

DINÁMICAS DEL ESPACIO

Reflexiones desde América Latina



**MAGDALENA CÁMPORA
Y MARÍA LUCÍA PUPPO**
(Coordinadoras)



Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Estudios de Literatura
Comparada "María Teresa Maiorana"

Dinámicas del espacio

Dinámicas del espacio

Reflexiones desde América Latina

MAGDALENA CÁMPORA
Y MARÍA LUCÍA PUPPO
(Coordinadoras)

Cámpora, Magdalena

Dinámicas del espacio : reflexiones desde América Latina / Magdalena
Cámpora ; María Lucía Puppo. - 1a edición especial - Ciudad Autónoma
de Buenos Aires : Educa, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
Edición para Fundación Universidad Católica Argentina
ISBN 978-987-620-389-0

1. Espacio. 2. Geocrítica. 3. Literatura Comparada. I. Puppo, María Lucía.
II. Título.
CDD A860



UCA

Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Estudios de Literatura
Comparada "María Teresa Maiorana"

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Decana
Dra. Olga Lucía Larre

Secretario Académico
Mg. Gustavo Hasperué

DEPARTAMENTO DE LETRAS
CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA COMPARADA
“MARÍA TERESA MAIORANA”

Directora
Dra. María Lucía Puppo

Secretaria
Dra. Magdalena Cámpora



Fundación Universidad Católica Argentina
Av. Alicia Moreau de Justo 1300
C1107AAZ, Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina
Tel (5411) 4349-0200

ISBN 978-987-620-389-0
© UCA 2019 - Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

Mayo de 2019

Las opiniones expresadas en esta publicación y la citación de fuentes textuales e icónicas son exclusiva responsabilidad de los autores.

Índice

Presentación 15

1. GEOCRÍTICA

La construcción de una identidad nacional a partir de la interacción entre los espacios geográfico y ficticio en la narrativa de Gabriel García Márquez 21
Julia Isabel Eissa Osorio

Espaciotiempo y límite en el pensamiento ruso 31
Algunas notas sobre Iu. M. Lotman, M. M. Bajtín y P. A. Florenski
Laura Gherlone

Mysterium coniunctionis 45
Relaciones espaciales en *La ocasión* de Juan José Saer
Juan Maveroff

El espacio de la literatura catalana 53
Movimientos culturales a partir los Jocs Florals
Anna Perera Roura

¿Espacio? ¡Milieux! 69
El concepto del **milieu** como herramienta analítica de ficciones del espacio (ficciones urbanas de Buenos Aires y Puerto Príncipe)
Patrick Eser

Tres niveles del espacio en *Terrenal* 81
Pequeño misterio ácrata de Mauricio Kartun
María Clara Bartolozzi

2. LÓGICAS REGIONALES, NACIONALES Y MUNDIALES

Dialéctica de lo nacional y lo regional 91
Argentina y Brasil desde el comparatismo intraamericano
Marcela Croce

Teatro Comparado y territorialidad.....	99
Hacia una nueva cartografía de los teatros argentinos Jorge Dubatti	
El Estado en el análisis literario comparado	113
Marcelo Topuzian	
¿Mersas o puritanos?.....	121
Tensión local-global en las columnas de Sara Gallardo (1967-1969) Guillermina Feudal	
Usos de los clásicos desde las derechas nacionalistas	129
Una reflexión metodológica Mariano Sverdlhoff	
Dinámicas transatlánticas	137
La recepción de Boris Vian en la Argentina a través de las revueltas estudiantiles Estefanía Montecchio	

3. DINÁMICAS DE TRADUCCIÓN E IMPORTACIÓN CULTURAL

Doxa y episteme en la Literatura comparada.....	147
Una intertextualidad crítica Pablo García Arias	
Traducir el desborde	155
<i>La Religiosa</i> y <i>El Monje</i> en las librerías porteñas de la primera mitad del siglo XIX Ana Eugenia Vázquez	
Dernier impromptu	163
Lucio V. Mansilla en las memorias de Robert de Montesquiou Mariana de Cabo	
Paisajes sin historia	173
La traducción al alemán de <i>Canto al Paraná</i> de Carlos Obligado Gustavo Giovannini	
Traduzindo Marlene NourbeSe Philip	181
Linguagens do terceiro espaço Tanize Mocellin Ferreira	
“Yo soy yo y mi circunstancia. Si no la salvo a ella no me salvo yo”	203
Propuesta de lectura de la transferencia del “gusto picaresco” en <i>Lazarillo de Tormes</i> y <i>El río</i> Francisca Pinto Inzunza	
Transposiciones interdiscursivas.....	213
De Jack Kerouac a Andrés Caicedo Ángela Sofía Rivera Soriano	

El Tiempo en <i>Las Crónicas de Narnia</i> de C.S. Lewis.....	221
María Sol Rufiner	

4. INTERSTICIOS (ISLAS, PUERTOS, LABERINTOS)

Topografías literarias del Caribe al Cono Sur.....	235
Las crónicas de Eduardo Lalo y Pedro Lemebel Carolina Sancholuz	
La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro argentino	251
Pensar las islas Ricardo Dubatti	
Espacios de sueños.....	265
La experiencia del espacio en un cuento de <i>Sogni di sogni</i> , de Tabucchi y <i>Treasure Island</i> , de Stevenson Maira Scordamaglia	
Puertos lejanos, historias cercanas	273
Convergencias del tango y el fado Dulce María Dalbosco	
Dos laberintos textuales.....	283
“El jardín de los senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges y “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” de Roberto Arlt Rocío Macarena Llana	
Topología del espacio narrativo en <i>La creación</i> de Ricardo Monti	293
Liliana B. López	

5. ESPACIOS SAGRADOS Y SIMBÓLICOS EN LA ANTIGÜEDAD Y LA EDAD MEDIA

El espacio y el motivo del viaje en el ciclo tebano de Sófocles	301
<i>Edipo Rey</i> , <i>Edipo en Colono</i> y <i>Antígona</i> Cristina del Solar	
Peregrinos, cruzados y viajeros medievales a Jerusalén	313
Aníbal A. Biglieri	
Tres versiones de la profecía de la “muerte triple”	337
<i>La Vita Merlini</i> , el <i>Roman de Merlin</i> y los <i>Baladros</i> castellanos Alejandro Casais	
La concepción del espacio escatológico en <i>Loores de Nuestra Señora</i> y <i>Signos del Juicio Final</i> de Gonzalo de Berceo.....	355
María Belén Navarro	

De los cruzados y peregrinos en las cantigas profanas gallego-portuguesas a los viajeros en las <i>Cantigas de Santa María</i> de Alfonso X	367
La construcción poética de los espacios de peregrinación Gabriela Edith Striker	

6. UTOPIA Y DISTOPIA EN EL ESPACIO COLONIAL

Proyecciones utópicas en una economía-mundo	381
Cartografías de lo desconocido y espacios imaginarios en la Francia temprano-moderna (s. XVI-XVII) Carolina Martínez	
Cosmografía novohispana en el siglo XVII.....	391
Carlos de Sigüenza y Góngora en diálogo transatlántico Gina Del Piero	
Imágenes de ciudad	399
Lima en dos crónicas altoperuanas del siglo XVII Silvia Tieffemberg y Marcela Pezzuto	

7. UTOPIA Y DISTOPIA EN EL ESPACIO CONTEMPORANEO

Alegorías utópicas	409
Vanguardia heterocósmica en Macedonio Fernández, Borges y Aira Mariano García	
Desigualdad social y fragmentación de la urbe argentina en la obra de César Aira.....	419
María Alejandra Cerdas Cisneros	
Paisajes de sentimiento.....	435
configuraciones de la intimidad en la narrativa de Ariadna Castellarnau y Samanta Schweblin Carolina Grenoville	
Apuntes sobre espacios distópicos	443
Matías Lemo	
Dante en el espejo soviético	449
La construcción del espacio en las distopías del siglo XXI Daniel Del Percio	
O utópico e o ideológico em <i>Terra sonâmbula</i> , de Mia Couto.....	459
Josiane Souza Pires	

8. ESPACIOS DE LA EDICIÓN, LA ORALIDAD Y LA LECTURA

Prostitución, anfiteatro y circo	471
Metáforas espaciales de la publicación según Baudelaire Magdalena Cámpora	
La forma del espacio de la mujer	483
Sobre una fábula de Petrona Rosende (1835) Ángel Joaquín Maisón	
A escrita da oralidade na prosa rulfiana	491
Francielle Leite Souza Machado	
Una casa de palabras.....	499
La lectura según Monteiro Lobato Felipe Dondo	
<i>Rayuela</i> : la apropiación lectora del espacio	509
Del "lector modelo" al "lector cómplice" Roxana Gardes de Fernández	

9. CUERPO, SUBJETIVIDAD Y ESPACIO

El <i>Cantar de los Cantares</i>	521
Exploración de los espacios y los cuerpos Pablo R. Andiñach	
Je suis différent de moi-même	537
El yo en los escritos de sí de Jean-Jacques Rousseau y la invención de un lenguaje Emilio Bernini	
Variaciones del espacio semiótico dentro del diario íntimo de Katherine Mansfield.....	545
Santiago Hamelau	
El Mapa del Yo	553
Itinerarios emocionales en espacios de conflicto (las <i>Memorias</i> de Eulalia de Borbón) Silvia C. Lastra Paz	
Padecimiento, ilustración y disposición.....	565
Hospicio y nación Valentina Albornoz Toloza	
Voces, escenarios, cuerpos y erotismo femenino en la narrativa de Ángela Becerra y Laura Restrepo	575
Estudio desde una perspectiva intertextual de género Elizabeth Romero	

10. LUGARES DE LA IMAGEN

Reconstrucción icónica de <i>Fortunata y Jacinta</i> de Benito Pérez Galdós.....	591
Nadia Arias	
Nuevos ángulos: <i>Pedro Páramo</i> y las fotografías de Rulfo	603
La belleza de lo ordinario	
Maralejandra Hernández Trejo	
Los textos de pintura de Juan García Ponce	621
¿Una autobiografía?	
Mildred Castillo Cadenas	
Medea en el espacio a través de las artes.....	631
“Líquenes, escarabajos, animalitos, hormigas”	
Ana Lía Gabrieloni	

11. POESÍA Y ESPACIALIDAD

<i>Poesía vertical</i>	649
¿Odisea de la palabra?	
Lucía D’Errico	
Morar en la frontera: de la violencia a la paz	661
Hacia una geopoética de la hospitalidad en Christophe Lebreton	
Cecilia Avenatti de Palumbo	
Crónicas de una Edad Oscura	675
Ciudad y pesadilla en <i>Seña de mano para Giorgio de Chirico</i> , de Elvira Hernández	
María Lucía Puppo	
El gabinete de M. Negroni	685
Sistema de cajas y espacialidad poética	
María José Punte	
Habitar el vacío	695
Un recorrido por la poesía de Hugo Mujica	
Silvia Campana y Ana Rodríguez Falcón	

12. ECOCRÍTICA

La vegetación como pilar simbólico del paisaje ameno en la novela pastoril	711
(de Montemayor a Lope de Vega)	
Alejandro Gastón Ghiglione	
Criaturas bestiales en la literatura contemporánea.....	723
Reflexiones en torno a los Bestiarios de Julio Cortázar y Juan José Arreola	
Yareth Virginia Garcés Loera	

Cuerpo vedado, espacios múltiples	729
Una propuesta de lectura en torno a la poesía de Susana Thénon	
Victoria Alcalá	
Naturaleza e identidad en <i>Carneada</i> , de Soledad Castresana.....	739
María Amelia Arancet Ruda	
Naturaleza, comunidad y decadencia en la poesía de Alice Oswald	749
Una mirada a la luz de la ecocrítica	
Valeria Melchiorre	

13. EXPERIENCIA URBANA Y ESCRITURAS DE LA CIUDAD

<i>Brenda</i>	763
Prolegómeno sentimental de la narrativa nacional del Uruguay	
Pedro Agustín Gari Barbé	
La fundación narrativa de Montevideo	773
Configuración ciudad-texto en la obra de José Pedro Bellán	
Mattias Miguel Rivero Mello	
García Montero, Cuenca, Vilas	783
Escenarios urbanos y reescrituras paródicas	
Verónica Leuci	
París como espacio ideológico en la novela hispanoamericana	791
Cortázar, Copi, Bryce Echenique	
Ángel Clemente Escobar	
El espacio urbano como experiencia afectiva e intelectual	807
Londres construido desde la cultura inglesa y la hispana	
Daniel Altamiranda	

14. PAISAJE, MEMORIA Y VIOLENCIA

Paisagens da memória entre literatura e filosofia.....	823
Maria Luiza Berwanger da Silva	
Entre el recuerdo y el olvido	833
la emergencia del presente, la latencia del pasado	
Roseane Grazielle da Silva	
Maria Luiza Berwanger da Silva	
Memória, paisagem e resistência nas obras <i>Inventário do medo</i> , de Lara de Lemos, e <i>Jamais o fogo nunca</i> , de Diamela Eltit.....	841
Danielle Ferreira Costa y Maria Luiza Berwanger da Silva	

Viviendo en la casa de la posdictadura.....	853
Espacios habitados que construyen y narran la memoria	
Daniela Malhue Urra	
Dominación colonial a través de la lengua	861
Reverberaciones en memorias literarias brasileñas bajo	
la teoría de Walter Mignolo	
Marinice Argenta y Maria Luiza Berwanger da Silva	

POSFACIO

Atlas y constelaciones sin centro.....	873
Pensar el arte y la literatura después del canon	
Mesa redonda con la participación de Graciela Speranza	
y Bertrand Westphal	

Presentación

Organizado por el Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana” de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, y con el auspicio de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, la Fundación Sur, el Museo Judío de Buenos Aires y el Jewish Museum of Prague, el V COLOQUIO INTERNACIONAL DE LITERATURA COMPARADA *DINÁMICAS DEL ESPACIO: REFLEXIONES DESDE AMÉRICA LATINA* se llevó a cabo los días 6, 7 y 8 de junio de 2018 en Buenos Aires, en el Campus de Puerto Madero de la UCA. En él participaron más de ciento sesenta expositores y expositoras provenientes de universidades de toda la Argentina, así como de Uruguay, Chile, Brasil, Colombia, México, Estados Unidos, Jamaica, España, Francia y Alemania.

Las conferencias centrales del Coloquio estuvieron a cargo de Aníbal Biglieri (University of Kentucky), Graciela Speranza (Universidad Torcuato Di Tella) y Bertrand Westphal (Université de Limoges). Durante esos días se desarrollaron, además, tres paneles plenarios, una lectura poética y una mesa redonda organizada por la *Kathedra Borges Kafka de Literatura Comparada*. Asimismo, las profesoras Alicia Salomone (Universidad de Chile) y Milena Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Granada) dictaron el curso “Lengua, territorio, diáspora: dialécticas de la identidad en escritoras caribeñas e hispanoamericanas”.

En la convocatoria al Coloquio los/as organizadores/as apelábamos a un estado de la cuestión que podría resumirse en los siguientes puntos:

- el creciente protagonismo del espacio en la agenda de las Humanidades y las Ciencias Sociales, cristalizado en la fórmula jamesonianana del “*spatial turn*”, que derivó en el debate en torno a la globalización con el consabido protagonismo de los no-lugares y el recurrente diseño de atlas, mapas y topografías culturales;
- un clima que, en el corazón de la Literatura Comparada y desde los Estudios Literarios en general, promueve la descentralización de los saberes al analizar la arbitrariedad de todo canon y el carácter construido de los paradigmas literarios nacionales. Se trata, a su vez, de problematizar las clasificaciones historiográficas clásicas, fundadas sobre el concepto de frontera: temporal, lingüística, geopolítica.
- una revisión del espacio como categoría ficcional y signo cultural que, tomando como antecedentes las nociones de *cronotopo*, de Mijaíl Bajtín, y de *semiosfera*, de Iuri Lotman, promueve el auge de nuevas disciplinas como la Ecocrítica, que indaga acerca de los vínculos entre literatura y medio ambiente, la Geocrítica, que tiene por objeto de estudio la interacción entre los espacios ficcionales y los reales (Westphal), y los Estudios Transárea y Transatlánticos, que entienden el espacio como una estructura en constante movimiento y que también hay que pensar como conjunto de fuerzas en presencia;
- la urgencia por reinterpretar los corpus de la literatura y el arte de épocas pasadas a la luz de las dinámicas espaciales, urgencia que también invita a pensar nuestro presente paradójico, caracterizado por la interconectividad de las redes, en el que sin embargo, en términos políticos, no terminan de diluirse las fronteras;
- la importante tradición latinoamericana del espacio entendido como configurador de culturas que, iniciada con los trabajos fundamentales de José Luis Romero y Ángel Rama, continúa enriqueciendo un debate en el que hoy confluyen también los notables aportes de la crítica feminista desarrollada en la región.

A partir de esta discusión inicial, comenzaron a llegar las propuestas de ponencias individuales y mesas temáticas invocando productivos cruces de lenguas, literaturas, áreas y metodologías. Al momento de iniciar el Coloquio, en junio de 2018, tres índices de la realidad

nos impactaban profundamente. Dos de ellos referían a la situación mundial: por un lado, la insistencia del Presidente Donald Trump en la construcción del “muro” y, por otro, la escalofriante cifra de 65.000.000 de personas que, según el informe de la ONU, en todo el mundo fueron obligadas a abandonar su hogar como consecuencia de conflictos, violencia y persecución. El tercer dato nos conmovía –y nos conmueve– especialmente como argentinos/as, pues según el Observatorio de la Deuda Social Argentina de la UCA, existe un 62,5% de pobreza infantil en nuestro país, lo que significa que más de 8.000.000 de niños/as sufren privaciones relativas a su alimentación, vivienda, salud y acceso a la información y a la educación. Estas duras realidades nos interpelaban como investigadores/as, reafirmandonos en el proyecto colectivo de pensar conceptos, de inventar objetos de estudio, de idear dinámicas para entender mejor el mundo donde vivimos, para imaginar un mundo más justo y habitable.

Aunque la letra no siempre logra dar cuenta de la vivacidad y riqueza del diálogo y de los debates, los setenta y seis trabajos reunidos en este volumen nos permiten asomarnos a la gran variedad de temas, textos, autores y problemas que fueron examinados en el marco del Coloquio. Como los títulos de cada sección lo demuestran, las lógicas espaciales remiten a las particularidades de los textos y géneros discursivos abordados, así como a fenómenos vinculados con la producción, circulación y recepción de los mismos. Escritos de otros siglos y novelas, poemas, obras de teatro, diarios íntimos y crónicas contemporáneas se dan cita con tópicos, mapas, creencias y símbolos de larga data, poniendo en evidencia complejas constelaciones semánticas que invitan a transgredir las barreras disciplinarias. A modo de epílogo, ofrecemos una transcripción del diálogo entre Bertrand Westphal y Graciela Speranza con que dimos fin a las actividades del Coloquio.

Solo nos queda agradecer a las autoridades de nuestra Universidad, representadas por el entonces Decano, Dr. Javier Roberto González, y la actual Decana de la Facultad de Filosofía y Letras, Dra. Olga Lucía Larre. Van asimismo nuestro reconocimiento y nuestra gratitud a todos los miembros del Comité Científico y el Comité Organizador del Coloquio, así como al Departamento de Relaciones Institucionales, el personal administrativo y el Centro de Estudiantes de Letras, sin cuya colaboración el evento no habría sido posible.

Magdalena Cámpora y María Lucía Puppo
Universidad Católica Argentina, CONICET

1.

GEOCRÍTICA

La construcción de una identidad nacional a partir de la interacción entre los espacios geográfico y ficticio en la narrativa de Gabriel García Márquez

JULIA ISABEL EISSA OSORIO

Universidad de Puebla

Universidad de Limoges

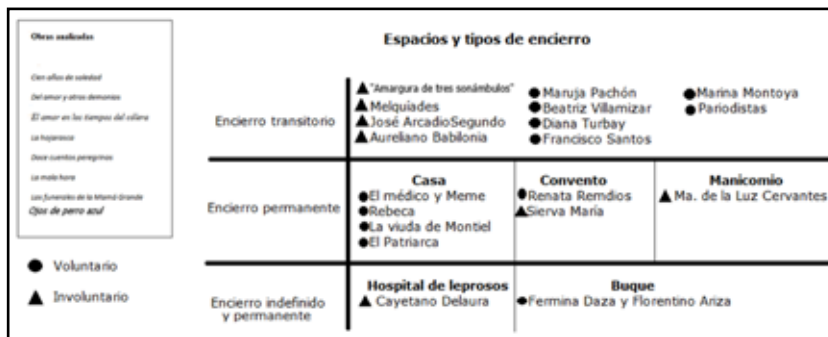
En los años noventa, el estudio del espacio en la literatura tuvo un acercamiento más profundo y diverso a partir de nuevas teorías como la cartografía literaria y la geocrítica, las cuales se interesaron no sólo por un espacio semiótico, sino también por un espacio geográfico y por un análisis multidisciplinario, logrando adentrarse en las obras de algunos autores europeos.

Recientemente, ha habido un mayor interés por el estudio del espacio en la literatura latinoamericana y por algunos autores que insertan espacios ficticios en espacios geográficos, tal y como lo hacen Gabriel García Márquez con Macondo en Colombia o Julio Cortázar con sus espacios ficticios-abstractos en París o Argentina. De esa forma, en el presente trabajo se analiza la interacción entre los espacios ficticios y los espacios geográficos en la obra narrativa de Gabriel García Márquez, como una forma de construir una identidad nacional y latinoamericana; para ello se utilizan la teoría de Bertrand Westphal desarrollada en *La Géoritique* y el concepto del “espacio en la literatura” de Franco Moretti.

El espacio en la obra ficcional de Gabriel García Márquez es determinante porque con frecuencia las acciones de las historias se modifican o se inmovilizan a partir de él. En su obra *Atlas de la no-*

vela europea: 1800-1900 (1998), Franco Moretti propone una cartografía del texto literario para desvelar algunos procesos ideológicos planteados a partir de la distribución espacial de los personajes, aspecto que denomina como “el espacio en la literatura”. A partir de dicho concepto, el teórico posiciona geográficamente a los personajes para analizar la relación que tienen con el espacio, pero sobre todo la manera en la que el espacio revela la ideología de una época. En ese sentido, se puede observar que en la narrativa de Gabriel García Márquez la construcción identitaria se plantea desde un posicionamiento interior y exterior de los personajes (Diagrama 1).

