algún sentido; porque el sentido coexiste en el discurso de lo verosímil, a pesar de que al discurso de lo verosímil o ficcional no le concierne la relación entre el objeto denotado (real) y el lenguaje (signo), ni tampoco la problemática de lo verdadero y de lo falso.

Por esa razón, el discurso ficcional verosímil *simula* interés por la objetivación de los hechos y su verdad, cuando en realidad lo que le preocupa es su relación con un referente que se muestra como si fuera una verdad objetiva. Analicemos el caso puntual de los "*Reality Shows*", tan difundidos por el medio televisivo desde un tiempo a esta parte. Fenómeno del cual se hizo eco la cinematografía norteamericana, al menos con un caso testigo, *The Truman show*.

En la televisión argentina primero se adoptaron formatos televisivos -exitosos en otros países-, tales como los "*talk shows*", donde el *set* televisivo se convertía, según el programa, en un diván psicoanalítico, en una corte de arbitraje legal, en un confesionario eclesial o en una agencia detectivesca en el rastreo de personas.

Posteriormente se avanzó hacia el montaje de juegos y competencias tales como los *reality shows* (en espacios abiertos y cerrados) que promovieron la asistencia masiva de aspirantes a participar de la experiencia.

Al hacer la selección de los participantes que entrarían en carrera, ya existía de antemano un "guión" que orientaba la búsqueda de los mismos, teniendo en cuenta que su diferente perfil generaría cierto tipo de situaciones conflictivas o al menos interesantes para los televidentes. Estos a su vez, tendrían acceso mediante la pantalla televisiva o bien la consulta a páginas de la Web para seguir periódicamente las alternativas vividas por mujeres y varones implicados en la experiencia. Y de ese modo, se daba lugar a la interacción público-personajes, haciendo que el voto del espectador definiera la permanencia o la exclusión de cada uno de los integrantes según su conducta y adaptación al grupo.

Si bien cada sujeto seleccionado se comportaba libremente en su relación con el grupo, tenía que aceptar un mínimo de exigencias pautadas previamente. Eso implicaba asumir un "compromiso" que se debía "cumplir" y de lo cual se derivaban situaciones dramáticas que suscitaban el interés de los televidentes semana a semana.

Pero aquí se plantea lo interesante. Mientras el sujeto actuante producía su discurso sentido como natural por él y recibido en el otro lado de la pantalla como un discurso de lo real -reforzado desde la producción con *slogans* tales como "es la vida misma"-, en otra instancia, podemos leer este discurso como ficcional y verosímil porque responde a un proyecto previo, a una selección de los actores, a un condicionamiento escénico espacial y temporal, y en consecuencia, podría vivirlo el público como una serie de telenovela.

En el caso de los *reality shows* que plateaban competencias de sobrevivencia según la destreza física y la habilidad del participante para adaptarse a las dificultades que les ofrecía el medio ambiente, su permanencia y éxito final dependió exclusivamente de las condiciones de los participantes. El espectador mediático sólo tuvo acceso a dialogar con los participantes salientes.

Sin embargo, también aquí la producción manipuló la *realidad* mediante la selección del espacio donde tendría lugar la experiencia y la de los *participantes* en ella. En cuanto al argumento, se limitaría a marcar la función a cumplir por los protagonistas y a dejar el final abierto. En definitiva, también este formato de *reality show* podría ser recibido por el público como una serie de aventuras.

Estos ejemplos llevados al extremo es lo que muestra el film *The Truman show*, donde asistimos a la hiperbolización de todos los recursos. El tiempo se concibe sin plazo límite como la vida misma; el espacio se amplifica reproduciendo un ámbito urbano y marítimo entre otros, la proliferación de cámaras ocultas y de extras que cumplen sus papeles según un guión previo. Truman, el joven protagonista, vive esa realidad *como si* fuera natural y espontánea, pero no sospecha que desde su nacimiento fue seleccionado para formar parte de un proyecto mediático sostenido por un vasto sector de anunciantes.

La convocatoria para la selección de los candidatos aspirantes a participar de estas experiencias -*Gran Hermano, Expedición Robinson, Super M 2002/03, Fort Voyard, Escalera a la Fama, Operación Triunfo*, etc.- alcanzó niveles masivos. Se llenaron estadios con jóvenes ilusionados con salir del anonimato y alcanzar la fama, además de lograr un premio nada despreciable.

Sociológicamente visto, podría decirse que estos formatos de la televisión, en particular, aparecieron en nuestro país en una circunstancia muy especial. Se dio la coyuntura de una crisis laboral y económica muy profunda que hizo propicio este tipo de experiencias para los productores, ya que la inversión requería menos recursos y a la larga, podía resultar más redituable.

Nada despreciable fue el hecho de que paralelamente se publicitaran diversos artículos de uso y consumo con la marca registrada del programa y del o los *sponsors*, lo cual puso en marcha la comercialización de variados productos promocionados a lo largo de la experiencia del *reality show*: prendas de vestir, ropa de blanco, bazar, etc., que generaron más recursos monetarios por el consumo masivo. El público también participó con sus llamadas telefónicas redituables para la producción.

En cuanto a los participantes, para ellos fue una oportunidad única de conseguir un espacio de popularidad que le asegurara en el futuro un trabajo o desempeño exitoso en algún medio.

Todo esto forma parte del proceso de circulación de estos emprendimientos mediáticos que son factores que influyen en las formas que va adquiriendo la producción, en el tiempo de permanencia en pantalla y en la repercusión de estos sucesos mediáticos en el resto de los medios y de la sociedad misma.

Tanto es así que, la difusión de estos "programas exitosos", dada las situaciones creadas y las conductas seguidas por los protagonistas, instauraron temas de polémica en otros medios y programas televisivos, movilizando la opinión pública sobre asuntos tales como drogadicción, homosexualidad, prostitución.

Con el formato de este tipo de *reality show* en espacios limitados, el público tuvo acceso -por medio de las cámaras colocadas en los ambientes que constituían la vivienda de los participantes- a escenas cotidianas, colectivas, individuales, íntimas, eróticas, de enfrentamiento y amistad. Y de ese modo podríamos decir que se legitimó el *voyeurismo*, esa curiosidad impropia por ver y escuchar lo que sucede más allá de las puertas y paredes de nuestro propio dominio. Hasta entonces se conocía la posibilidad de acceder a ciertos *site* en la Web, mediante un pago módico, para ver lo que acontecía dentro de la vivienda de determinadas personas que se prestaban a ser filmadas y miradas simultáneamente, en sus más íntimas prácticas cotidianas. En otras palabras, se consentía a que lo privado se hiciera público.

Si sostenemos que la realidad que muestran los medios es un constructo que obedece a intereses diversos, y que a partir del soporte tecnológico adopta formas, se recorta y se transforma, entonces, podemos pensar que aquélla se refleja como en los variados espejos de una feria, donde unos muestran esperpentos; y otros, modelos con un mayor grado de proximidad con el referente. Las representaciones que aquéllos realizan resultan ser atributos de la propia realidad captada "fidedignamente" por cada medio. O al menos eso es lo que se percibe en el espacio de la recepción.

Los programas testimoniales como *Punto Doc.*, *Kaos en la ciudad*, *Zoo*, recurren a diferentes estrategias organizando de esta forma discursos verosímiles para mantener la atención de la audiencia a partir de un género híbrido. Dicho género se mueve entre la realidad y la ficción,

apela a la realidad trabajando con entrevistas, testimonios de informantes anónimos, denuncias a cámara oculta, filmaciones en lugares marginales y poco accesibles al común de la gente; y, a fin de provocar tensión en la marcha del relato televisivo, se sostiene con un formato propio del relato ficcional .

En el periodismo gráfico también se comprueban grados mayores o menores de proximidad al referente; valga por caso las crónicas policiales de un diario local de Tucumán, donde se manipuló la información de los hechos dando como resultado la deformación de lo acontecido. Una alumna universitaria, residente en una ciudad del interior de la provincia y que fuera testigo circunstancial de los sucesos a los que aludía la crónica policial, manifestaba que desconoció la naturaleza de lo consignado en las crónicas referidas en el periódico local porque allí se habían introducido elementos que no figuraban en los hechos reales y se advertía una clara manipulación de la información.

En los casos de los crímenes de resonancia nacional acontecidos en Catamarca y recientemente en Santiago del Estero, asociados al poder político, cierto tipo de periodismo presentó las distintas alternativas de los sucesos en forma tal, que bien podía leerse la realidad recortada y producida para causar un efecto de tensión folletinesca, movido por el afán de incrementar sus ventas. En estos casos la realidad podía aparecer tan esperpéntica como cualquier figura vista en el espejo más deformante; o bien, si hablamos de un periodismo serio y responsable, reflejada en un espejo de máxima fidelidad.

Con el cine ocurre algo semejante; pero al cambiar el lenguaje, las licencias poéticas son mayores, aun tratándose de un cine de denuncia como *La Patagonia rebelde*, *La noche de los lápices,* y muchas realizaciones más donde se muestran con gran crudeza sucesos de la historia argentina, pero con un margen de ficcionalidad aceptada como parte del contrato de verosimilitud. El cine, al igual que la literatura, juega con grados de aproximación o distanciamiento de eso que denominamos "la realidad". Y también en el teatro sentimos que se nos representa, como en un gran simulacro, la escena de lo cotidiano, de lo histórico social, del costumbrismo, de la política, de la vida.

Ahora, si consideramos que a través de los medios podemos tomar conocimiento objetivo del mundo y de los pueblos que en él habitan, con sus modos de pensamiento y su valoración de las cosas, la realidad es vista como a través de una ventana abierta. Tal el caso de los formatos de programas periodísticos de noticias, los informativos, el periodismo de investigación y los documentales con intención didáctica.

Todos ellos, con más y con menos, se miran como la forma más objetiva de representar la realidad; y a decir verdad, el público pocas veces se cuestiona aspectos vinculados con la visión que se ofrece sobre el tema, si se recurre o no a estereotipos, cuáles son, cómo se hizo el producto, cuál es el tratamiento que tienen las imágenes y las palabras, a qué audiencia se dirigen, qué efecto pretenden causar en la recepción, etc.

Pocas veces se alude al significado que puede tener el uso de una imagen u otra; o al hecho de que aparezcan ciertos ambientes y ciertos tipos de personas, mientras que sistemáticamente otros no aparecen. Y si aparecen se los descalifica explícita o implícitamente. En todo caso, ello dependerá del grado de prejuicio y discriminación que actúa en el emisor responsable del medio.

De la observación de los fenómenos que producen los medios televisivo, gráfico y cine advertimos que el pacto entre el público y el mensaje de los medios está condicionado por las características propias de cada uno. El cine tradicionalmente se consideró un espectáculo que generaba en las familias un programa previsto para un momento y día determinado; implicaba una salida, un esparcimiento no cotidiano. Y además obligaba al espectador a comprometerse durante la representación, a no dispersarse, entendiendo que estaba asistiendo a un espectáculo distanciado de la vida misma, de su propia realidad circundante. Igualmente sucede con las representaciones teatrales y el público que asiste a los teatros. Al ser ámbitos alejados del hogar, se tiene mayor conciencia de la distancia entre el discurso ficcional y la realidad cotidiana. En cambio, la familiaridad y convivencia permanente con el medio gráfico, radial, informático, y en mayor medida el televisivo, hace más difícil el distanciamiento entre el discurso ficcional y el mundo cotidiano.

El manejo cotidiano de estas tecnologías (tanto del *hardware*, como el *software*), las constituye como una herramienta cultural capaz de reorganizar según su propia lógica toda la topología social, material y semántica creando la "semiosfera" propuesta por Lotman, es decir la constitución de una ciudad semiótica que se establece como una segunda naturaleza del hombre.

Los medios, al difundir sin tregua discursos ficcionales verosímiles e inverosímiles junto a discursos más adheridos al referente de lo "real", van creando formas de ver y entender la realidad y terminan construyendo ambientes semióticos, desde los cuales el sujeto organiza modelos mentales que utiliza para construir su identidad tanto social como personal.

En este contexto es importante lograr la libertad, es decir, poder separarnos del discurso desde una vigilancia crítica de los modelos mentales que los medios nos proponen, influenciados por la ideología del consumo, para poder adoptar autónomamente aquello que nos sirva para nuestros propios fines de formación personal y afianzamiento de la identidad cultural, a partir de delimitar afinidades culturales. Por lo tanto, en este proceso será de fundamental importancia la educación sistemática, comprometida y crítica que reciba el sujeto, pues le permitirá generar las defensas necesarias para no confundir las reglas del juego que establece la sociedad como principio organizador de la realidad cotidiana con el juego de las reglas que establecen y legitiman los medios en función de intereses espurios.

BIBLIOGRAFÍA

-APARICI, Roberto (comp.).1993. *La revolución de los medios audiovisuales*. Madrid: Ediciones de la Torre.
-BECHELLONI, Giovanni. 1989. "¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración?", en: *Videoculturas de fin de siglo*. AA. VV., Madrid: Cátedra,1990, 55-66.
-BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas. 1968. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 9ª ed.1989.
-CAMPUZANO RUIZ, Antonio. 1992. *Tecnologías audiovisuales y educación. Una visión desde la práctica*. Madrid: Ed. Akal.
-MARCON, Atilio. 1998. *Los medios de comunicación y la lectura del mundo actual*. Buenos Aires: Ed. Caminos.
-MUNARI, Alberto. 1989. "¿De verdad o de mentira?" en: *Videoculturas de fin de siglo,* AA.VV., Madrid: Cátedra,1990,107 -116.
-REYES,Graciela. 1984. *Polifonía textual*. Madrid: Gredos. [Biblioteca Románica Hispánica].
-RODRIGO ALSINA, Miquel. 1986. *Los modelos de la comunicación*. Madrid: Ed. Tecnos.
-ROMEO, César. (www.nombrefalso.com.ar/papeles/cesar_matrixplaton.html)
-VOLLI, Ugo. 1989. "Factoides y mnemos: por una ecología semiótica" en: *Videoculturas de fin de siglo,* AA.VV., Madrid: Cátedra,1990,129 -136.

L' aspectacularisation du spectacle. Sobre el papel del telespectador en la televisión realidad

Jean-Marc Limoges
Universidad de Laval, Québec
[Trad. del francés: Lic. Magdalena Cámpora]

«On peut se croire obligé, lorsqu'on est en coulisse, d'adopter des façons familières pour dépouiller son personnage.» **Erving Goffman**, *La mise en scène de la vie quotidienne*, p. 130
«Tout sujet, lorsqu'il aborde une œuvre, joue le rôle qui lui est réservé.» **Vincent Jouve**, *L'Effet-personnage dans le roman*, p. 121

La última década ha sido marcada por dos fenómenos mediáticos curiosos que he llamado la espectacularización y la aspectacularización del espectáculo. Aunque sólo me ocuparé de este último fenómeno, necesitaré definir al primero, puesto que uno se entiende en relación al otro. Plantearé, luego, la pregunta que anima esta ponencia, el método utilizado y el corpus de estudio.

Entiendo por espectacularización el hecho de «poner *sobre* la escena» (esto es, de tomar como tema), el hecho de «poner *en* escena» (de escenificar) y el hecho de «hacer que algo sea espectacular» (o sorprendente). Por caso, el cine de los años 90 *espectaculariza* distintos tipos de espectáculos (cinematográfico, televisivo, mediático, etc.)[1].

Esas producciones pretendían todas revelar la «realidad» detrás de la ficción, la «verdad» detrás de la mentira. Pero ese deseo de ver la «realidad verdadera» parece habernos llevado de los entretelones del espectáculo al espectáculo de los entretelones. Hago referencia aquí a los diversos *reality shows* que nos asedian hace ya algún tiempo.

Los trabajos de Erving Goffman –pienso en *La puesta en escena en la vida cotidiana*[2]– me autorizan a hablar de espectáculo y de entretelones con respecto a la tele-realidad. Para el sociólogo americano, toda persona que entra en relación con otra se pone en escena y reserva ciertas actitudes (de familiaridad, de vulgaridad, etc.) para aquellas «regiones posteriores» que denomina, también, «entretelones»[3].

Entiendo pues por *a*spectacularización la *ausencia* de espectacularización del espectáculo de la vida cotidiana: dejamos el escenario –lugar de presentación de uno mismo– y lo reemplazamos por los *entretelones*[4]; renunciamos a cualquier puesta en escena (a toda escenarización) de lo vivido en beneficio del *directo* y del *continuo* [5]; dejamos caer lo espectacular en beneficio de lo *banal* [6].

Mi pregunta es la siguiente: si, en el caso de la espectacularización, podíamos ver las entretelones desde un escenario que se encuentra *en* el espectáculo, ¿desde qué escenario se ven esos entretelones en la *a*spectacularización? ¿Acaso –como piensan los teóricos de la recepción– terminamos actuando los distintos «papeles» que nos reserva la obra?

Para responder a esa pregunta, estableceré algunos distingos entre relato factual y relato ficcional[7]. Recurriré a las teorías de la enunciación, a la semiología y a las teorías de la recepción. Fundamentaré mi reflexión con los más recientes trabajos de François Jost sobre la televisión[8], tomaré prestados los conceptos que Christian Metz establece para el cine[9] y reacomodaré los instrumentos utilizados por Vincent Jouve para su estudio del personaje novelesco[10].

Analizaré *Pignon sur rue*[11], un *reality show* quebequense que filmaba a jóvenes en su departamento en Montreal, o de viaje, y que presentaba, semanalmente, un montaje de treinta minutos. No busco sin embargo dar una interpretación profundizada de este programa: mi objetivo es formular algunas preguntas aplicables a varios *reality shows*, cosa que haré, a modo de conclusión, con el *Loft Story*[12] quebequense que se está transmitiendo ahora (me dicen que hay un equivalente aquí llamado *Gran hermano*).

Diferencia entre relato fáctico y relato ficcional

Entre los criterios evocados para distinguir estos dos tipos de relato, sólo uno parece ineludible: el del Yo-Origen propuesto por Käte Hamburger[13] y retomado por Jost. Si, en un programa, el enunciador asume la responsabilidad de sus dichos, estamos ante un Yo-Origen *real*. En cambio, si pronuncia las palabras de un autor, estamos ante Yo-Origen *ficticio*[14]. El relato fáctico pone en escena a una persona que *emite* aserciones, mientras que el relato ficcional pone en escena a un personaje que *finge* aserciones[15]. Los otros criterios pueden aplicarse a cualquiera de los dos tipos de relato. Se habla entonces de *procedimientos autentificantes* y de *procedimientos ficcionalizantes*[16].

Así, una enunciación que *se ostenta* será un procedimiento autentificante y una enunciación que *se borra* será un procedimiento ficcionalizante. Muy poco importa a los noticieros informativos, por ejemplo, que se note el aparato enunciativo (sombra de la cámara, movimientos bruscos, zoom rápido, etc.). La ficción, que intenta hacernos participar de un mundo ficticio, buscará hacer olvidar todo aquello que, justamente, hace que ese mundo sea posible (micrófonos, iluminación, decorados, etc.)[17]. En un caso, nos recuerdan que es el mundo real lo que se está filmando; en el otro, nos hacen olvidar que se trata de un mundo ficticio.