Diagrama 1. Espacios y tipos de encierro



Según Bertrand Westphal, en *La Géocritique*, existe una “legibilidad del mundo”, es decir que en realidad no existe una representación completamente objetiva, sino la representación de nuestra propia lectura del mundo, lo que nos interesa mostrar, lo que queremos que vean los demás. Por lo tanto, en la narrativa de Gabriel García Márquez, la lectura que hace del espacio es que todo aquello que proviene de lo exterior provoca una alteración para bien o para mal, ya sea en una ciudad o pueblo, en Colombia, o en América Latina. Esta afirmación no es extraña si se considera la “lectura del mundo” realizada por García Márquez de formar una identidad nacional a partir de la recuperación de la cultura popular, es decir desde su país o Latinoamérica, que, aunque entendidas como fragmentarias o heterogéneas, de todas formas no debían ser una copia de lo extranjero y mucho menos ser sustituidas por algo externo, tal y como señala Ángel Rama en la siguiente cita.

La obra de García Márquez nos sirve para tratar de ver cómo se ha ido elaborando a lo largo de un período que abarca aproximadamen-

te veinte años, una literatura cuyos tramos parecen muy discordantes y que, *de facto*, ha logrado en su culminación y en su coronación completar un proyecto inicial vagamente establecido y oscuramente delimitado.

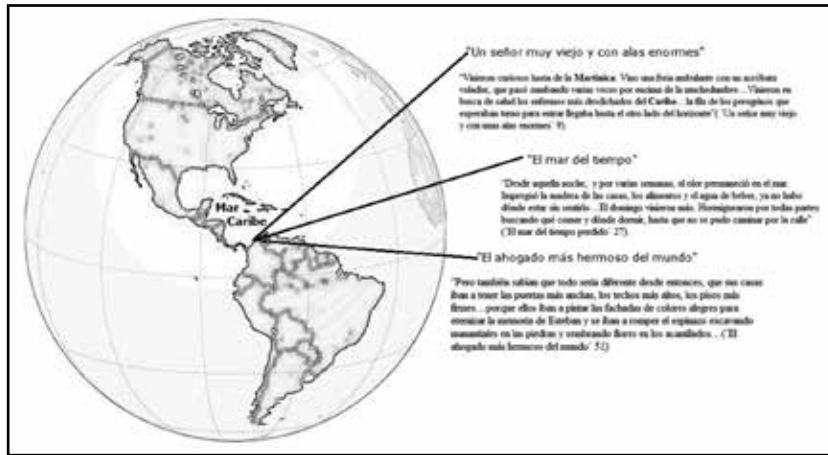
Cuando en el año sesenta y siete la publicación de los *Cien años de soledad* cierra un determinado período de la obra de García Márquez, también corona un proyecto que comienza a esbozarse y a plantearse a fines de la década del cuarenta: y ese proyecto, que en varios textos iniciales de García Márquez comienza a delinearse, es justamente el proyecto de representar una literatura nacional y popular. (Rama, 1987, 4)

De esa forma, el primer postulado que se analiza en este trabajo es la consideración del espacio exterior como una amenaza o un agente desestabilizador de la realidad de los personajes. Según Carmenza Kline (1992), este planteamiento está presente en tres niveles: el local, es decir lo llegado a una ciudad o pueblo desde el exterior; el regional o nacional, lo que llega desde otra región o de otros países a Colombia; y el continental, lo que se implanta en América Latina desde otros continentes.

En el primer nivel, el local, se puede observar que la incorporación de agentes o acontecimientos foráneos modifica generalmente la vida del lugar o del pueblo, en algunos casos por ejemplo motiva una invasión multitudinaria del territorio, tal y como sucede con Macondo. Esta afirmación se puede corroborar, en primera instancia, en *La hojarasca* con la figura del médico, el cual siempre será un extraño en Macondo por sus raras costumbres e insólito comportamiento. Podría pensarse que este nivel se representa de forma más positiva, en *Cien años de soledad* con las visitas que, en el mes de marzo, realizan los gitanos a la comunidad, por lo que a través de ellos se conocen los inventos o las novedades del mundo exterior. Al igual que en algunos de los cuentos de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972) como “Un señor muy viejo con alas enormes”, “El mar del tiempo perdido” y “El ahogado más hermoso del mundo”, ya que en ellos la presencia extraña de personajes ajenos al espacio narrativo trasforma radicalmente la vida de los pobladores.

Sin embargo, al final de cada historia los personajes extraños y foráneos terminan por desaparecer o morir, aspecto que transforma otra vez por completo a los pobladores de estos lugares, sumiéndolos en la desesperación y la miseria nuevamente, porque ya no comprenden el mundo en el que vivían antes de la transformación efectuada por esos individuos externos (Mapa 1).

Mapa 1. El exterior como amenaza local



En el segundo nivel, se encuentran las historias en las que el espacio regional o nacional es modificado por otro país, como en *La hojarasca* cuando la llegada y establecimiento de la Compañía Bananera estadounidense realmente transforma el lugar en una zona caótica y desconocida para sus pobladores. Este mismo hecho es retomado en *Cien años de soledad* de manera más puntual y con una visión trágica del suceso, al referir la matanza de los trabajadores inconformes perpetrada por la corporación norteamericana, es decir el choque económico y mercantilista entre Estados Unidos y Colombia (Mapa 2).

Mapa 2. El exterior como amenaza para lo nacional



Por último, en cuanto al tercer nivel, el agente de transformación viene de Europa y se puede observar en *Del amor y otros demonios*, *El general en su laberinto* y *El amor en los tiempos del cólera* donde Gabriel García Márquez refleja a la Cartagena de Indias amurallada como una ciudad decadente, medieval, anclada en la cultura española, donde la modernidad no tiene cabida dentro de lo cotidiano. En esta ciudad los personajes se han quedado prisioneros por sus murallas sin importar el tiempo en el que viven, ya sea la época colonial, el siglo XIX o principios del siglo XX todo es igual. Dentro de ella son la vida española, la cultura europea y el tiempo colonial los que dominan todo, mientras que fuera de sus murallas es "la desterritorialización" la que gobierna a los personajes.

Así, según la geocrítica, "la desterritorialización" se refiere a ese espacio que no se resigna a ser delimitado por el mapa, ni por las reglas ni las normas que el orden establecido designa, aspecto que permitiría comprender a los espacios externos, los espacios que emergen fuera de la muralla de la ciudad. Se trata de liberar el espacio de los mapas que lo encarcelan y de desterritorializar las representaciones consideradas como demasiado oficiales o medianamente convencionales.

García Márquez se pregunta ¿dónde están las otras culturas que convergen en este lugar? Y es muy interesante la forma en la que el autor revela este último nivel, porque no es la invasión venida de fuera, sino por el contrario nos deja ver que ese elemento externo ya está arraigado, y es desde dentro que se ha ido apoderando del espacio, de la cultura, de la identidad. El escritor nos dice que no hemos comprendido que somos fragmentarios, que somos pluridentitarios, tal y como lo ejemplifica Ángel Rama desde el caso de la literatura.

Normalmente hablamos nosotros de la existencia de una literatura hispanoamericana y de una cultura hispanoamericana, y esto no es otra cosa que una simplificación que trata de colocar las aspiraciones comunitarias de una cultura por encima de sus realidades objetivas. En los hechos, la unificación de una cultura y en particular de una literatura hispanoamericana, deriva por una parte del manejo de un fondo lingüístico, de un tronco lingüístico común; y, por otra, de una normación extranjera hecha por el régimen de imitación de modelos europeos que ha seguido la literatura hispanoamericana a lo largo de un extenso período de su desarrollo. Cuando hablamos de un período romántico hispanoamericano, o de un período realista hispanoamericano, no hacemos sino copiar el sistema de periodización y las diversas escuelas europeas, en la medida en que los escritores hispanoamericanos también las copiaron. Y es esta circunstancia la que da un cierto aire común, una cierta mancomunidad al esfuerzo hispanoame-

ricano de creación de literatura. Pero en los hechos, no se reconoce uno de los rasgos que me parece más propio y más singular del continente, que no es su unidad sino su fragmentación. (Rama, 1987, 5)

De esa forma, en Cartagena de Indias se puede observar una “multifocalización”, que de acuerdo con Bertrand Westphal son las diferentes miradas sobre un mismo espacio, aunque es importante aclarar que en este caso las diversas perspectivas surgen desde el posicionamiento de los personajes, para quienes la ciudad se revela con una línea entre lo público y lo privado, entre lo permitido y lo prohibido, por lo que la movilidad social es prácticamente nula y determinada por la raza. Al igual que la movilidad geográfica que si bien es libre por toda la ciudad e inclusive por las casas que simbolizan el poder, no lo es entre los barrios, ya que el puerto, el barrio de negros, el barrio de los nuevos ricos y el convento, siempre estarán muy bien separados de la ciudad amurallada, como esos agentes externos que no pueden entrar porque romperían la homogeneidad hispánico-colonial de la ciudad (Mapa 3).

Mapa 3. El exterior como amenaza para lo continental



Así, en las diferentes obras se puede percibir que los aires de renovación, los inventos, el amor, o los personajes que le dan un aire nuevo a la ciudad, vienen de lejos, de fuera de ella o tienen que salir de las murallas para lograr su cometido, de lo contrario se quedarán estancados en su misma realidad europea que no es la suya y que sólo los aprisiona en el pasado y la cotidianidad que cohabitan dentro de la muralla de la ciudad.

Como último planteamiento en lo que respecta a una configuración de la identidad nacional en la narrativa de García Márquez,

se encuentra el espacio del subalterno. En particular lo correspondiente a dos figuras que en repetidas ocasiones aparecen como inferiores: el negro y el indio. De esa forma, se parte de la premisa de que el espacio del subalterno está absolutamente al margen y por lo general no posee territorio personal como la mayoría de los personajes; en otras palabras, su zona espacial queda en la periferia o anulada.

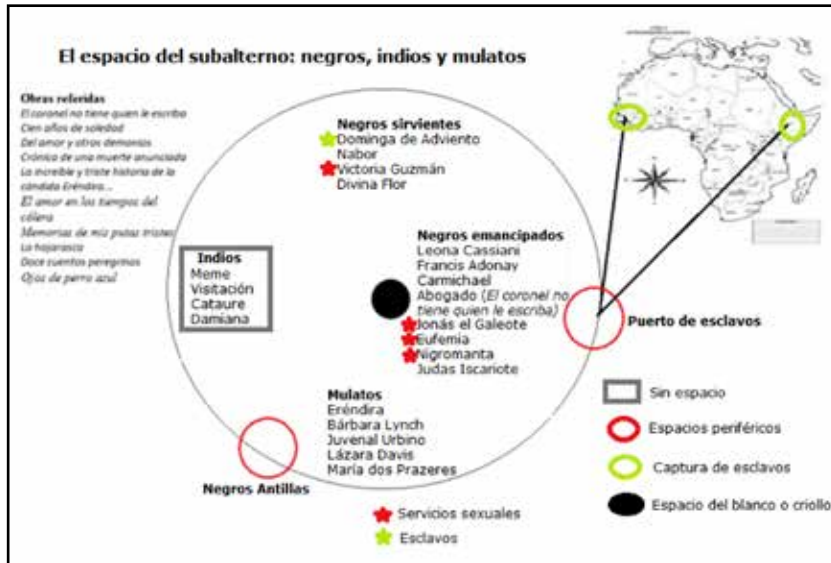
Ejemplo de esto es Meme, la sirvienta india de *La hojarasca*, aunque en principio se independiza de sus patrones e incluso, al irse a vivir con el doctor extranjero, abre su propio comercio, al final de la historia se desconoce su destino, pues algunos rumores aseveran que el propio médico la mató y la enterró en el huerto de la casa, pero lo cierto es que su paradero nunca se aclara; por tal motivo, su espacio es inexistente, y del mismo modo sucede con los guajiros que sirven en la casa del coronel, su zona espacial está negada.

En *El coronel no tiene quien le escriba*, por ejemplo, el indio es visualizado como un represor, homicida y traidor. Por su parte en *Cien años de soledad* tanto Visitación como su hermano Cantaure, dos indios guajiros que escapan de la peste de insomnio, son contratados por Úrsula para hacerse cargo de las labores domésticas y del cuidado de Arcadio y Amaranta, pero en la novela siempre son descritos como sirvientes supersticiosos, los cuales aunque formen parte de la casa no tienen un espacio independiente.

En el cuento “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” los indios solo sirven como hombres de carga. Mientras que en *Memoria de mis putas tristes* (2004), Damiana, la fiel sirvienta india sólo se relaciona con el protagonista de manera sexual y para los quehaceres domésticos, pero en la narración nunca se hace referencia a su marco geográfico, evidenciando una vez más que su espacio está borrado.

Asimismo, el espacio de los negros también está marginado. Por ejemplo, en *Cien años de soledad*, los negros antillanos construyen casas de maderas sobre pilotes en un barrio pobre en un rincón marginal de Macondo. En el cuento “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”, su zona espacial queda reducida en primera instancia al establo, y después es confinado a un cuarto donde permanece como un animal: atado, por catorce años, tras haber perdido la razón, tiene un hambre voraz y además posee la fuerza descomunal de una bestia. En *Crónica de una muerte anunciada* (1981), las cocineras Victoria Guzmán y su hija Divina Flor son visualizadas como objetos sexuales que no tienen espacio propio (Diagrama 2).

Diagrama 2. Personajes subalternos



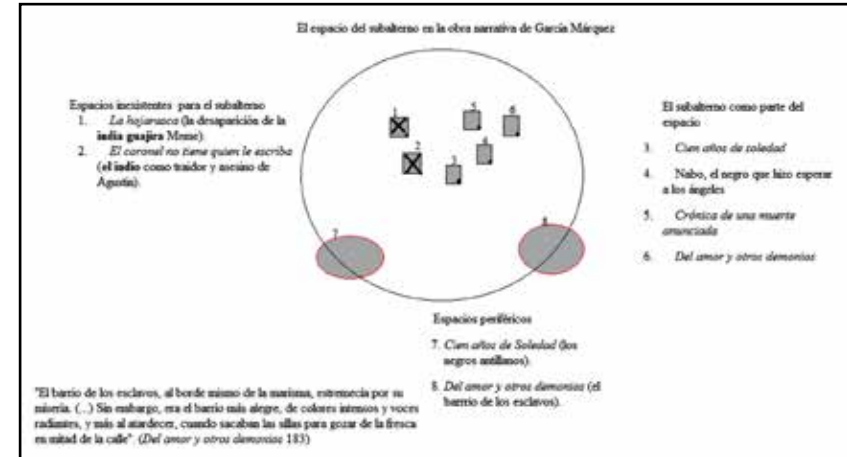
En *Del amor y otros demonios*, el negro está igualmente relegado y esclavizado por blancos y criollos. De manera similar están aislados de la metrópoli y también del palacio del marqués de Casaldueño. Por eso cuando Sierva María es educada por la criada negra de confianza, Dominga de Adviento, y adquiere las lenguas, creencias y supersticiones de los africanos es considerada como una amenaza para el equilibrio interior, porque a pesar de ser blanca, toda su mentalidad es de negra.

De tal forma que los negros siempre serán representados como una amenaza y peligro para el poder. Por ello, la zona de los negros está ubicada sobre la marisma del barrio de Getsemaní, viviendo en una extrema pobreza, y aunque algunos negros –como Judas Iscariote– logran independizarse, su destino está marcado por la tragedia.

En este sentido, se puede afirmar que el negro en algunas obras, como *Crónica de una muerte anunciada* y *Del amor y otras demonios*, está en una posición de doble subalternidad; por una parte, proviene de lugares colonizados por Francia (Guinea, Senegal), además de ser traído como esclavo; y por otra, solo cohabita en espacios periféricos de Cartagena, Barranquilla o incluso de Macondo. Sin embargo, cabe mencionar que en otras novelas, el negro está emancipado, aunque vive en los márgenes posee un territorio propio, ya sea individual o colectivamente, y es referido como un ser alegre, inteligente y respetuoso, estos aspectos están presentes en *El coronel no tiene quien le escriba*,

Cien años de Soledad, Del amor y otros demonios, El amor en los tiempos del Cólera, Memoria de mis putas tristes y en *La mala hora* (Diagrama 3).

Diagrama 3. El espacio del subalterno



Por lo tanto, en gran parte de la narrativa de García Márquez, tanto el indio como el negro son percibidos como seres supersticiosos, marginales, pobres e inferiores, los cuales comúnmente son adoptados como criados de confianza, pero nunca pueden emanciparse de manera limpia porque persiste una creencia negativa sobre sus creencias y comportamiento.

Sin embargo, esta forma de presentar a dichos sectores sociales, es utilizada por García Márquez para mostrar las carencias o elementos que se han dejado de lado en la construcción de una identidad nacional y latinoamericana, porque, tal y como dice Ángel Rama (1987), el proyecto de García Márquez se configura a partir de un proceso dialéctico, es decir un proceso que rebata constantemente lo que se ha planteado para que al destruirlo puedan surgir nuevos planteamientos más fuertes.

Al final, se puede decir que, en la narrativa de García Márquez, la identidad nacional se presenta como el resultado de la estratificación de tiempos y espacios, que, tal y como lo plantea la geocrítica, son el cúmulo de los diferentes tiempos como la conquista, la época colonial, la independencia y las dictaduras en un solo espacio, el latinoamericano, el colombiano, el macondiano. Tiempo cíclico y espacio superpuesto, estas son las dos claves que abren y cierran las obras de Gabriel García Márquez, porque son estos dos elementos los que per-

mitirán una conciencia de la multidentidad que conforma lo nacional y lo latinoamericano.

Bibliografía citada

- García Márquez, Gabriel, 1986, *Cien años de soledad*, México, Diana.
- _____. 1981, *Crónica de una muerte anunciada*, México, Diana.
- _____. 1994, *Del amor y otros demonios*, México, Diana.
- _____. 1992, *Doce cuentos peregrinos*, México, Diana.
- _____. 1985, *El amor en los tiempos del cólera*, México, Diana.
- _____. 1974, *El coronel no tiene quien le escriba*, Barcelona, Ediciones Orbis.
- _____. 1990, *El general en su laberinto*, México, Diana.
- _____. 1975, *El otoño del patriarca*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- _____. 1983, *La hojarasca*, Barcelona, Ediciones Orbis.
- _____. 1986, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, México, Diana.
- _____. 1962, *La mala hora*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- _____. 1986, *Los funerales de la Mamá Grande*, México, Diana.
- _____. 2004, *Memorias de mis putas tristes*, México, Mondadori.
- _____. 1996, *Noticia de un secuestro*, México, Diana.
- _____. 2010, *Ojos de perro azul*, México, Diana.
- Kline, Carmenza, 1992, *Los orígenes del relato. Los lazos entre ficción y realidad*, Bogotá, Ceiba.
- Moretti, Franco, 1998, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Londres, Verso.
- Rama, Ángel, 1987, *La narrativa de Gabriel García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias.
- Westphal, Bertrand, 2007, *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, París, Les Éditions de Minuit.

Espaciotiempo y límite en el pensamiento ruso

*Algunas notas sobre Iu. M. Lotman,
M. M. Bajtín y P. A. Florenski*

LAURA GHERLONE

*Universidad Nacional de Córdoba
CONICET*

1. Ecos en el tiempo

Esta contribución ve en su centro tres figuras clave de la historia intelectual del siglo veinte ruso, así como de la teoría estética-literaria contemporánea, a saber Iuri M. Lotman, Mijaíl M. Bajtín y Pável A. Florenski: personalidades sin duda diferentes y, en ciertos aspectos, aparentemente inconciliables entre ellas desde el punto de vista ideológico, ya que al primero, judío de origen, amaba definirse un ateo iluminista (Lotman, 1995: 49);¹ el segundo puede considerarse –en las palabras de la esclavista Caryl Emerson (1990: 113-114)– un “buscador de Dios” (*Bogoiskatel'*), un “pensador”, más que un creyente dogmático (Egorov, 1999: 247), interesado en la ética y la estética surgente de la tradición espiritual rusa; mientras que el tercero, Florenski, fue sacerdote del Patriarcado de Moscú, exponente destacado de la teología ortodoxa.²

1 En las cartas al amigo y colega Borís A. Uspenski, Lotman se ha calificado varias veces como ateo o no creyente (*neveruiushchii*). Véase la carta de comienzos de abril de 1978, la carta del 5 de abril de 1981, la carta del 24 de septiembre de 1981, la carta de finales de enero de 1984, en Lotman y Uspenski (2016).

2 Recientemente, un supuesto y controvertido antisemitismo ha sido atribuido a Florenski. Véase el trabajo del histórico esclavista Michael Hagemeister, del cual Edith

Sin embargo, hay una experiencia vital que los une: el exilio. Vivir la erradicación se convierte en ellos en el heraldo de una reflexión existencial sobre la dimensión estética-literaria del espaciotiempo, tanto como para constituir un sello característico de sus trabajos teóricos, contribuyendo además a legitimar una nueva comprensión antropológica de la relación entre el espacio y el tiempo que marca la era contemporánea: o sea que “la geografía es cronogeografía y la historia es geohistoria” (Strada, 2005: 26).

Hay luego un vínculo que une a los tres pensadores y que tiene mucho que ver con ese específico acontecimiento de la época soviética que fue la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú: no debe olvidarse que Florenski, después de haber sido oficialmente rehabilitado entre 1958 y 1959, se reedita por primera vez gracias a la voluntad de Lotman y colegas (Aleksandr A. Dorogov, Viacheslav V. Ivanov y Borís A. Uspenski), que lanzan en 1967 –en tiempos verdaderamente insospechados–, en el tercer número de los *Trabajos sobre los sistemas de signos* de Tartu, “La perspectiva invertida” (*Obratnaia perspektiva*).³ Comenta Uspenski en una carta dirigida a Lotman el 29 de octubre de 1965:

Ante todo, le enviaré el artículo de P. A. Florenski sobre la perspectiva invertida. Si lo recuerda, hemos estado hablando de eso durante un paseo por el bosque en Kiidjär[ve], y usted sugirió colocarlo en la colección III, en la sección de las publicaciones (como un trabajo en el que se anticipan las más recientes investigaciones semióticas). [...] El artículo me parece notable: refleja la versatilidad de su autor y, en particular, su erudición humanística combinada con la matemática. Por un lado, es uno de los primeros y únicos intentos de usar el aparato matemático para abordar problemas de crítica de arte (mientras que el hecho de que el autor fuera un prominente matemático, salvaguarda el trabajo contra la superficialidad que es casi inevitable en estos casos); por otro lado, ofrece un profundo análisis filosófico de la naturaleza de la obra pictórica, y ante todo de su naturaleza signica. (Lotman y Uspenski, 2016: 46)

Я, прежде всего, пошлю Вам статью П. А. Флоренского об обратной перспективе. Если помните, мы говорили о ней с Вами на прогулке в лесу в Киидjärу, и Вы предложили тогда поместить её в III-й сборник, в раздел публикаций (в качестве работы, в которой предвосхищаются современные семиотические исследования). [...] Статья кажется мне замечательной: в ней

W. Clowes (2004: 177) ofrece un marco bibliográfico. El asunto ha sido retomado en Pyman (2010).

³ La edición del volumen III de los *Trabajos sobre los sistemas de signos* fue editada por Lotman, mientras que el artículo de Florenski fue presentado con un prólogo de Dorogov, Ivanov y Uspenski titulado “P. A. Florenski i ego stat'ia Obratnaia perspektiva”.