De la misma manera, el trabajo realizado sobre la «forma de la expresión» puede considerarse ficcionalizante. Tomo este concepto semiológico de Christian Metz, quien a su vez lo toma de Louis Hjelmslev[18]. Llamaré «forma de la expresión» al trabajo que hace a la *organización formal* (corte, montaje, etc.)[19] y «materia de la expresión » al *tejido material* al que se le está dando forma (imagen, sonido, etc.)[20]. Por «materia del contenido» entiendo todo lo que hace al decir y al hacer de los participantes[21] y por «forma del contenido» la trama, la diégesis que nace de las secuencias elegidas y yuxtapuestas[22]. Así, todo lo que depende de la «forma» será testimonio de la subjetividad de un autor, si es que hay uno.

Desde el punto de vista de la teoría de la recepción, la diferencia entre los dos tipos de relato consiste en el «horizonte de expectativa». En un caso, se espera que el mundo mostrado se corresponda con el nuestro; en el otro, que el mundo creado sea coherente consigo mismo. O seremos espectadores (testigos), o seremos actores (y actuaremos el papel atribuido).

Vincent Jouve ha mostrado cómo el lector puede actuar ante el texto distintos papeles. Enumera al *lectante* (que subdivide en lectante-*jugador* y en lectante-*interpretante*), al *leyente* y al *leído*[23]. Cada uno de ellos leería por razones diferentes: el lectante-jugador lee para que lo mantengan en suspenso; el lectante-interpretante para sacar lecciones; el leyente, para dejarse engañar por la ilusión referencial y el leído para vivir, por procuración, aquello que le es prohibido en la vida real. Sostiene, en fin, siguiendo a Wolfgang Iser[24], Hans R. Jauss[25] y Umberto Eco[26], que la participación del lector –o del espectador– está orientada y determinada por la obra.

Aunque este modo de análisis puede aplicarse sin contradicción a los programas de ficción, no sucede lo mismo con la tele-realidad. ¿Es posible que ante esos programas que muestran a gente que *no representa ningún papel* nosotros terminemos representando, también, un papel? ¿Somos algo más que el «*voyeur*» que –como todos dicen– han hecho de nosotros?

Acercamiento a un «reality show»

Convengamos primero que los «personajes» de *Pignon sur rue* son unos Yo-Orígenes *reales* y que la autenticidad es reforzada por la mostración del aparato enunciativo. Con frecuencia los participantes evocan la cámara que los espía, se oye a los cameraman hacerles preguntas, se ve incluso la cámara en los espejos o los micrófonos en el cuadro.

Es sin embargo sorprendente ver el trabajo reservado a la forma, trabajo que tiene por objetivo *ficcionalizar* el programa y hacernos *participar* del relato. Vemos entonces montajes alternados, flashs-back, música, etc. Esa ficcionalización de la realidad tiene por efecto incorporar en la diégesis al aparato enunciativo. Este será, a veces, el signo de la confesión; otras, el de la connivencia. Si una escena es vergonzosa o un participante empieza a decir sus verdades, el aparato enunciativo se hará súbitamente sentir. Como si los procedimientos autentificantes se pusieran al servicio de la ficción.

En suma, aunque *Pignon sur rue* parezca ser un programa autentificante, el trabajo hecho sobre la forma lo ubica más bien entre los programas ficcionalizantes. ¿Es posible entonces que olvidemos que esos participantes son unos Yo-Orígenes reales y que los consideremos como Yo-Orígenes ficticios? ¿Vienen al caso las instancias expuestas por Jouve? ¿Y con qué efectos?

Hablar del lectante resulta curioso. ¿Acaso éste no busca adivinar el *proyecto* y las *intenciones* de un autor que escribe, del principio al fin, una ficción? Pero aquí estamos atados a las vicisitudes del día a día. No se entrega ningún indicio que permita adivinar lo que sigue; nada sugiere una axiología que permita sacar lecciones. Una lectura de la forma (del contenido y de la expresión) muestra sin embargo la presencia de núcleos[27] y de valores.

¿El relato interpela al lectante-jugador? ¿Lo mantiene en vilo? ¿Lo hace preguntarse: «¿Qué va a suceder?». Curiosamente, sí. Se impone la necesidad de un hilo conductor en la «historia» (para no cansar al teleespectador). Y ese hilo será dado por la materia del contenido, y artificialmente creado por la forma. Los Yo-Orígenes parecerán entonces insertos en un relato construido en función de un fin que, a menudo, esperaremos en vano.

Por ejemplo: desde un principio, una de las participantes que se distinguía por su maternalismo[28] confiesa estar en busca de algo nuevo. ¿En qué consistirá eso nuevo? Recibe la carta de un admirador. ¿Le contesta? ¡Se van a vivir juntos! Pero –nos hacen preguntarnos– «¿dura el amor para siempre?». Ella dirá que él es un verdadero padre para ella[29]. ¿Tendrán un hijo? Una partera se lo confirma. Así, esta participante proporcionó, muy a su pesar, el hilo conductor que necesitábamos[30].

Pero los que conciben estos proyectos no suelen tener tanta «suerte», claro, y por eso vemos también escenas cuya forma lleva a pensar en un posterior desarrollo que luego no se dará. Asistiremos, por ejemplo, a una discusión entre un participante y la novia de otro que, por el juego de picados y contrapicados, por los movimientos agitados de la cámara, nos hará pensar en un eventual idilio que, por supuesto, no tendrá lugar.

¿El relato interpela al lector-interpretante? ¿Le propone una lección de vida? ¿Le hace preguntarse: «¿Qué está bien y qué mal?»?. Nuevamente, sí, porque el espectador necesita saber quién es el bueno y quién el malo. Aquí también, estos valores son transmitidos por los participantes y orquestados desde la forma. El lectante los juzgará confusamente en virtud del sistema de valores que ellos mismos poseen y en virtud del sistema en que, a su pesar, han sido insertados.

Tres valores, inscriptos en el paratexto, pueden ser identificados: la sinceridad[31], la alegría de vivir y el gusto por viajar[32]. Quienes sean portavoces de esos valores serán positivamente valorados. Pero, una vez más, será necesario distinguir entre lo que sancionan los participantes y lo que sanciona el «autor». Porque si los participantes pueden ser juzgados en virtud de lo que dicen o hacen, la forma dada a ese decir o hacer remite más bien a un juicio de tipo autoral.

El viaje es axiologizado por algunos participantes[33], pero la forma lo erige inmediatamente en objeto de valor[34]. Se conserva por ejemplo una secuencia donde se lee «¡Viajar es peligroso!»[35] y otras donde se los ve luchando con escorpiones en sus cuartos o con huracanes en la ruta[36]. Asistiremos, hacia el final, a una fiesta "olé olé" a la que se da, por medio de ecos y de imágenes borrosas, un aire de alegre psicodelia[37]. El final, sobre una playa soleada, y su regreso (¡indemnes!) sancionará positivamente esta aventura.

La ausencia de máscaras y el amor por el trabajo serán los otros dos valores ensalzados[38]. El *coqueto* y el *funcionario* serán por lo tanto desvalorizados[39] (sin hablar del pésimo programa narrativo que hace languidecer a ambos participantes)[40]. El trabajo sobre la forma completa esta desvalorización[41]. ¿Cómo no sentirla cuando se nos presenta la llegada a la ciudad de uno de ellos como si fuera una película policial, o la fiesta familiar del otro como una película de archivo, dando al primero un aire falsamente sórdido y al segundo un aire de triste convención?

Por medio de sus discursos y de sus acciones, los participantes ofrecen un hilo conductor y un sistema de valores. Pero con la forma dada a esta materia, se privilegia una trama, se intenta crear artificialmente otras, se sugiere una axiología. En este sentido, el lectante

recibe un abanico de propuestas narrativas a partir de las cuales intenta anticipar el desarrollo de vidas que nada tienen de ficticio, y busca, también, reconocer los valores que le permiten juzgar a unos Yo-Origen cuya realidad, tal vez, ha olvidado. Estos, por cierto, se desempeñan como peones en un juego que parecen ignorar y como portavoces[42] no intencionales de un proyecto semántico.

¿El programa requiere al leyente? ¿Existen estrategias que nos llevan a crear lazos con los personajes? Una vez más, podemos elegir muy poco dentro de lo que ya ha sido dispuesto. Los lazos que establecemos se hacen en función de los *secretos* que los participantes comparten con nosotros y del *conocimiento* al que accedemos[43] por medio de la focalización[44]. Nos *identificaremos*, por ejemplo, con los personajes con quienes compartimos conocimiento (por caso, la chica que recibe la carta de un admirador –vivimos, *con ella*, la misma sorpresa)[45], seremos *paternalistas* con los que no saben lo que sabemos (como aquel a quien le preparan una fiesta –observamos, *desde arriba*, su sorpresa)[46], seremos *simpáticos* con los que se abren (por ejemplo, la participante que confiesa haber sido víctima de un acoso –nos convertimos entonces en confidentes compresivos)[47]. La forma, por supuesto, podrá suscitar cualquiera de estos efectos. Una iluminación tamizada, un plano largo, favorecerán la intimidad; una iluminación estridente, un montaje entrecortado nos mantendrán alejados.[48]

Finalmente: ¿el programa hace intervenir al leído? ¿Lo invita a vivir por procuración todo lo que no puede vivir en la realidad? Uno pensaría que no hay demasiados motivos para vivir lo que viven estos personajes. Su día a día (con excepción de los que están de viaje) es más o menos parecido al nuestro. Con una sola diferencia, que es de peso: el de ellos es filmado. Por esto, quizá, interviene la tercera instancia del leído. Todo funciona como si el telespectador viviera por procuración su vida de todos los días, pero *como si ésta pudiera ser filmada*. Es su vida *como algo visto* –y visto *como algo ficcionalizado*– lo que vive por procuración. Es entonces la forma, antes que la materia, lo que lo interpela. El programa nos hace pensar que cualquiera de nosotros podría haber sido esa gente. Esto tiene por efecto la aprobación de todos nuestros comportamientos puesto que todo (familiaridad, vulgaridad, etc.) se ha vuelto «espectacular».

¿Qué concluir tras este rápido recorrido? Y respetando el eje de estas Jornadas, ¿desde qué «perspectiva» puede plantearse la futura *a*spectacularización? ¿Qué sucederá, por ejemplo, con el *Loft Story* quebequense? ¿Desaparecerá la enunciación? ¿Habrá un trabajo sobre la forma? ¿Habrá mayor ficcionalización? Pero, sobre todo ¿cómo terminaremos cumpliendo con el papel que nos han reservado?

Que *Loft story* proponga de entrada un macrorelato (por llamarlo de algún modo) ahí donde *Pignon* dejaba entrever micro-relatos interpela más directamente al lectante. Conoceremos, desde el vamos, el objetivo –el final– del programa (formar una pareja) y las competencias necesarias para lograrlo (seducir). Los Yo-Orígenes reales estarán enmarcados en un esquema actancial trazado de antemano y sólo deberán cumplir con las funciones que les han sido destinadas.

El aspecto lúdico del programa permite medir el lugar que ocupa el leyente[49]. Resulta claro que esta instancia se asociará con los participantes más abiertos y que rechazará, cada semana, al más cerrado. Del mismo modo, le resultará difícil condenar a los personajes con los que se identifica gracias a los juegos de focalización (si es que los hay).

El programa, finalmente, apuntará al leído. Es de esperarse que los próximos *reality shows* se encaminen por ese lado. Cada vez más, habrá que ofrecer al espectador, a través de gente que se le parezca (o de quien digan se le parece), aquello que le hace vivir lo que no ha tenido la suerte (o la desgracia) de vivir. En este caso, *Loft Story* interpelará a aquellos que quieren seducir y... ser seducidos[50].

Mientras que el espectador requiera de un relato escrito en función de un final y de un mundo donde pueda caracterizar a los buenos y a los malos, y necesite, también, crear lazos con los personajes y vivir aquello que le es prohibido, los «shows de la realidad» se verán obligados a espectacularizar esa realidad. Los entretelones siempre estarán en escena y el espectador deberá abrir los ojos y ver que su papel va más allá del de simple *voyeur*.

BIBLIOGRAFÍA

-GOFFMAN, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne. La représentation de soi*. Paris : Minuit.
-HJELMSLEV, Louis. 1966. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris : Minuit.
-JOST, François. 2001. *La télévision au quotidien*. Entre réalité et fiction. Bruxelles : De Boeck Université/INA.
-_____. 2002. *L'Empire du loft*. Paris : La Dispute.
-JOUVE, Vincent. 1992. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : P.U.F.
-_____. 2001. *Poétique des valeurs*. Paris : P.U.F.
-METZ, Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma*, tome I. Paris: Klincksieck.
-_____. 1971. *Langage et cinéma*. Paris: Larousse.
-_____. 1972. *Essais sur la signification au cinéma*, tome II. Paris: Klincksieck.
-_____. 1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.

Notas

[1] Basta pensar en películas como *Quiz show*, *Mad city*, *Wag the dog*, *Primary Colors*, *Truman show*, *Ed TV*, *The Man on the Moon*, *Simone*, etc.

[2] Ver en particular el capítulo 3 : « Les régions et le comportement régional » (pp. 105-135).

[3] Las «regiones posteriores» son los lugares privados (casa, trastienda, etc.) donde se da rienda suelta a todos los comportamientos que no se muestran en público. Se oponen a las «regiones anteriores» que son los lugares de la representación de uno mismo (recepción mundana, trabajo, etc.).

[4] «Le propre du dispositif de ces […] émissions», observaba, citando a Goffman, François Jost en *L'Empire du loft*, «est d'abolir la séparation entre les «régions antérieures», où se déroule la représentation sociale, avec ses acteurs et son public, et les «régions postérieures», les «coulisses» […]. » (p. 100)

[5] «Ce n'est donc pas directement de l'image que vient le plaisir», especificaba Jost en *L'Empire du loft*, «mais de la conscience du dispositif, de la connaissance de la *simultanéité* et, comme on dit aujourd'hui, du *temps réel*.» (p. 25) El subrayado es mío.

[6] «Reste à comprendre», se preguntaba finalmente en esa obra, y con algo parecido a un oxímoron, «quel type de plaisir nous tirons du *spectacle du banal*.» (p. 100). El subrayado es mío.

[7] Retomo aquí la distinción propuesta por Gérard Genette en *Fiction et diction* (1991), p. 66. También Jost utiliza esporádicamente estos términos en *La télévision au quotidien*, aunque aclara que, para él, es *factual* «un événement posé comme ayant eu lieu ou ayant lieu», mientras que es *ficticio* todo aquello «qui n'existe pas [et] qui est inventé» (p. 107).

[8] Especialmente *La télévision au quotidien. Entre réalité et fiction* (2001) y *L'Empire du loft* (2002), obras a las que este texto debe mucho.

[9] Pienso en *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991), en sus *Essais sur la signification au cinéma* t. I (1968) et t. II (1972) y en *Langage et cinéma* (1971). Estas obras ofrecen una relectura clara (y aclaradora) de la semiología hjelmsleviana que me ha ayudado enormemente.

[10] Recurriré principalmente a su *Effet-personnage dans le roman* (1992) y también iré, cuando analice al «lectante-interpretante», a su *Poétique des valeurs* (2001), trabajo donde él mismo retoma y enriquece la relación entre esta instancia de lectura y el texto.

[11] Emitido entre septiembre 1998 y abril 1999 en Télé-Québec (producción Trinôme). Se trata de la cuarta y última temporada.

[12] *Loft story* fue un *reality show* francés muy popular emitido entre el 26 de abril y el 5 de julio de 2001 por M6 (Fuente: *L'Empire du loft*, p. 155). Al año, emitieron *Loft Story II*.

[13] Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1957, trad. fr. 1986). Citado por Jost, *La télévision au quotidien* (pp. 53-56 et *passim*).

[14] Jost explica, en *La télévision au quotidien* : «Contrairement au récit factuel, qui renvoie à un Je-Origine réel, historique, la fiction s'ancre dans des «Je-Origines fictifs», dans des narrateurs dont nous savons pertinemment qu'ils sont inventés.» (p. 54) En realidad, basta con preguntarse: «De qui parle l['acteur] qui dit «je»? De lui et du monde réel ou d'un personnage et d'un monde possible?» (p. 56). Más adelante, resume: «[Un] glissement de la personne au personnage, [est un glissement] du Je-Origine réel au Je-Origine fictif.» (p. 104). Y retoma: «À un premier niveau, le Je-Origine fictif se définit par le fait qu'il dit un texte dont il n'est pas l'auteur; lorsqu'il joue et compose ce sujet parlant qui n'est pas lui, il prend les traits d'un personnage» (p. 145). Y añade finalmente: «Une autobiographie ne se distingue d'un roman à la première personne que par le lien existentiel qui unit le narrateur et l'auteur: alors que dans l'autobiographie, le narrateur (ou le Je-Origine réel) est l'auteur, ce qui peut s'observer par le rapprochement du nom figurant sur la couverture et le nom de celui qui dit «je», dans le roman à la première personne, le narrateur est un Je-Origine inventé par l'auteur, dont il ne porte d'ailleurs pas le nom» (p. 157).

[15] La noción de aserción proviene de John R. Searle, *Sens et expression* (1982). El filósofo americano explicaba que, para emitir una aserción, el enunciador debía 1° responder de la verdad de la proposición expresada, 2° poder dar pruebas, 3° aumentar el conocimiento del

mundo de su destinatario y 4° creer en lo que está diciendo. Citado por Jost, *La télévision au quotidien,* pp. 17-21. Este último explica que el autor de una ficción «bien qu'il semble affirmer, […] feint d'asserter, puisqu'il n'est tenu à aucune des obligations qui incombent au locuteur de la vie quotidienne. Il ne trompe pas le lecteur, il fait semblant.» (p. 18) Esta observación es importante desde el punto de vista de la recepción. En efecto, «dans la mesure où le lecteur ou le téléspectateur admet que l'auteur [d'une fiction] n'est pas obligé de justifier la vérité de ce qu'il avance, il *suspend son incrédulité* et accepte de croire en un monde en partie inventé. […] Nous acceptons que l'auteur sorte des règles de l'assertion ordinaire et fasse semblant d'asserter. Cette *faire-semblance* conditionne d'ailleurs notre réception.» El subrayado es de Jost. Por otra parte, como la tele-realidad se aproxima más a los «programas autentificantes», el espectador deberá «prendre au sérieux ce qu'elle [lui] montre» (pp. 19-21). Las cosas, sin embargo, no siempre están claramente delimitadas. Se entiende que un Yo-Origen real pueda, en un programa factual, *fingir* aserciones (podrá, por ejemplo, mentir o no ser dueño de sus palabras y que, de la misma manera, un Yo-Origen ficticio pueda, en un programa ficcional, *emitir* aserciones (un actor podrá, por ejemplo, creer lo que dice o emitir una opinión sobre nuestro mundo). Además, un *reality show* como el que aquí estudiamos parece *también* presentar un mundo «en parte inventado», aunque en este caso particular el telespectador no es invitado a «suspender su incredulidad».

[16] Jost por ejemplo aclara, en *La télévision au quotidien*, que los «indices de fictionnalisation» son unos «procédés propres à la fiction [mais] peuvent aussi se rencontrer dans des récits factuels» (p. 107). Y vice-versa.

[17] «Dès que l'on sent le corps de celui qui filme par un mouvement brusque, un tremblement, une hésitation, la caméra devient une personne: et elle signifie le témoignage oculaire. Se détachant du monde auquel elle adhérait comme une pellicule, l'image apparaît alors pleinement comme une énonciation. L'accent est donc mis sur le tournage […]. Lorsque aucune de ces marques d'énonciation ne renvoie à la prise de vues, nous avons parfois l'impression que l'image nous restitue le réel» (p. 57).

[18] Ver *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* y «La estratificación del lenguaje» en *Ensayos lingüísticos*. Una presentación breve del lingüista danés: Hjelmslev retoma la distinción Significado / Significante (que llama «plano del contenido» y «plano de la expresión») y separa cada uno de estos términos en «materia» y «forma»: se llega entonces a un cuadro de cuatro entradas que contiene la «materia del contenido» y la «forma del contenido», así como la «materia de la expresión» y la «forma de la expresión». Propone un tercer término para nombrar el encuentro entre «materia» y «forma»: la «sustancia» («sustancia del contenido» y «sustancia de la expresión»). Esta matriz pretende ser lo suficientemente general como para dar cuenta de todo el sistema semiótico. Christian Metz intentó aplicarla al cine. Yo intentaré, partiendo de sus trabajos y aprovechando las teorías de la recepción, aplicarla a la tele-realidad.

[19] La «forma de la expresión», que depende, desde esta óptica, de los responsables del programa –léase productores, idea original, realizadores, cameraman, personas a cargo del montaje, etc – plantea aquí un problema delicado. En efecto, sólo los jóvenes que vivían en la ciudad eran filmados por el equipo de producción. Los otros, los que estaban de viaje, se filmaban ellos mismos y hacían llegar regularmente los casetes a los productores. Una parte de la «forma de la expresión» (ángulos, movimientos, iluminación, etc.) depende entonces de los participantes de viaje, mientras que otra (corte, pegado, efectos sobre la cinta, etc.) depende de los realizadores. El mismo problema surge con la «forma del contenido».

[20] Tal vez sorprenda la ausencia del término «sustancia» (habitualmente opuesto a «forma»). Sigo en esto la atinada lectura de Christian Metz en *Langage et cinéma* : «Ainsi donc –et contrairement à une vulgate persistante–, l'opposition essentielle, dans la pensée de Hjelmslev, serait celle de la forme et de la matière, *et non pas celle de la forme et de la substance*. Le «troisième» terme, celui qui est logiquement dérivé, c'est la substance et non la matière. La substance n'est rien d'autre que le résultat de la rencontre entre la forme et la matière; la substance n'a rien qui lui soit propre: elle tient sa nature de la matière […] et elle tient son organisation relationnelle de la forme. […] La substance ainsi entendue ne constitue pas une troisième instance qui viendrait *s'ajouter* à la forme et à la matière, elle est simplement ce qui apparaît lorsqu'une forme vient organiser une matière, ou lorsqu'une matière est organisée par une forme. […] Nous nous en tiendrons donc, pour ce qui nous concerne, à une interprétation de la pensée hjelmslévienne dans laquelle on n'a que deux instances logiquement premières, la forme et la matière […], et dans laquelle la substance n'est rien d'autre que la matière formée, ou la forme matérialisé.» (pp. 158-159) El subrayado es de Metz.

[21] La «materia del contenido», también llamada «sentido» por Hjelmslev, es rebautizada «sujeto» por Metz. Para el teórico del cine, la «materia del contenido» –a la que llama, en contradicción con sus propuestas, «sustancia» en este artículo– es la «substance sémantique «humaine» ou «sociale» dans laquelle sont découpés les contenus des films. [Les] problèmes généraux auxquels le film doit son matériau de départ.» (1972: p. 97-99) Hablaré de «materia del contenido» cuando se trate del decir y del hacer de los participantes (que es, en última instancia, la «materia» sobre la que el equipo trabaja para llegar a esa «forma» final que es el programa emitido). Cualquier incidente o aventura del participante, cualquier acción o decisión impulsada por él, cualquier valor verbalizado o ilustrado por alguno de ellos, cualquier confesión o secreto entrará en la «materia del contenido».

[22] Un problema parecido al de la «forma de la expresión» se plantea aquí. Aclaremos primero que, para Metz, la «materia del contenido» es el «sujeto» –aquello de «lo que se habla»– y la «forma del contenido» es el «tratamiento» –la «forma en que la película habla de lo que habla»– (1968: pp. 235-236). Sin embargo, en el caso de los participantes del viaje, sabemos que el equipo de producción se enfrenta (también) con una materia ya (parcialmente) formada. Pero el problema es de otro orden. A veces será difícil insertar tal elemento en el campo de la «materia» (el decir y hacer de los participantes) o en el de la «forma» (la diégesis que nace de lo que es elegido y yuxtapuesto por el equipo de producción). Un participante puede, por ejemplo,

ser «tipificado» si el equipo de producción sólo conserva en el montaje algunos aspectos de su personalidad, ciertas palabras o determinadas acciones. Del mismo modo, un hecho puede ser creado, o prometido, o suspendido por una manera de «formar» una «materia» donde dicho evento tuvo poca resonancia. Pero difícilmente podrá saberse –puesto que no tenemos acceso a lo que el equipo de producción descarta– si tal participante es efectivamente así o no, o si tal hecho tuvo o no consecuencias.

[23] No reformulo para el estudio del medio televisivo estos neologismos ya suficientemente tediosos.

[24] Ver *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976, trad. fr. 1985).

[25] Ver *Pour une esthétique de la réception* (1972-1975, trad. fr. 1978).

[26] Ver *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979, trad. fr. 1985).

[27] Tomo el término de Roland Barthes quien, en su «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Communications* n° 8, llamaba de este modo a los «charnières du récit». El «noyau» es una función «*cardinale*» que «ouvre (ou maintien[t], ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire [et qui] inaugure ou conclue une incertitude». Más precisamente dice, por ejemplo, que «si, dans un fragment de récit, *le téléphone sonne*, il est également possible qu'on y réponde ou n'y réponde pas, ce qui ne manquera pas d'entraîner l'histoire dans deux voies différentes». El subrayado es de Barthes. Este importante texto está, también, en *Poétique du récit* (1977, pp. 7-57), *L'analyse structurale du récit* (1981, pp. 7-33) y en *L'aventure sémiologique* (1985, pp. 167-206). En suma, considero como «núcleo» a cualquier elemento que esté o en la «materia» o en la «forma» y que pueda tener una continuación posible, en otras palabras: cualquier elemento que abre una secuencia de la cual se espera un final.

[28] La vemos, por ejemplo, acoger en su casa a su joven hermana, inquietarse por su salud, ofrecerle leche y galletas, etc. La vemos, también, comentando mientras lava los platos los cambios que ha implicado en la vida de sus dos amigos y colocatarios la reciente presencia de una cámara en sus vidas. De todas las participantes, es aquella que posee mayor cantidad de cualidades maternales.

[29] Lo vemos explicar cómo se saldan las deudas, cómo se maneja un presupuesto, etc. Es uno de los pocos que tiene una buena posición social (trabajo, casa, auto).

[30] Tal vez esto explique su popularidad. Ella fue, durante la emisión del programa, la portavoz de una campaña de sensibilización para los jóvenes.

[31] Los participantes han aceptado someterse a esta regla de sinceridad, como nos indica una leyenda de introducción. Antes de la presentación, leemos: «Cualquier semejanza con personas reales y hechos vividos es verídica. Todas las personas que aparecen en este programa han aceptado vivir bajo el ojo de la cámara.» Luego, en los primeros capítulos, y a modo de íncipit, los participantes, hablándole a la cámara, se comprometían a «ser honestos» y a siempre «divulgar la verdad». Esta sinceridad implica evidentemente que el comportamiento adoptado por los participantes será aquel que Erving Goffman situaba en las «regiones posteriores», en los «entretelones».

[32] Estos dos últimos valores son sugeridos por la iconografía de la presentación, donde se ve a los participantes en su versión más sonriente y relajada, así como varios lugares turísticos y paisajes exóticos que vamos descubriendo por medio de sendos fundidos encadenados.

[33] Confiesan febrilmente que desean y preparan este viaje desde hace ya mucho tiempo.

[34] Recordemos que, para Greimas, el objeto de valor se constituye justamente mediante la fuerte presencia de un destinador, muchos ayudantes encontrados en la ruta y la sanción a cargo del destinatario. Ver *Du sens II* (1983). Ver también Jouve, *Poétique des valeurs*, pp. 66-80.

[35] Esta inscripción se lee, junto con una que reza «No juegue al Risk» *[N.del trad: el Risk es un juego de mesa parecido al TEG]*, en un afiche de la clínica donde reciben las vacunas más frecuentes.

[36] Sin hablar de las enfermedades y de los ladrones de los que son víctimas.

[37] De esta manera, la forma sanciona positivamente hasta sus desgracias.

[38] Se trata del amor por el trabajo «artístico» (y consecuentemente del horror del trabajo «de oficina» o «de funcionario»). Con frecuencia los participantes denostan explícitamente el trabajo burocrático y las tareas rutinarias. Es habitual, además, oír la palabra «funcionario» como una expresión desvalorizante («*laburito* de funcionario», «nombre de funcionario», etc.). La realización en el trabajo es vista por lo tanto como un valor superior a la remuneración y a los salarios altos. De hecho, los que dicen estar más realizados son los que trabajan (incluso de forma benévola) en algo cercano a las artes, al teatro, al cine, etc. En cuanto a la sinceridad, es erigida desde el vamos como regla primera por algunos de los participantes. No es raro entonces oír frases como: «Decime si hago algo que no se parece a mí», «Quiero ser yo mismo», etc.

[39] Uno de los participantes es enseguida categorizado como el «coqueto», como el que «cuida su imagen». Varias veces se lo reprochan, aunque él mismo tiene dificultades para reconocerlo. Quien se pone en escena (en el sentido que da Goffman a la expresión) se encuentra del «mal lado». Un segundo participante estudia economía y todos (su colocatario, su novia) cuestionan constantemente sus valores y ambiciones. Quien no tiene la fibra

artística también termina del «mal lado». Aquí me veo obligado a señalar la situación equívoca de un tercer participante. Este logra hábilmente –aunque sin saberlo demasiado– jugar a dos puntas (él mismo reconocerá que tiene dos caras: una, festiva, para los amigos; otra, seria, para los colegas). Aunque ostente, en un principio, pelo largo de bohemio, no tendrá problemas en confesar, en medio de la transmisión, que la imagen es importante (asistimos entonces a un corte de pelo que lo transforma en una suerte de bohemio de pelo corto). Su trabajo también consiste en un trabajo «de oficina» y en un trabajo «artístico» (es director artístico). Obviamente será, en el grupo de participantes que está en la ciudad, el de mayor competencia dentro del sistema establecido.

[40] Ambos manifiestan poca motivación; tampoco logran nombrar lo que desean; no hay (casi) nunca obstáculos en su búsqueda (si es que buscan algo); alcanzan sus metas a pesar suyo o con la ayuda de otros (aun cuando no han pedido nada), etc. Un ejemplo: uno de ellos es abandonado al principio del programa por su novia (que nunca llegamos a ver) y su colocotaria le consigue otra (!) –él no ha pedido nada. Vemos cómo este «objeto» tiene poco valor y porque, desde el vamos, siempre nos preguntamos si la quiere realmente. Retomando el vocabulario greimasiano, no hay ni destinador, ni ayudante, ni destinatario en sus búsquedas sin objeto – tampoco hay valores.

[41] Es de notar que el programa narrativo que acabo de delinear es obra, también, de esa puesta en forma de la materia. Como ya observé más arriba (n. 22), ¿cómo saber si lo que se conservó en el montaje no prueba justamente lo contrario de lo que acabamos de decir? No digo que estos participantes sean *en realidad* seres quedados y apáticos, pero es en todo caso la imagen que dan.

[42] En otros términos, aunque nosotros mismos pregonemos la coquetería o el trabajo de oficina, la vida de ciudad o la vida viajera, el viaje de descanso o el de «aventuras», el programa sugiere rápidamente un sistema distinto en virtud del cual, y quizá sin que lo sepamos, juzgaremos a los participantes y sancionaremos sus actos y gestos. Para el telespectador, un viaje lindo, o un viaje logrado se parecerá al del programa. Esto no quiere decir que ese viaje sea un fracaso o que sea algo artificial, sino que en virtud del sistema axiológico y del campo de competencia en juego, se convierte en el rey de los viajes, en el viaje ideal que todo adolescente debería hacer. De hecho, los participantes de la ciudad que miraban el programa todas las semanas (!) confesarán hacia el final que sueñan con hacer un viaje como el que han visto … en el mismo programa. Y sin embargo ninguno de ellos parece dispuesto a «enfrentar» los obstáculos que se presentaban a los otros aventureros.

[43] Jouve explica, citando a Barthes, que la identificación es efectiva gracias a «celui qui a la même place que moi» y que la simpatía puede surgir de los temas que estos personajes tocan (en particular su infancia, sus sueños, sus amores, su sufrimiento) y, también, (en esto sigue los trabajos de Dorrit Cohn) de la *manera* en que estos son transmitidos (monólogo indirecto, monólogo narrado, psico-relato, etc.). Por decirlo de otro modo, nos *identificamos* con quien compartimos el mismo *conocimiento* y *simpatizamos* con quien abiertamente comparte con nosotros sus *secretos*. Ver, de Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* (pp. 124-149), de Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977) y de Cohn, *La transparence intérieure. Modes de la représentation de la vie psychique dans le roman* (1981).

[44] El tema de la focalización ha sido largamente tratado, en literatura, por Gérard Genette, y en cine, por François Jost. Simplemente: o bien sabemos *más* que el personaje (estamos en «focalización cero» u omnisciente), o bien sabemos *lo mismo* que el personaje (estamos en «focalización interna»), o bien sabemos *menos* que el personaje (estamos en «focalización externa»). Estos juegos de focalización pueden obviamente cambiar en el camino (Genette habla de «focalización múltiple»). Ver, de Genette, «Discours du récit» en *Figures III* (1972) y, de Jost, «Narration(s): en deçà et au-delà», en *Communications* n° 38 (1983).

[45] «Yo, si fuera ella, haría… » es tal vez la frase que se nos impone silenciosamente. Es evidente que la forma juerga aquí un rol primordial. Sólo según la posición de la cámara, sabremos lo mismo, más o menos que los participantes. Así, pudimos, por ejemplo, conocer al admirador *antes* y filmar *luego* la reacción de la participante. Se ve en este caso cómo la forma de la expresión – y no la materia del contenido– puede obligarnos a identificarnos con quien ella quiera.

[46] «Tengo ganas de ver su reacción… » sería, en un mismo orden de ideas, la frase que nos viene a la mente. Una vez más, la forma juega un rol primordial. Podrían no haber compartido con nosotros el secreto y habernos hecho sorprender, *junto a él*, ante la fiesta que «nos» habían preparado. En este sentido, puede verse cómo la forma de la expresión nos hace ser paternalistas (o bonachones, o incluso condescendientes) con quien ella decida.

[47] En este caso, la frase que se impone sería algo así como «Entiendo… ».

[48] Esto sucedía particularmente en las sesiones de «confesión» (cercanía entre la cámara y el sujeto, cuarto en oscuridad, puesta de sol y tranquilidad absoluta).

[49] Si la fórmula no cambia, los telespectadores deberán echar cada semana un participante.

[50] «Yo soy él … », «Yo soy ella… » serían probablemente las frases murmuradas.

capítulo estudiantil 4

Patricia Delbosco
María Eugenia Ortiz
Mariano Gallego
Karina Rocío Cicero
Clara España
Fernando Llambías

Sobre un elemento fantástico en "Carta a una señorita en París" de Cortázar[1]

Patricia Delbosco
Estudiante de Letras
Universidad Católica Argentina

Al hablar de cualquier obra dentro de la narrativa de Julio Cortázar no podemos dejar de tener en cuenta el elemento que él mismo encuentra como predominante en su obra: lo fantástico[2].

Pero ¿qué es lo fantástico?

En su libro *Introducción a la literatura fantástica,* Todorov lo define como el género de la vacilación: "Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico" (1968: 35). Esta duda es vital para el género, ya que sin ella caemos en lo extraño (cuando los acontecimientos se explican por causas naturales) o en lo maravilloso (si se explican por causas sobrenaturales). Estamos entonces ante un "género evanescente", que rechaza cualquier tipo de interpretación para los hechos narrados.

Algunos años más tarde, y considerando principalmente la literatura hispanoamericana, Ana María Barrenechea encuentra que esta sistematización no es del todo apropiada, y propone una categorización diferente. Este nuevo sistema incluye tres categorías: lo fantástico, lo maravilloso y lo posible. Lo posible se encuentra en aquellos relatos que no presentan hechos anormales o irreales. En cambio, tanto lo maravilloso como lo fantástico cuentan con la presencia de estos hechos en convivencia con los normales. En los relatos maravillosos, ambos órdenes coexisten sin problemas, mientras que en los relatos fantásticos los hechos anormales conviven pero problemáticamente con lo normal.[3] Dicho de otro modo, es fundamental que el choque de los dos órdenes sea el problema principal del relato fantástico.

¿Cómo surge lo fantástico

Teniendo en cuenta las definiciones anteriores, podemos decir que lo fantástico consiste en la irrupción de lo extraño, irreal o anormal en lo real. Se crea así, dentro de la narración, un espacio nuevo, de leyes propias, pero que al lector le son ajenas, misteriosas y desconocidas. Se ve perdido en un mundo nuevo, incomprensible. Ejemplo de estos mundos extraños son los ambientes góticos y fantasmales de Poe o de Hoffman.

Sin embargo, la creación de un ambiente morboso o terrorífico no es la única forma de acceder a lo fantástico. Cortázar habla de una característica muy propia de su obra, pero en la cual coincide con todos los autores rioplatenses: en sus relatos lo fantástico surge de lo ordinario:

> algo me indicaba desde el comienzo que el camino formal de esa otra realidad no se encontraba en los recursos y trucos literarios de que depende la literatura fantástica tradicional para su tan celebrado "pathos", que no se encontraba en esa escenografía verbal que consiste en "desorientar" al lector desde el principio. (...) lo inquietante o lo sobrecogedor, surgía y sigue surgiendo en un plano que yo clasificaría de ordinario (1976: 67).