очень отражается многогранность её автора, в частности его гуманитарная эрудиция сочетается с математической. С одной точки зрения, это одна из первых и уникальных попыток применения математического аппарата для решения искусствоведческих проблем (при этом то, что автор был известным математиком, гарантирует работу от почти неизбежной в таких случаях поверхностности); с другой же стороны, здесь глубокий философский анализ сущности живописного произведения, прежде всего его знаковой сущности.

De una carta fechada el 7 de octubre de 1981, se desprende además que Lotman tenía la intención de organizar un seminario de estudios para el centenario del nacimiento de Florenski (Lotman y Uspenski, 2016: 526), lo que nos muestra la continuada e inspiradora presencia del multifacético pensador ruso en la Escuela de Tartu-Moscú, como Ivanov también destacó en una entrevista de 2010 (véase Velmézova y Kull, 2011: 291).

En cuanto a Bajtín, sabemos que Lotman, además de ser un incansable promotor de su trabajo –no exento de diferencias en sus puntos de vista (véase Navarro, 2005)–,⁴ junto con sus colegas estonios insistió en que él y su esposa, Elena Aleksandrovna, se mudaran a Tartu para no vivir en la indigencia de su hogar moscovita: un proyecto que al final no se realizó (Egorov, 1999: 256) pero que nos sugiere la profunda estima humana e intelectual nutrida por el gran teórico de la literatura.

Se podría, por lo tanto, imaginárselo como un diálogo a distancia entre Lotman, Bajtín y Florenski, como de hecho ya había sido descrito por la eslavista Nina Kauchtschischwili (1996) hace más de veinte años.⁵ Veamos ahora cómo la experiencia del espaciotiempo actúa como un *fil rouge* en sus reflexiones.

2. Florenski

La magnitud y la heterogeneidad de la obra de Florenski (1982-1937) no nos permiten analizar exhaustivamente el tema aquí tratado.⁶ Por

⁴ En 1973, se dedicó a Bajtín el volumen VI de los *Trabajos sobre los sistemas de signos*: una decisión tomada nuevamente en tiempos insospechados ya que el autor había sido prácticamente olvidado por sus contemporáneos entre 1930 y 1963.

⁵ En 1988 Kauchtschischwili, una profunda conocedora de los tres autores, organizó en Bérgamo, junto con el mencionado Michael Hagemester, el famoso congreso *P. A. Florenski i kul'tura ego vremeni*.

⁶ Para una profundización, véase el ensayo de Žák (2009). Florenski explica su visión del espaciotiempo en perspectiva científica y con un lenguaje más divulgativo en una carta fechada el 3 de abril de 1936 (Florenski, 1998 [3 de abril de 1936]:

eso me gustaría centrarme en su producción literaria y, más concretamente, en las biográficas “Cartas desde el Lejano Oriente y Solovki” (*Pis'ma s Dal'nego Vostoka i Solovkov*).

Florenski, debido al hecho de ser un sacerdote y un intelectual destacado, en el período 1928-1937 –prácticamente al mismo tiempo que Bajtín, como veremos– es exiliado primero a la región del Volga y luego, después de un breve regreso a Moscú, al campo de trabajo correccional de Baikal-Amur (en el Lejano Oriente) y, por último, al campo “especial” de Solovki en el Mar Blanco⁷ donde será sentenciada su muerte. Es interesante notar una cierta afinidad con la experiencia de Fiódor M. Dostoievski que años antes (en el periodo 1850-1854), en el contexto sociopolítico de la autocracia zarista, es exiliado al campo de prisioneros de Omsk, en Siberia, y destinado a inhumanos trabajos forzados (la llamada *kátorga*). Es aquí que el escritor ruso redescubre el espacio natural sin fondo⁸ (Strada, 2005: 28) –opuesto a la sensación angosta y claustrofóbica de sus ambientaciones literarias en San Petersburgo–, el “paisaje árido y desierto”, como escribe en la novela semi-autobiográfica *Memorias de la casa muerta*: la nada angustiante y aburrida de la estepa siberiana pasa a ser el horizonte de una profunda reflexión sobre la libertad y la posibilidad de redención para la humanidad. También en Florenski el desolado y monótono paisaje de la isla, “organizado” por los ritmos mecánicos y aniquiladores del programa de “reeducción” del Gulag, se convierte en el horizonte de una reflexión sobre el espaciotiempo, que el pensador ruso ya había investigado como categoría filosófica y estética en el fundamental escrito “Análisis de la espacialidad y el tiempo en las obras artísticas-figurativas” (*Analiz prostranstvennosti*

424-431), vinculando sus reflexiones con el pensamiento de German Minkowski y Vladimir Vernadski.

7 El campo “especial” de Solovki hubiera tenido que ser el primer destino de Bajtín, conmutado al confinamiento en Kazajistán.

8 Un espacio que la conciencia literaria rusa había de alguna manera perdido. Como ha señalado Vittorio Strada (2005) –uno de los más importantes eslavistas italianos, recientemente fallecido–, una característica del continuum espacio-temporal ruso, tal como fue vivido y exteriorizado en la experiencia artístico-literaria, parece ser la de una preponderancia de su primer componente sobre el segundo, es decir, el espacio sobre el tiempo, hasta una determinada fase del desarrollo histórico ruso cuando, por el contrario, el tiempo ha como superado al espacio, llevando a aquel fenómeno que Strada llama “pérdida de horizonte”: un fenómeno del cual está imbuida la literatura rusa y que habla de la pérdida traumática del contacto profundo con el mundo natural y su inmensidad (simbolizada por la llanura, el espacio sin fronteras) y del repentino choque con la caótica vida urbana. El proceso de modernización impulsado por Pedro el Grande en el umbral de 1700, el nacimiento de la vida urbana “al estilo europeo” viene de hecho acompañado por una visión peyorativa del campo (el espacio vasto, vacío y boscoso punteado aquí y allá de izbás negras) y por una ruptura traumática con el pasado y la tradición.

i vremeni v judozhestvenno-izobrazitel'nyj proizvedeniiaj) (1924-1925). El espaciotiempo en Florenski no es sólo un concepto abstracto (físico-geométrico) ni tampoco simplemente un complejo psicofisiológico sino el “lugar” (*tópos*) de la experiencia vital de la multi-espacialidad y la multi-temporalidad que el hombre experimenta fuera y dentro de sí: distancia y cercanía, perpetuidad y transitoriedad pueden coexistir simultáneamente en una forma antinómica. Es lo que experimenta en forma potente durante su encarcelamiento, cuando el microcosmos hostil donde tiene que vivir, si bien lo oprime y le hace percibir una desgarradora melancolía de un “más allá” (la familia, la libertad, el arte y el pensamiento científico no subordinados a la contingencia), le hace también experimentar una dilatación espacio-temporal de su interioridad. Él escribe a su esposa e hijos en las “Cartas”:

Todo pasa, pero todo queda. Esta es mi sensación (*oshchushchenie*) más profunda, de que nada desaparece completamente, nada se pierde, pero en algún lugar y de alguna manera se conserva. El valor permanece, aunque dejemos de percibirlo. (Florenski, 1998 [6-7 de abril de 1935]: 203)

Все проходит, но все остается. Это мое самое заветное ощущение, что ничего не уходит совсем, ничего не пропадает, а где-то и как-то хранится. Ценность пребывает, хотя мы и перестаем воспринимать ее.

*

Los siento a todos ustedes dentro de mí, como parte de mí mismo, y no puedo mirarlos desde fuera. [...] el pasado no ha pasado, sino que se conserva y permanece para siempre, pero lo olvidamos y nos alejamos de él, y luego, según las circunstancias, se abre de nuevo como eterno presente. (Florenski, 1998 [2 de junio de 1935]: 236-237)

Всех вас чувствую в себе, как часть себя и не могу смотреть на вас со стороны. [...] прошлое не прошло, а сохраняется и пребывает вечно, но мы его забываем и отходим от него, а потом, при обстоятельствах, оно снова открывается, как вечно настоящее.

*

Permítanme decir que el punto de apoyo interior del mundo desde hace tiempo se ha desplazado de mí hacia ustedes, o más bien en ustedes. (Florenski, 1998 [13 de enero de 1937]: 640)

Скажу лишь, что точка внутренней опоры на мир у меня давно уже сместилась с себя на вас, или точнее в вас.

*

El pasado no ha pasado, eso se conserva para siempre en algún lugar y de alguna manera y continúa siendo real y actuando. [...] Los confines se pierden, ¿dónde está realmente mi padre? ¿dónde yo mismo? ¿dónde están ustedes? ¿dónde está el pequeño?⁹ Los confines de la identidad sólo en los libros parecen ser claros, cuando en realidad todo y todos están tan estrechamente entrelazados que la separación es sólo aproximada, con continuas transiciones de una parte a la otra del entero. Y ahora yo, aunque lejos de ustedes, estoy con ustedes, siempre. (Florenski, 1998 [22 de noviembre de 1936]: 600)

Прошлое не прошло, оно вечно сохраняется где-то и как-то и продолжает быть реальным и действовать. [...] И теряются границы, где собственно мой отец, где я сам, где вы все, где маленький. Границы личности только в книгах кажутся четкими, а на самом деле *все* и *всё* так тесно переплетено, что раздельность лишь приблизительная, с непрерывными переходами от одной части целого к другой. И я теперь, хоть и далеко от вас, но с вами, всегда.

En Florenski, el cierre del horizonte –la anulación psicofísica, emocional, intelectual y el ocaso de cualquier perspectiva sobre el futuro, completamente a la merced de sus carceleros– es trascendido por el descubrimiento interior de un espaciotiempo infinito e inagotable. De hecho, vemos cómo el lenguaje está marcado copiosamente por elementos lingüísticos –los verbos “quedar”, “desaparecer”, “conservarse”, “permanecer”, “alejarse (de)”, “desplazarse (hacia/en)”; los adjetivos “profundo”, “interior”, “eterno”, “real”; los sustantivos y los pronombres indefinidos que expresan la relación parte-entero; los varios marcadores espaciales y temporales (adverbios, locuciones adverbiales y locuciones preposicionales) tales como “dentro de”, “desde fuera”, “lejos de”, “siempre”, “para siempre”, “ahora”– que dan cuenta de una experiencia particular, donde pasado y presente, memoria y actualidad,¹⁰ finito e infinito, límite y totalidad, parte y entero, ausencia y presencia son vividos simultáneamente y se convierten en un todo en la realidad del límite aceptado y significado.

⁹ Florenski se refiere al nieto Pavel, llamado en la “Cartas” con el diminutivo de Pavlik.

¹⁰ Piénsese en el oxímoron “eterno presente” usado por Florenski para expresar la antinomia percibida con respecto a la co-existencia entre tiempo limitado (el presente) y el tiempo ilimitado (la eternidad).

3. Bajtín

La contemporaneidad, tomada al margen con su relación con el pasado y el futuro, pierde su unidad, se reparte entre fenómenos y cosas aisladas, convirtiéndose en un conglomerado abstracto de estos.

(Bajtín, 1989 [1937-1938, 1973]: 298)

Una situación muy similar es experimentada por Mijaíl Bajtín (1895-1975), quien –como es notorio– vive una existencia de peregrinaciones y experimenta en el período 1929-1936 el *corte existencial* del exilio cuando lo confinan a Kostaná al norte del actual Kazajistán debido a su participación en reuniones clandestinas del círculo religioso y filosófico “Resurrección” (*Voskresenie*): la represión, la imposibilidad de publicar, la necesidad de escribir “camuflado”, el extravío de sus manuscritos son todas formas de un aislamiento forzado que llevan al pensador ruso a reflexionar sobre la literatura como un hondísimo espacio de encuentro con la alteridad y el espaciotiempo vital “encarnado”. Es precisamente como resultado del período kazajo y del traslado antes a Saransk y inmediatamente después al microdistrito ferroviario de Saviolovo (en la ciudad de Kimry) que Bajtín escribe la serie de ensayos “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (*Formy vremeni i jronotopa v romane*) (1937-1938, 1973): un texto de capital importancia donde a la unidad espacio-temporal, que es parte de la experiencia vivida y, en forma purificada y sublimada, de la creación artística, se le da el nombre de *cronotopo*. En el cronotopo, escribe Bajtín, el tiempo

se condensa [...], se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtín, 1989 [1937-1938, 1973]: 238)

En este ensayo, se condensan tanto la reflexión teórica de Bajtín como su experiencia biográfica, de la cual –a diferencia, por ejemplo, de Florenski y Lotman– no tenemos un testimonio directo a través de las cartas y/o el memorial, excepto, por supuesto, la larga entrevista con el filólogo y crítico literario Viktor Duvakin realizada en 1973 (Duvakin, 1996).¹¹ No

¹¹ Bajtín no amaba hablar de sí mismo, probablemente por temor a ceder, a través de la autorrevelación (*samoraskrytie*), a la autoglorificación y establecer una narración del yo profundamente contraria a su credo más profundo.

es casualidad que entre los términos más recurrentes en su obra encontramos los adjetivos “vital” (*zhiznennyi*), “real” o “verdadero” (*real'nyi*), “esencial” y “sustancial” (*sushchestvennyi*), “concreto” (*konkretnyi*), como rastro de su experiencia existencial-literaria encarnada, de la “realidad viva” (*zhivaia real'nost'*) (Bajtín, 1989 [1937-1938, 1973]: 260).

Vivir el exilio da a Bajtín la oportunidad de reflexionar sobre las posibilidades que ofrece la novela con respecto a la experiencia real del hombre: una experiencia marcada por la irreversibilidad del tiempo, la necesaria ubicación espacial, la consuetudinariedad del *universo propio*¹² y el “ritmo” impuesto por las elecciones personales –nunca casuales y anónimas– que orientan la vida, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en la novela griega, donde el tiempo es reversible, el espacio transferible y transmutable y el caso se manifiesta como un horizonte de abstracción sin restricciones ni relaciones inevitables y por lo tanto como un *universo extraño* (Bajtín, 1989 [1937-1938, 1973]: 253). Pero es precisamente en las *limitaciones espacio-temporales reales* que el hombre puede hacer manifestar de manera no utópica

las posibilidades reales [de] desarrollo humano: posibilidades no en el sentido de un programa de acción práctica inmediata, sino en el sentido de posibilidades-necesidades del hombre, de exigencias eternas, imposibles de separar de la naturaleza humana real. Esas exigencias existirán siempre mientras exista el hombre, no pueden ser reprimidas, son tan reales como la naturaleza humana; por eso, antes o después, han de abrirse camino hacia una realización plena. (Bajtín, 1989 [1937-1938, 1973]: 302-303)

La de Bajtín –se podría interpretar– es una reflexión sobre los *límites* que la vida impone, los cuales sin embargo no son ineluctablemente negativos porque el hombre real, incluso cuando está sujeto a un “*movimiento forzado en el espacio*”¹³ (Bajtín, 1989 [1937-1938, 1973]: 258,

Sin embargo, accedió a registrar una larga conversación con Viktor Duvakin, un intelectual disidente caído en desgracia durante la Unión Soviética. La grabación completa de 18 horas de la serie de entrevistas se llevó a cabo durante febrero y marzo de 1973 en Moscú en la casa de Bajtín (Gratchev, 2016). La versión en inglés se lanzará en circulación en 2019.

12 Una consuetudinariedad que hace percibir lo desconocido como extraño, raro, exótico, ajeno y, al mismo tiempo, lo propio como tranquilizador (y por esto en el exilio la falta de lo propio, es decir, del vínculo con lo conocido es fuente de melancolía y lástima).

13 Adopto las palabras de Bajtín para definir de manera alusiva su experiencia del exilio. La expresión es utilizada por el Autor para indicar el tipo de espaciotiempo vivido por el héroe en la novela griega: un héroe temporalmente pasivo e inmutable

énfasis del autor), sigue guardando potencialidades ligadas a la capacidad de expandirse en el tiempo, a través del recuerdo del pasado y la proyectualidad hacia el futuro, pudiendo experimentar nuevas formas de la propia identidad-en-el-límite, y abriéndose el camino hacia las eternas, imprescindibles exigencias de desarrollo humano.

4. Lotman

La vida es inagotablemente rica y en sus eternas repeticiones esconde una infinita alegría.

(Lotman y Uspenski, 2016: 431)

No es coincidencia que la imagen favorita de Gógol fuese un paisaje reflejado en el agua, es decir, un espacio en el que el concepto de arriba y abajo está prácticamente anulado.

(Lotman, 1997: 695)

Quisiera comenzar la última parte de esta contribución con una larga cita de una carta escrita por Lotman (1922-1993) a principios de 1984 y que de alguna manera resume su visión del espaciotiempo.

Yo soy un no creyente. Pero cuanto más vivo, cuanto más claro se manifiesta a mi mente y mi sentimiento (*chuvstvo*) que *no estoy solo*. Mi sensación de la *copresencia* es prácticamente física. Ayer estaba sentado en un compartimiento oscuro (todos dormían) y percibía un sentimiento de *unidad física* con la llanura cubierta de nieve que corría por la ventanilla. Ya sea polvo de átomos y materia o un coagulo de información incluida en el juego –para mi desconocido– de las estructuras del mundo, o, finalmente, un alma inmortal en las manos del Padre, o sólo una astilla arrojada en un arroyo primaveral, de todas maneras *no estoy solo*. Y, yendo en contra de la rutina del mundo y sometiéndome a ella, me siento *incluido en algo* en lo cual tengo confianza. Y no sólo no temo a la muerte, sino también a la vida. [...] Cuantas veces me he convencido de que el *flujo espontáneo* de la vida encuentra mejores salidas y soluciones que las que nos ocurren y para las cuales nos afanamos. [...] *en la vida, a diferencia del juego de ajedrez, no podemos predecir ni siquiera los dos próximos movimientos.* (Lotman y Uspenski, 2016: 572-573, énfasis mío)

Я неверующий. Но чем дальше я живу, тем яснее делается моему уму и чувству, что я не один. Чувство соприсутствия у меня бывает совершенно

porque impulsado por el caso y sujeto espacialmente a continuos cambios físicos de lugar.

физическое. Вот вчера я сидел в темном купе (все спали) и чувствовал физическую слитность с снеговой равниной, бегущей за окнами. Все равно – пыль ли я атомная и материальная или сгусток информации, включенный в неведомую мне игру мировых структур, или же, наконец, бессмертная душа в руках Отца, или просто щепка, брошенная в весенний ручей, — я все равно не один. И, идя наперекор рутине мира и подчиняясь ей, я включен в нечто, к чему я испытываю доверие. И не боюсь не только смерти, но и жизни. [...] Сколько раз я убеждался в том, что стихийный поток жизни находит лучшие выходы и решения, чем те, которые рисуются нам и о которых мы хлопочем. [...] Но ведь в жизни, в отличие от шахмат, мы не можем предугадать даже на два хода вперед.

En 1984, Lotman ya ha asimilado el pensamiento de Vernadski, cuya lectura –escribe en otra carta fechada el 19 de marzo de 1982– le resulta ser un eco de su pensamiento sobre la *semiosfera* que se estaba formando.¹⁴ A principios de los años ochenta, él de hecho da a luz la idea de que “el texto puede existir (es decir, ser socialmente reconocido como un texto) si está precedido por otro texto [...] [y] que también el pensamiento no puede derivar evolutivamente del no-pensamiento” (Lotman, 2016: 544). Esto se traduce en una visión del mundo filosóficamente basada en el concepto de *copresencia* (*soprisutstvie*), del “todo en todos” y “todos en todo”:¹⁵ desde el elemento más simple (un fragmento de texto o un pensamiento) hasta el elemento más complejo (la cultura o lo que él llama el intelecto colectivo), el ser humano vive perpetuamente en una condición de comunicación con todo el pensante y significante. De ello se deduce que los seres humanos, aunque distantes, se reflejan entre sí en un espacio con confines sólo aparentemente marcados, similar a “un paisaje reflejado en el agua, es decir, un espacio en el que el concepto de arriba y abajo está prácticamente anulado” (Lotman, 1997: 695), ya que la humanidad presenta una unidad irreducible. “Me siento incluido en algo en lo cual tengo confianza”, “no estoy solo” –repite dos veces en la carta mencionada –, “no estamos solos, no estamos abandonados y dejados a nuestra suerte en este mundo” –escribe en otra carta de comienzo de abril de 1978 –: son todas expresiones que sugieren el profundo credo de Lotman en el “hogar común”.

Lo dicho tiene su implicación también en términos de tiempo. En la visión abarcativa del semiólogo ruso, todo contribuye a la evolución de la humanidad y ninguna civilización, aunque parezca “muerta”,

14 Para una profundización véase Gherlone (2018).

15 Esto nos recuerda a Florenski cuando escribe que “todo y todos están tan estrechamente entrelazados que la separación es sólo aproximada, con continuas transiciones de una parte a la otra del entero” (cf. supra).

está completamente perdida. El pasado siempre sobreviene a través de los textos del presente y guarda reflejos del futuro,¹⁶ y la memoria cultural de las diferentes civilizaciones, cruzando como un río subterráneo la historia, se acumula, reaparece, se actualiza, se repite, fructifica, se despliega en nuevas cartografías. En este todo interrelacionado, la humanidad se encuentra unida por una especie de destino común que, sin embargo, no tiene nada que ver con la predeterminación (el juego de ajedrez) sino que está más bien vinculado a la continua capacidad del hombre de desarrollar –para decirlo con la palabras de Bajtín– las “exigencias eternas, imposibles de separar de la naturaleza humana real” (cf. supra).

La *Weltanschauung* de Lotman está ciertamente afectada en parte por la experiencia del exilio que el autor sufrió al final de la parábola estalinista, como ya se señaló en otra parte (Gherlone, 2019), y que lo llevó a la República Socialista Soviética de Estonia. Los límites que le impusieron las circunstancias externas –entre los cuales se destaca el control del KGB a lo cual fue sometido toda la vida y la imposibilidad de publicar en revistas a gran escala (al menos hasta mediados de los años ochenta)– no le prohibieron ver horizontes lejanos, fomentar el diálogo con otros científicos, tener fe en la bondad y la grandeza del ser humano y creer que el espaciotiempo actual, por muy amargo que sea, siempre puede tener posibilidades infinitas e impredecibles.