Esta afirmación de Cortázar queda perfectamente ejemplificada en "Carta a una señorita en París". En este cuento, incluido en *Bestiario* (de 1951), lo fantástico no se presenta en un ambiente especial, ni hay premoniciones o indicios que adviertan sobre la proximidad de un suceso extraordinario, sino que la irrupción de "lo Otro" en la realidad cotidiana se produce sin más, de una manera trivial. El ambiente de la narración es simplemente un departamento de la calle Suipacha, que no tiene nada de particular, exceptuando tal vez el asombroso orden en que se encuentra todo. El personaje que escribe también parece ser un hombre normal, sin ninguna rareza, descontando la molestia que le produce la excesiva armonía de la casa. Del mismo modo natural en que se nos describe el departamento de Andrée, y sin preámbulos, se nos presenta el hecho anormal.

"Carta a una Señorita en París"

En el cuento ocurre un único hecho fantástico, pero se repite periódicamente: un hombre vomita conejitos. Sorprendentemente, el narrador (y personaje principal) no intenta encontrarle una explicación a este fenómeno, sino que lo vive como si fuera lo más natural del mundo, y así lo comunica a su interlocutora: "Justo entre el primero y el segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito" (113). No se molesta en pedirle a esta señorita que le crea, ni aclara que es algo que puede parecer inexplicable, o producto de su imaginación, pero que es absolutamente cierto. Lo dice con total seguridad, dando por sobreentendido que ella le va a creer, aunque siente cierta vergüenza por no haberlo confesado antes.

El problema más importante para el narrador no parece ser tanto el hecho en sí de vomitar conejos, sino los efectos que este acontecimiento pueda llegar a tener. El protagonista teme alterar el orden perfecto del departamento de Andrée, o que alguien lo descubra en este acto extraño. Por eso trata de justificarse ante su huésped: "De cuando en cuando se me ocurre vomitar un conejito. No es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose" (113). No es su culpa: es algo involuntario e incontrolable, por lo cual nadie puede responsabilizarlo.

Juan José Barrientos interpreta este hecho según el psicoanálisis. Ve en los conejitos una simbolización de la actividad artística del narrador, que el personaje no se decide a abandonar para poder comprometerse en una relación con una mujer.[4]

Ya hemos dicho que en el relato fantástico la realidad se altera por la presencia de un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de este mundo. Tal vez no sea descabellado pensar que la realidad es alterada adrede, como forma de protesta contra un mundo tiránico y asfixiante. Lo fantástico puede ser una manera de romper con el fastidio de lo cotidiano. Según Malva Filer, toda la narrativa de Cortázar representa una lucha contra la vida automática:

> esta clase de vida monótona y rutinaria constituye el gran escándalo contra el que debe rebelarse todo individuo con todas sus fuerzas. Y si no es capaz, o no está dispuesto a hacerlo, generalmente suele invocarse algún elemento extraordinario que le obligue a salir de esa despreciable y abyecta comodidad (1978: 331).

El vomitar conejitos puede significar para nuestro personaje una ruptura de lo ordinario, una liberación de sus instintos, de su irracionalidad. Al igual que Barrientos, podemos ver en los conejos una exteriorización de la capacidad creadora del narrador, una forma de expresar lo que no puede decir con palabras.

Los conejitos guardan con el personaje la misma relación que una obra de arte con el artista. Pertenecen plenamente al narrador porque han salido de él. Forman parte de su intimidad: "Como siempre me ha sucedido estando a solas, guardaba el hecho igual que se guardan tantas cosas que acaecen (o hace uno acaecer) en la privacía total" (113). De tal modo son parte de su vida, que no dice cuándo o bajo qué circunstancias aparecieron por primera vez. Esto sería revelar demasiado de un hecho muy privado. Por esta misma razón se cuida de que nadie los vea, ni sepa de dónde proceden, especialmente Sara, la mucama.

A este mundo propio, exteriorización de su mundo interior, se opone el mundo externo del departamento de Andrée. Si el hombre no quería irse a vivir allí (como confiesa en la primera oración de la carta) no es por los conejitos, que pueden seguir siendo parte de su vida en esta nueva casa, sino porque debe someterse a un orden nuevo.

Sara es la representante del orden externo, y por eso el personaje narrador le tiene tanto rechazo. Teme que irrumpa inesperadamente en su mundo e intente alterar las leyes que él mismo ha creado. Desde el principio esta mujer le molesta: es demasiado ordenada, no entiende su valija-ropero ni sus papeles, y hace demasiadas explicaciones.[5] No quiere mostrarle sus conejitos porque teme que ella no lo comprenda, que piense que son un capricho. Tal vez como un desafío inconsciente a Sara, vomita dos conejitos el día de su llegada, y luego, cuando ya son muchos, se encarga él mismo de ordenar y limpiar el caos que dejan los animalitos, no permitiendo que ella intervenga en el mundo de su creación. Así demuestra que él

también puede establecer un orden propio y mantenerlo. Mediante su generación constante, el narrador contribuye en la construcción de un espacio cotidiano diferente, donde puede hacer de dios, y disponer de los días y las noches a su gusto.

Sin embargo, fracasa: sus criaturas se rebelan, se escapan de su control, y terminan por provocar la muerte de su creador. En realidad, el fracaso es doble: al principio del cuento, consiste en no haber podido quebrar del todo la rutina, y al final, en no poder controlar el desastre que ha provocado.

Desde el comienzo del relato vemos que al narrador le gustan las repeticiones rutinarias, y se siente cómodo con ellas. Puede explicar y aceptar su raro don porque ya no le resulta extraño. Está acostumbrado a la sensación de la pelusa en la garganta cuando se aproxima un conejo, sabe perfectamente cómo tomar al naciente animalito para no lastimarlo, y hasta siembra con anticipación el trébol con el cual lo alimentará. Él mismo reconoce haber generado una rutina: "Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota del ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, el método" (114) .

En el departamento de Andrée crea una rutina nueva, porque la que utilizaba en su propia casa ya no le sirve. Convierte el día en la noche de los conejos, y una lámpara de tres focos en el sol que ilumina sus juegos cuando están despiertos. Todo está bajo control: "mi consuelo es que son diez y ya no más" (117). Pero cuando llega el onceavo conejito, se da cuenta de que el abismo entre diez y once es demasiado grande, y que él es incapaz de controlar la situación: "porque decir once es seguramente decir doce, Andrée, doce que será trece."(118). Ésta es la gran paradoja: el personaje quiere salirse de lo cotidiano, lo rutinario, lo monótono, pero, a la vez, no está listo para soportar lo inesperado, lo cambiante, el desafío. Sin embargo, la paradoja tiene sentido: el personaje se niega a aceptar un orden exterior impuesto, pero tampoco es capaz de construir y mantener una estructura nueva.

Para Lanin Gyurko estos curiosos alumbramientos esconden un deseo de destruir el orden externo, porque le es ajeno. Necesita establecer una nueva organización, un sistema propio, que lo afirme en su ser: "El hecho extraño de que dé a luz conejitos llega así a constituir un mecanismo de defensa mediante el cual afirma su singularidad" (1975: 221). Sólo que sus impulsos destructivos se descontrolan y se vuelven contra él:

> El yo auténtico que lucha para afirmarse alcanza sólo una definición grotesca, como una especie de guardián de un parque zoológico o de un pseudo-dios en vísperas de un total aniquilamiento. Antes de precipitarse hacia la muerte, el protagonista enloquecido dejará el departamento exquisito como "una reiteración visible" de su propia alma (1975: 225).

Gyurko entiende que los conejitos sólo están en la mente del personaje. De hecho, jamás son vistos por nadie dentro del departamento, y la mujer a quien se los regalaba en su casa de las afueras no aparece nunca para confirmarnos su historia. Así pues, son una fantasía del narrador para escaparse de su aburrida vida de oficina, pero también para alcanzar el éxito y la autoridad que no tiene en el mundo real.

Lo cierto es que los conejitos le obedecen, al menos en un principio. Duermen cuando él quiere, y juegan cuando él lo permite. Incluso puede ponerlos en penitencia, si acaso le desobedecen. Pero son libres, y esto es lo que los distancia de su creador: "yo quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos –un poco el sueño de todo dios..." (116). Están bajo su control, pero no del todo, y tal vez menos de lo que el narrador piensa. La brecha se va agrandando, y el escritor sólo advierte que ya no le pertenecen cuando nace el onceavo conejito. Aunque, para ser más precisos, este último conejo no es más que una manifestación del caos que se ha producido. En realidad ya no eran suyos desde antes: incluso cuando eran diez, la situación resultaba irresistible, la oficina le parecía un alivio, y los conejitos ya no eran hermosos como al nacer: "...los diez conmigo, su diurna noche y creciendo, ya feos y naciéndoles el pelo largo, ya adolescentes y llenos de urgencias y caprichos" (117). Antes del párrafo siguiente hay un espacio en blanco que, más que marcar el nacimiento del onceavo conejito, señala la destrucción casi total del departamento. De hecho,

no sabemos en qué momento preciso nació, pero podemos suponer que fue después de que el narrador viera los estragos que habían causado los animalitos, como forma de exteriorizar que la situación ya no está en sus manos.

¿En qué consiste, entonces, lo fantástico en este cuento?

Volvamos ahora a la definición de lo fantástico de Barrenechea, que hace hincapié en la convivencia problemática entre lo normal y lo anormal; si tomamos la previa explicación de los hechos al pie de la letra parecería que lo fantástico ha quedado destruido: el protagonista no interpreta su capacidad de vomitar conejos como algo anormal, sobrenatural o mágico, y ningún otro personaje sabe de estos hechos. ¿En dónde está, pues, la "convivencia problemática" entre las leyes de este mundo y un hecho extraño que no se ajusta a ellas?

Esto corresponde a la interpretación del lector, tanto el ficcional como el real. La lectora ficcional implícita en este relato es Andrée, una mujer que está en París, y que cuando regrese a su casa la encontrará en un estado caótico, y como única explicación, hallará la carta del protagonista. Si bien no se nos dice cuál será la reacción de Andrée al leer la carta, sabemos que tenía dos opciones: creer o no creer. Podrá pensar que su amigo se volvió loco, destrozó su departamento y luego inventó una historia increíble para quitarse la responsabilidad; o bien podrá creer que, de alguna manera inexplicable, lo que le cuenta su amigo en la carta sucedió realmente.

Con el lector del cuento sucede lo mismo. Puede tomar estos hechos como el fruto de una enfermedad mental del personaje, como sucesos maravillosos pero reales o como una mezcla de ambos.

Ésta es la vacilación de la que hablaba Todorov como sostén para el género fantástico. La duda no está en el personaje, sino en el lector que tiene múltiples formas de interpretar los hechos. Lo interesante es que puede tomar todas a la vez, ya que no se contradicen unas a otras, sino que se complementan.

Por último, tengamos también en cuenta que, para Cortázar, la realidad no es sólida y cerrada, sino discontinua, dinámica y abierta siempre a "lo Otro":

> lo fantástico no aparece de una forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo (CORTÁZAR, 1976: 70).

La realidad es mucho más compleja de lo que creemos, y las puertas de "lo Otro" están bastante más cerca de lo que pensamos. Por eso no podemos dejar de interpretar este cuento en su sentido más literal. Vomitar conejitos significa simplemente que lo que parecía imposible es real: una vez, existió un hombre que vomitaba conejitos.

Bibliografía

-ARONNE AMESTOY, Lidia. 1976. "La búsqueda del "yo" al "nosotros: Génesis y definición del tema del perseguidor en Cortázar", en: AA. VV., 1983 *Julio Cortázar: la isla final* , Barcelona: Ultramar (2° ed. 1989), pp. 373/ 389.
-BARRENECHEA, Ana María. 1978. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en su: *Textos hispanoamericanos,* Caracas: Monte Ávila, pp. 87/103.
-BARRIENTOS, Juan José.1986. "Las palabras mágicas de Cortázar", en: *Coloquio internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Université de Poitiers, Centre de recherches Latino-Americaines, vol. I, pp. 61/ 70.
-CASTRO-KLAREN, Sara. (1976). "Fabulación antológica: Hacia una teoría de la literatura de Cortázar", en: AA. VV., 1983, op. cit. pp. 349/ 372.
-CORTÁZAR, Julio.1994. *Cuentos completos* Buenos Aires: Alfaguara (3° ed: 1997) vol I.
-_____. 1976. "El estado de la narrativa actual en Hispanoamérica", en: AA. VV., 1983, op. cit. pp. 59/ 82.
-FILER, Malva E. 1978. "La ambivalencia de la mano en la narrativa de Cortázar", en: AA. VV., 1983, op. cit. pp. 323/ 334.
-GYURKO, Lanin A. 1975. "La Fantasía como Emancipación y como Tiranía en tres cuentos de Cortázar", en: *Revista Iberoamericana*, N° 91, abril- junio de 1975, pp. 219/ 236.
-PICON GARFIELD, Evelyn. 1976. "*Octaedro*: ocho caras del desespero", en: AA. VV. 1983, op. cit. pp. 293/ 322.
-TODOROV, Tzvetan. 1968. *Introducción a la literatura fantástica,* Barcelona: Buenos Aires (1982).

Notas

[1] Esta ponencia obtuvo el Primer Premio en el concurso *Iniciación 2003*, dentro del Capítulo Estudiantil de nuestras Jornadas.

[2] "...la presencia de lo que se denomina «lo sobrenatural» o «lo fantástico» es muy poderosa, constituyendo tal vez el rasgo predominante de mi obra". (CORTÁZAR, 1976: 62).

[3] Cfr. (BARRENECHEA,1972: 89).

[4] "el protagonista está resolviendo su conflicto en el cuento, ya que le está diciendo a una mujer que por nada del mundo se quiere separar de sus conejitos; éstos representan así una actividad creativa que el narrador no sabe acomodar en su relación con una mujer de una clase social más alta" (BARRIENTOS, 1986: 63).

[5] "Sara no vio nada, le fascinaba demasiado el arduo problema de ajustar su sentido del orden a mi valija-ropero, mis papeles y mi displicencia ante sus elaboradas explicaciones donde abunda la expresión «por ejemplo»" (114).

Fracaso aparente en "Densos velos te cubren, poesía", de Olga Orozco[1]

María Eugenia Ortiz
Estudiante de Letras
Universidad Católica Argentina

Atrapar sin diseccionar

Para este trabajo hemos elegido un tema que es característico de toda la obra de Olga Orozco. Verificamos que en sus poemas se trasluce una constante experiencia de fracaso. Si bien esta experiencia es propia de muchos poetas, vamos a ver cómo aparece en "Densos velos te cubren, poesía", que pertenece al libro *Mutaciones de la realidad* (1979).

Este fracaso es motivación y realidad del artista, que visualiza y quiere plasmar lo que percibe siempre velado. El límite y el poder lo encuentra en su material de trabajo: es decir, la palabra.

La obra de Orozco presenta una hondura metafísica característica. La metafísica y la poesía son para ella tan necesarias como el pan cotidiano. En un reportaje lo afirma cuando dice:

> Creo que la poesía acompaña a la gente, les ayuda a compartir sus extrañamientos, a sentir que no están solos para mirar el fondo de los abismos que se nos presentan a cada rato y los acompaña en sus interrogaciones, en sus inquietudes extremas, en el enigma que todos llevamos con nosotros por el solo hecho de estar vivos. Y además les ayuda a no dormirse del lado más cómodo (Kisielewsky, 2003).

Orozco escribe desde su condición de ser humano que, según Lobato está "sometido a la finitud" (1997: 77). Podemos afirmar que habla en lugar de escribir, porque sus poemas se enhebran con una fluidez propia del lenguaje oral. Esta oralidad nos remite al origen de la literatura. Y, en correspondencia con su idea de tiempo y su clamor metafísico ya mencionado, vemos cómo se va acercando siempre a lo prístino.

Analizaremos en este poema cómo el yo lírico nos conduce a través de las imágenes y las metáforas, a su experiencia de fracaso. Pero veremos que al tiempo que el yo lírico se lamenta por no poder manifestarse, está expresándose de un modo único. Así comprobaremos cómo esta frustración, desde nuestra mirada de lector, no termina siendo tal.

Para este trabajo trataremos de ser fieles a las palabras de la propia poeta, cuando afirmó en su ensayo "Alrededor de la creación poética" que "analizar el leguaje de la poesía en sus sonidos y en sus resonancias es atrapar un coleóptero, un ángel, un dios en estado natural y salvaje y someterlo a injertos y disecciones, hasta lograr un cadáver amorfo" (Orozco,1984, 59). Nuestra idea no es atrapar este insecto para disecarlo ni diseccionarlo. Lejos de esto, intentaremos escuchar la voz única y universal que clama en este poema.

En los objetos que Orozco elige y nombra ella misma se busca.[2] Su poesía es el modo por el cual opta para comprender el mundo que la rodea y en él, comprenderse a sí misma. Ésta es la gran inquietud que unifica su obra: tiene necesidad de saberse, de conocerse, de descifrar su misión. Su conocimiento, sin embargo, es siempre imperfecto porque considera que el mundo está incompleto. Las cosas que percibe con los sentidos no son del todo reales.

La cosmovisión que se dilucida en sus obras se vincula, con algunas variantes, con una concepción gnóstica de la realidad. Orozco expresa la experiencia del exilio a través de las ideas centrales del gnosticismo, como lo han hecho otros poetas. Se hermana de esta manera con William Blake, con Novalis y con Goethe[3], así como con Gerard de Nerval, con Baudelaire[4] y con Breton (Hutin,1976).

Las principales doctrinas gnósticas sostienen que el hombre ha sido creado por un demiurgo imperfecto y malvado que lo ha arrojado a la tierra. A partir de eso, el ser humano se siente prisionero en su cuerpo, en su alma, en el mundo y en el tiempo. Los límites espacio-temporales y de la individualidad son los que le impiden volver a su dios. Sin embargo, dios es un ser distante y nada personal. La respuesta a su anhelo de acercarse a la divinidad se da mediante el conocimiento, mediante ritos y prácticas esotéricas. Las cosas, entonces, no son más

que reflejos de lo que verdaderamente son en el otro mundo (en esto es clara la influencia de Platón como antecesor de la gnosis , como también la de Plotino). El cuerpo es tomado como "cárcel", "cadáver", "tumba", "prisión". Es lo ajeno que debemos soportar. Como dice Hutin: "El gnóstico intransigente expresa una repugnancia indecible (...) de los principales acontecimientos de la vida corporal" (Hutin,1976: 11).

Este modo de ver la condición humana está siempre presente en el discurso poético-metafísico de Orozco. Algunos aspectos sufren variantes, como ya veremos, especialmente en lo que respecta al cuerpo. Si bien coincidimos con Cristina Piña (1984) en que el cuerpo en las obras de Orozco "más allá de su limitación, es sagrado y funciona como puente para la experiencia del amor", notamos que el encierro le pesa y ese peso deja una fuerte marca en sus poesías.

Por otro lado, el cuerpo se ubica también en correspondencia con el universo.[5] Esta antigua concepción del cuerpo como microcosmos es la que mejor explica que sean los órganos y los sentidos, puentes y límites de la experiencia artística.

Misión y fracaso

La vivencia del fracaso es propia del poeta por su condición. Pertenece según María Zambrano, a la conciencia misma del sufrimiento del artista, porque para ella "la poesía sufre el martirio del conocimiento, padece por la lucidez, por la videncia" (Zambrano,1939, 88)[6].

"Densos velos te cubren poesía" es un manifiesto directo del íntimo proceso creador. El sujeto lírico comienza dirigiéndose a una segunda persona, en el verso primero : "No es en este volcán que hay debajo de mi lengua falaz donde **te** busco". Este "tú" puede llegar a ser la poesía (destinatario que aparece en el título del poema). Pero esta segunda persona desaparece en los siguientes versos. En el resto del poema el hablante lírico se centra en el fracaso de la palabra: "¿Y cómo asir el signo a la deriva/ -ése y no cualquier otro-/ en que debe encarnar cada fragmento de este inmenso silencio?" (vv. 23-25).

En algún momento el poeta ha tenido una visión pero ahora todo es silencio. No encuentra signo donde encarnar su experiencia. Sin embargo, no deja de escribir. Sigue eligiendo la palabra. Con ella se aproxima constantemente al infinito sin lograr nunca alcanzarlo.

El tema del insomnio está presente en los poemas de Orozco y se relaciona con la misión del poeta. En este universo, el artista tiene la tarea de crear para conseguir ver la realidad del otro mundo, la verdadera. Por eso la creación es constante, no debe dormir. Pero también hay otro concepto que hay que tener en cuenta. Como no sólo el más allá es un misterio, sino también el alma, a veces el yo lírico apela a la noche: ese mundo que aparece cuando se cierran los ojos. No es la noche del cielo de la tierra, sino la noche de los ojos cerrados para la intemperie y abiertos para el interior, como se expresa en el verso 6 : "[...] con los ojos abiertos bajo el insoportable parpadeo del sol". El sol es la verdad, la realidad que busca el poeta. Parpadea, a veces se ve y a veces no.

Cuando en este poema aparecen los sememas "sombras", "reflejos", "fantasmas" se nos hace presente la concepción de las cosas del mundo que tenía Platón[7]: "la sombra de un eclipse fulgurante sobre el rostro del tiempo" (v. 8).

En los versos 9 a 11 el sujeto lírico quiere leer su otro costado en el cosmos limitado que es representado por el color blanco, las piedras y lo frío. Estos son símbolos de la contingencia de este mundo: "una fisura **blanca** como un tajo de Dios en la muralla del planeta./ Algo con que alumbrar las sílabas dispersas de un código perdido/ para poder leer en estas **piedras** mi costado invisible".

Hay otro semema clave en la obra de Orozco. Es el que alude a la doble faz, a la dualidad, de la que hace referencia cuando menciona el "revés" de las cosas. Aparece muchas veces como "el revés de la trama", el "revés del cielo", el "costado de las cosas". Ese revés es lo que le falta a esta vida para completarse. Uno mismo es éste y es ese otro que está del otro lado. Es el otro lado lo que busca el sujeto y, con eso, todas las cosas. Intuir ese otro lado es lo que produce la angustia del poeta y su consecuente fracaso.

Este "otro lado" también se menciona en el poema como "regiones" y "colonias de otro mundo", en los versos 3 a 5: "en esas **regiones** que cambian de lugar cuando se nombran, /como el secreto yo / y las indescifrables **colonias de otro mundo**".

El semema "volcán" connota la fuerza creadora del sujeto lírico que se desenvuelve a lo largo del poema. Pero esta fuerza parece no estar acompañada de una inspiración divina. El yo lírico hace referencia permanente a una visión que no puede comunicar y esto es lo central del aparente fracaso:

> [...]
> Pero ningún pentecostés de alas ardientes desciende sobre mí.
> Variaciones del **humo**,
> retazos de **tinieblas** con máscaras de **plomo,**
> **meteoros** innominados que me sustraen la visión entre un batir de puertas!
> [...]

Los sememas "humo", "tinieblas", "plomo", "meteoros" hacen referencia al "volcán" del primer verso. Así como también los adjetivos "ardientes", "encendidos", el verbo "hierve" y el sustantivo "fuego". Podemos decir que todo el poema es una montaña en erupción que no logra contenerse.

Es en estos versos que, al descubrirse el fracaso, estalla el conflicto. No hay asistencia divina. Sólo queda el humo, que es señal del fuego que está en algún lugar: el humo es espeso y ahoga. Y está de nuevo la piedra; el meteoro sin nombre que impide ver. De nuevo, la puerta que hace referencia a otro lugar. Pero al batirse, no deja pasar. Es como el parpadeo. La imagen también habla de la soledad. Una puerta de una casa cuando se bate es porque no hay nadie que la termine de abrir ni cerrar del todo.

Isotopía del cosmos e isotopía de la contingencia

Hay dos sintagmas anafóricos que dan comienzo a dos isotopías muy claras que vamos a llamar isotopía del cosmos e isotopía de la contingencia. La primera nos remite al más allá, al espacio sideral y a Dios (vv. 6-11):

> [...]
> Noches y días con los ojos abiertos bajo el insoportable parpadeo del **sol,**
> atisbando en el **cielo** una señal, la sombra de un **eclipse** fulgurante sobre el rostro del tiempo,
> una fisura blanca como un tajo de **Dios** en la muralla del **planeta.**
> [...]

El término "tajo" y sus sinónimos "fisura", "ranura", "zanja" son recurrentes en los poemas de Orozco. Es muy interesante ver con referencia a qué lo utiliza. Muchas veces se refiere al "tajo de Dios", como en este caso. En otra oportunidad habla de entrar en Dios, de atravesarlo como la arena. La concepción de Dios que se transluce es cercana al panteísmo. Esto se ve mejor en "Catecismo animal "(*El revés del cielo*,1987) en donde el yo lírico se refiere al más allá como "alguna parte donde las mutiladas visiones se completan,/ donde se cumple Dios".

Y así se acerca a una idea de divinidad más hegeliana: un Dios que para lograr su autoconciencia se desenvuelve en el mundo. La fusión con Dios es el deseo del poeta.

Los sememas de la isotopía de la contingencia connotan la situación del alma encerrada en el mundo (vv.16-19):

> [...]
> Noches y días fortificada en la **clausura** de esta **piel,**
> escarbando en la **sangre** como un **topo,**
> removiendo en los **huesos** las fundaciones y las **lápidas,**
> en busca de un indicio como de un talismán que me revierta
> la **división** y la **caída.**
> [...]

Es magnífica la imagen del topo. Animal subterráneo, ciego en la luz, con un sentido de orientación natural que le sirve para abrir a su paso cuevas debajo de la tierra. Logra así construir un laberinto de

túneles. Una ramificación de cavidades para avanzar como sangre en las venas. Y aquí sangre hace referencia a la vida, a los antepasados. La genealogía está siempre presente en los poemas de Orozco. Es este otro lugar a donde recurre para comprenderse. El diálogo del sujeto lírico con sus ancestros es permanente. [88] En "catecismo animal" habla de sus ancestros italianos para reconocerse "Yo reclamo los ojos que guardaron el Etna bajo las ascuas de otros ojos" (ERC, 1987).

En el verso 16 cuando dice "[...] Fortificada en la **clausura** de esta **piel"** se menciona la piel que como parte del cuerpo, encierra. A veces se refiere a ella como un tatuaje, sólo una marca. La "caída" del verso 19 no es solamente la inicial (la del carro alado precipitándose sobre la caverna), s no que es también la caída cotidiana. Orozco escribe desde una visión pendular de la realidad. Se experimenta arrojada, expulsada del cielo y encerrada en la piel. Todo pende y ella tambalea. En sus primeros poemas la experiencia del abismo, del querer ir para volver y luego volverse a ir, marca el ritmo de vaivén de quien está suspendido. No hay nada asegurado por una mano providente.

Si nos detenemos en los adjetivos que se emplean en este poema, vamos a notar que no son abundantes. Pero es relevante la presencia de adjetivos con prefijo "in-" que indican supresión o negación, según el caso: "indescifrable", "insoportable", "innominados", "inmenso", "insondables", "insoluble" e "invisible". Este tipo de adjetivos connotan la limitación que experimenta el sujeto al querer transmitir sus visiones intermitentes del otro mundo. Hay otros sememas que a su vez se refieren a lo inalcanzable: "secreto", "perdido", "desasidas", "dispersas".

Casi todos los verbos del poema están conjugados en presente. Porque al mismo tiempo que el sujeto se dirige a la poesía, la está descubriendo, la está componiendo. El cambio temporal se produce cuando el poema hace un quiebre, incluso visual, en los versos 30 a 35:

> [...]
> Sin embargo
> ahora mismo
> o alguna vez
> no sé
> quién sabe
> puede ser
> [...]

Después de esta vacilación, aparece un verbo en pretérito en el sintagma "creí verte surgir como una isla". Y hasta el final del poema no aparecen más verbos. Por un lado, porque el sujeto lírico deja de buscar, sólo refleja la visión de la isla o la barca . Por otro lado, porque ya nada se puede hacer. Los sentidos están saturados, como expresa en los versos 42 y 43: "¡Ah las manos cortadas,/ los ojos que encandilan y el oído que atruena!".

Con el último sintagma estalla el volcán y sólo queda polvo. Todo lo intuido se reduce a nada para el poeta. "¡Un puñado de polvo, mis vocablos!" Pero esa "nada" es al mismo tiempo una creación inigualable para el lector.

Conclusiones

El sujeto lírico de este poema trata de acercarse con la palabra a ese mundo del que ha caído y al que no puede regresar. Intenta expresar sus visiones intermitentes pero es su cuerpo y su material de trabajo lo que lo limita. Sin embargo, sabe encontrar los símbolos para hablar de su exilio. Es capaz de moldear los vocablos de tal modo que consigue transmitir su misión de artista y su cosmovisión a través de magníficas isotopías, de imágenes nuevas y de un ritmo solemne y profético.

Sin embargo, la voz de estos versos cree haber fracasado en su intento por dilucidar lo arcano.

La contradicción entre lo expresado en el proceso de escritura y el resultado final, nos llevan a concluir que el fracaso del poeta es aparente. Como afirma Cristina Piña, éste "aparece como tan sólo desde la perspectiva del yo poético, porque desde el punto de vista del lector no puede estar más lejos de serlo" (Orozco,1984, 23).

La experiencia lectora de cada uno de nosotros lo comprueba una y otra vez.

BIBLIOGRAFÍA

-BAUDELAIRE, Ch. *Las flores del mal.* Madrid: Cátedra. 1998.
-HUTIN, Serge. *El Gnosticismo.* 1976. Buenos Aires: Eudeba.
-KISIELEWSKY, Sergio. [2003]. "Reportaje a Olga Orozco", en: http://www.argiropolis.com.ar/documentos/entrevistas/Orozco.htm. (consultado el 25/8/03).
-LABRADA, Ma. Antonia. *Sobre la razón poética*. Pamplona: Eunsa.1992.
-LOBATO, A. *Dignidad y aventura humana*. 1997. Madrid: Edibesa .
-OROZCO, O. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Estudio preliminar de Cristina Piña 1984. Buenos Aires: Ed. Celtia.
-_____. 1982. *Poesía –antología.* Prólogo de Telma Luzzani Bystrowicz. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. [Capítulo].
-ZAMBRANO, M. *Filosofía y poesía.* 1939. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
-www.poetica.com.ar

Notas

[1] Este trabajo ganó el segundo premio en el concurso *Iniciación 2003*, dentro del Capítulo estudiantil de nuestras Jornadas.

[2] "el sujeto desmultiplicado en otros, constituido en objeto-referente (como necesidad del conocimiento analógico de interpretar una realidad múltiple) borra el límite entre 'el yo' y 'lo otro'; (fusión), entre sujeto y objeto posibilitando su permutación" (Luzzani Bystrowicz, 1982: V).

[3] "la segunda parte del Fausto desarrolla una mitología y una metafísica explícitamente *gnósticas*"(Hutin, 1976).

[4] Las reminiscencias gnósticas en Charles de Baudelaire las encontramos en varios aspectos: por un lado, las referencias a que el poeta es un ángel caído, un ser "exiliado en la tierra" ("el albatros" *en Las flores del Mal.*1998.Madrid. Cátedra.), por otro lado, las referencias a un mundo mejor, previo a esta vida, como en el poema "La vida anterior". También Baudelaire hace mención a la caída, al error presente en el mundo de la tierra: *" ¿Qué es la caída? Si es la unidad que se convierte en dualidad, es Dios quien ha caído. En otros términos, ¿ no será la creación la Caída de Dios?"* (Hutin, 1976).

[5] "La noción de pequeño mundo que el hombre se aplica a sí mismo tiene gran contenido. Por un lado, desde su origen indica la riqueza de lo humano , y el privilegio de condensar en sí mismo todos los grados de ser que hay en el universo. (...) Para los antiguos esa expresión indicaba que el hombre reunía de modo intensivo todo cuanto hay dispuesto en el mundo. (...) El hombre realiza la mayor participación del ser en sus diversos grados" (Lobato, 69).

[6] en Labrada, Ma. Antonia. *Sobre la razón poética* .Pamplona, Eunsa.1992.

[7] Como en el mito de la caverna**,** las cosas que contemplamos en este mundo son sólo proyecciones a contraluz de la realidad. No vemos sus verdaderos contornos, sólo los espacios oscuros que nos deja la luz detrás de ellos, sólo el rastro de esta luminosidad en otra superficie en que rebote...pero nunca la visión.

[8] En "catecismo animal" habla de sus ancestros italianos para reconocerse "Yo reclamo los ojos que guardaron el Etna bajo las ascuas de otros ojos" (ERC, 1987).

"A cartomante", una tensión entre lo racional y lo irracional; una problemática discursiva

Mariano Gallego
Estudiante de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Sabemos que a pesar de los intentos del positivismo durante gran parte del siglo XIX por eliminar cualquier tipo de prácticas sociales que no estuvieran mediadas por el uso de la razón, ello no ha sucedido. Aquella física social que Augusto Comte pretendía se llevara a cabo con la finalidad de eliminar dioses y todo tipo de pensamientos místicos no se ha logrado, hoy más que nunca vivimos una época en la que gran parte de la población acude a tarotistas, videntes y todo tipo de artesanos que otorgan a sus saberes el nombre de metafísicas, incluyendo en algunos casos, a psicólogos influenciados por corrientes que parecen responder a las mismas necesidades, con el objeto de encontrar respuestas a planteos que escapan al ámbito de lo terrenal.

Si quisiésemos ahondar sobre esta problemática encontraríamos infinidad de causas por las cuales este intento de equiparar existencia igual razón ha fracasado. De todos modos es éste un problema que se ha llevado páginas enteras de análisis y que responde en gran medida al estudio de las ideologías, entendiendo a éstas como el lugar desde el cual se emite un tipo de discurso, es decir desde donde el sujeto es *interpelado*. Existieron y siguen existiendo quienes afirman que es posible vivir alejado de las ideologías, y para ello apelan a la *ciencia* o a otras manifestaciones que parecerían estar ligadas a la *razón*. Pero sabemos que vivir sin ideología sería algo así como pretender respirar otra cosa que no fuera oxígeno. A lo mejor podríamos establecer valoraciones al respecto para no caer en un relativismo, pero como afirma Lacan el individuo es ya sujeto antes de nacer, tiene un nombre, una profesión, aunque ésta nunca se realice, y tiene sueños y necesidades por cumplir que han sido decididas de antemano. Por lo que vivir en la pura racionalidad sería semejante a lo que algunas teorías del lenguaje intentan explicar a partir del "grado cero", lo que de alguna manera significaría volver al idealismo platónico en el que existe un modo ideal o "algo" prescripto con respecto a la existencia. Hoy está más claro que nunca que, si el positivismo cumplió algún rol durante finales del siglo XIX en América Latina, fue más bien político, cuyo efecto fue el de promover o intentar sostener regímenes y privilegios apelando ya no a una razón divina o al color de la sangre, sino a la ciencia ya que con el surgimiento de nuevos paradigmas el poder debía encontrar otros espacios desde dónde legitimarse.

Es por estas razones que seleccionamos el cuento "A cartomante" cuya traducción podría ser "La tarotista", de Machado de Assis, porque además de ser uno de los cuentos mejor escritos dentro de la literatura latinoamericana, con una estructura casi perfecta, resulta interesante notar cómo es que se encuentra muy bien representada esta tensión que por el momento podríamos mencionar entre lo racional y lo irracional, y que paralelamente podría explicarse como una de las dimensiones que asume la lucha entre cultura dominante y cultura popular o entre lo hegemónico y lo subalterno. Debemos aclarar que Machado de Assis vivió en un período de la historia en que la sociedad carioca y brasileña en general y el resto de América Latina, se encontraba muy influenciada por ideas europeas promovidas desde los sectores dominantes. Es por aquellos años, específicamente en 1889, cuando tiene lugar el nacimiento de la república brasileña y se estampa sobre la bandera el postulado "Orden y Progreso", paráfrasis de raíz netamente positivista. Pero a lo largo de todo el territorio brasileño existían todavía restos muy fuertes de creencias y costumbres relacionadas con otro tipo de concepciones, que podríamos denominar como místico-religiosas, consecuencia de la mezcla entre la religión católica, las religiones africanas introducidas por los esclavos que habían sido llevados a la fuerza hacia esas latitudes y algunas otras preexistentes a la conquista de ese territorio. Y aunque Machado de Assis no se ocupó directamente de esta problemática entre cultura popular y hegemónica, y mucho menos utilizó ninguno de estos términos mencionados, no podemos dejar de notar la manera en que supo representar esta dicotomía de manera intuitiva a finales del siglo XIX, ya que en su relato aparece claramente.

Para el que no lo conoce, este cuento narra la historia de dos amigos que se encuentran en Río de Janeiro después de mucho tiempo sin verse. Uno de ellos, su nombre es Vilela, se ha casado con una mujer, Rita, muy hermosa y un poco tonta, según las palabras del narrador. En el transcurso de esta relación, Camilo, el personaje principal del relato, se enamora de la mujer de su amigo y comienza a mantener con ésta un romance oculto. Rita, ante la duda por el amor que profesaba por ella su amante, acude a consultar a una tarotista. Este hecho es comentado a Camilo por ella misma y éste último se burla y la regaña por haber acudido a aquel lugar. Pero uno de los giros narrativos de mayor importancia se produce cuando Camilo recibe una carta de su amigo, que lo exhorta a presentarse inmediatamente en su casa. En aquel momento Camilo comienza a sospechar sobre las intenciones de Vilela, ciertos indicios le dejaban entrever que estaba enterado sobre su romance y por un momento se le cruza la idea de ir a la reunión armado. Sin embargo aquella idea se disipa luego de que su carro queda atascado a causa de un embotellamiento justo frente a la casa de la tarotista que había ido a consultar su amante. Es allí cuando se le cruza el fantasma de la superstición heredado de su madre y no puede dejar de entrar a consultarla. Esta mujer, luego de hacerlo pasar por un cúmulo de lugares comunes que no hacen más que dejarlo a merced de su propia historia y confirmarle lo que él mismo quería creer, le dice que se descuide porque nada iba a sucederle. Camilo sonríe, ansioso por creerle decide seguir las instrucciones que ella le da y es a partir de aquel momento cuando se muestra la ironía de Machado de Assis, ya que este personaje en esa acción lo único que consigue es que su amigo lo mate.