Referencias bibliográficas

- Arán, Pampa Olga (ed.), 2016, *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, 2016.
- Bajtín, Mijaíl M., 1989 [1937-1938, 1973], “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, pp. 237-409.
- Clowes, Edith W., 2004, *Fiction's Overcoat: Russian Literary Culture and the Question of Philosophy*, Ithaca (Nueva York)/Londres, Cornell University Press.
- Egorov, Boris F., 1999, “Bajtín i Lotman”, en *Zhizn' i tvorcestvo Iu.M. Lotmana*, Moscú, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 243-258.
- Duvakin, Viktor D., 1996, *Besedy V.D. Duvakina s M.M. Bajtinym*, Moscú, Progress.

16 Especialmente cuando estos textos son el resultado de lo que, según Lotman, es más semióticamente denso de significado: el pensamiento artístico y científico.

- Emerson, Caryl, 1990, "Russian Orthodoxy and the Early Bakhtin", *Religion & Literature* (edición especial: Religious Thought and Contemporary Critical Theory), 22-2/3 (verano-otoño), 109-131.
- Florensky, Pavel A., 1967, "Obratnaia perspektiva", *Trudy po znakovym sistemam*, 3, 381-416.
- _____, 1998 [1933-1937], *Sochineniia v chetyrej tomaj: Pis'ma s Dal'nego Vostoka i Solovkov*, v. 4, Moscú, Mysl'. Disponible en: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=book&num=1898>.
- Gherlone, Laura, 2018, "Lotman. Ciencia y cultura", en Barei, Silvia y Gómez Ponce, Ariel (ed.), *Lecciones sobre la cultura y las formas de la vida Encuentro Córdoba-Tartu*, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, pp. 69-91.
- _____, 2019, "Women's Writing Between the Boundary and the Non-Place", *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, San Paulo, Pontificia Universidade Católica de São Paulo [de próxima publicación].
- Gratchev, Slav N., 2016, "Bakhtin in His Own Voice: Interview by Victor Duvakin: Translation and Notes by Slav N. Gratchev", *College Literature*, 43-3 (verano), 592-602.
- Kauchtschischwili, Nina y Hagemester, Michael (eds.), 1995, "P. A. Florenskij i kul'tura ego vremeni" (Atti del Convegno Internazionale Università degli Studi di Bergamo, 10-14 gennaio 1988), Marburg, Blau Horner Verlag.
- _____, 1996, "Florenskij, Bachtin, Lotman (dialogo a distanza)", *Slavica tergestina*, 4, 65-80.
- Lotman, Iuri, 1995, "Ne-memuari", en *Lotmanovskii sbornik*, v.1, Moscú, Izdatel'stvo ITS-Garant, pp. 5-53.
- _____, 1997, "O 'realizme' Gogolia" [1993], en *O russkoi literature: stat'i i issledovaniia (1958-1993)*, San Petersburgo, Iskusstvo-SPB, pp. 694-711.
- Lotman, Iuri y Uspenski, Borís A., 2016, *Perepiska 1964-1993*, Tallinn, Izdatel'stvo TLU.
- Navarro, Desiderio, "La respuesta de la Escuela de Tartu a Bajtín y un escandaloso silenciamiento de la ciencia occidental", *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, (edición especial: Estudios iberoamericanos sobre la semiosfera), 6, 155-169.
- Pyman, Avril, 2010, *Pavel Florensky: A Quiet Genius*, Nueva York/Londres, Continuum.
- Strada, Vittorio, 2005, "L'orizzonte perduto: spazio naturale e spazio artificiale nella letteratura russa", en *EuroRussia. Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione*, Roma-Bari, Editori Laterza, pp. 17-33.
- Velmézova, Ekaterina y Kull, Kalevi, 2011, "Interview with Vyacheslav V. Ivanov about Semiotics, the Language of the Brain and History of Ideas", *Sign System Studies*, 39-2/4, 290-313.
- Žák, Lubomír, 2009, "L'unità e la molteplicità dello spazio e del tempo secondo la teoria della discontinuità di Pavel Aleksandrovič Florenskij", en Alfano, Marina y Bucchieri, Rosolino (eds.), *Tempo della fisica e tempo dell'uomo: relatività e razionalità*, Trapani-Ferrara, Akousmata edizioni, pp. 191-226.

Mysterium coniunctionis

Relaciones espaciales en La ocasión de Juan José Saer

JUAN MAVEROFF

Universidad Católica Argentina

Él mismo está escindido en dos que nunca llegan a confrontarse. Nunca se nota ni la menor sospecha de que él pueda no estar en coincidencia consigo mismo. Se siente uno y unívoco, y lo que le contraría debe venir sin duda de los enemigos externos. Por eso debe vencerlos y demostrarles que es el “Monarca”, el único señor...

C. G. Jung, “Paracelso como fenómeno espiritual”

En la introducción de su tesis doctoral, Oscar Brando cita un pasaje que se encuentra al final del clásico estudio de Premat, del cual me permito rescatar un fragmento:

La coincidencia entre lo fantasmático-afectivo y lo ideológico histórico, sigue siendo en todo caso para mí y quizá por influencia del descreimiento saeriano, un enigma [...]. En el pensamiento crítico el problema se resuelve, en regla general, ignorando el origen pulsional de la literatura [...], situándose del lado de los sistemas y las ideas [...]. La dimensión pulsional “está” en las producciones sociales o puede definirse en términos políticos [...]. (Premat, 2002: 428).

Este rechazo de la crítica por el estudio del aspecto pulsional de la literatura puede traducirse, irónicamente, dentro del marco de la novela que nos compete, como mimética a la actitud de Bianco, que insiste en la naturaleza secundaria de la materia en relación a la mente. Esto deja ver la lucidez del autor santafesino no solo para encauzar la ficción sino también para dirigir la impronta de la crítica que de ella se hace.

Bien dice Ricardo Piglia en una de sus clases que aquello que mantiene la calidad de los textos saerianos es su fuerte conexión con un “núcleo fuerte de lo novelístico” (Piglia, 2016: 121), sus personajes responden a la figura del héroe, del conquistador del espacio, que le da sentido a lo que tiene delante. Aquello que propone un elemento novedoso no es el personaje en sí sino la relación que este mantiene con su narrador. Entre ellos se desarrolla un juego de “representaciones de la tradición” (Premat, 2002: 330), reescrituras paródicas o laudatorias de un corpus del imaginario colectivo las cuales el texto se nutre y provee de caudal simbólico.

En la obra saeriana, pues, las relaciones de los personajes con el espacio, especialmente la llanura pampeana,¹ son siempre análogas a las relaciones de los narradores con el territorio que ya otros han ocupado antes que él, a la tradición literaria, antropológica y científica de la cual el texto se sirve para conformarse. Bien lo dice Garay López en una de sus conversaciones con Bianco: “La tierra es inocente, cher ami [...]. El problema son los que viven en ella.” (Saer, 2013: 67).

Teniendo en cuenta, entonces, la guía que representa el estudio de Julio Premat, el presente trabajo busca indagar, bajo el signo de su proyecto, en las relaciones que entabla *La ocasión* con el espacio. Como elemento distintivo se propone la representación un saber que tiene el potencial de conjugar en iguales proporciones tanto lo pulsional-afectivo como el reino abstracto de las ideas: la alquimia paracélica según la interpretación de Jung.

Podemos empezar por la mención misma del alquimista. El nombre de Paracelso, al de Pitágoras, aparecen en la superficie del texto en el segundo encuentro que tienen un Bianco recién llegado a la Argentina y Antonio Garay López (Saer, 2013: 69), el médico que se encarga de curarle un abceso en el dedo anular, el dedo que representa la unión. La figura de Paracelso, a la vez mago, como Bianco, y médico, como Garay López, dentro del funcionamiento por imágenes que presenta la novela, dan fundamento a la interpretación de ambos como personajes escindidos, parte de una misma entidad, lo cual a su vez justifica las interpretaciones de una relación homoerótica entre ellos que ofrecen (Corbatta, 2005: 132 y ss) y (Piglia, 2016: 120). En su conferencia “Paracelso como fenómeno espiritual”, Carl Jung describe su personaje como un hombre en tensión que sin embargo veía la totalidad de su proyecto como un *continuum* entre la creación de

Dios y la *luz natural* del hombre (Weeks, 2008, 378-80), una escala sin interrupciones que parte de la visión cristiana y llega hasta las raíces paganas en las cuales la alquimia toma su forma: “... para él, la magia y la *sapientia* de la naturaleza se encuentran dentro del orden querido por Dios como un *mysterium et magnale* [sic] *Dei*. De modo que no le resultó difícil tender un puente entre el abismo en que la mitad del mundo se precipitaba.” (Jung, 1987: 48). Pero es en este punto que intercede la relectura iconoclasta de la tradición que el autor santafesino retoma, pues la dupla Bianco-Garay López no está en tensión, sino escindida por completo. El *continuum* está irremediamente interrumpido tanto por la división tajante que exudan las palabras de Bianco al tratar la materia como “residuo excremental” como por el ateísmo casi cómico de Garay López. Doy aquí como fundamento mi interpretación de la famosa alegoría teatral que el médico le cuenta a su amigo, en el que los Reyes de Oriente, por la pista equívoca que les da la estrella, terminan en un pueblo buscando a un niño que no ha nacido. No solo cumple esta alegoría la función de una puesta en abismo, sino que define la relación entre los interlocutores. Los dos extremos del cosmos, representados por la estrella y el cuerpo del infante, no se encuentran. El esquema providencial de los niveles superiores de la existencia no alcanzan a darle un significado al mundo terreno. La escala de *luz natural* (Weeks, 2008: 374) que según la postura de Paracelso conecta la sabiduría infinita de Dios con el rincón más alejado del cuerpo humano, se transgrede.

Sin embargo, no es solo con Bianco con quien Garay López presenta afinidad. La confusa naturaleza de su relación con Gina, personaje que funciona como metáfora del espacio dentro de la novela que Bianco anhela conquistar (Saer, 2013: 116), se presenta como el principal motor del texto. Más que palpable se hace dicha afinidad en el siguiente pasaje:

Cuando se quedaba sola con Bianco, Gina lo imitaba, burlándose de él. Pero cuando venía a visitarlos o llevarlos de paseo, se la pasaban riendo y conversando. Un poco al margen, Bianco los observaba: a no ser por la palidez de Garay López -se hubiese dicho que hacía todo lo posible por no broncearse en verano- se contrastaba con la piel mate de Gina, se parecían tanto físicamente que podían dar la impresión de ser hermanos: eran exactamente de la misma altura, y cuando se paseaban los tres, como Bianco iba siempre en el medio, su pelo color ladrillo apenas si llegaba al mentón de Gina y de Garay López, quienes a menudo hasta se dirigían la palabra por encima de su cabeza. El pelo y la barba bien recortada de Garay López eran tan lacios como los cabellos de Gina y tenían su mismo tinte renegrido; aparte del color de la piel, sus manos, largas finas y un poco huesudas, eran idénticas [...]. Y aunque Gina, apenas se separaban, resoplaba con gestos exagerados

1 En su artículo, Mariana di Cío enumera los documentos que Saer se proveyó para la campaña de escritura. Entre ellos enumera libros sobre el apeirón presocrático, estudios de la Grecia antigua, técnicas animistas, el libro de Ebelot sobre la Pampa y descripciones de los síntomas de la fiebre amarilla.

para demostrar que la presencia de Garay López la agotaba, Bianco podía comprobar al día siguiente que los intercambios joviales recomenzaban, motivando en él una ansiedad levísima, casi ignorada, y un deseo cada vez más consciente de, si existía una complicidad, quizás oculta incluso para ellos mismos, obligarlos a revelarla. (Saer, 2013: 126-7)

Esta disposición espacial, con Bianco en medio de Garay López y Gina, más altos que él, comunicándose literalmente por encima de su cabeza, presenta las relaciones interpersonales que luego harán su transposición a relaciones espaciales dentro del texto. La notablemente lúcida observación de Corbatta, que define las relaciones entre los tres personajes como “un triángulo de alianzas móviles que dibujan figuras diferentes: esposa/esposo vs amigo; esposa/amante vs esposo; amigo/esposo vs esposa” (Corbatta, 2005, 139) se define como la lucha de un par indivisible contra la voluntad de un individuo en soledad por separarlo. Es esta, asimismo, la esencia del *opus alchemicum* según el Paracelso que Jung interpreta, la de separar la *prima materia* caótica en Ilyaster y Aquaster, para luego volver a juntarlos: *solve et coagula*. El proceso alquímico sublimado, al no poder consumarse, insiste en su función de motor de la escritura.

En esta última figura se centra, en términos alquímicos, la relación entre Bianco y Gina. Vale traer a colación aquí el rol que Premat le da al cuerpo materno en el universo saeriano: “el lugar de la madre será también una cuestión de lugares, de espacios, de substancias, y no solo de personas” (Premat, 2002: 91). En la misma página cifra el crítico a la figura de la madre como personificación del objeto de deseo del protagonista. No es la excepción en el caso de Gina, cuyo cuerpo desplazado en su maternidad (no es madre *de* sino *por* Bianco) intenta su esposo incansablemente leer e interpretar sin éxito:

Desde hace un tiempo, esa cara es para él un territorio desconocido, inextricable en el que busca, con ansiedad bien disimulada, signos, por ínfimos que sean, que le permitan orientarse, saber algo acerca de la región interna que vive y se agita detrás de ese territorio[...]. Pero la lisura de la piel, la simplicidad de la mirada, que soporta la suya, no dejan pasar nada al exterior [...]. (Saer, 2013: 101)

Gina nunca deja de ser un misterio para Bianco, quizás porque participa tanto de la materia que no puede concebirse a sí misma fuera de ella o quizás justamente lo contrario, es tan consciente de sí misma que responde a la mirada masculina² de Bianco, en palabras de John

2 Premat resalta el uso de las isotopías pictóricas y escultóricas en la narración para dar un efecto de irrealidad y anacronismo.

Berger, mirándose a sí misma siendo mirada (Berger, 1977: 47), como podría dar a sospechar su encuentro junto a la pareja de caballos.

Propuesta la tesis de Bianco como una figura escindida, no sorprende que la principal expresión de su vínculo, que es el experimento de adivinación con las cartas ilustradas, desemboque en una serie de fracasos. El Aquaster,³ personificación del instinto sexual y tanático a la vez, poseedor según Jung de poderes *necrocósmicos*, de comunicarse con el mundo espiritual “de abajo hacia arriba”, falla en conectarse con Bianco, “el hombre” (Jung, 1987: 74), así como la estrella falla “de arriba hacia abajo” en la alegoría teatral de Garay López y son incomprensibles los octosílabos del tapecito Waldo.

Pasamos entonces a la conquista del espacio que hace Bianco con el terreno que le es asignado. El proyecto de Bianco por alambrar y construir, dado el difuso marco temporal de la novela, se asemeja en sus propósitos al proyecto que emprendió Sarmiento en su presidencia, como señalan (Piglia, 2016: 115) y Rodríguez. Es este un proyecto que se centra principalmente a domesticar, encauzar y subsumir las fuerzas excesivas de la naturaleza (incluidos sus habitantes) al poder ordenador de la nueva Nación Argentina (Rodríguez, 2010: 253 y ss). Teñida como está la novela por el sino del fracaso y la separación, la catástrofe que borra todo lo construido, la naturaleza excesiva e imponderable que responde al falso orden al que fue sometida, no tarda en presentarse. Así como el tiempo “falsamente estival” acosa en Múnich a Gustav von Aschenbach, la peste que fuerza a Bianco a abandonar el territorio junto con Gina se da en una estación confusa que “[n]o es otoño ni verano [...]. No se parece a ninguna estación; es como un cadáver de verano en plena corrupción y no puede saberse en qué va a parar.” (Saer, 2013: 180). Y el responsable de traer la peste es nada menos que su contraparte, Antonio Garay López. En un movimiento análogo al que aparece en *El entenado* y *Cicatrices*, un acontecimiento tan irracional como inesperado se encarga de arrasar la vida aérea de los personajes, forzándolos en respuesta a un *regressus ad uterum* metafórico, que Bianco realiza partiendo a la llanura con Gina de ocho meses de embarazo. Con un sesgo trágico que recuerda a Sófocles, Bianco es en parte responsable de su propia destrucción por desconocerse a sí mismo, porque, como escribe Alan Pauls en su prólogo imaginario a la novela, “no ve [...] hasta qué punto esas dos

3 La elección de los nombres también podría leerse como una pista. El nombre Gina tanto podría significar una acortación del nombre “Regina” como una derivación del griego “γυνή”, mujer. Asimismo, la enigmática A que se propone como nombre de pila de Bianco refiere a los nombres “Andrew” o “Andrea”, lo cual refiere al griego “άνήρ”, hombre. Al mismo tiempo, observa Di Cío que el nombre de Waldo, con su inicial W, contrapuesta a la A de Bianco, forman un irónico “alfa y omega”.

regiones en las que se obstina en dividir el pensamiento, distintas y hasta mutuamente hostiles, como él mismo las describe, son en realidad indisociables y no existirían una sin la otra” (Ricci, 2011: 170).

“Interpretar es una causa perdida pero la única posible”, prologa el autor de *El pasado*. Bianco siempre fracasa pero nunca desiste, como bien lo ilustra la novela justo antes del *Envío* final. Si pudiera arriesgar una vía en la que la interrogante de Premat citada al principio puede ser respondida, propondría la transposición de los términos políticos a términos metafísicos. Civilización y barbarie decimonónicas pasan a transformarse en Creación y Caos intemporales, con el segundo como vencedor indiscutible. El propio exilio europeo de Bianco tras la escaramuza positivista obtuvo su connotación caótica cuando se la expresó como una manera de “reintegrar por un tiempo la zona brumosa, imprecisa, de la cual había emergido alrededor de los treinta años” (Saer, 2013: 25). Las correspondencias entre macro- y micromundo, principal interés de la alquimia, se interrumpen en la narración y dan paso a la victoria del caos en el momento en que Bianco figura al espacio llano en que se interna como vacío de tradiciones, de ecos y palabras ya dichas por otros. “El vacío uniforme, el espacio despojado de la fosforescencia abigarrada que mandan los sentidos, la tierra de nadie transparente en el interior de la cabeza⁴ en la que silogismos estrictos y callados, claros, se concatenan” (Saer, 2013: 9). Asimismo, el narrador justifica de este modo su alejamiento del protagonista,⁵ pues este se alimenta de las huellas que otros textos han dejado surcando la llanura en busca de sentido.

Referencias bibliográficas

- Berger, John, 1977, *Ways of seeing*, London, Penguin Books.
- Brando, Oscar, 2015, *La escritura de Juan José Saer. La tercera orilla del río*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Corregidor.
- Corbatta, Jorgelina, 2005, “Presencia de los celos en *La ocasión* de Juan José Saer”, en *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 125-148.
- Di Cío, Mariana, 2011, “Juan José Saer, a medio escribir”, *Cuadernos LIRICO* 6, [artículo en línea], consultado el 5/5/2018. URL : <http://lirico.revues.org/235> ; DOI : 10.4000/lirico.235.

4 El subrayado es mío.

5 *La ocasión*, vale notar, es la única de las novelas “históricas”, junto con *El entena*do y *Las nubes*, que hace uso de la tercera persona.

Jung, Carl Gustav, 1987, *Paracélsica*, México DF, Lito.

Jung, Carl Gustav, 1989, *Psicología y alquimia*, Barcelona, Plaza y Janés.

Piglia, Ricardo, 2016, *Las tres vanguardias*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Premat, Julio, 2002, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Ricci, Paulo (comp.), 2011, *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral.

Rodríguez, Fermín, 2010, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Saer, Juan José, 2013, *La ocasión*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Seix Barral.

Weeks, Andrew (ed.), 2008, *Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493-1541). Essential Theoretical Writings*, Boston, Brill.

El espacio de la literatura catalana

Movimientos culturales a partir los Jocs Florals

ANNA PERERA ROURA

Universitat de Girona

El contexto en el que debe situarse la literatura catalana cambia en función de la perspectiva desde la cual se enfoque. Desde el estado español, la cultura catalana se considera periférica. Desde el interior de Cataluña, por el contrario, se reivindica con una conciencia identitaria muy fuerte, que en cierta medida la confronta a la cultura dominante, la española, dentro del marco relacional estado/nación. El estudio de los certámenes literarios catalanes conocidos con el nombre de *Jocs Florals*,¹ nos permite analizar las relaciones centro/periferia que se establecen en el seno de la literatura catalana, tanto desde el interior de Cataluña como fuera del dominio lingüístico catalán.

El origen de los *Jocs Florals* se remonta en la ciudad Toulouse (Francia), donde se creó un consistorio llamado Sobregaya Companhia del Gay Saber, que los instituyó en 1323. Su objetivo, por aquel entonces, era volver a promover la lírica trovadoresca escrita

1 Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación "Literatura y corrientes territoriales (II): La construcción literaria del paisaje a través de Juegos Florales y certámenes literarios en lengua catalana (1859-1977)" (Ref. FFI2016-79078-P) que desarrolla el grupo de investigación de patrimonio literario (Institut de Llengua i Cultura Catalanes) de la Universitat de Girona.

mayormente en lengua occitana, ya que su conreo sufría un relevante retroceso. El certamen se celebró en la ciudad occitana con este espíritu fundacional hasta 1484. No obstante, en 1393, por deseo del rey Joan I de Catalunya-Aragó, se creó el Consistorio de la Gaia Ciència de Barcelona y el certamen empezó a celebrarse también en la capital catalana, donde se mantuvo hasta finales del siglo XV.

Sin embargo, a mediados del siglo XIX, el certamen se recuperó y se refundó de nuevo en Barcelona en 1859.² La intención de los promotores que había detrás de esta iniciativa era apoyar un proceso de renovación de la literatura catalana que por aquel entonces estaba empezando a despuntar. Este movimiento, conocido con el nombre de *Renaixença* (Renacimiento) tenía la voluntad de volver a reivindicar la lengua, la cultura y la literatura catalanas. El contexto en el que se enmarca la *Renaixença* es el de la falta de confianza en los estamentos de poder del estado español, surgida a raíz de convulsión política y social, por parte de la clase dirigente catalana, que optó por promover un nuevo modelo económico, político, artístico y literario, de acuerdo con una compleja toma de consciencia “nacional” catalana, paralela a otras grandes construcciones nacionales del momento (Casacuberta & Rius, 1988: 16). De hecho, la *Renaixença* catalana encuentra muchos paralelismos con el *Rexurdimento* de la literatura en lengua gallega o el *Felibritge* que se dio en Occitania, fenómenos de reivindicación regional que se produjeron en distintos territorios con unas características culturales propias durante el mismo período histórico.