Consultar a videntes, cabalistas, tarotistas, futurólogos, adivinos y oráculos, es una práctica que siempre estuvo presente en la mayoría de las culturas. Éstas eran prácticas que se encontraban dentro del *sentido común* y no eran motivo de diferenciación entre los diferentes grupos sociales. Pero con el paso del tiempo se convierten en una causa de distinción entre las clases populares y la hegemónica, y si bien las primeras siguieron aceptando estas prácticas libremente, para las clases dominantes se convirtieron en un rasgo de estigmatización y debieron, o bien dejar de practicarlas o realizarlas en forma encubierta. Tomando los conceptos de Pierre Bourdieu podríamos explicar este fenómeno mencionando que se produjo tanto el surgimiento de nuevos campos así como la mutación de los capitales específicos dentro de los campos ya existentes y que esto tuvo como consecuencia que haya cambiado la conformación del espacio social y las prácticas que hacían al posicionamiento y a la dominación dentro de éste. A partir de este cambio, este tipo de prácticas comenzaron a definirse en relación de clase convirtiéndose en objeto de valoración y legitimación, por lo que debían ser evaluadas estratégicamente de acuerdo al espacio social o al campo en que el agente se encontraba. Estas prácticas contenían una fuerte carga estigmatizadora y podían delatar a un *intruso*, si dejasen al descubierto un modo de comportamiento (un habitus) no valorado en ese espacio social y la insuficiencia del capital específico. Por lo tanto, durante finales de siglo XIX, alguien perteneciente a las clases ilustradas o dominantes, podía acudir (y seguramente lo haría) a una tarotista, pero lo que no podía hacer era mencionarlo públicamente.

Y esto es lo que ocurre con el personaje Camilo, quien proviene de un lugar del espacio social en el que determinado tipo de prácticas estaban naturalizadas y legitimadas. "*También él, cuando era joven, y aun después, fue supersticioso, tuvo un arsenal entero de creencias que su madre le inculcó y que a los veinte años desaparecieron...*" se menciona en el cuento cuando se nos da a conocer parte de la historia de este personaje. Pero al cambiar su posición, al producirse este ascenso de clase al transformarse en funcionario público, algunas de sus creencias y prácticas anteriores debieron ser abandonadas para que su conducta pudiera ser coherente dentro del nuevo lugar ocupado socialmente. Y es por esta razón que podemos decir que con la visita de Rita a la tarotista se produce un desencadenante importante en la historia. Este suceso debe ser ocultado por dos razones; una, y es la que se observa de manera más evidente y superficial, es el hecho que ya conocemos: impedir que Vilela (el marido de Rita) se enterase del asunto que mantenían aquellos dos. Pero la otra, y es la que permanece oculta en el relato a primera vista, es justamente este deber ocultar ciertas prácticas que delatan la pertenencia a los sectores populares; por eso la burla. El hecho mismo de que Rita concurriese a la tarotista a él lo avergüenza ya que no eran éstas prácticas que obedecieran al sector social al que él pertenecía.

De este modo podemos notar cómo el autor intuye estas categorías y las sintetiza de manera genial, estableciendo un juego irónico entre ellas, revelando la tensión que comienza a existir en Brasil en aquel entonces con respecto a la ciencia y a la idea de progreso que dictaban los sectores aferrados al positivismo. Es importante tener en cuenta que Río de Janeiro fue la cuidad brasileña en la que estas ideas se asentaron con mayor impulso y que Machado de Assis vivía en ella y publicó este cuento a mediados de la década del noventa del siglo XIX.

Un personaje ilustrado (gracias a un capital incorporado) recuerda los avatares irracionales de sus antepasados y actúa en contraposición a ellos. Éste es un recuerdo con el que quiere establecer cierta distancia, al que rehuye como algo ajeno ya que su nuevo esquema valorativo le impide aceptarlo, más aun le otorga una carga negativa, como aquello que se encuentra reservado para los estratos populares sin acceso a los saberes legitimados por quienes tienen el poder para valorar-decidir-sentar estos cánones de comportamiento. Existe un conjunto de prácticas que deben ser dejadas de lado o escondidas para poder lograr un mejor posicionamiento en el espacio social. Pero a medida que el cuento transcurre y el personaje se lía con Rita, la mujer de su mejor amigo, ocurre el primer giro narrativo; ella, que pertenece a otra clase social, similar al lugar originario de Camilo (y al de la madre) asiste a consultar a una tarotista. Este hecho Camilo lo va a vivir como un recuerdo de las prácticas pasadas llevadas a cabo por su madre y lo toma como algo inocente, proveniente de una persona que no ha llegado a los ideales de la razón. Pero en el cuento será el desencadenante, síntoma del regreso del pasado, "*sus orígenes le latían*", menciona el autor.

Camilo, que parece intuir cuáles son los capitales que pueden mantener su posición, sabe que es un hecho que debe ocultar y resistir. Pero de manera inconsciente también puede intuir que es la resurrección de un pasado que no conviene a sus intereses. Este hecho, nada inocente en la historia y mucho menos casual, nos sirve para dar cuenta de la profundidad del habitus, la fuerte relación que existe entre éste y las primeras experiencias del agente: el habitus no es un producto de la conciencia, sino que se encarna en el cuerpo y en el momento menos previsto puede dejarse aparecer. Esto mismo es lo que sucede en el cuento, Rita es la representación del pasado que emerge lentamente, pero también es la representación de la cultura popular y nos está indicando que ésta siempre se encuentra presente y que por más que se pretenda suprimirla siempre está agazapada esperando dar cuenta de su presencia. "*Era así, lentas y continuas, que las viejas creencias de joven iban volviendo y el misterio lo apresaba con uñas de hierro*", vuelve a mencionar el autor.

Aunque el personaje principal sigue sin dar demasiado crédito a los avatares de su amante, algo dentro suyo se reencuentra con su pasado y comienza a develarse dentro de su cuerpo. Y esto mismo es lo que lleva a que en el momento crucial de la historia, momento en que el personaje se encuentra en mayor tensión consigo mismo, el reencuentro con viejas prácticas determinen su última decisión e instantáneamente quede preso de aquella "irracionalidad" a la que no daba crédito. La fuerza de su origen es tan grande y pesa tanto, que se deja a su merced, éste lo posee completamente y lo apresa. Sus prácticas adquiridas en ese presente son intercambiadas por sus prácticas anteriores y, si en un principio la mirada del sujeto de la narración estaba puesta sobre la racionalidad, se puede decir que en el desenlace la historia comienza a ser narrada desde otro lugar, el de la irracionalidad o del absurdo, es decir que naturaliza las prácticas populares y lo que era extraño en un primer momento a la mirada misma del narrador, como la visita a la tarotista, ya no lo es. Aquella frase con la que comienza el relato aparece por segunda vez, "*hay más cosas en el cielo y en la tierra de lo que sueña nuestra filosofía*", menciona el autor citando a Hamlet.

Y éste es el punto en que comienza el desclasamiento de Camilo. Por supuesto que esta lucha entre la historia y los deseos (unos deseos que necesitaban ser reprimidos), esta lucha entre el pasado y el capital incorporado, entre lo dominado y lo dominante, conduce a la caída literal del personaje principal. Se produce un quiebre final en el que la ironía del autor juega un rol fundamental dando cuenta de la transformación. Al acudir a la tarotista, se muestra como esta decisión, este resurgimiento de prácticas que Camilo había reprimido, la cultura popular, le cuestan la vida; una muerte simbólica ya que pierde el lugar

de acuerdo a los capitales legitimados. Pero el pasado que vuelve se le ríe ya que es imposible la vuelta al punto inicial, es la resurrección del pasado y de la cultura popular, es lo que en muchas culturas aparece como venganza de Moctezuma, es decir, las diversas formas que tienen los pueblos para representar y vengar la traición a sus valores, pero esta muerte también nos muestra la imposibilidad de penetrar un lugar al que las condiciones de existencia no le permitían hacerlo.

Conclusión

Como conclusión debemos afirmar que este cuento nos sirve, por un lado, para rastrear esta tensión que comienza a existir en Río de Janeiro a partir de finales del siglo XIX con la introducción del positivismo. A la vez, y creo que en ello radica su mayor importancia, nos sirve para comprender que este eje o tensión que en algún momento propusimos entre lo racional y lo irracional, no es más que la manifestación de una relación de poder que existe entre la cultura popular y la cultura dominante, ya que *lo racional* como lo llamamos nosotros a lo largo de la ponencia y como lo llaman algunos sectores que se atribuyen el legado de la *ciencia*, no tiene casi ninguna validez como concepto explicativo, sino que más bien debe analizarse como parte de un conjunto de afirmaciones que forman órdenes de discursos, y que tienen un fuerte contenido político. Es decir que esta construcción de *lo racional*, actúa como límite o demarcación de las conductas o creencias que pueden y deben ser valoradas, si no se quiere quedar excluido o ser juzgado negativamente dentro de un grupo social de pertenencia. Pero lo que hay que tener en cuenta es que estas valoraciones serán aceptadas, calculadas y evaluadas de acuerdo con los intereses de quienes estén en condiciones y posean el capital necesario para dominar los campos correspondientes.

Bibliografía

-BOURDIEU, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
-_____. 1979. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
-DE CERTEAU, Michel. 1999. *Las culturas plurales*.. Buenos Aires: Nueva Visión.
-MACHADO DE ASSIS. [1896]. *Varias historias*. Garnier. Río de Janeiro, 1989.
-WEINBERG, Gregorio. (1996). *La ciencia y la idea de progreso en América Latina, 1860-1930*. Buenos Aires: F.C.E.,1998.
-ZEA, Leopoldo. 1965. *El Pensamiento latinoamericano*. México: Pormaca.
-_____ (comp.). 1980. *Pensamiento positivista latinoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Recepción de la obra *El Camino a la Meca* en Buenos Aires

Karina Cicero
Estudiante de Profesorado Superior de Inglés
Universidad Católica Argentina

En Sudáfrica, más especialmente en Nueva Bestheda se sitúa esta obra, en la década del 70. Y no sólo la distancia es temporal y geográfica respecto de nuestra realidad, sino que también se perciben diferencias sociales y culturales. Pero estas diferencias se vuelven imperceptibles cuando se descubre que los personajes sienten los mismos miedos, son asaltados por las mismas dudas y sufren por los mismos dolores que su público.

Este trabajo tiene el objeto de dar a conocer la reacción del público porteño ante el tratamiento en esta obra de los temas de la libertad, la muerte de la creatividad y la soledad.

Helen es una señora mayor en quien los años han hecho estragos, pero a quien no le hicieron perder el entusiasmo de seguir atada a las convencionales reglas de la sociedad conservadora en donde vive. Ella se ve gris, simple. Pero en su interior es todo lo contrario; ella es absolutamente creativa; sus esculturas (entre otras: tres Reyes Magos, búhos, sirenas, animales mitológicos y fantásticos.) son fruto de sus incomprendidas y ocurrentes ideas y su ritual con velas es encantador.

Elsa es más joven, no atiende a las reglas que le dicta la sociedad y es una mujer independiente en sentido laboral, económico y afectivo. Su fuerte convicción sobre la libertad de expresión se refleja en los conflictos en torno de los cuales gira su vida. Ella es docente en Ciudad del Cabo y ha recibido una amonestación por parte de las autoridades de la escuela por hacerles escribir a sus alumnos un ensayo sobre el racismo. Su postura es inamovible; ni siquiera considera ceder en la disputa. El personaje de Elsa representa la actitud rebelde ante las injusticias del racismo y la discriminación para con los nativos y las mujeres. Ella es descendiente de ingleses; está acostumbrada a hacer valer sus derechos y a gritar su opinión sin censura. Por lo tanto, los atentados en contra de la libertad humana con los que se topa en sus visitas a Nueva Bethesda se le hacen inconcebibles y trata de hacer ver a Helen que esa realidad debe cambiar.

El público porteño y otros asistentes reaccionamos de la misma manera que Elsa ante la negación de la libertad. En nuestra sociedad la libertad es un derecho que comparten todos los ciudadanos por igual, sean hombres o mujeres, jóvenes o anciano, blancos o negros. Esto se debe a que el horizonte de expectativa literario (diversos elementos como mensajes, códigos y convenciones esperados por el espectador en la obra) varía con las experiencias personales de los espectadores. La recepción que se da en el público porteño está implicada por el horizonte de expectativa social. En estos dos tipos de horizontes tenemos una fusión de tipo sincrónico (la situación actual del espectador) con una de tipo diacrónico (el tiempo en el cual se sitúa la obra). El espectador percibe un cambio de horizonte de expectativa, entre el literario y el social. Por supuesto que en nuestra historia también hubo episodios de represión (por ejemplo, el Golpe Militar del año 1976, para citar el más reciente), en los que nuestro pueblo se vio obligado a ocultar ciertas opiniones o preferencias, por temor a ser acusados de revolucionarios. Las artes literarias y las ciencias sociales no eran las opciones ideales para los jóvenes a la hora de elegir una carrera universitaria, ya que las ideas que se propagaban en dichas carreras, según el gobierno, llevaban a la subversión. Si esta obra hubiera podido ser puesta en escena durante esa época de nuestra historia, la reacción del público habría sido más enérgica ante el personaje de Elsa, ya que ella estaría representando exactamente todo lo que a nuestro pueblo no se le permitía expresar sin que sus vidas corrieran peligro.

Pero, hay un tema con el que nuestro pueblo no está familiarizado al menos en su historia reciente. Me estoy refiriendo al conflicto de la usurpación de territorio. Los ingleses y luego, con mayor empeño, los Afrikaners se aseguraron el control de los habitantes nativos, por medio de persecuciones y amenazas, que derivaron en el sistema de segregación racial conocido como el Apartheid. A pesar de capturar a Nelson Mandela por casi 27 años y mantenerlo alejado de

sus seguidores, no pudieron contra el espíritu de libertad que inspiró desde su lucha contra la desigualdad racial. En la época en la que se desarrolla la obra, la lucha de Mandela estaba propagada sólo en una parte reducida de la población oprimida. Algunas frases de uno de sus discursos dados en la década del 70 agregarán nociones más amplias a nuestra concepción de lo que era el entorno histórico dónde se desarrolla la obra:

> Desde la conquista hasta el presente, la historia es la misma. Regímenes blancos sucesivos han masacrado repetidamente a desarmados e indefensos negros.
>
> Apartheid es la representación del racismo, la represión y la inhumanidad de todos los anteriores regímenes represores blancos.

¿Cómo puede una persona que nunca estuvo inmersa en este mundo, no reaccionar ante tanta injusticia y sumisión? Entonces comprendemos la desesperación de Elsa ante la resignación de su amiga Helen. Pero, Helen no puede ver su estilo de vida como una injusticia teñida de atraso cultural. ¿Por qué? Porque Helen es una Afrikaner.

Los Afrikaners son los descendientes de los colonizadores blancos en África, y su estilo de vida se mantuvo conservador y religioso. La ciencia y la teología entran en conflicto continuamente durante la obra. Por ejemplo, cuando Helen le comenta a Elsa que en Nueva Bethesda se abriría una nueva tienda de bebidas alcohólicas y que el hecho fue repudiado por la comunidad, Elsa le recuerda a Helen que el primer milagro de Jesús fue convertir agua en vino. De esta manera, Elsa demuestra que la aplicación de su conocimiento a la hora de argumentar es muy poderosa, pero es interpretado como irreverente y osado por los Afrikaners.

La libertad de Helen se ve representada en sus esculturas como también en el desenfado creativo con el cual le da forma a sus tan poco aceptadas ideas, que le valen ser tildada de loca, como dijimos, entre la gente del pueblo. Cuando Stefanus, el marido de Helen, muere ella se siente libre por primera vez para emprender su viaje a la Meca. Es decir, todas sus ideas, su libertad y su creatividad, por fin, podrán unirse en un acto concreto, sin que tener que seguir reglas impuestas por la sociedad, sólo porque seguirlas significa hacer lo que *corresponde*.

La carta que Helen envía a Elsa, desesperada, pidiéndole ayuda, es el disparador de toda la serie de eventos que llena la obra.

Las velas tienen un doble valor.

Por un lado, representan la fuerza de Helen para luchar por su libertad interior y por el protagonismo de su creatividad. Ella se encarga de prenderlas, de seguir un ritual, y de apagarlas. Es un ritual muy íntimo, del cual no participa mucha gente. Durante este ritual, ella siente un cambio dentro de sí misma, y se siente poderosa, porque vence una fuerza a la que todavía teme: la oscuridad. Su creatividad puesta en práctica, es decir, sus esculturas, también son fruto de un ritual íntimo, ya que a través de ellas, Helen siente que todavía su "luz" no se desvanece y que la "oscuridad" de la vejez no la alcanza aún. Esta urgencia que ella manifiesta por mantener viva su creatividad se encuentra explícita al final del parlamento de Helen, donde enumera las causas por las cuales no puede encerrar todo su mundo "en una humilde habitación de un asilo para ancianos". Al mismo tiempo, representan un elemento nocivo para la libertad de Helen.

El Padre Marius se comporta como si estuviera más allá de todo, y como si nada lo tocara. Su actitud es indiferente al principio, ridículamente conformista, pero se percibe una clara nota de discriminación en contra de la gente de color, que es abiertamente criticada por Elsa. Pero Helen no está tan segura sola en su casa después de todo ya que el fuego de las velas desencadenan un incendio en su casa y le causa serias quemaduras. Entonces, Marius le pide a Helen que se mude a un geriátrico. El incendio y sus consecuencias se develan ante el público al mismo tiempo que para Elsa. De esta manera, se ve que el Padre Marius no es tan malvado después de todo. Su actitud cambia hacia el final de la obra, ya que él reconoce lo errado que había estado al considerar encerrar a Helen en un asilo para ancianos. Y sus últimas palabras sobre el escenario resumen lo que la vida de Helen simboliza: "Hay más luz dentro suyo que en todas estas velas juntas."

El poder que Marius quiere que Helen firme representa la cesión de la libertad que nace y se ve reflejada en sus esculturas. Este poder es un acto de alienación ya que quien lo firme, acepta que se lo deje de tratar como a un individuo adulto, para pasar a ser simplemente una niña, perdida en sus juegos y ensoñaciones. Y para pasar a ser una persona menos que atente contra las rígidas reglas de esta comunidad conservadora.

Este suceso del incendio lleva a pensar al público que tal vez Helen buscaba un medio para dejar de existir en una vida tan solitaria entre tantos extraños. El incendio habría sido el recurso perfecto ya que Marius argumenta que de no haber recibido la ayuda de un oportuno vecino, Helen habría perecido entre las llamas. Y, de este modo, se conoce el hecho de que Helen no intentó buscar ayuda para extinguir el fuego. Esta actitud por parte de Helen se puede interpretar como un intento fallido de suicidio o, peor aun, como lo llama Elsa, una batalla ganada "llevándote la casa contigo en una llamarada final de gloria! ¡Dramático!". Después de eso Helen admite, hablando de las velas, hacia el final de la obra: "debo aprender a apagarlas también." Y junto con eso, Helen debe resignarse alguna vez a que su creatividad y su vida, tanto como su Meca, deben llegar a un fin.

Las velas también son un útil recurso para señalar en qué momento del día se va desarrollando la acción ya que muestran el bello ritual que puebla la rutina de Helen, el de encender las velas cuando la luz del sol se va, y a la hora en que su Meca cobra vida.

La oscuridad representa el miedo que tanto Helen como Elsa sufren con respecto al destino que están por enfrentar, la ausencia de ilusiones a lo largo de la vida, la falta de creatividad para superar las amarguras por venir, y por sobre todo la lucha por sobrevivir en el mundo como mujeres solas.

En una de las funciones que presencié, el público se componía de una gran cantidad de gente mayor (en su mayoría mujeres). No pude evitar notar lo fuertemente emocionadas que se sentían por la problemática de Helen. Al confesar Helen su aún vigente temor a la oscuridad no externa sino a la que ella cree irá avanzando en su interior, es muy difícil no sentir compasión por alguien que percibe el fin de su *luz* en este mundo como algo muy cercano. Tanto para mí como para otras personas jóvenes del público que intercambiaron sus opiniones sobre la obra conmigo, este temor de Helen es una instancia lejana y remota en nuestras vidas; a decir verdad, esas preocupaciones no ocupan nuestras mentes. Los jóvenes, generalmente, brindaron su apoyo al personaje de Elsa. Muy por el contrario, las personas mayores que conformaban la mayoría de la audiencia se sintieron identificadas con las confesiones de Helen. Por ejemplo, en cuanto Helen le explica a Marius por qué no quiere dejar su casa, la audiencia le brindó un caluroso y espontáneo aplauso. Esta reacción tuvo una especie de efecto dominó, porque esa emoción es contagiosa y uno se deja llevar. Por otro lado, cuando Elsa le pide a Helen que repita sus ejercicios de relajación al principio de la obra, se escucharon risas en el teatro en reacción a la mímica de la actriz, China Zorrilla.

El tema de la soledad al final de la vida no nos limita sólo a tratar problemáticas del los personajes femeninos de la obra. Marius, al revelar su parte más humana, habla sobre la falta que le hizo una compañera en todos aquellos años que él dedicó a su vocación religiosa. Marius pasa muy repentinamente de ser un religioso impasible, a quien nada perturba y que vive complacido por las pequeñas cosas, a ser un hombre celoso de la pasión artística de Helen y que hasta confiesa haber pasado veinte años de su vida tratando de acompañarla desde un puesto preferencial. Sin embargo, comprende tristemente, al final de la obra, que nunca estuvo siquiera cerca de ella. Este cambio de actitud en Marius, luego de escuchar los argumentos de Helen a favor de sus esculturas, pareció por demás abrupto y poco natural.

Por otro lado, el temor al hecho de no tener hijos y el avance del tiempo sobre el reloj biológico que muestra que cada vez hay menos tiempo y espacio para tales proyectos son el disparador en la vida de Elsa para pensar que ella también terminará su vida en soledad. La historia que narra Elsa sobre la mujer que va cruzando el desierto del Karoo con su bebé en brazos hace que se dé cuenta de lo cobarde que ha sido. Elsa llega a confesar que la envidia a pesar de su pobreza y su mala fortuna, porque al menos ella tiene un hijo a quien amar; algo

que Elsa misma no ha tenido el coraje de aceptar, ya que se ha practicado un aborto. Pero, la amistad que la une con Helen, a pesar de todo, le da nuevas fuerzas para enfrentar su incierto futuro con una renovada esperanza.

Lo más valioso que pudo hacer Helen queda vivo en nosotros; no dejar de perseguir nuestros sueños, aunque la oscuridad nos parezca inminente.

Los temas de la libertad, la muerte de la creatividad y la soledad son temores a los que tarde o temprano en la vida nos enfrentamos. Athol Fugard en su obra reunió estos tres temas universales en una simple y humilde imagen: una vela. Y es ese simbolismo lo que adopté como base de mi trabajo. Porque una vela es un milagro que hasta el más insignificante de los hombres puede realizar.

Bibliografía

-*The Road to Mecca*, Performance Notes for Educators (2002): Mitchell
- TORO Fernando de (ed.). [1987]. *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires: Galerna.
Holmes, Queensland Government & Queensland Theatre Company (Australia).
-www.anc.org.za/people/mandela.html
-www.anc.org.za/ancdocs/history/mandela/

El poeta y la poesía en "La valija de fuego" de Aldo Pellegrini

Clara España
Estudiante de Letras
Universidad Católica Argentina

1. Introducción

Aldo Pellegrini, dos años después de la publicación del *Primer Manifiesto surrealista* de André Breton en 1924, funda junto a Marino Cassano, Elías Piterbarg y David Sussman el primer grupo surrealista de Sudamérica, que desemboca en la publicación de dos números de la revista *Que* en 1928. Si bien sus miembros producían textos automáticos, reflexiones y poemas filosóficos[1] que difícilmente puedan catalogarse como literarios por su carácter polémico y fragmentario, como apunta Graciela de Sola, nos resultan sumamente interesantes dada su condición experimental en lo que respecta al uso de la palabra.

En cuanto a su faceta ensayística, se destaca por sus estudios sobre pintura argentina contemporánea y por sus valoraciones sobre el artista y la poesía.

Por lo general, la faceta de poeta de Aldo Pellegrini es ignorada. Su figura ha sido abordada a partir de su labor en diferentes publicaciones como *Qué* (1928), *Ciclo* (1948), *A partir de cero* (1952), *Letra y Línea* (1953); o bien por ser "influencia de"; o como crítico de arte; como traductor del *Manifiesto surrealista* de Breton o compilador y traductor de diferentes poetas franceses surrealistas.

Sería atinado, entonces, describirlo como un poeta de los márgenes, no sólo por su espíritu rebelde, sino también por la falta de interés respecto de su producción dentro de los círculos de la crítica literaria.

Sin embargo, en el año 2001 Mario Pellegrini publicó la poesía completa de su padre bajo el título del segundo libro de poemas, *La valija de fuego,* "(...) con la certeza de cubrir un sensible vacío en el horizonte cultural de nuestro medio. (...)" (PELLEGRINI, M., 2001: 5). La mentada edición de su obra entraña una revalorización de su persona desde el punto de vista literario, es decir, como un poeta cabal.

Dado el papel de Pellegrini como principal difusor del surrealismo en la Argentina, su poesía puede inscribirse dentro de la concepción estética –aunque él hable de una concepción más bien ideológica "antidogmática"[2]- del mismo movimiento. Por su parte, llama la atención que su primer libro de poemas, *El muro secreto* (1949), haya sido publicado veintitrés años después de la fundación del primer grupo surrealista liderado por él; este hecho corrobora una postura coherente y continua a lo largo de su vida de adhesión al ideario vanguardista, que se plasma, asimismo, a través de su vinculación con diferentes poetas y su influjo sobre ellos. Cítese como ejemplos Enrique Molina, Olga Orozco, Francisco Madariaga, entre otros.

Ahora bien, si nos remitimos al texto de Pellegrini "La acción subversiva de la poesía", contenido en el libro *Para contribuir a la confusión general* de 1965, nos encontraremos con el punto de partida para la interpretación de su obra poética:

> (...) La imagen poética en todas sus formas actúa como desintegradora de ese mundo convencional, nos muestra su fragilidad y su artificio (...). Por eso la poesía auténtica desagrada a quienes aspiran a vivir en un medio dominado por la inquietud, un medio pasivo (...). (...) (1987: 74)

Si la palabra utilizada poéticamente es un medio para la afirmación de la libertad, se entiende que la imagen poética se configure como aquella puerta que conecta al hombre con el mundo, como expresa Pellegrini en el mismo ensayo, y con su interior. El poeta, a través de la poesía-palabra, puede romper con la rigidez impuesta por los grupos de poder, "(...) el falso mundo de la seguridad, que se parece más a un mundo de fantasmas que las más desaforadas creaciones de la imaginación poética. (...)" (PELLEGRINI, A., 1987: 74) Estos postulados explican la profusión de imágenes dentro de su obra poética, articuladas sobre oposiciones o bien sobre una serie de elementos (la mujer, la

palabra, la luz, los ojos, las miradas, el viaje...) que se repetirán a lo largo de sus versos y que en cierto modo se hallan reunidos en el poema "La valija de fuego".

Nos proponemos aquí, entonces, llevar a cabo un análisis de este poema, partiendo de dos imágenes que encarnan aquellos postulados que se refieren al poeta y a la poesía, presentes tanto en algunos de sus ensayos, como en su producción poética.

Vale aclarar que decidimos circunscribir el planteo al poema "La valija de fuego" perteneciente al libro homónimo, pues al tratarse de un poeta poco frecuentado, creemos oportuno abordarlo desde una obra que nos parece paradigmática. [3]

2. "La valija de Fuego"

En primer lugar, en "La valija de fuego" nos encontramos frente a la figura del niño que es el hombre no sojuzgado por las fuerzas opresoras:

> Retornemos a la valija de fuego
> a la valija de fuego de
> a la valija de fuego de madre que da a luz en el instante
> imprevisto

El yo poético nos remite en estos versos a una época en la que el ser humano se halla expuesto a las ambiciones de los domadores: "y más tarde, cuando el niño se pierde y reclama a su/ madre, todos lo recriminan duramente". "Todos" son los opresores, los mutiladores, que "[...] cortan los extremos de los tiernos dedos infantiles/ y cometen otros actos de piadosa crueldad [...]": los dedos ardientes del inocente que abren la puerta de la poesía[4] y que aquellos buscan mutilar porque ignoran la poesía, porque ellos mismos son los mutilados a los que el poeta se referirá en "La acción subversiva [...]". Son "los sabios que abrazan llenos de pasión a las/ prostitutas/ [...] los otros sabios que simulan dormir/ [...] aquellos que mastican mañana tarde y noche". "Todos" se refiere, del mismo modo, a "[...] la sabiduría parricida/ allí donde Edipo y sus hijos bailan cabeza abajo": el mundo invertido en el que Edipo mata a sus hijos; también, a "[...] las viejas cotorras que penetran contoneándose/ en su túnel de olvido [...]", ignorando la infancia (el pasado).

El niño es el poeta sacudido y derribado por los "mercaderes del éxito" y los "especuladores de la falsificación", mencionados en el texto "La soledad del artista", también perteneciente a *Para contribuir a la confusión general*. Es el artista arrebatado de su sueño "mediante la ciencia de los puntapiés", del estado e inconsciencia.

Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* escribe que "(...) Psicológicamente, el niño es el hijo del alma, el producto de la *coniuncto* entre el inconsciente y el consciente. (...)" (1991: 324). Si partimos de que el niño se halla en aquella frontera entre lo consciente y lo inconsciente, los "padres feroces" pueden comprenderse entonces como otra representación de los dominadores, defensores del mundo irreal, que "[...] arrasan los castillos de hadas/ para arrebatar su botín de pieles y tortugas". Opresores, en definitiva, que buscan construir un espacio supuestamente realista, es decir, un espacio rígido, en el que no se manifiestan las dualidades en estado de confusión: la mezcla que constituye la existencia según Pellegrini. En el ámbito realista, las oposiciones se encuentran lógicamente separadas, categorizadas. Razón por la cual, el hijo es:

> [...]
> [...]el hijo terrible, el hijo impródigo, el hijo no
> deseado
> que recorre el hilo de las conversaciones hasta hacer
> estallar su sensatez
> que incendia las posiciones correctas de los visitantes
> ocasionales
> audaz explorador de selvas de cacahuetes
> [...]

Es el hijo no aceptado por la sociedad dominante y que se rebela discursivamente, por medio de las conversaciones, en las argumentaciones de los sabios, como lo hace el verdadero poeta a través

del lenguaje poético. Es el que no se conforma con una visión unidireccional de las cosas, que busca "juguetes multiangulares", como pueden entenderse -desde la perspectiva surrealista- las palabras. Es el "audaz explorador", que al igual que el poeta, penetra "(...) las comarcas inexploradas, en esa selva virgen del espíritu (...). (...)" (PELLEGRINI, A., 1987: 87), que usa la valija de fuego "[...] en los inviernos despiadados/ contra la nieve, contra el lirismo, contra el odio de los/ amigos". Es decir, contra los falsos halagos, los aduladores.

Paralelamente, uno de los ejes sobre los cuales Aldo Pellegrini erige su poesía, y que hereda del Manifiesto de Breton, es la concepción de la dualidad. Al plantear la exclusión del ejercicio de la razón[5], las oposiciones se licuan discursivamente, a través de la elipsis de los nexos coordinantes y los oxímoros ("deliciosas inmundicias"):

[...]
nada evita que en lo más oculto
existan pequeñas, deliciosas inmundicias
siempre lugares secretos, objetos invisibles, lo
despreciable que se ama

También se licuan en figuras como la valija, el ñiño-poeta, la mujer:
[...]
¿y a quien llama entonces el niño?
a su madre, la portadora de la valija de fuego, la primera
y última
la que muestra su perenne sonrisa triunfal
la que siempre retorna
la que afronta todos los inmensos peligros de la
moralidad
[...]

Rodolfo Alonso, en un artículo escrito en ocasión de la edición de la poesía completa de Pellegrini, señala con respecto a este escritor que una "(...) de las características más tocantes y fecundas de su espíritu es la fascinación por la absoluta atracción de los contrarios. (...)" (2001: 403), atracción que se materializará en la imagen de la valija, portadora de los opuestos, de la mezcla: "busquemos en nuestra valija de fuego las suculentas/ podredumbres/ para mezclarlas con los sombríos deseos celestes".

No obstante ello, cabe aclarar que la convivencia de los contrarios no necesariamente conduce a una visión desintegrada de la realidad. Remite a una totalidad, presente en la valija, en la que confluyen todas las contradicciones, que se articulan conformándose en una unidad antitética por medio del discurso:

[...]
borra de café, polvos, gargajos, legaña, insectos, mugre
un mondadientes usado, pústulas
flujos, náuseas, fetidez, diarreas
la embriaguez que vomita
la cómica felicidad con caries dental y callos
[...]
agua de rosas, betún, baba
las cucarachas nos persiguen de noche y las moscas de día
todo encerrado en la famosa valija de fuego

La enumeración y el asíndeton subrayan en estos versos la yuxtaposición de elementos nucleados en un único objeto: la valija, símbolo que encierra todas las oposiciones. Allí éstas se fusionan en un todo, que no incluye a Dios, ni al hombre:

He aquí el gran espectáculo que la valija de fuego no
puede contener
el espectáculo de la soledad de Dios y de su niño el
hombre
solos en la multiplicidad de lo creado
en la infinita multiplicidad
todos heroicamente solos
Dios y los hombres
irritantemente heroicos.
[...]

Dios y el hombre son quienes erigen poéticamente un centro –la valija- ajeno a ellos, donde aquellas oposiciones,

construidas por los denominados "imbéciles" detentadores del poder, coinciden para diluirse.

Podríamos decir, entonces, que se trata del niño-poeta y del dios-poeta. Éstos son los únicos que afirman su ser "(...) en un mundo de hombres que tienden a aniquilar su ser, disolviéndolo en la masa (...). (...)" (PELLEGRINI, A., 1987: 83). La autoafirmación se manifiesta, por un lado, en el acto de recoger la suma de las contradicciones: "recoge tu valija de fuego extinguido/ tu valija de noche abandonada por sus fantasmas". ¿Serán acaso estos los fantasmas que habitan el falso mundo de la seguridad, referidos en el ensayo "La acción subversiva de la poesía"? Por otro lado, encontramos la afirmación de la libertad en la exhortación iterada a retornar: "Retornemos a la valija de fuego"; "Retornemos al canto de fuego repleto de los cuchicheos"; "Retornemos al canto de hielo de los santos en cuclillas"; "Retornemos a la vida fugaz del hombre inventor del/ fuego de la melancolía"; "Retornemos al niño que busca juguetes multiangulares"; "Retornemos a la valija de fuego de nada".

Como consecuencia del hacerse cargo de la valija, el niño-poeta conquista la soledad a la que se refieren los versos citados. Empero, es una soledad no escogida por éste. Es empujado hacia ella, al igual que el verdadero artista delineado por Pellegrini en "La soledad del artista", que es derribado hacia este estado.

3. Conclusiones

En primer lugar, a modo de cierre, señalamos que en el poema "La valija de fuego" es posible apuntar numerosas imágenes, que por cuestiones de espacio no trataremos en este trabajo. La figura del viajante, de la luz, de la mujer, entre otras, son la expresión de un deseo de libertad que encuentra su cauce a través de la palabra:

> (...) La de Pellegrini es una poesía de intención constructiva y de realización unitaria. Es posible localizar en ella muchas límpidas afirmaciones que testimonian su fe en el hombre, en su destino, y su confianza en la palabra poética (:..). (SOLA; 1967: 128)

Para Pellegrini la poesía no es un fin en sí mismo, sino un medio ,"(...) Un medio para la comunicación más intensa y reveladora, un medio en la desesperada conquista de la libertad del yo. (...)" (1970: 6), escribe en el prólogo a su *Antología surrealista*. En el poema analizado esta conquista se materializa en el acto de retornar y de recoger la valija, aunque sea "Simulando una sonrisa". Quien se afirma asume la mezcla y se constituye como un verdadero poeta. La aceptación de los opuestos se plasma en el texto en cuestión a través de imágenes antitéticas, elipsis de nexos coordinantes y las figuras de la madre, el niño y el hombre.

En segundo lugar, si bien este escritor argentino ha manifestado una constante adhesión a la ideología y la estética surrealistas, ello no entraña una falta de originalidad, sino una reinterpretación a través de una cosmovisión teñida por las circunstancias propias de nuestro país. Se lo ha caracterizado como un hombre de fuertes convicciones, que ha hecho de la poesía su vida, en cuanto a través de aquella ha encontrado un medio para manifestar su voluntad de ser.

Edgard Bayley dedica una palabras que ilustran a Pellegrini y que a continuación transcribiremos:

> (...) Pienso en la honda, raigal convicción de este hombre en el sentido de que la poesía es una forma de experiencia humana no circunscripta a una clase especial de individuos o a una determinada técnica expresiva, sino una posibilidad abierta a todos, (...). (2001: 407)

En tercer lugar, si bien la marginalidad de su faceta poética se entiende por el escaso interés que ha provocado en la crítica literaria, también se puede atribuir a una decisión propia de no trascender, congruente con su postura colectiva con respecto al proyecto surrealista:

> El artista no se representa a sí mismo en su obra, sino al hombre en sí, a todo hombre. El pronombre que usa no es yo, sino nosotros. Representa al hombre cabal que hay en el interior de cada uno de nosotros, aunque lo neguemos; representa la rebelión de ese hombre sumergido en un mundo de mentiras, en el que se predica la libertad para ofrecer la esclavitud, en el que se predica el amor para ofrecer el odio. (PELLEGRINI, A., 1987: 89)

Por último, concluiremos con unas palabras de Enrique Molina que definen sucintamente a Pellegrini: "Pocos seres he conocido con un instinto de independencia intelectual como el que alentaba en él. (...)" (2001: 409) .