En el caso de Catalunya, durante la *Renaixença* se crearon distintas plataformas mediante las cuales dar a conocer y promocionar la literatura escrita en lengua catalana. Sin duda, una de las iniciativas que ejerció un peso más importante fueron los *Jocs Florals*. Con la recuperación de este certamen se pretendía sentar las bases de una literatura catalana culta, potente, con unas características identitarias propias, y que se pusiera al mismo nivel de modernidad que otras literaturas nacionales europeas. En este sentido, se puede considerar que el movimiento de la *Renaixença* fue todo un éxito, porque el aumento, tanto cuantitativo como –especialmente– cualitativo, que sufrió la literatura catalana a partir de la segunda mitad del siglo XIX fue exponencial. En contraste están los movimientos paralelos del *Rexurdimento* y el *Felibritge* que, en términos generales, no dieron grandes resultados.

El éxito de la convocatoria de los *Jocs Florals* de 1859 fue tal, que la celebración se convirtió en uno de los eventos culturales y

² Para más información sobre la restauración del certamen, remitimos al estudio de Miracle (1960).

sociales más importantes de la Barcelona de la época y, en consecuencia, el certamen refundado se consolidó durante los años siguientes. No debemos menospreciar las potencialidades representativas, persuasivas y simbólicas de un certamen como los *Jocs Florals*, ya que gracias a la actividad monumentalizadora y cívica que desempeñaban (Domingo, 2013: 179), acabaron configurando parte de los códigos compartidos de la cultura catalana que aún perviven hoy en día. Por lo tanto, a partir del estudio del fenómeno de los *Jocs Florals*, entendiendo el certamen como una institución político-literaria, podemos analizar el papel de la literatura dentro del complejo entramado de discursos que configuran las sociedades modernas (Casacuberta, 2010: 6). Por todo ello, es necesario tener en cuenta que, gracias al éxito obtenido en Barcelona, los *Jocs Florals* se fueron propagando por todo el dominio lingüístico catalán, donde en numerosas ciudades y pueblos surgieron certámenes creados a imagen y semejanza del de Barcelona. Esta expansión territorial fue posible porque desde finales del siglo XIX, en el marco de la *Renaixença*, se había ido conformando una auténtica red cultural de escritores e intelectuales, que actuaban conectados interterritorialmente, y que impulsaban la propagación y celebración de *Jocs Florals* por todos los territorios de habla catalana.³ Sin embargo, a pesar de la generalización del certamen, la ciudad de Barcelona se posicionó como centro neurálgico de todo el movimiento de la *Renaixença* y también del modelo literario e ideológico de los *Jocs Florals* que se expandieron por toda Catalunya.

Más adelante, las tensiones políticas y sociales de mediados del siglo XIX tuvieron sus rebrotes durante la primera mitad del XX, y los *Jocs Florals* no quedaron al margen de sus consecuencias. Un primer acontecimiento que hizo peligrar la vida de los *Jocs Florals* fue la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930). En 1924 la celebración de los *Jocs Florals* de Barcelona se tuvo que trasladar a Toulouse, ya que el régimen militar había prohibido el uso la lengua catalana en la administración y también en la vida pública. La comisión organizadora de los *Jocs Florals* de Barcelona y la comisión organizadora de los *Jocs Florals* de Toulouse, que también se celebraban, acordaron unir las dos fiestas en la ciudad occitana. De este modo, el consistorio catalán pudo mostrar su fidelidad a los orígenes y al significado de

³ En el portal interactivo www.patrimoniliterari.cat hay disponible una cartografía literaria de los *Jocs Florals* desarrollada por el grupo de investigación de patrimonio literario (Institut de Llengua i Cultura Catalanes) de la Universitat de Girona. Se trata de una plataforma de difusión en constante renovación que va incorporando progresivamente los nuevos datos recopilados.

afirmamiento colectivo que tenían los *Jocs Florals* en tanto que tradición literaria secular. El año siguiente, 1925, se volvió a impedir la celebración en Barcelona y, en su lugar, se realizó un acto de homenaje a algunos de los autores premiados en ediciones anteriores. Desde 1926 y hasta 1929 el régimen militar prohibió la celebración de la fiesta pública, pero los organizadores seguían convocando el certamen y realizaban la entrega de premios a los ganadores de modo privado, en casas particulares. Los únicos testimonios que conservamos de estas ediciones semi-clandestinas de *Jocs Florals* son los libros que el Consistori dels Jocs Florals de Barcelona publicaba cada año con los resultados del certamen.

Cuando se produjo el fin de la dictadura de Primo de Rivera, en febrero de 1930, la celebración de la fiesta de los *Jocs Florals* pudo recuperarse: se realizó el 4 de mayo de 1930 con toda pomposidad. Joan Antoni Güell i López, alcalde de Barcelona en aquel momento, dio inicio al acto con las siguientes palabras: “Després de tants anys de silenci, és amb viva emoció que dic en aquests Jocs Florals: Comença la festa”⁴ (1930: 17). Efectivamente, la fiesta se celebró en el Palau de la Música de Barcelona y fue un éxito de participación y de público. Sin embargo, la alegría por este triunfo no duró demasiado. En 1936 se produjo otro de los embates más duros para los *Jocs Florals*: el estallido de la guerra civil española (1936-1939) interrumpió de nuevo la celebración del certamen, tanto en Barcelona como en las otras poblaciones. Y peor siguió después, ya que con el fin de la guerra y el consiguiente establecimiento de la dictadura franquista, quedaron abolidas todas las manifestaciones en lengua catalana. De este modo, la literatura catalana quedó sumergida por largo plazo en la clandestinidad y la diáspora.

No obstante, los *Jocs Florals* se recuperaron muy rápidamente en exilio. Los primeros *Jocs Florals* celebrados después de la guerra civil española tuvieron lugar en Buenos Aires el mes de mayo de 1941. El hecho de que la capital argentina acogiera el certamen se explica por la numerosa comunidad catalana que residía en Buenos Aires desde décadas atrás. A raíz, en buena medida, de la crisis colonial española, muchos profesionales catalanes decidieron emigrar a América Latina por las posibilidades laborales que allí surgían. Así, desde comienzos del siglo XX los escritores, editores e intelectuales catalanes residentes en Buenos Aires se habían ido organizando de tal modo que habían constituido una red cultural propia, que estaba conectada tanto con sus colegas residentes en Catalunya como con las otras redes cul-

turales catalanas que estaban surgiendo en aquel momento por todo el mundo, particularmente en América Latina, a causa de las migraciones de finales del XIX y principios del siglo XX. Sin el papel que, desde hacía décadas, habían ido desempeñando asociaciones como, por ejemplo, el Casal de Catalunya, fundado en 1886 y que aún sigue en marcha, no puede entenderse el proceso de construcción de la red cultural catalana en Buenos Aires ni tampoco la rápida recuperación de los *Jocs Florals* en el exilio.

Asimismo, en el terreno de la edición, se pueden destacar distintas publicaciones surgidas en Buenos Aires que servían de plataforma de difusión de la literatura y cultura catalanas en el conjunto de la República Argentina. Estas publicaciones, además de mantener el sentimiento de unión identitaria entre los miembros de la comunidad catalana en Buenos Aires que leían o escribían en ellas, también fomentaban las relaciones culturales entre distintos ámbitos geográficos. Sin embargo, el hecho de estar editadas en Buenos Aires y, por lo tanto, dirigidas principalmente a un público bonaerense, pero partiendo o teniendo presente la realidad catalana, las situaba nuevamente en un marco periférico dentro de la dinámica cultural argentina.

El primer ejemplo justo de recordar es *Ressorgiment* (1916-1972), seguramente la publicación más relevante de todas, no solo de las editadas en Buenos Aires, sino también del conjunto de publicaciones del exilio catalán. Fundada y dirigida por Hipòlit Nadal i Mallol a lo largo de toda su historia, esta revista mensual estaba escrita íntegramente en catalán. *Ressorgiment* publicó durante 52 años un total de 677 números. En este sentido, *Ressorgiment* es un hito en la historia de la literatura y de la edición catalana, ya que es la publicación periódica escrita en lengua catalana más longeva de las que se publicaron y se siguen publicando fuera de Catalunya.

En segundo lugar, cabe mencionar el periódico propagandístico *Nación Catalana* (1923-1930), que toma el título del conocido periódico porteño y lo adapta a su intención ideológica de reivindicación catalanista. El primer número apareció en octubre de 1923, durante el clima reaccionario que surgió ante la dictadura de Primo de Rivera en España. *Nación Catalana* fue fundado por iniciativa de la agrupación catalanista Comitè Llibertat, “cuya oposición a la dictadura militar española se presentaba de forma conjunta con la defensa del independentismo para Cataluña” (Núñez Seixas, 2014: 160). Escrito básicamente en español, tenía periodicidad semanal y unos tirajes relevantes, ya que llegaban a imprimirse entre 3.000 y 5.000 ejemplares que no solo se distribuían en Argentina, sino también en países próximos como Chile, Uruguay y Paraguay.

4 “Después de tantos años de silencio, es con viva emoción que digo en estos Juegos Florales: comienza la fiesta” (traducción propia).

Finalmente, encontramos el ejemplo de la revista *Catalònia* o *Catalunya*, iniciativa editorial fraccionada en cuatro épocas distintas.⁵ Nació como *Catalònia. Revista argentina de expansión cultural catalana* en 1923, de la mano de Ramon Mas i Ferratges, que la financiaba y la distribuía gratuitamente donde pudiera interesar (Barcardí, 2009: 67). De esta primera *Catalònia* se publicaron 10 números en español hasta 1924. La segunda época de la revista (1927-1930) fue impulsada por el Centre Català de Buenos Aires, pero solo llegaron a publicarse 27 números. Se mantuvo el título *Catalònia* con tal de recordar la iniciativa de la cual partía, pero se modificó y se tradujo el subtítulo, que pasó a ser *Revista d'informació i expansió catalana*. Este cambio en el subtítulo indica el propósito de la publicación: a pesar de que en los inicios de la segunda época se publicaron algunos textos en español, acabaron siendo prácticamente todos en catalán. Sin embargo, la etapa de la revista escrita plenamente en catalán empieza con la tercera época (1930-1946), cuando se cambió el título de *Catalònia* por el de *Catalunya*. Los impulsores de este tercer período, del cual se publicaron un total de 193 números, tenían una clara voluntad de continuidad: la mayoría de ellos eran miembros de la redacción o colaboradores habituales de la revista en su segunda etapa, que no estaban de acuerdo con la decisión de finalizar la revista. El tercer período se mantuvo hasta 1946, cuando dejó de publicarse, pero se volvió a recuperar en enero de 1954 gracias al ímpetu de Joan Rocamora. Esta cuarta y última etapa de *Catalunya. Revista d'informació i expansió catalana* terminó el año 1964, con todas las vicisitudes de las distintas etapas a sus espaldas.

Así pues, gracias a la existencia de organizaciones catalanas establecidas y arraigadas en Buenos Aires, la ciudad se convirtió en destino de muchos otros catalanes que emprendían el camino del exilio después de la guerra civil española. En 1940, uno de los exiliados catalanes destacados que se instaló en Buenos Aires fue Pere Mas i Perera, que pocos meses después propuso la recuperación de los *Jocs Florals* en la capital argentina. Distintas asociaciones, instituciones y publicaciones bonaerenses dirigidas por catalanes secundaron la idea y empezaron a trabajar colectivamente en la organización de los *Jocs Florals de la llengua catalana*, denominación propuesta por Hipòlit Nadal que ya no incluya la referencia territorial del lugar de celebración del certamen. Esta denominación es la que se mantuvo a lo largo de

5 No tenemos en cuenta *Catalonia. Periòdic d'Acció Catalana*, editada también en Buenos Aires, por su corta duración (se publicaron 11 números entre febrero de 1913 y mayo de 1914), así como por la falta de vinculación con la revista que a la que queremos referirnos.

las 37 ediciones de los *Jocs Florals* que tuvieron lugar en distintas ciudades americanas y europeas durante el largo viaje del exilio.

Sin embargo, no se partía de la nada. Antes de los primeros *Jocs Florals de la llengua catalana* en el exilio, celebrados el 4 de mayo de 1941 en el teatro del Centre Català de Buenos Aires, en la ciudad ya se habían organizado *Jocs Florals* con anterioridad. El mes de marzo de 1908 se fundó el Casal Català de Buenos Aires a raíz de la escisión de una parte de los miembros del Cente Català que tenían una voluntad más culturalista y de reivindicación catalanista que su antecesor. Así, una de las iniciativas que más rápidamente se impulsó desde el Casal Català fue la celebración de unos *Jocs Florals*, que tuvieron lugar en el pabellón Argentina en diciembre de 1908. En el volumen que contiene los discursos y las composiciones premiadas, el presidente del Casal Català, Josep Lleontart, hace constar la rapidez con que se organizó el certamen:

“S’ha criticat que haguéssim donat poc temps als escriptors, que aquesta festa ha estat precipitada, que no han pogut venir treballs de Catalunya i precisament això és el que no volíem. Desitjàvem conèixer quins graus de mentalitat comptava aquí la colònia catalana i crec que de l’assaig podem estar-ne ben satisfets. Amb la llegida dels treballs premiats us en convencereu. ¿Doncs, què volien, que d’allà baix ens omplissin de composicions? ¡Llavors no haurien sigut Jocs Florals de Buenos Aires, sinó traslladats a Buenos Aires!”⁶ (Lleontart, 1908: 19).

La intención de los convocantes de los *Jocs Florals* de Buenos Aires de 1908 era clara: querían posicionarse como foco cultural catalán en Argentina, dejando un poco al margen la preponderancia de la ciudad de Barcelona. Como si se tratara de círculos concéntricos, Barcelona era la capital de circuito cultural catalán que se desarrollaba en el interior del estado español. Buenos Aires, con el impulso de los *Jocs Florals*, podía convertirse en un espacio central de la cultura catalana dentro del ámbito argentino. Por este motivo, la convocatoria de los *Jocs Florals* de Buenos Aires de 1908 no se preocupa especialmente por la participación de escritores residentes en Catalunya, sino que la intención primordial era que participaran los escritores establecidos

6 “Se ha criticado que hubiéramos dado poco tiempo a los escritores, que esta fiesta ha sido precipitada, que no han podido venir trabajos de Catalunya y precisamente esto es lo que no queríamos. Deseábamos conocer qué grados de mentalidad contaba aquí la colonia catalana y creo que del ensayo podemos estar muy satisfechos. Con leer los trabajos premiados os convenceréis. ¿Pues, qué querían, que de allá abajo nos llenaran de composiciones? ¡Entonces no hubieran sido *Jocs Florals* de Buenos Aires, sino trasladados a Buenos Aires” (traducción propia).

en Buenos Aires o en el resto de Argentina. Para conseguir la necesaria difusión del certamen en el conjunto del país, el Centre Català de Buenos Aires buscó la colaboración de distintas entidades fundadas por catalanes, situadas en distintos puntos de la geografía argentina. Así, en los *Jocs Florals* de Buenos Aires de 1908 participaron asociaciones como, por ejemplo, el Centre Català de Rosario, el Centre Català de Bahía Blanca o el Instituto musical Fontova, entre otras, que ofrecieron distintos premios extraordinarios. La colaboración con otras organizaciones próximas demuestra la voluntad de fomentar la interrelación entre las comunidades de catalanes que existían fuera de Catalunya, así como la voluntad de fomentar la presencia de la cultura catalana en el ámbito argentino general. En este sentido, debemos tener en cuenta que los *Jocs Florals* de Buenos Aires de 1908 se admitían a consideración obras escritas en español, con tal de cumplir el objetivo de inserción de la literatura catalana en la dinámica cultural argentina:

“Dispenseu-me si, entusiasmat per aquesta festa, mon cor, molt espanyol, molt, però també molt català, l’ha aprofitada per a dir que totes les llengües són igualment hermoses per a cantar la Pàtria, la Fe i l’Amor, base dels Jocs Florals, que enguany el Casal assaja, desitjant que, si Déu ho vol, se celebrin tots els anys. No amb mires egoistes, sinó buscant la germanor dels cors regionals, que és l’únic sentiment que pot fer reviure a Espanya”⁷ (Monner Sans, 1908: 33).

A pesar del discurso regionalista del secretario del jurado, que parece circunscribirse básicamente en la cuestión lingüística, el certamen fue mayormente secundado por escritores de lengua catalana: de los veinticinco premios otorgados, solo cinco recayeron en obras escritas en español, las otras veinte composiciones premiadas estaban escritas en catalán. Por otro lado, la voluntad de continuidad manifestada por Monner Sans se materializó en los años siguientes, ya que entre 1908 y 1921 se celebraron casi cada año *Jocs Florals* en Buenos Aires. Con este precedente, que demuestra el establecimiento de los catalanes arraigados en Buenos Aires y la consolidación progresiva de la red cultural catalana en la capital argentina, es fácil comprender la pronta iniciativa de recuperar el certamen en el exilio ante la represión de la

7 “Dispensadme si, entusiasmado por esta fiesta, mi corazón, muy español, mucho, pero también muy catalán, ha aprovechado para decir que todas las lenguas son igualmente hermosas para cantar la Patria, la Fe y el Amor, base de los *Jocs Florals*, que este año el Casal ensaya, desando que, si Dios quiere, se celebren todos los años. No con miras egoístas, sino buscando la hermandad de los corazones regionales, que es el único sentimiento que puede hacer revivir España” (traducción propia).

lengua, la cultura y la literatura catalanas perpetuada por parte de la dictadura franquista en el conjunto del estado español.

Como ya hemos apuntado, la organización de los primeros *Jocs Florals de la llengua catalana* en el exilio se inició en 1940. Convocados por el Consell de la Comunitat Catalana, una agrupación formada por distintas instituciones que surgió en Buenos Aires después de la guerra civil española con la voluntad de defender los derechos de Catalunya y de los catalanes, la revista *Ressorgiment* publicó el cartel de premios en el número 293 de diciembre de 1940. Además de la convocatoria, en este mismo número de *Ressorgiment* también aparecieron dos textos en los que se justifica la decisión de reemprender el certamen así como las motivaciones de los convocantes. En el breve “Una idea magnífica” se explica que se realizaran en Buenos Aires “uns Jocs Florals que per la seva organització i regisme siguin un calc dels que anualment hom celebrava a la capital de la nostra Pàtria”⁸ (*Ressorgiment*, 1940: 3). Por lo tanto, el punto de partida es, de nuevo, el modelo de Barcelona, que se instaura, desde el exilio, como centro de una cultura periférica, que, a su vez, entra en conflicto con el domino impuesto de la cultura española durante el franquismo. Así lo pone de manifiesto la continuación del mismo texto, que expone las razones que hay detrás de la recuperación del certamen: “No solament demostra que els catalans no ens resignem mansament a sofrir les imposicions de l’invasor i que sabem evadir-ne els efectes quan això és cosa que depèn de nosaltres, sinó que, així mateix, sabem ésser conseqüents amb la nostra tradició cultural i amb l’anomenada que tenim d’ésser fidels a la llengua materna”⁹ (*Ressorgiment*, 1940: 3).

Si bien al referirnos a los *Jocs Florals* de Buenos Aires de 1908 hemos visto que la intención era incrementar la presencia de la literatura catalana en el marco de la dinámica cultural argentina, después de la guerra civil española y con el establecimiento de la dictadura franquista las razones han cambiado. El exilio forzoso de muchos escritores e intelectuales catalanes marca de modo particular la recuperación de los *Jocs Florals de la llengua catalana*. En 1941 y con las circunstancias del momento, el certamen no pretende inscribirse en el circuito literario argentino, sino que pretende ser un acto de reivindi-

8 “unos *Jocs Florals* que por su organización y regimentación sean un calco de los que anualmente se celebraban en la capital de nuestra Patria” (traducción propia).

9 “No solamente demuestra que los catalanes no nos resignamos mansamente a sufrir las imposiciones del invasor y que sabemos evadir sus efectos cuando esto depende de nosotros, sino que, asimismo, sabemos ser consecuentes con nuestra tradición cultural y con la fama que tenemos de ser fieles a la lengua materna” (traducción propia).

cación, de resistencia cultural, compartido entre las distintas comunidades de catalanes establecidas por el mundo: “En aquests moments de persecució i anihilament de la cultura catalana, la celebració dels Jocs Florals [...] esdevindrà quelcom extraordinari, una veritable festa major de les lletres catalanes transportada, per imposició de les circumstàncies, a terres d’Amèrica”¹⁰ (Ressorgiment, 1940: 3). En el mismo número de *Ressorgiment* también se incluye el texto “Motivació”, que retoma esta idea:

“Avui, però, Catalunya sofreix la més terrible de les opressions, la seva llengua és perseguida i obliterada, i els seus poetes i escriptors es troben a l’exili, i cal que en algun indret de la terra sigui mantinguda l’afirmació que Catalunya no ha mort i que el seu esperit indomènyable rebrota en els més allunyats hemisferis amb el mateix sentiment de perseverança i continuïtat. [...] No es tracta, doncs, d’un certamen local o regional, sinó de reunir [...] a tots els poetes, prosistes i conreadors de la llengua nostrada escampats per tot el món”¹¹ (Ressorgiment, 1940: 6).

Así pues, la motivación de los organizadores de los primeros *Jocs Florals* del exilio, evidencia que la recuperación del certamen se tiene por un acto colectivo que pretende hacer rebrotar el espíritu catalán, dispersado en distintos lugares del mundo a causa de la dictadura franquista. La identificación simbólica que adquieren los *Jocs Florals de la llengua catalana* en el exilio, en tanto que representación de una cultura oprimida, que pretende mantener viva su llama en la diáspora, se produce ya desde su embrión, antes incluso de haberse celebrado la fiesta.

Ressorgiment, la revista catalana editada desde Buenos Aires, fue explicando los avances en la empresa. En el número 297, de abril de 1941, informa de las obras recibidas, de la substitución de un miembro del jurado por motivos de salud y del programa de actos alrededor de la celebración de los *Jocs Florals*. También incluye, a última hora, con la revista ya en imprenta, el veredicto del jurado. Los tres premios

¹⁰ “En estos momentos de persecución y anihilación de la cultura catalana, la celebración de los *Jocs Florals* [...] se convertirá en algo extraordinario, una verdadera fiesta mayor de las letras catalanas trasladada, por imposición de las circunstancias, a tierras de América” (traducción propia).