Bibliografía

-ALONSO, Rodolfo. (2001) "Una aventura del espíritu" en: Aldo PELEGRINI. Op. cit.
-BAYLEY, Edgar. (2001) "Aldo Pellegrini" en: Aldo PELEGRINI. Op. cit.
-BRETON, André. (1992) *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001. Traducción y notas de Aldo Pellegrini.
-CIRLOT, Juan Eduardo. (1991) *Diccionario de símbolos,* Colombia: Labor, 1995.
-MOLINA, Enrique. (2001) "El gran lujo" en: Aldo PELLEGRINI. Op. cit.
-PELLEGRINI, Aldo. (1987) "La acción subversiva de la poesía" en: Aldo PELLEGRINI. *Para contribuir a la confusión general*. Buenos Aires: Leviatán. Pp. 69-78.
-_____. (1987) "La soledad del artista" en: Aldo PELLEGRINI. Op. cit. Pp. 79-91.
-_____. (2001) *La valija de fuego (poesía completa)*. Buenos Aires: Argonauta.
-_____. (1961) "Se llama poesía todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles" en: (1993) *Cantos Australes. Poesía argentina (1940-1980)*. Caracas: Monte Avila Editores. Pp. 466-467 [Ensayo aparecido en *Poesía=Poesía*, Buenos Aires, 1961, nº 9].
-_____. (1970) "Prólogo" a: *Antología surrealista*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Traducciones de Aldo Pellegrini. Pp. 5-8
PELLEGRINI, Mario. (2001) "Nota del Editor" en: Aldo PELLEGRINI. Op. cit. Pp. 5-7
SOLA, Graciela de. (1967) *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires : Ediciones Culturales Argentinas.

Notas

[1] Así bautizados por el mismo Aldo Pellegrini.

[2] Cfr. PELLEGRINI, Aldo. (1970) "Prólogo" a: *Antología surrealista*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

[3] El hecho de que la editorial Argonauta haya decidido publicar su obra completa bajo el título de su segundo libro, manifiesta una inclinación a considerar como centro de su poesía el mentado texto, lo que apoya nuestra interpretación

[4] Cfr. el ensayo "Se llama poesía todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles". Texto aparecido en *Poesía=Poesía*, N° 9, Buenos Aires, en el año 1961

[5] Cfr. BRETON, André. (1992) *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001. Traducción de Aldo Pellegrini. P. 44.

■ "El juicio de Dios" o la innecesidad de Dios

Fernando Llambías
Estudiante de Letras
Universidad Católica Argentina

Antonio di Benedetto es el más cabal representante argentino del proceso de transformación que experimenta la novela como género narrativo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Si bien es reacio a seguir taxativamente los cánones europeos o aquellos provenientes de distintos centros culturales prestigiosos recorre caminos paralelos a los del "objetivismo" y a los de los cultivadores de la "nueva novela francesa", y digo "caminos paralelos" ya que me parece apropiado recordar que, como él mismo apuntara, los desconocía.

A propósito de Di Bendetto, Castellino comenta que:

> Se sitúa en el marco de una promoción novelística, que dentro de la literatura argentina, se caracteriza por la experimentación de nuevas técnicas narrativas, por el impacto que ejercen los medios de comunicación: radio, televisión y, sobre todo, el cine; y por la asunción de una postura crítica frente a los problemas nacionales y continentales, sin excluir tampoco cuestionamientos filosóficos sobre el ser del hombre en el mundo ([s.f.]: 15).

El escritor mendocino registra, en su producción literaria, el comportamiento externo de los personajes desde la imparcialidad de la cámara fotográfica. Construye "un mundo objetal", tal como lo define Varela-Jacome[1], es decir, un mundo compacto, sólido, inmediato que nos habla de una nueva forma de realismo, distinto del decimonónico. Lo hace por medio del retrato de lo cotidiano y lo vulgar de la existencia ordinaria de seres humanos ordinarios (dicho sea de paso, muy del gusto de sus contemporáneos franceses) y de una importante influencia del cine neorrealista italiano (sobre todo por las miradas, los gestos, los silencios).

Cabe decir que tanto en el cuento que estudiaremos como en sus otras obras encontramos una fuerte oposición entre los personajes y el contexto que los rodea; éste último se revela como un mundo adverso a tal punto que aun los hechos más triviales los hostigan. De alguna manera, en todos sus relatos, vemos actuar al hombre de su tiempo, sujeto a todas las inquietudes, temores y desgarramientos propios de una existencia que se encuentra absurda.

De este modo podemos afirmar que aquellos *experimentos* anteriormente señalados, que lo convirtieron en compañero de ruta de los objetivistas franceses, de los cultores del *nouveau roman*, están en función de un contenido profundo que se quiere transmitir, el cual suele girar alrededor de un gran eje: la radical incertidumbre del hombre en el mundo, su desamparo frente a los objetos, el desasosiego de una existencia que demora en alcanzar su sentido.

"El juicio de Dios" fue publicado por primera vez en *Grot o cuentos claros*, en el año 1957, con el cual ganó el premio D´Accurzio. Sobre esta publicación Castellino afirma que existe en esas narraciones una "tendencia al objetivismo, a la inmediatez de la captación sensorial o a las imágenes impresionistas, y también la aproximación a recursos cinematográficos en el juego de las perspectivas y enfoques cambiantes" ([s.f.]: 12).

Más tarde aparece en *Absurdos*, compilación publicada en el año 1978, poco tiempo después de ser liberado de su inexplicable reclusión por parte del Proceso de Reorganización Nacional[2]. Respecto de estos cuentos Graciela Maturo[3] afirma que presentan "situaciones límites protagonizada por seres de rudo primitivismo en pueblos tradicionales del sur mendocino" (1987:34).

Apenas recorremos las páginas del relato que nos ocupa, podemos darnos cuenta de que la caracterización de los personajes que realiza el narrador es funcional, es decir, que cada uno de ellos es y está desarrollado en esta narración de acuerdo con la función que cumple en el contexto de donde proviene: ya sea en el ferrocarril o en el sembradío. Pero existe otro rasgo que nos importa destacar: son los objetos los que definen a los personajes, y los que los someten.

En tal situación respecto de los objetos encontramos por un

lado, en la estación ferroviaria, a los peones en pleno quehacer laboral y don Salvador Quiroga, su jefe, responsable del puntual accionar del tren en esos lugares, vestido con "chaqueta con botones de metal blanco y gorra con visera con el cargo bien claro en letras doradas" (Di Benedetto; 1957:96). Por otra parte, vemos al viejo, sabio y fiel a sus creencias, líder y figura paterna de la comunidad campesina, a su esposa encargada de cuidar de la niña y a al hombre de la escopeta, aquél encargado de responder por los prisioneros.

Este listado de personajes, aunque incompleto, deja entrever la existencia de una confrontación. El ferrocarril, obviamente representado por el primer grupo de personajes, que aparece como la civilización que evoluciona y el campamento que se asienta alrededor del sembradío: al fin y al cabo estamos presentes ante el viejo *leit motiv* que alimenta a la cultura argentina, Civilización y Barbarie.

Ahora bien, esta antinomia, creada a partir del miedo que producen la incertidumbre y el desconocimiento y no por el odio, posee en este relato dos puntos de contacto o, mejor dicho, y debido al tipo de relación de estos dos términos, dos puntos de inflexión: uno que abre el conflicto y otro que ayuda a que se llegue a un desenlace.

Centrémonos, en principio, en el primero. Don Salvador Quiroga, incitado por la necesidad y por su gorra misma que lo señala como jefe, se dirige al asentamiento para pedir víveres; allí "una nena de menos de dos años que no parece saber hablar" (Di Benedetto; 1957: 99) lo llama "Pa-pá", frase que basta para que éste sea acusado, primero por la vieja (o abuela) y el hombre de la escopeta y, luego, por todos los demás campesinos, de ser el padre de esa niña.

Inmediatamente después es llevado ante "un especie de tribunal" (Di Benedetto; 1957:104) que nos hace recordar *El proceso* de Kafka, autor que engendró una relevante influencia en el escritor mendocino entre otros[4]:

> En la cocina, con larga mesa cubierta de hule y suelo de tierra apisonada, lo ponen en una silla baja, de totora, desde donde ve más altos a los hombres flacos, con mucha tierra en el pelo y unas manos de dedos duros como madera, pero que también pueden parecer garras (Di Benedetto; 1957:104).

El absurdo y el caos reinan en este tribunal: una muestra de lo primero es el argumento que practica la vieja para culparlo: ella afirma que debido a que Juana (la mujer con la que supuestamente había tenido a la nena) era su nieta, el padre de la criatura debía llamarla "abuela", tal como lo hizo el jefe de estación; por su parte, el descontrol se ve ejemplificado en el carácter polifónico que imprime Di Benedetto a los campesinos:

> -¿Se han casado ya?
> -¿Te mandó ella?
> -¿Por qué no vuelve?
> -¿Has venido por la Juanita?
> -¿Espera otra…?- en un ademán expresivo de maternidad.
> -¿Qué piensan hacer?
> -¿No han pensado en nosotros? (1957:107-108).

Pero pronto, ante la constante negativa del "acusado", ese desmán verbal se convierte en físico:

> Tienen ganas de atacarlo, se les ve, y uno no se sofrena más y avanza. Don Salvador quiere atajarlo con los pies, pero está tan bajo en la sillita que apenas consigue levantar las piernas en el aire, mientras el otro atropellado y de un empellón lo tira al suelo. El vecino, enardecido le aplica un puntapiés en las costillas, y don Salvador ya solo atina a encogerse (Di Benedetto; 1957:113).

Sin embargo el viejo logra aquietar a sus campesinos, a sus pequeños y decreta, "como si actuara por delegación o de antemano se sometiera a una voluntad superior" (Di Benedetto; 1957:114) encomendarse a Dios: "-Apelaremos al juicio de Dios". Y si bien recibe una especie de reproche por parte del hombre de la escopeta, único que podría sublevarse a la autoridad del viejo sabio, mas sólo gracias al objeto que lleva en su mano, éste se lo arrebata y lo amenaza con él. Convencido, el hombre desiste y su objeto le es devuelto.

El "jefe tácito", como lo llama el propio narrador más adelante, indica cómo debe ser la prueba que decidirá la inocencia o la culpabilidad del acusado:

> Si el maquinista no ve la zorra parada en las vías, habrá un choque. Este hombre [Quiroga] no quiere el choque y tampoco quiere reconocer a la Juanita. Si él levantó a la Juana, Dios dispondrá que el tren choque con la zorra" (Di Benedetto; 1957:117)

Cabe preguntarnos la causa del uso del motivo literario del juicio de Dios por parte del escritor mendocino. Elizabeth Frenzel en su *Diccionario de motivos de la literatura universal* registra que la creencia de los juicios de Dios es corriente en todas las culturas primitivas y también en algunos pueblos más desarrollados. Se basa en la idea de que los casos jurídicos en que las declaraciones de los interesados y testigos no bastan para establecer la verdad, ésta puede lograrse mediante la magia exigiendo a los elementos o a ciertos objetos una señal que decida sobre la culpa o inocencia de una persona. En razón de la verdad pueden, entonces, ocurrir prodigios como el que el hierro candente y el fuego mismo no quemen la piel, que los peñascos y estatuas de piedra se muevan para aplastar a los hombres, que un débil desarmado derrote a otro armado hasta los dientes, etc. Si bien esta magia coactiva, generalmente vinculada a un previo juramento expurgatorio del inculpado, no tiene en principio relación alguna con una creencia en Dios, esta relación la puede establecer la idea del triunfo de la inocencia proporcionado por los dioses. Un juicio de Dios no es más que la provocación al destino o a la deidad o a Dios a dar testimonio de la verdad y la justicia[5].

Aplicando estas características a nuestro cuento concluimos que el viejo, "rey de los campesinos", viendo que su tribunal era incapaz de llegar a la verdad, provoca a Dios "porque Dios debe estar enterado y tiene que decirlo" (Di Benedetto; 1957:114). Di Benedetto apela a este recurso para ahondar en la caracterización de los campesinos como una comunidad precaria primitiva que cree ciegamente en absurdas acusaciones y en débiles e irracionales supersticiones[6].

Ahora bien, el segundo punto de inflexión antes mencionado, aquel que abre la oportunidad de un desenlace, tiene lugar en la mañana posterior al choque del tren contra la zorra, ante la desesperanza de los cautivos (Quiroga y los peones), la obsesión, que ya se ha convertido en mero panoptismo, del dueño de la escopeta por sus prisioneros y la alegría extática del viejo.

La mañana ha traído consigo a otros tres ferroviarios, y con ellos pareciera traer el "eterno retorno" de Nietzsche: es la misma situación que ha vivido Salvador Quiroga. El guarda creyendo haber descubierto la puerta de la confianza, le hace una caricia a la criatura que reposa en brazos de su abuela. Y en este caso en particular se podrá decir que Watson tenía razón cuando afirmaba que a misma causa corresponde mismo efecto, puesto que la niña lo llama "Pa-pá".

Don Salvador no necesita ya ningún indicio para entender que puede salir, pues las amenazas que lo hostigaban han cesado de existir: "el caño de la escopeta ha depuesto su territorismo y su autoridad, y ahora apunta al suelo" (Di Benedetto; 1957:136).

Se va tranquilo, confiando en su razón y su verdad, dejando a "esa gente que él puede denunciar y que se ha quedado ahí, abochornada, mirando al suelo" (Di Benedetto; 1957:138) como niños, por confiar en las absurdas arbitrariedades de los infantes y por la creencia ciega en supersticiones primitivas.

En "El juicio de Dios", Antonio di Benedetto ha conseguido recrear un universo hostil donde se enfrentan dos modos de vida gracias a la objetividad que la cámara fotográfica otorga, pero también y, sobre todo, lo ha conseguido gracias a la inserción del motivo literario juicio de Dios, largamente utilizado en la literatura europea para mostrar (y amedrentar, en la mayoría de los casos) la Justicia de Dios como único modo de acceso a la verdad. No obstante lo cual, el autor utiliza este motivo de manera tal que se vuelve innecesaria la intervención divina: en este mundo el hombre es lo bastante autosuficiente como para develar la verdad por sí solo, aunque más no sea, la de los hechos de la vida cotidiana, y aunque más no sea en un mundo ficcional.

Bibliografía

-CASTELLINO, Marta Elena [s.f.] *Antonio Di Benedetto: renovador de la narrativa argentina*. [s.l.]: Ed del Canto Rodado.
-DI BENEDETTO, Antonio. 1957. "El juicio final" en su: *Grot o cuentos claros*. Mendoza: G. D´Accurzio, pp. 93-138.
-FRENZEL, Elizabeth. *Diccionario de motivos literarios de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980.
-SAER, Juan José, 1997. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
-SOLA, Graciela de. 1970. "Antonio di Benedetto", en: Pedro Orgambide y Roberto Yahni, *Enciclopedia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
-VARELA-JACOME, 1967. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino.

Notas

[1] Varela-Jacome, 1967. *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona, Ediciones Destino. (Castellino; [s.f.]: 9)

[2] "En 1976, pocas horas después del golpe militar del 24 de marzo, Di Benedetto fue secuestrado por el ejército. "Creo nunca estaré seguro que fui encarcelado por algo que publiqué. Mi sufrimiento hubiese sido menor si alguna vez me hubieran dicho qué exactamente. Pero no lo supe. Esta incertidumbre es la más horrorosas de las torturas", diría años más tarde. Humillado, golpeado y destrozado anímicamente, fue excarcelado el 4 de septiembre de 1977" (Graciela de Sola en: Pedro Orgambide y Roberto Yahni, 1970. *Encicopledia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana).

Respecto de este tema Juan José Saer dice: "En 1976, las marionetas sangrientas que impusieron el terrorismo de Estado, lo arrestaron la noche misma del golpe militar y, sin ninguna clase de proceso, lo mantuvieron en la cárcel durante un año. Los notables mendocinos que había frecuentado durante décadas se lavaron las manos, de modo que cuando salió de la cárcel, a los 56 años, lo esperaban el destierro, la miseria y la enfermedad. Ni una sola vez lo oí quejarse, y cuando le preguntaba las causas posibles de su martirio, sonreía encogiéndose de hombros y murmuraba: "¡Polleras!". Pero ese año indigno lo destruyó. El elemento absurdo del mundo, que fecunda cada uno de sus textos, terminó por alcanzarlo. Y sin embargo, hasta último momento, a pesar de la declinación mental y física, encaró, con la misma ironía delicada de los años de plenitud, la inconmensurable desdicha" (en su: *El concepto de ficción*, 1997. Buenos Aires, Ariel, pp. 48).

[3] Maturo, Graciela, 1987. "Estudio preliminar" en: *Páginas escogidas de Antonio di Benedetto seleccionados por el autor*. Buenos Aires, Celtia. (Castellino; [s.f.]: 15)

[4] Esta acción influyente se puede rastrear, sobre todo, en sus primeras realizaciones tales como las narraciones que forman parte de *Mundo Animal*. Podemos mencionar tanto escritores como filósofos: Camus, Joyce, Borges, Quiroga por los primeros y Nietzche, Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre, por los segundos.

[5] Lo que sigue es un breve recorrido histórico de la utilización del juicio de Dios como un modo de dirimir litigios legales: mientras que la costumbre de las ordalías no ha dejado huella en la jurisprudencia de los griegos y romanos, fueron admitidas en la India y entre los germanos en su jurisprudencia oficial. Esto se hace perceptible en el derecho germánico sobre todo en el momento en que estos pueblos se convirtieron al cristianismo, así en el procedimiento jurídico de los francos hacia el 500 y luego más claramente en tiempos de Carlomagno. La costumbre nacida de representaciones mágicas permitió que éstas se unieran con la fe cristiana tanto más cuanto que también ésta representó la convicción tradicional del Antiguo Testamento de que Dios toma partido a favor de los suyas y para su protección hace posible lo imposible. Los juicios de Dios poseían carácter ritual, iban acompañados de preces y cánticos sagrados, y la iglesia del siglo IX puso en práctica nuevas pruebas de inocencia específicamente cristianas. En efecto, no se exigía o permitía un juicio de Dios más que cuando se trataba de delitos graves o difíciles de probar como el asesinato, el adulterio o el engaño, y se realizaba por autorización y ante dignatarios eclesiásticos y príncipes. La Iglesia lo abandonó ya en el sínodo de Valence en 855, y el concilio lateranense de 1215 promulgó una prohibición total. Sin embargo, la costumbre jurídica popular se mantuvo mucho más allá de esta fecha, por ejemplo la llamada prueba del féretro hasta el siglo XVIII, la prueba del agua en caso de adulterio en Francia también hasta el siglo XVIII, y el duelo judicial especialmente preferido en todas partes de Europa, hasta el siglo XVI.

[6] Ver nota 5.