¹¹ “Pero hoy Catalunya sufre la más terrible de las opresiones, su lengua es perseguida y obliterada, y sus poetas y escritores se encuentran en el exilio, y hace falta que en algún lugar de la tierra se mantenga la afirmación de que Catalunya no ha muerto y de que su espíritu indomènyable rebrota en los más lejanos hemisferios con el mismo sentimiento de perseverancia y continuidad. [...] No se trata, pues, de un certamen local o regional, sino de reunir [...] a todos los poetes, prosistas y cultivadores de nuestra lengua escampados por todo el mundo” (traducción propia).

ordinarios (Flor Natural, al mejor poema de tema libre o amoroso; Viola, al mejor poema de tipo religioso o moral; y Eglantina, al mejor poema de espíritu patriótico o sobre hechos históricos o tradicionales catalanes), valorados cada uno con 250 pesos argentinos, recayeron sobre el mismo autor. Por otra parte, la convocatoria ofrecía también cuatro premios extraordinarios: Copa Artística (250 pesos) a la mejor prosa de carácter literario; Fastenrath (500 pesos) a la mejor obra dramática; Concepció Rabell (500 pesos) al mejor libro de prosa literaria inédito o publicado en los últimos dos años; y, finalmente, otro premio extraordinario, valorado con 200 pesos, sobre los *Jocs Florals* de Barcelona, su historia y sus hombres, “a fi de donar a conèixer la Institució en les esferes intel·lectuals americanes”,¹² que no se adjudicó. Así, el veredicto, resultó de la siguiente manera:

Flor Natural: «Poemes d’amor i enyorança», de Domènec Perramon.

Viola: «El misteri de Nadal», de Domènec Perramon.

Eglantina: «Tres elegies en fidelitat», de Domènec Perramon.

Copa Artística: «Nòmada», d’Agustí Bartra.

Fastenrath: «Fira de desenganys (Assaig de comèdia unanimitista en sis episodis)», de Xavier Benguerel.

Concepció Rabell: «Tres a la rereguarda. Altres contes. Esplais», de C. A. Jordana.

Como Domènec Perramon, exiliado en Londres, ganó los tres premios ordinarios de los *Jocs Florals* de 1941, se le proclamó “Mestre en gai saber”, que es el título máximo al que podían aspirar los participantes al certamen. Sin embargo, la transcendencia que alcanzó el conjunto de la obra de Perramon en el seno de la literatura catalana no es muy relevante. Por el contrario, la influencia que ejercieron los demás autores premiados, Bartra, Benguerel y Jordana, sí que es destacable. «Nòmada» la narración de Bartra, en aquel momento instalado en la República Dominicana, relata las inquietudes de un personaje que se encuentra en el exilio. Estas inquietudes se plasman tanto en el espacio físico (la hostilidad o las inclemencias del territorio) como en un sentido emocional (la necesidad constante de cambios: de residencia, de trabajo, de pareja, etc.). La narración está planteada desde un punto de vista sobrio pero intenso, y también deja lugar a la expresión poética. Por otra parte, el ensayo dramático de Benguerel, exiliado en Santiago de Chile, está datado el 1938 en Barcelona. La obra trata los conflictos individuales, que devienen, a su vez, colectivos, de una serie de personajes que viven en un callejón sin salida situado en los

¹² “a fin de dar a conocer la Institución [los *Jocs Florals*] en las esferas intelectuales americanas” (traducción propia).

suburbios de Barcelona. En 1953, Benguerel colaboró con Montserrat Julió en la reescritura de la obra, que tomó el título *El callejón de los títeres*, y se estrenó en Buenos Aires el 23 de septiembre de 1956 bajo la dirección de Joaquim Morena y con la música de “Le cygne”, de Saint-Saëns, grabada por Pau Casals (Busquets, 1995: 137). Finalmente, el libro de Cèsar-August Jordana, que después de la guerra civil también recaló en Santiago de Chile, había sido publicado el año 1940 en Buenos Aires, dentro de la colección editada por la agrupación Cultura Catalana,¹³ y contiene un conjunto de narraciones breves de temáticas y estilos muy distintos.

Ya hemos apuntado que, tanto la convocatoria como la fiesta de celebración de los *Jocs Florals de llengua catalana* de 1941, en Buenos Aires, siguieron el mismo ejemplo del certamen de Barcelona. Por este motivo, el centro convocante de la primera edición en el exilio, el Consell de la Comunitat Catalana de la República Argentina, publicó también el volumen resultante de dichos *Jocs Florals* siguiendo los mismos parámetros con los que se editaba el volumen del certamen que se celebraba en Barcelona “a fi que el lligam resulti així més estret i la continuïtat sense gairebé interrupció”¹⁴ (1942: 7). El volumen contiene la “Motivació de la convocatoria” y la “Convocatòria”, que ya habían sido publicadas en la revista *Ressorgiment* a finales de 1940 y a las cuales ya hemos hecho referencia. El libro también incluye la relación de las composiciones recibidas, el veredicto y el acta de la fiesta. Seguidamente, hay los discursos: las palabras de apertura del presidente del Consell de la Comunitat Catalana, Josep Escolà; el discurso del presidente del jurado, el maestro Jaume Pahissa; y la memoria del secretario del jurado, Ramon Escarrà.

Del breve discurso de Escolà, destaca la significación que otorga a la celebración de los *Jocs Florals* en el exilio: “privat que és a Catalunya l’ús públic del nostre idioma, els tradicionals Jocs Florals de Barcelona no s’hi poden celebrar, ara com ara. Per això aquesta festa que és purament literària, esdevé ara més que mai, una rotunda afirmació de catalanitat”¹⁵ (1942: 29). Como vemos, los organizadores se sienten continuadores de los *Jocs Florals* de Barcelona, que toman

como modelo de referencia, a pesar de que en Buenos Aires ya se habían celebrado *Jocs Florals* con anterioridad y que también existían *Jocs Florals* en muchas otras ciudades catalanas. Sin embargo, en el exilio de postguerra se asimila la ciudad de Barcelona al conjunto de Catalunya. Por otra parte, el discurso del presidente Pahissa justifica la celebración de los *Jocs Florals* a pesar de que la cultura catalana vive en penosas circunstancias como consecuencia de la guerra civil española. Según él, la recuperación del certamen pretende servir a dos ideales: uno es universal, la poesía; y el otro es particular, la lengua propia. Después de reflexionar sobre la naturaleza de estos dos ideales, los relaciona defendiendo que los *Jocs Florals* pueden ayudar “amb la bellesa dels cants i el so pur de la llengua, a mantenir el nostre temperament de catalans!”¹⁶ (1942: 34). Asimismo, Pahissa también expone los valores de la ciudad de Barcelona como centro de la cultura catalana, siguiendo la línea de Escolà, y pide que no queden en el olvido de los exiliados a pesar de encontrarse lejos de la tierra de origen.

Finalmente, es justo destacar algunos pasajes de la memoria del secretario del jurado, porque contextualiza diáfanoamente la respuesta que tuvo la convocatoria de los primeros *Jocs Florals* en el exilio. Después de repasar los países de origen de las 54 obras recibidas, se congratula del resultado obtenido. Sin embargo, lamenta que no haya llegado ninguna obra de Francia, donde se encuentra “el nombre més copiós dels nostres poetes i escriptors, entre ells alguns del que més alt prestigi gaudeixen en les nostres lletres”¹⁷ (1942: 40). Escarrà atribuye la carencia de obras provenientes de Francia a las dificultades de distribución el cartel de premios de los *Jocs Florals*. No obstante, Francia no es el único sitio de donde no se recibieron composiciones.

“Fora de França, es pot dir que han vingut treballs d’arreu on hi ha escriptors catalans... menys de Catalunya, aquest és el tràgic i singularíssim destí d’aquests Jocs Florals, i això sí que ho sabem ben del cert. Sí, sabem que dels catalans que viuen a Catalunya no ens podia arribar res, ni tan sols l’elegia que cantés aquella dolça pàtria esclavitzada on pateix i plora tot un poble que –no en dubtem pas mai– roman fidel, en la intimitat del seu cor, a les essències pairals.”¹⁸ (1942: 40)

¹³ Por este motivo, no apareció publicada en el volumen resultante de los *Jocs Florals* de 1941, que vio la luz en 1942 y sí contiene las demás obras premiadas.

¹⁴ “con el fin de que el vínculo resulte, de este modo, más estrecho y la continuidad sin casi interrupción” (traducción propia).

¹⁵ “el uso público de nuestro idioma está prohibido en Catalunya, y los tradicionales *Jocs Florals* de Barcelona ahora no se pueden celebrar. En consecuencia, esta fiesta que es puramente literaria, se convierte, ahora más que nunca, en una rotunda afirmación de catalanidad” (traducción propia).

¹⁶ “con la belleza del canto y el sonido puro de la lengua, mantener nuestro temperamento de catalanes” (traducción propia).

¹⁷ “el número más copioso de nuestros poetas y escritores, entre ellos algunos de los que gozan de más alto prestigio en nuestra literatura” (traducción propia).

¹⁸ “Excepto de Francia, puede decirse que han llegado trabajos de todos los sitios donde hay escritores catalanes... menos de Catalunya, este es el trágico y singularísimo destino de estos *Jocs Florals*, y lo sabíamos del cierto. Sí, sabíamos que de los ca-

La fidelidad con la cultura catalana es una constante que se mantuvo a lo largo de las 37 ediciones en que los *Jocs Florals de la llengua catalana* debieron celebrarse en el exilio a causa de la prohibición establecida por la dictadura franquista. La celebración que tuvo lugar en Buenos Aires en 1941 fue la primera de un certamen que se convirtió por largo plazo en itinerante: una vez al año, los *Jocs Florals* se siguieron celebrando en distintas ciudades americanas y europeas hasta 1977,¹⁹ cuando gracias al fin de la dictadura franquista y la consiguiente restitución de la democracia, el certamen pudo volver a celebrarse en Barcelona. Viendo en perspectiva la continuidad que tuvieron los *Jocs Florals* en el exilio, se hace evidente la importancia de la recuperación del certamen por parte de la comunidad catalana residente en Buenos Aires. Sin embargo, los impulsores de la recuperación del certamen en la capital argentina contaban con la complicidad de un conjunto de organizaciones anteriores que, como ya hemos mencionado, habían construido una verdadera red cultural. La colaboración entre las distintas asociaciones, publicaciones, etc., arraigadas en Buenos Aires desde tiempo atrás, posibilitó la recuperación del certamen en el exilio. Gracias al hecho de existir una red cultural previa, con conocimientos propios del lugar –de la realidad cultural argentina, y latinoamericana en general–, fue posible explotar una vía de difusión internacional de la literatura catalana, como son los *Jocs Florals*, durante los años en que su espacio estaba restringido en el exilio o la clandestinidad.

No obstante, ya hemos observado el cambio de perspectiva de los *Jocs Florals* anteriores a la guerra civil española celebrados en Buenos Aires respecto a los que se celebraron durante el franquismo. Los primeros tenían la intención de fomentar la presencia de la literatura catalana dentro de la dinámica cultural argentina. Por aquel entonces, los catalanes residentes en Buenos Aires, constituidos ya en forma de red, querían integrar la particularidad de la literatura catalana en el marco cultural argentino ya que no existían circunstancias políticas que hicieran peligrar la vida de la cultura catalana en Catalunya y, por lo tanto, no había necesidad de reivindicación. Su primera voluntad era la difusión de la literatura catalana en su lugar de acogida, Buenos Aires. Por este motivo, no tomaron el ejemplo de Barcelona como

talanes que viven en Catalunya no nos podía llegar nada, ni tan siquiera la elegía que cantase esa dulce patria esclavizada donde sufre y llora todo un pueblo que –nunca lo dudamos– se mantiene fiel, en la intimidad de su corazón, a las esencias señoriales” (traducción propia).

19 En Argentina se celebraron otras dos ediciones de *Jocs Florals* del exilio. Además de la primera (1941), se convocaron también en Mendoza (1958) y otra vez más en Buenos Aires (1960). Para más información sobre las distintas ediciones de los *Jocs Florals* en el exilio, remitimos al estudio de Faulí (2002).

modelo a seguir, sino que pretendieron instituirse como centro de la cultura catalana en Argentina, sin dejar de ser, en consecuencia, un centro periférico.

Sin embargo, ya con la dictadura de Primo de Rivera, surgieron algunas iniciativas de catalanes establecidos en Buenos Aires que empezaron a reivindicar la cultura catalana como respuesta a los ataques que se producían en Catalunya por parte del régimen militar. En este contexto nacieron publicaciones bonaerenses como *Nación Catalana* o *Catalònia*, por ejemplo. Más adelante, con el fin de la guerra civil española, los numerosos exilios forzados de catalanes que temían represalias y el establecimiento de la dictadura franquista, que pretendió aniquilar la lengua, la cultura y la literatura catalanas, la necesidad de reivindicación incrementó y la intención que había detrás de la recuperación de los *Jocs Florals de la llengua catalana* en exilio cambió por completo respecto las ediciones anteriores del certamen celebradas en Buenos Aires. En los *Jocs Florals* del año 1941 que tuvieron lugar en Buenos Aires no hubo ninguna voluntad de inserirse en la dinámica cultural argentina, sino que la celebración se planteó como un acto de respuesta a los ataques que perpetuaba la dictadura franquista hacia la cultura catalana. Por este motivo, se retomó el modelo ejemplar de Barcelona en toda la organización de los *Jocs Florals*, ya que los impulsores de la recuperación del certamen se consideraban herederos de una tradición cultural que había pasado a ser prohibida en su lugar natural de desarrollo y, por lo tanto, creyeron que había necesidad de mantenerla aunque tuviera que ser fuera de su territorio.

En este sentido, las motivaciones que había detrás de la organización de los *Jocs Florals* de 1941 en Buenos Aires conformaron un ejemplo que las demás comunidades de catalanes establecidas por todo el mundo no quisieron dejar de celebrar y reproducir. El ímpetu demostrado por los escritores e intelectuales catalanes residentes en Buenos Aires se propagó en muchos otros países y ciudades, conformando, a su vez, numerosas redes culturales catalanas, gracias a las cuales los *Jocs Florals* se mantuvieron en vida durante su periplo por el exilio. Del mismo modo que en el marco de la *Renaixença* se habían ido conformando en el interior de Catalunya redes culturales que impulsaban la propagación de *Jocs Florals*, siguiendo el modelo de Barcelona, por todo el dominio lingüístico catalán, estas redes culturales catalanas en el exilio también trabajaban interconectadas conjuntamente con la misma intención. Sus principales objetivos eran los de divulgar la literatura y la cultura catalana en los respectivos lugares de acogida y, asimismo, mantener vivo el espíritu de identidad colectiva con los compatriotas pertenecientes a las demás comunidades, sin olvidar en ningún momento el lugar de origen. El recuerdo de Ca-

talunya siempre estuvo presente, pero durante el franquismo era un territorio que tenía vetado el desarrollo de actividades pertenecientes a la propia cultura. Por todo ello, la intencionalidad con que a lo largo de los años de dictadura se organizaron los *Jocs Florals* en el exilio, hizo que el certamen adquiriera una significación de aglutinamiento de la comunidad catalana disgregada en la diáspora y también un acto de resistencia cultural, literaria y lingüística ante el franquismo.

Referencias bibliográficas

- 1930, *Jochs Florals de Barcelona*, Barcelona, Estampa La Renaxensa.
- 1940, *Ressorgiment*, 293.
- 1941, *Ressorgiment*, 297.
- 1942, *Jocs Florals de la llengua catalana*, Buenos Aires, Consell de la Comunitat Catalana.
- Bacardí, Montserrat, 2009, *Catalans a Buenos Aires. Records de Fivaller Seras*, Lleida, Pagès Editors.
- Busquets, Lluís, 1995, *Xavier Benguerel, la màscara i el mirall*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Casacuberta, Margarida, 2010, *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*, Girona, CCG Edicions / Fundació Valvi.
- Casacuberta, Margarida & Rius, Lluís, 1988, *Els Jocs florals d'Olot (1890-1921)*, Olot, Editora de Batet.
- Domingo, Josep M., 2013, "Els Jocs Florals en la literatura catalana contemporània", *Catalan Historical Review*, 6, 179-187.
- Faulí, Josep, 2002, *Els Jocs Florals de la llengua catalana a l'exili (1941-1977)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Lleonart Nart, Josep, 1908, "Misenyoras, Senyor", *Jochs Florals de Buenos Aires. Discursos y composicions premiades*, Buenos Aires, Casal Català, pp. 17-20.
- Miracle, Josep, 1960, *La restauració dels Jocs Florals*, Barcelona, Aymà.
- Monner Sans, R., 1908, "Memoria del secretari", *Jochs Florals de Buenos Aires. Discursos y composicions premiades*, Buenos Aires, Casal Català, pp. 31-38.
- Núñez Seixas, Xosé M., 2014, *Las patrias ausentes: estudio sobre historia y memoria de las migraciones ibéricas (1830-1960)*, Oviedo, Genuève Ediciones.

¿Espacio? ¡Milieux!

El concepto del milieu como herramienta analítica de ficciones del espacio (ficciones urbanas de Buenos Aires y Puerto Príncipe)

PATRICK ESER

*Universidad de Kassel
Universidad Nacional La Plata*

1. Giro espacial y el espacio en las Humanidades

Desde que el geógrafo Edward Soja proclamó hace casi treinta años en su libro *Postmodern Geographies* (1989) el *spatial turn*, el debate sobre los diferentes aspectos del espacio y sus conceptualizaciones ha incrementado notablemente. El aumento en la atención al espacio afecta también desde varios años a las Humanidades, donde las tesis de Soja sobre la “Reassertation of Space in Critical Social Theory” –como se llama el subtítulo de libro– y las de otros pioneros del debate tuvieron su repercusión y perfilaron el fenómeno del espacio en los estudios filológicos y culturales. No es que éstos no se hubieran dedicado ya antes al análisis del espacio en sus investigaciones de los textos literarios, representaciones filmicas y dinámicas culturales o, en general, a nivel de la teoría y crítica cultural. Sin embargo, los debates que se realizaron de manera masiva en el contexto del módico “giro espacial” provocaron una reorientación teórica en los enfoques analíticos de las diferentes disciplinas. El impulso epistemológico se convirtió pronto en un fenómeno transdisciplinario que estimuló a las diferentes disciplinas a repensar sus propias suposiciones espaciales y abrirse a los planteamientos de otras disciplinas. En los estudios literarios y culturales se volvieron a leer y recibir las clásicas teorías cul-

turales sobre el espacio, como las de Ernst Cassirer, Mikhail Bachtin, Gaston Bachelard pero también las más recientes de Michel Foucault o de Jurji Lotman. Fueron reevaluadas y aplicadas en propios investigaciones filológicas y cinematográficas que abordaron la importancia del espacio en los mundos ficcionales (Hallet/Neumann 2009).

El debate filológico sobre el espacio puso de relieve que la figuración del espacio es un elemento central en la exploración e imaginación ficcional de la realidad extraliteraria, por lo cual el espacio de y en los textos literarios no solamente es el lugar de la actuación sino mucho más, es portador de significados culturales y un medio importante de su creación. El análisis del espacio es un medio importante para analizar, cómo se realizan y manifiestan en las evocaciones diegéticas normas culturales y jerarquías sociales, geografías imaginarias (p. e. la dicotomía “centro”-“periferia”), representaciones colectivas de lo “ajeno” y de lo “propio”, figuras de la inclusión, exclusión, fragmentación o segregación del cuerpo social.

En el marco del siguiente ensayo queremos retomar enfoques narratológicos sobre el espacio para indagar en las signaturas de las prácticas sociales y simbólicas que están vinculados y coextensivos con la figuración del espacio. Tomaremos el debate sobre el “giro espacial” como punto de partida para explorar perspectivas que analizan tanto las relaciones espaciales como las sociales en las invenciones literarias. Para abordar esa perspectiva integrativa recurrimos al concepto del *milieu*, que es una categoría instructiva, pero lamentablemente sub-representada en los estudios literarios. Intentaremos de mostrar, que puede enriquecer y afinar el análisis del espacio en los mundos ficcionales. Antes de reconstruir los rasgos más importantes del concepto del *milieu* (3.), revisaremos herramientas narratológicas sobre el espacio (2.). Después de estas pinceladas conceptuales, que intentan preparar el concepto del *milieu* para el análisis filológico, mostraremos con el ejemplo de algunas ficciones urbanas de América latina el potencial analítico del concepto del *milieu* (4.).

2. El espacio en enfoques narratológicos (Lotman)

El debate sobre el papel del espacio en las obras literarias ha producido una gran variedad de distintos enfoques teóricos y metodológicos en los estudios filológicos. Mientras el tema del espacio es en algunas novelas más importante y evidente que en otras, la cuestión de la construcción espacial del mundo diegético y de las dicotomías espaciales que lo constituyen, son relevantes en cualquiera obra. Ningún texto narrativo puede desarrollarse sin la imagina-

ción del espacio y de los movimientos en aquel. Los aspectos espacio-semióticos siempre están relevantes, sean los textos literarios explícitas *ficciones del espacio*¹ donde el espacio es un tema central (como en las ficciones urbanas, los relatos de viaje o la literatura de exilio) o no (Hallet, 2009: 108).

Sin embargo, en las *ficciones del espacio* las prácticas y percepciones espaciales tienen un papel clave en la narración. El espacio y su significación son momentos centrales más allá de constituir el escenario de la trama. Las *ficciones del espacio* se caracterizan por una semiotización explícita y desarrollada de las estructuras espaciales. Son “comentarios meta-culturales sobre prácticas sociales del espacio” (Hallet, 2009: 108), asocian los usos del espacio con topologías mentales y culturales, y ofrecen interpretaciones del orden socio-espacial y de sus jerarquías. Las *ficciones urbanas* que vamos a comentar en el último apartado son un género literario en que las referencias explícitas a realidades topográficas son fundamentales. Pueden ser definidas como *ficciones espaciales* por antonomasia como allí el asunto del espacio es un tema explícito y la construcción narrativa de los espacios se realiza de manera meta-reflexiva.

Independientemente de cuán explícita sea la reflexión sobre el espacio –es decir si el sujeto central es un barrio o una relación amorosa–, las estructuras espaciales tienen gran relevancia en la construcción de los relatos literarios, así se podría resumir el consenso del debate filológico sobre el “giro espacial”. Ningún filólogo ha manifestado tanto como el narratólogo ruso Yuri Lotman la función básica e imprescindible del espacio. En su teoría literaria afirma que el espacio es un factor esencial de la semiosis llevada a cabo por el discurso literario (Lotman 1993). Según Lotman, la modelación del lugar del hecho narrado es más que la mera descripción de un paisaje o de un escenario decorativo de la acción. Los espacios de la literatura son espacios poéticamente creados y semantizados que sirven de pantalla de proyección de humores, sensaciones y simbolizaciones. También son medio de expresión de ideologías, mentalidades y valores culturales. El valor simbólico del espacio narrativamente figurado se ha estudiado en sus diferentes manifestaciones y constelaciones espaciales específicas como son las islas, el mar, la ciudad, el paisaje, el *locus amoenus* –descripción idealizante del paisaje–, el *locus terribilis* etc. En la historia de aquellos motivos y *topos* se han investigado estos espacios y lugares como medios de expresión de emociones y también como símbolos que tienen influencia en la trama y las acciones de los personajes literarios.

1 En adaptación del concepto de „fictions of space“ de Wolfgang Hallet, 2009: 108ss.

Los espacios narrados son analizados en la perspectiva de Lotman no sólo en su valor simbólico, sino también en sus diferentes dimensiones semióticas. Primero, el modo de la descripción de los escenarios es central para la constitución de los espacios literarios, porque éste diferencia y clasifica el espacio y sus divisiones y les atribuye significados. Las oposiciones que están en la base de la descripción de la estructura espacial no son neutras sino conllevan valoraciones y atributos normativos. El espacio literario es constituido no solamente por la topografía, sino también por las relaciones topológicas que son más abstractas y se constituyen por oposiciones como “alto/bajo”, “bueno/malo”, “cercano/lejano”, “propio/ajeno”, “centro/periferia” (Lotman, 1993: 329). Las descripciones topográficas no dan, además, informaciones neutras sobre el espacio evocado, sino comunican mediante las oposiciones modelos morales y significados más abstractas, que son centrales para conferir al espacio sentido, atmosfera y cuerpo. El “lenguaje de las relaciones espaciales” sirve de “material para la constitución de modelos culturales” (Lotman, 1993: 313). Las construcciones de las relaciones espaciales son, según Lotman, claves para la construcción de la realidad narrada y su análisis puede, además, relevar la realidad extraliteraria y el texto cultural del mundo. La combinación de los factores del personaje literario, de su movimiento y del espacio evocado constituye la estructura topológica de la obra, que corresponde con distinciones semánticas que se estructuran mediante oposiciones binarias.

Clave para la propuesta semiótica-narratológica de Lotman es la figura topológica de la frontera que secciona el espacio en dos “espacios parciales disyuntivos” (Lotman, 1993: 327). El paso de la frontera, de un espacio o campo semántico a otro, es constitutivo para el sujeto y la trama de la narración. Ese paso dinamiza la acción y constituye un acontecimiento significativo. La frontera, que constituye dos espacios distintos, y la transgresión, la acción del cruce de fronteras entre espacios, son herramientas claves para el análisis de textos literarios. Es ese efecto diferenciador, que hace posible la estructuración y semiotización de la cultura, su reparto en el mundo propio e interno y el mundo externo, el “del otro” (véase Lotman, 2010: 174). En el marco de su posterior concepción de la *semiosfera*, la figura topológica de la frontera es imaginada no solo en el aspecto diseccionador, sino más flexible como mecanismo que posibilita el contacto (o/y conflicto) cultural en el interior de las semiosferas (y no solamente la separación)².

² Lotman modificó su concepto de la frontera durante el desarrollo de su pensamiento. Mientras en su fase estructuralista, Lotman puso el foco en el carácter separador de la frontera, en su concepción más tardía y en el marco de la semiótica cultu-

La semiosfera es el espacio semiótico de la cultura. Como configuraciones y sistemas culturales, las semiosferas disponen de cierta solidez, sin embargo son móviles, dinámicas y sus fronteras internas y externas son renegociadas en un proceso sin fin. Constitutivo para ese desarrollo es también la relación hacia el entorno exterior, que es semiotizado, significado y simbolizado y se convierte así en un relevante factor cultural (Lotman, 2010: 177).

La teoría semiótica-cultural y narratológica de Lotman ofrece un modelo teórico que permite indagar en los aspectos espaciales de los textos literarios partiendo de una perspectiva dinámica que presta atención tanto a las estructuras básicas de la constitución semántica del espacio como a los movimientos, transgresiones y percepciones de los personajes literarios. Los pasos de la frontera constituyen y dinamizan la trama de los relatos. Las posiciones y ubicaciones espaciales no son definidas como lugares fijos sino como flexibles y resultado de las oposiciones que emergen en los procesos culturales.

3. Milieu

La propuesta semiótico-narratológica de Lotman facilita un instrumental analítico diferenciado para abordar las estructuras espaciales de textos literarios. Como ocurre en varios enfoques narratológicos, el análisis tiende a permanecer en el nivel de las estructuras formales y estéticas de los textos literarios. Como consecuencia de esto, los estudios literarios tienden a pasar por alto las simbolizaciones de contenidos sociales, que pueden ser centrales para la comprensión de las estructuras espaciales inherentes a las obras literarias. Propongo en el siglo XX introducir el concepto del *milieu* para amplificar el registro analítico narratológico recién reconstruido.

El concepto del *milieu* tiene una larga historia en las Humanidades y las Ciencias Sociales. Es un concepto que enfoca básicamente la relación entre el ser viviente y su entorno espacial. Fue usado para iluminar varios aspectos de estas relaciones en la biología, la antropología, la climatología, la historiografía, en debates filológicos y estéticos, en la psicología (la relación entre el mundo psíquico y su exterior) y no por último término en la sociología, donde el concepto tenía gran éxito como sustituto o acompañante del término de clase. Clave para el concepto es su acepción relacional, que enfoca la relación entre los seres vivientes y su entorno social, espacial, físico, cultural, medial

ral, Lotman definió las fronteras también *dentro* de las semiosferas donde producen efectos dinámicas; véase Frank 2009.

etc. El concepto fue tradicionalmente vinculado con ideas deterministas³, frutos de los debates y usos del concepto en el siglo XIX.. Sin embargo, en el siglo XX nuevas acuñaciones del concepto ayudaron a revisar aquellos aspectos problemáticos. Sin poder profundizar las diferentes acepciones del concepto y los debates en torno a ése (véase entre otros: Muhle, 2017 y Vester, 2017), ponemos el foco en los aspectos instructivos del concepto, que son su carácter relacional y espacial, que establecen vínculos entre las formas espaciales-relacionales y los contextos sociales y culturales.

En su dimensión teórico-social, el concepto concibe realidades sociales que se caracterizan por su posición socio-económica y por factores culturales. El *milieu* es un campo de fuerza que actúa, según la teoría de Durkheim, como fuerza viva y factor determinante del desarrollo colectivo-social. De esta manera co-constituye la ley, la moral, los monumentos literarios y artísticos (véase Vester, 2017: 138). Los *milieux*⁴ sociales se caracterizan por “coherencia interna” y “distinción externa”. Mientras se basan tanto en las relaciones sociales objetivas (p. e. estatus económico, residencia) como en identificaciones culturales y comportamientos morales, se encuentran en relaciones –armónicas o conflictivas– con otros *milieux*. En el espacio social urbano, las dimensiones socio-culturales de los *milieux* se manifiestan además en diferentes estilos de vida, formas de sociabilidad en los barrios y en espacios fragmentados (por las diferencias socio-económicas), que ellos mismos tienen su propia influencia en los seres humanos y sus entornos.

En los estudios literarios, el concepto del *milieu* tiene escasa presencia. La historia del concepto está en este campo epistemológico vinculada con sus numerosas traducciones: al castellano, el concepto fue traducido como *entorno social* o como *ambiente*; su recepción en el contexto académico alemán varió entre la no-traducción e importación de la palabra francesa como extranjerismo, pero en parte también motivó la traducción por el término *umwelt*; al italiano, el concepto fue traducido como *ambiente* y al inglés, según su uso, o como *setting* o como *environment*. A pesar de que el uso del concepto no fue muy recurrente en estudios filológicos, en algunos enfoques sí que tenía presencia. Fue usado como sinónimo para el término

3 Tal determinismo problemático sostiene en diferentes facetas una influencia sustancial de los contextos y entornos sociales y culturales, históricos o incluso geográfico-físicos en el sujeto y el ser viviente (y su pensamiento, percepción, creación artística etc.).

4 Usamos el plural de la palabra “milieu” (“milieux”) según la declinación de la gramática francesa.

“escenario”, y esto siempre cuando el escenario tenía una influencia importante en la historia narrada, en las acciones de los personajes, en sus estados anímicos y en la atmósfera del escenario. En la *Theory of Literature* (1949) de Austin Warren y René Wellek, los autores introducen el concepto del *setting* –que en la versión alemana del libro es traducido como “milieu” y en la versión castellana como “medio ambiente”– como sigue: “*Setting is environment; and environments, especially domestic interiors, may be viewed as metonymic, or metaphorical, expressions of character*” (Wellek/Warren 1948: 229). “Setting” es el “escenario de la narración”, es decir el lugar y el entorno espacial donde se realiza la acción. Tiene además una dimensión simbólica y expresiva lo que remite al valor simbólico del escenario y a la atmósfera que evoca. En el mismo sentido, Erich Auerbach usa el concepto de *milieu* en *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946). Allí, Auerbach toma la palabra francesa “milieu” para interpretar una escena de *Le Père Goriot* de Balzac. Auerbach lee el personaje literario de Mme Vauquer en función de la pensión que ella está gestionando y del entorno en que vive. Se superponen en el texto de Balzac la descripción de la pensión, de su interior y de la dueña. Auerbach constata una

armonía entre su persona, por un lado, y la habitación en la que se encuentra, la pensión que dirige, la vida que lleva, por otro; en una palabra, la armonía entre su persona y lo que nosotros (y también Balzac a veces) llamaríamos su *milieu* (ambiente) (Auerbach, 1996: 442).

Milieu es ahí el “Lebensraum”, el espacio vital. Este se convierte, como concluye Auerbach, resumiendo la descripción de Balzac, en un

ambiente sensible y moral que impregna el paisaje, la habitación, los muebles, enseres, vestidos, figuras, caracteres, maneras, ideas, acciones y destinos de los hombres, por lo cual la situación histórica general de la época aparece como una atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares (Auerbach, 1996: 445)

Si uno enfatiza el efecto simbólico, cultural y expresivo de estos lugares, “*milieu*” es, en los usos de Auerbach y Warren/Wellek, sinónimo de “escenario” o “*setting*”, categorías ya establecidas en los estudios narratológicos.

Una faceta que el concepto del *milieu* ha recibido sobre todo en los debates sociológicos –al que Warren/Wellek parcialmente apuntan sin profundizarlo–, y que es su gran ventaja, es la simultaneidad de dimensiones socio-económicas y culturales. *Milieu* se refiere, en su uso en las ciencias sociales tanto a *entornos sociales* como a *grupos*

sociales. Es un concepto que combina el foco a la estructura social con la idea de la estructuración del pensamiento, de la cultura, del actuar y desarrollo social. Los *milieux* sociales se definen por similitudes en la situación socio-económica, en el estilo de vida, en la forma de convivencia y, a nivel socio-cultural, en las mentalidades e ideologías. Los *milieux* son en este sentido grupos sociales definidos por sus rasgos culturales y mentales, por factores socio-económicos y configuraciones espacio-culturales. Pueden ser vinculados con ciertos territorios o barrios (con “sus” habitantes y las correspondientes representaciones sociales y culturales, muchas veces tipificadas “villeros”; “barrios cerrados”) o con el lugar en la división social del trabajo (“trabajador industrial”) o con orientaciones ideológicas o estilos de vida (“yuppie”; “punk”). Para estas diferentes facetas del término corresponden en castellano los conceptos “clase”, “estrato social”, “entorno social” o “habito” o “grupo social”. Lo que une a estas ideas es la relación significativa entre *milieu* como sujeto (de significado social, cultural, actor social) y *milieu* como entorno social, cultural y espacial. Esto implica un modo de (leve) determinación dentro del espacio social. Inherente al concepto del *milieu* son las distintas formas de vida cotidiana, de sus estéticas, de las mentalidades, de los estilos de vida, de las formas de pensar que se vinculan con las jerárquicas estructuras socio-económicas en el mundo social.

Además de sus significados sociales, el concepto de *milieu* establece un estrecho vínculo con el espacio, tanto a nivel del vínculo antropológico, subjetivo y fenomenológico entre el sujeto y su entorno como a nivel de la posición en la estructura social, en el barrio, en contextos sociales y culturales. El concepto de *milieu* es, en la reconstrucción que proponemos, tanto una *categoría espacio-relacional*, que focaliza fenómenos de distancia, de percepción y de influencia espacial, como una *categoría socio-cultural* o *socio-ontológica* que describe y analiza fenómenos sociales en su relación con el entorno y la estructura social, y las jerarquías, desigualdades y diferencias sociales que ellos implican.

Los *milieux* sociales participan además en la constitución del sentido del mundo social, de las visiones y divisiones que lo constituyen. Esta dimensión *semiótica-simbólica* del término enfoca la construcción del significado y de los imaginarios del mundo social (y de su fragmentación), y permite establecer vínculos con el concepto de la *semiosfera* de Lotman, que analiza la dinámica semiótica de los procesos culturales en su dimensión espacial. Las relaciones dinámicas entre lo interno y lo externo y la constitución flexible de las fronteras y delimitaciones, que caracterizan las *semiosferas*, están también en la base de la definición de los *milieux* sociales hacia adentro como hacia afuera. La

reformulación de la teoría de las *semiosferas* a través del concepto del *milieu* puede enriquecer la primera con contenidos sociales, siempre cuando estos no son concebidos como entidades de orden esencial sino tanto a nivel de lo semiótico como de la estructura social. Los espacios diegéticos, que se analizan en la perspectiva narratológica-semiótica de Lotman, pueden así ser vinculados con las connotaciones sociales de las divisiones y oposiciones espaciales. Ese cruce conceptual-metodológico puede ser instructivo sobre todo en el análisis de las *ficciones urbanas* que muestran, tematizando el espacio urbano –y posiblemente de procesos de inclusión o exclusión o de desigualdades dentro del sociotopo urbano–, un alto grado de temas sociales. La combinación de las perspectivas analíticas de los conceptos del *milieu* y de la *semiosfera* puede ser prometedora en la exploración de la fragmentación y diferenciación del mundo social imaginado en los discursos literarios. Con el ejemplo de tres ficciones urbanas de América latina, queremos brevemente señalar este potencial en la conclusión.

4. A modo de conclusión: ejemplos en clave comparativa

a) Los relatos del Conurbano del escritor argentino Juan Diego Incardona (p. e. en su libro *Villa Celina* de 2008) hablan del *milieu* del barrio de Villa Celina, situado en el partido La Matanza en el Conurbano bonaerense. Incardona ficcionaliza desde una perspectiva autobiográfica en *Villa Celina* sus propias experiencias como niño o adolescente en este barrio. Habla de la vida cotidiana del barrio desde un discurso literario que cambia entre descripción etnográfica e imaginación fantástica. Plasma así el barrio a nivel literario como comunidad cultural y social, como un *milieu* con determinadas características, que, sobre todo en situaciones de crisis, se defiende y actúa en forma colectiva.

b) Ariel Magnus, otro escritor argentino contemporáneo, aborda en su novela *La 31. Una novela precaria* los contrastes sociales en el centro de Buenos Aires, o sea las oposiciones entre la villa miseria *Villa 31* y el barrio vecino *Recoleta*, barrio de las clases medias y medias altas. El contraste entre estos dos barrios, separados sólo por las vías del tren y la avenida Libertador, es el sujeto central de la novela. Mediante personajes literarios, que son culturalmente “definidos” por sus barrios, la novela desarrolla conflictos y relaciones entre éstos que expresan las diferencias esenciales entre estos diferentes mundos sociales. Los contrastes económicos, culturales y sociales entre los *milieux* plasmados se manifiestan en los barrios, en la psicología, la mentalidad, y en los prejuicios y estereotipos de los personajes.

c) El escritor haitiano Lyonel Trouillot tematiza en su novela *Yanvalou pour Charlie* (2009) las diferencias sociales en Haití, las entre el campo rural y la capital del país, Puerto Príncipe, y también las que existen en la capital misma. La novela describe la vida de un joven, que se muda del campo a la capital y que experimenta allá un ascenso social. En el trascurso del relato los escenarios centrales cambian. La novela evoca tanto la vida rural y precaria en el campo como el ámbito de las clases medias en la capital (en la periferia de la capital) y las situaciones ultra-precarias de la población marginalizada en la capital (en el pleno centro de Puerto Príncipe). El relato ocurre en diferentes espacios cuyas diferencias esenciales son las de distintos *milieux* que se encuentran plasmados de forma diferenciada: el *milieu* del campo rural, el de las clases acomodadas y el de la miseria absoluta.

La importancia del concepto del *milieu* como lo reconstruimos salta a la vista en el análisis de textos literarios que se caracterizan por contenidos sociales, sean estos explícitos e inminentes o más sutiles. Aplicado a estas *ficciones urbanas*, que abordan las dinámicas y los contrastes socio-culturales de las urbes, el concepto del *milieu* es una categoría instructiva en el análisis de discursos literarios. Estudios futuros deberían comprobar y ejemplificar todavía más, cómo el concepto del *milieu* puede enriquecer la descripción y el análisis del espacio diegético. Profundizando el diálogo entre ambas conceptualizaciones del espacio –*milieu* y *semiosfera*–, que pudimos tocar en el marco de este ensayo sólo en sus rasgos más importantes, futuras investigaciones deberían mostrar en el análisis de otras *ficciones del espacio* el potencial de esta perspectiva integrativa – y comprobar que con este enfoque se pueden analizar los contenidos sociales y culturales de los *milieux* imaginados, lo que quedaría desapercibido si se analizarían estas narraciones solo en sus estructuras espaciales.

Referencias bibliográficas

- Auerbach, Erich, 1942, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, Francke; Auerbach, Erich, 1996, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica (1996) (sexta reimpresión).
- Frank, Michael C., 2009, „Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“, en Wolfgang Hallet; Birgit Neumann (eds.), *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, transcript, 53–80.

- Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit, 2009, „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“, en: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (eds.), *Raum und Bewegung in der Literatur*, Bielefeld, transcript, 11-32.
- Hallet, Wolfgang, 2009, „Fictions of Space: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution“, en: Wolfgang Hallet; Birgit Neumann (eds.), *Raum und Bewegung in der Literatur*, Bielefeld, transcript, 81-114.
- Lotman, Jurij M., 1993, *Die Struktur literarischer Texte*, München: Wilhelm Fink [1972].
- Lotman, Jurij M., 2010, *Die Innenwelt des Denkens: Eine semiotische Theorie der Kultur*, Suhrkamp, Berlin.
- Magnus, Ariel, 2012, *La 31. Una novela precaria*, Buenos Aires: Interzona.
- Muhle, Maria, 2017, „Mixed Milieus. Vom vitalen zum biopolitischen Milieu“, en: Huber, Florian, Wessely, Christina (eds.), *Milieu. Umgebungen des Lebendigen in der Moderne*, München, Fink, 35-48.
- Trouillot, Lyonel, 2009, *Yanvalou pour Charlie*, Arles, Actes Sud.
- Vester, Michael, 2017, „Die Gesellschaft als Kräftefeld: Klassen, Milieus und Praxis in der Tradition von Durkheim, Weber und Marx“, en: Huber, Florian, Wessely, Christina (eds.), *Milieu. Umgebungen des Lebendigen in der Moderne*, München, Fink, 136-175.
- Wellek, René; Warren, Austin, 1949, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace, and Company.

Tres niveles del espacio en *Terrenal*

Pequeño misterio ácrata de *Mauricio Kartun*

MARÍA CLARA BARTOLOZZI
Universidad Católica Argentina

El texto verbal de *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014) es complejo porque incorpora elementos de distintas tradiciones para construir un todo orgánico. Mauricio Kartun trabaja mucho con elementos en descomposición, mejor dicho, con elementos que han perdido su utilidad cotidiana, pero su trabajo creador es precisamente la búsqueda de la manera de convertir esos objetos en signo poético. Y desde que dirige sus propias obras, esta búsqueda se ha expandido al campo del acontecimiento teatral. Por eso, en este trabajo se analizan tres niveles en los que el espacio es trabajado en *Terrenal*, tanto en el texto como en la puesta en escena.

En cuanto al primer nivel del espacio en el texto dramático, se pueden observar dos ejes centrales: aquello que está presente y aquello que está ausente. Se estudiarán tanto los espacios en que transcurre la acción como aquellos que pertenecen al mundo de la ficción pero solo son evocados por los personajes. Es de notar la diferencia que esto tiene en teatro con lo que sucede en una novela, en la que todos los espacios son evocados para la imaginación del lector. Esto, que es un tanto obvio cuando vemos teatro, se sustenta por lo que explica Carmen de la Bandera sobre el espacio teatral:

“[...] la obra teatral implica la plasmación concreta de un lugar enmarcado en un escenario que el lector tiene presente como centro físico del desarrollo de la acción dramática, pero rodeado por otros lugares ficticios evocados o referenciales que entran en relación con lo que él imagina que es el entorno escenográfico” (De la Bandera, 2002: 67).

Es decir que en el caso del teatro, incluso en la lectura del texto, hay un espacio que es el presente de los personajes, aquel espacio que en la puesta en escena está en el escenario y donde se reafirma la diferencia del teatro con otras artes: la característica del convivio necesario para que se produzca el acontecimiento teatral, integrando poética y público¹, que a su vez carga con la naturaleza efímera de la representación, del cuerpo vivo del actor, que al *estar* en escena es su personaje.

En segundo lugar, también en el mundo del texto dramático, está el nivel de los espacios simbólicos. En *Terrenal*, Kartun trabaja de manera particular el tópico barroco del *Theatrum Mundi*, convirtiéndolo en *Varieté Mundi*, como dice uno de los personajes. Lo que veremos es cómo esa actualización del tópico es símbolo de la forma en que el arte es consumido en la actualidad.

Por último, en cuanto a lo que hace específicamente al acontecimiento teatral, teniendo en cuenta el punto de partida escénico que plantea Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral*, también examinaremos dos ejes que giran en torno a dos categorías: la gestualidad de los actores como construcción del espacio escénico y la distinción entre la sala y el escenario.

Antes de empezar con el análisis, un breve resumen de la estructura y la trama de *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. La división interna (y solo explicitada en el texto) es de tres escenas, tituladas “Escena Primera”, “Escenita Segunda” y “Escena Tercera”. De acuerdo con el propósito del análisis, se puede dividir la obra en siete momentos: 1) Caín y Abel hablan de su día, un domingo lluvioso en que Caín cuida de sus morrones y Abel espera el nacimiento de los escarabajos torito que son los que crían la isoca que él vende a los pescadores, también discuten sobre la ausencia de Tatita y sobre el lote en el que habitan; 2) la llegada de Tatita y las ofrendas de los hermanos; 3) Caín extermina a los toritos; 4) Tatita y Abel regresan de la fiesta; 5) Abel descubre a los toritos, Caín lo asesina; 6) Tatita descubre (o mejor dicho, revela) el fratricidio y expulsa a Caín; 7) monólogo final de Tatita.

1 “La Filosofía del Teatro define el teatro como un *acontecimiento* ontológico que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poésis* y *expectación* en *convivio*, y al actor, en tanto presencia aurática, como generador del acontecimiento poético” (cursiva en el original; Dubatti, 2012: 24).

Empezaremos con el primer nivel dentro del texto dramático, el del espacio donde transcurre la ficción, que está delimitado por una didascalia al comienzo del texto: “Tierra baldía” y la indicación de que Abel aparece desde “el fondo del lote” (Kartun, 2015a: 9). Del diálogo de los personajes (otra forma de hacer referencia al espacio) se determina que está cerca de un camino de tierra, que en algún momento se pensó urbanizar. En la “Escena Primera” se mencionan espacios contiguos a este: el invernáculo de Caín, el balneario donde Abel vende isoca.

Durante toda la escena, los hermanos hablan del terreno (20 años que Tatita lo compró y los dejó ahí; en ese momento eligió cada uno su lado: Abel la izquierda, Caín la derecha) y hablan de la tierra: para Abel, es el lugar de la riqueza, en el sentido de que es el lugar de nacimiento de los escarabajos torito, y también el lugar donde se entierran los muertos; para Caín es algo que él domina para conseguir que le dé morrones perfectos que vender en el mercado.

Se mencionan motivos argentinos: Córdoba, colaciones, gaucho, criollo; sitúan la obra en algún lugar de la pampa, cerca de una urbanización pero no en la ciudad. Ubersfeld define el espacio escénico como icono del “universo socio-cultural en que se inscribe y del que es la representación más o menos mediatizada” (Ubersfeld, 1993: 119). El hecho de que la localización del lote no esté especificada se debe a que el relato de Caín y Abel es un relato de orígenes, en el sentido de Westermann, “interpretación de hechos o situaciones humanas elementales, en clave simbólica, en forma narrativa, en un tiempo primordial” (en Alonso-Schökel, 2009: 21) y ante todo Kartun lo trata como un mito y como tal toma elementos de la cultura para la que escribe el dramaturgo, en este caso, la argentina, que servirán de lazo con los espectadores.

La espera de Tatita lleva ya veinte años para Caín y Abel. Se advierte el intertexto con *Esperando a Godot* de Samuel Beckett en toda la primera escena. Sin embargo, Tatita anula la espera al venir al encuentro de los hermanos, y termina siendo el personaje trágico (en un sentido clásico) de la obra, aquel que siendo protagonista y teniendo aptitudes para triunfar, acaba resignado a cierto destino demiúrgico que le excede (demiúrgico en tanto fuerza-principio ordenador de elementos como un artista-creador). Antes de irse para la fiesta en el balneario, Tatita revela que por fin el terreno es de ellos, por la ley veinteañal. Ante la queja de Caín, Tatita dice “Siempre la derecha pidiendo derecho” (Kartun, 2015a: 32), la derecha del terreno la ocupa Caín, y ya Abel hizo mención de eso antes, pero Tatita se refiere explícitamente a una postura política, que Caín representa con su defensa del capital y de la propiedad privada. Caín representa al neocapitalismo

mientras que Abel, mezcla de marxista y spinozista, representa a quienes, al mundo, “quieren habitarlo y disfrutarlo” (Kartun, 2015a: 74).

El segundo eje dentro del texto dramático es el de los espacios contiguos al lugar donde se desarrolla la acción. En la puesta en escena, por otra parte, la escenografía y las condiciones de la sala representan y a la vez limitan los espacios que el espectador puede ver en una obra teatral. Pero más allá de eso, hay espacios que se evocan por convención dramática, tanto para evitar cambios de escenografía como para plantear una elipsis en la trama que llega al público a través del relato de uno de los personajes. De los espacios contiguos al terreno, en la “Escena Primera” se mencionan: el invernáculo de Caín y el balneario donde Abel vende isoca; en la “Escena Tercera”, Abel y Tatita vuelven de la fiesta en el recreo y Caín, expulsado por Tatita, se encamina hacia la ruta. Podemos establecer entonces que hay espacios de Caín, espacios de Abel y espacios de Tatita.

Los espacios de Caín tienen que ver con la civilización, con el constructor de ciudades y caminos del que habla el texto del historiador de la antigüedad Flavio Josefo en el prefacio del libro (Kartun, 2015a: 7-8). Ya se habló de su rol de productor agrícola, por lo que nos concentraremos ahora en un detalle de su expulsión. Tatita le dice que en la parada de la ruta lo espera la señorita Maestra, personaje de la extraescena. Dentro de la poética de Kartun, se puede comparar la forma en la que los tres personajes masculinos de *Terrenal* hablan de una mujer con la actitud de Hertz y Basilio en *La Madonnita* (2005), donde, si bien la mujer aparece en escena, no habla, y ellos la observan (tanto físicamente como a través de las fotos y de su imaginación) y hablan sobre ella exclusivamente desde su perspectiva de sujetos observadores de un objeto². Estos hombres solo logran asir a las mujeres como esposas y madres: Eva y María son las más representativas de estos roles en la Biblia; ausentes ambas en el relato de *Terrenal*, la señorita Maestra toma el puesto. Sin embargo, Tatita aclara que alguien como Caín nunca la entenderá ni podrá dominarla porque nunca conocerá el secreto de que la estirpe Abel vive de polizón bajo sus techos.

Por otro lado, el balneario y la fiesta son los espacios de Abel y Tatita. Kartun expuso en una entrevista³ que para él hay cuatro campos que desarrollan lo extático: las fiestas populares, la religión, la filoso-

fía y el arte. La fiesta en el balneario a la que van Abel y Tatita, por lo que ellos cuentan a los espectadores, tiene todas las características de una fiesta popular. Mientras Caín se desvive por sus morrones, ellos disfrutan de los placeres que les dan la compañía de otros, un baile y una comida de fogón. Todo lo que sucede en la fiesta está narrado por los personajes de Abel y Tatita como algo que ocurre alejado del lote de los hermanos, el relato lo hace presente.

Por último, Tatita tiene un espacio propio que no se ve, “entre bambalinas” (Kartun, 2015a: 41). Él revela que vio el asesinato pero no podía intervenir. Es un espacio que se hace presente cuando el personaje relata, desde su perspectiva, algo que ya sucedió en escena.

Continuando ahora con el segundo nivel dentro del texto dramático, el nivel simbólico, la obra se conecta de forma particular con el tópico del *Theatrum Mundi*. Kartun le da un tratamiento especial, convirtiéndolo en un *Varieté Mundi*. El relato bíblico de Caín y Abel pasa a ser un numerito de tablado cuando Caín, al matar a Abel, elimina la dialéctica del dos, de la pelea. Tatita le recrimina haberse “amputado un ala” (Kartun, 2015a: 42) y llora, porque es un Dios tras bambalinas. No ya el Dios que reparte los roles del teatro barroco (al estilo del de Calderón de la Barca), sino un espectador pasivo de su propia creación. Aquí tiene importancia destacar un elemento del subtítulo: es una obra del Género Misterio⁴. De la Bandera sostiene que los misterios medievales representaban hechos de las escrituras, pero al ser actos fuera de los templos seguían el camino del teatro: ya no son formas rituales sagradas, sino un “como si” que reproduce gestos del ritual (De la Bandera, 2002: 65). *Terrenal* es, en palabras de su autor, una representación de ciertas “convenciones ingenuas de la ilustración escénica” pero no tiene el objetivo didáctico de los misterios medievales (Kartun, 2015a: 76). El mundo ya no es un teatro en el que todo tiene un sentido de acuerdo a una didáctica religiosa. El mundo después de Caín ha sido degradado por su interpretación de las Escrituras. Tatita le reclama: “Ustedes solo tenían que escuchar la música celeste y estar” (Kartun, 2015a: 44). Abel hacía eso. Disfrutaba del mundo sin querer poseerlo. Ricardo Dubatti hace una analogía entre los personajes y el teatro actual: “Caín, al matar a Abel, hace triunfar una lógica capitalista del utilitarismo que llena ese espacio que aparecía como vacío entre el actor y la escena, imposibilitando toda dialéctica. [...] La vida como gran teatro es corrompida por las necesidades económicas.” (Dubatti en Kartun, 2015a: 92) Tatita es el arte lúdico, mientras Caín es el consumo del arte. Por otra parte, en *El gran teatro del mundo*, está muy

2 Véase en M. Clara Bartolozzi, “Miradas y deseo en cuatro personajes femeninos de Mauricio Kartun”, presentado en las III Jornadas de Cine, Teatro y Género, organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA (31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2018). A la fecha está inédito pero será publicado en actas digitales.

3 Diálogos Communion (Revista Católica Internacional): “Vocación a la libertad” con Mauricio Kartun, Eduardo Graham y Carlos Hoevel. 27 de septiembre de 2017.

4 Kartun lo llama Género en mayúscula a modo de categoría taxonómica, después dirá que lo de ácrata es la Especie.

claro que hay dos planos: el celestial y el terreno, si bien hay alternancia entre ellos. Con esta observación, toma relevancia el título de la obra de Kartun. *Terrenal* transcurre enteramente en el plano humano. Tatita es un dios que disfruta de la vida con sus creaciones, aunque no siempre se haga presente ante ellos.

El tercer y último nivel que vamos a analizar es el del acontecimiento teatral, dado que la obra, en su versión estrenada en 2014 en el Teatro del Pueblo, está dirigida por Kartun. En primer lugar, el mundo del varieté se observa tanto en el hombre-orquesta al fondo del escenario, casi a oscuras (rol interpretado por el actor que no se encuentra en escena) como en el maquillaje y los gestos de los actores, convertidos por la puesta en clowns. El hombre-orquesta era un personaje propio de los números de balneario, los cuales Kartun describe en su libro *Escritos*. No llega a ser un personaje en la obra, porque nunca es señalado por los otros, pero es una presencia que aporta la música a la escena, una especie de coro que comenta desde la musicalización y la sonorización. Por su parte, cada uno de los actores encarna un rol arquetípico de los clowns: el Tony, el Pierrot y el payaso blanco. Esto influye en cómo se mueven por el espacio del escenario. Daniela Oulego sostiene que los movimientos de Abel antes de que empiece la obra parecerían estar marcando el ritmo de la música que Caín no sabe o no puede escuchar; esa música que Dios le explica a Caín: “Yo solo escribo las músicas, pelele. Notas para hacer bailar. ¡Pulsos! ¡Latidos! ¿Para qué mierda sirve la letra? Para distraer el baile. [...] Yo música pura. La música del universo. Yo concierto” (Kartun, 2015a: 44). Abel es el Pierrot, pero no por un amor no correspondido, como en la *comedia dell'arte*, sino por su actitud romántica frente a la vida. Mientras que Caín es el Tony, payaso bobo que está permanentemente desestabilizando al payaso blanco. Tatita, entonces, es la autoridad, el orden, pero tiene algo de malicioso y, y aquí aparece el elemento ácrata del subtítulo (la parte que distingue la Especie dentro de un Género), ni él respeta tanto sus reglas como lo hace Caín. Especialmente en la “Escena Tercera”, Tatita sigue bailando y cantando después de la fiesta, y para su monólogo final, mira al público, haciéndolo partícipe de algunas cosas que no le develó a Caín, como que la señorita Maestra está embarazada de Abel.

Continuando con la puesta en escena, hay un gesto de Caín que difiere de lo que indican las didascalias en el principio del texto. Se trata de la pared que separa su parte del lote de la de Abel. Si bien en un seminario en la Universidad de Palermo⁵, Kartun explicó que se trató de una elección basada en la poca practicidad de construir

una pequeña pared en todas las funciones, es interesante como gesto que construye espacio. Caín realiza un gesto con la mano y las piernas, como si realmente pasara por sobre una pequeña pared, cada vez que se acerca a su hermano. Por su parte, Abel nunca realiza ningún tipo de gesto para acercarse a Caín. El espacio se construye imaginariamente para enfatizar al espectador una diferencia entre los personajes: Abel no reconoce el límite de una propiedad privada, mientras que Caín hace un esfuerzo por marcarlo. Lo que es más interesante todavía es que este gesto solo aparece en la “Escena Primera”, antes de que aparezca Tatita. Luego, Caín procura quedarse en su parte del lote, hasta el momento del asesinato, donde todo el espacio construido por sus gestos del principio se diluye en un gesto circense de sacar de la boca de Abel una larga cinta blanca que cubre todo el proscenio.

La “Escenita Segunda” sigue de cerca al texto, ya que la didascalia indica el uso de un gran fumigador por parte de Caín para eliminar a los escarabajos torito que nacen de la tierra y este es efectivamente utilizado por el actor. Es interesante la transformación del espacio físico en escena. Los pocos elementos que había (un banco, un balde) desaparecen, la luz es roja y abundante humo inunda el piso. Caín cubre todo el escenario con sus movimientos de “solitaria guerra santa”. Al mismo tiempo, la escena plantea una revelación del mundo interior de Caín. Él, siempre defensor de las leyes, se queja de la actitud de Tatita y descarga su enojo contra los toritos, algo valioso para Abel. Es una escena que no se ve en el relato de la Biblia, que pasa directamente al fratricidio. Es la escena del enojo a solas de Caín, del momento previo a la venganza de lo que él considera una injusticia divina.

Por último, el espacio del escenario en el acontecimiento teatral está delimitado por una cortina en proscenio que es otro elemento más que apunta a la puesta en escena de un número de varieté. Asimismo, constituye un tipo particular de espacio que es el teatro dentro del teatro. No existen indicaciones de esto en el texto, ni hay personajes observando o comentando sobre la actuaciones de los otros. Sin embargo, el cortinado juega el papel de caja china: los espectadores ven en principio un código de un tipo de teatro, de un género menor de teatro, reforzado por el baile inicial de Abel; pero cuando empieza el diálogo, la palabra (y Kartun trabaja mucho el lenguaje desde la sonoridad de las palabras viejas) los sumerge en un universo construido por capas que van desde el obvio intertexto bíblico hasta la construcción de una poética de teatro político.

Empezamos el análisis con los espacios propios de la ficción dentro del texto dramático. El invernáculo de Caín, un espacio cerrado,

⁵ “Escena Creativa: seminarios de autor”, realizado el 6 de noviembre de 2015.

es metáfora de Caín mismo; incluso las ciudades que Tatita profetiza que fundará son como es Caín: aterrado de que le roben su propiedad, se fortificará cada vez más. Por contraposición, los espacios de Abel, la banquina del río y la fiesta, se relacionan con lugares abiertos y la comunión con la naturaleza. Tatita, con su espacio tras bambalinas, se convierte, en la reinterpretación del tópico del *Theatrum Mundi*, en un Godot presente físicamente pero incapaz de controlar las acciones de los roles humanos. Caín debía matar a Abel y Tatita no podía ser más que un espectador de la tragedia. Por último, vimos en este análisis cómo un gesto nacido de la practicidad construye el espacio y se vuelve signo al diferenciar el acercamiento que tiene un hermano respecto del otro. Cómo la violencia es el único motivo por el cual Caín deja de separar su espacio del de Abel y es entonces que sus movimientos cubren todo el escenario.

Bibliografía

- Alonso-Schökel, Luis, 1997, *¿Dónde está tu hermano? Textos de fraternidad en el libro del Génesis*, Navarra, Editorial Verbo Divino.
- De la Bandera, Carmen, 2002, “*Los espacios imaginarios y evocados en el teatro*”, *Los Rábdomantes* 2 (2), 61-68.
- Dubatti, Jorge, 2011, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.
- Kartun, Mauricio, 2005, *La Madonnita*. Compilación y edición a cargo de J. Dubatti, Buenos Aires, Atuel.
- _____, 2015a, *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Atuel.
- _____, 2015b, *Escritos (1975-2015)*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Colihue.
- Oulego, Daniela, 2015, “Terrenal de Mauricio Kartun: una reescritura política, circense y metateatral del mito de Caín y Abel”, *CRÍTICA* [en línea]. Consultado el 26/3/2018 en: revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/2162.
- Übersfeld, Anne, 1993, *Semiótica teatral*, Madrid, Ediciones Cátedra.

2.

**LÓGICAS REGIONALES,
NACIONALES Y MUNDIALES**

Dialéctica de lo nacional y lo regional

Argentina y Brasil desde el comparatismo intraamericano

MARCELA CROCE

Universidad de Buenos Aires

Sin ánimo de diagnosticar males, sino más bien con el afán de corregir situaciones de desventaja evidentes, insisto en la necesidad de establecer una teoría cultural para los países periféricos, a la que tributaron desde los años 60 Darcy Ribeiro en el plano antropológico, Ángel Rama en los estudios literarios y los practicantes de la teoría de la dependencia en los lindes de la sociología y la economía. La fijación de los 60 como punto de partida no reviste un justificativo nostálgico sino empírico: fue entonces cuando la condición dependiente de América Latina tomó los contornos dramáticos de la evidencia ineludible. La fórmula de Antonio Candido, enunciada para Brasil pero extrapolable al resto del continente, tiene la contundencia del hallazgo genial: si el modernismo había instalado la conciencia gozosa del atraso condensada en la provocación indigenoide “Tupí or not tupí”, el dependentismo reponía la conciencia trágica del subdesarrollo.

La formulación de Candido demuestra que el campo cultural pudo percibir con notoria lucidez lo que en otras disciplinas obtenía una confirmación dificultosa cuya enunciación tropezaba con los términos, todavía incapaz de generar la nomenclatura precisa que registrara la triple virtud de la designación exacta, la conjura del pesimismo paralizante y la originalidad requerida. Pero el problema de

Candido era que su marcación --además de centrarse exclusivamente en Brasil-- se publicaba en portugués, una lengua que en el resto de América Latina (por no decir a nivel mundial) no aseguraba ni siquiera una lectura mínima. Apenas algunos casos aislados recogieron la observación, entre los cuales corresponde destacar a Rama, quien en una lengua que sí tenía efectos inmediatos en Latinoamérica --sobre todo apoyada en los canales que proveían Casa de las Américas y las múltiples revistas en las que participó el uruguayo-- podía incidir en la crítica y atisbar ciertos aspectos de la teoría. Una nueva paradoja sería registrada otra vez por los brasileños: la de que la teoría latinoamericana debía desprenderse de las “ideas fuera de lugar” para ser productiva. Roberto Schwarz la instaló en un prólogo con retórica de manifiesto, en el cual condenaba el vicio de repetir invenciones europeas para pensar problemas propios.

Lo que urge en los estudios latinoamericanos es inventar una teoría, sin eludir los ajustes que se puedan hacer a las externas pero evitando encandilarse con sus presuntas revelaciones. En tal sentido, creo que uno de los peligros mayores que se ciernen hoy sobre América Latina es plegarse a la concepción de esta supranación que campea en las academias metropolitanas. El expediente simplificador de los “subalternos”, la razón práctica que engloba en los “estudios culturales” cualquier dominio minoritario o extravagante --desde el feminismo hasta los *queer*-- y la temible uniformización del poscolonialismo son antes embates contra la originalidad que tentativas de producción de conocimiento genuino.

No pretendo condenar la confianza en que los estudios poscoloniales, decoloniales y otras variantes de un mismo empeño puedan renovar la teoría, ya que no procuro levantar acusaciones sino señalar una urgencia. Se me objetará por qué pienso que el comparatismo, con sus resabios europeístas, ofrecería una ventaja que me obstino en negarle al poscolonialismo, con la precisión de un nombre-insignia. Ensayo una respuesta: tal vez porque el comparatismo no ha sido desarrollado en todas sus virtualidades. Rehúso detenerme en el ridículo de quienes sostienen que solamente se puede hacer comparatismo en Europa, a lo sumo añadiendo a los Estados Unidos, o el de quienes catequizan con la exigencia de que se comparen exclusivamente producciones en diferentes lenguas, y propongo entonces algunas alternativas que no han sido contempladas o que recibieron apenas una visitación fugaz.

La primera apunta a desestabilizar el comparatismo tradicional entre literaturas “centrales” y “periféricas” suprimiendo cualquier jerarquía entre ambas. Poner en relación a la literatura europea o norteamericana con la latinoamericana en un pie de igualdad. Incluso más: apropiándose de aquellos textos que se refieren a América Latina, independientemente del origen de su autor y de su lugar de produc-

ción. Fue así como Rama incorporó las *Cartas Americanas* del Barón de Humboldt a la Biblioteca Ayacucho y es en ese sentido que sostengo que Joseph Conrad es latinoamericano cuando escribe *Nostramo* y que Graham Greene excede incluso el latinoamericanismo frugal de quienes se mantienen en los límites estrictos de la lengua hispánica. Es él quien denuncia la existencia de los *tonton-macoutes*, fuerzas de choque fomentadas en Haití por la dictadura feroz de “Papá Doc” Duvalier, cuando escribe *Los comediantes*, en una serie expansiva que recorre México en *El poder y la gloria*, Argentina y Paraguay en *El cónsul honorario*, Panamá en *El general* y, por supuesto, *Nuestro hombre en La Habana* durante la antesala de la Revolución Cubana, en 1958.

Un segundo modo comparatista es el que apela a cuestiones genéricas, para no echar por la borda todos los principios de la teoría literaria clásica en forma simultánea. Cabe revisar aquí, entonces, casos como el del relato policial --que trueca su función desde el modelo “negro” en que el detective es un cazador solitario al ajuste latinoamericano en que el investigador se entrega a resolver asuntos de la comunidad y se muestra más avezado en el respeto a las particularidades sociales que a lanzarse en persecución de infractores. Algo similar ocurre con el teatro del absurdo. La tesis de Martin Esslin se empeñó en demostrar que constituye un producto de la posguerra europea, consecuencia de la pérdida de la fe y del derrumbe de la lógica occidental que fue incapaz de frenar la autodestrucción. Sin embargo, ciertos ejercicios dramáticos de Virgilio Piñera en Cuba (desde la versión desenfadada del mito clásico que ofrece *Electra Garrigó* en 1941) son anteriores a las propuestas de Eugène Ionesco y superan en el manejo de la luz y el despliegue de la circularidad lúdica la revisión norteamericana del fenómeno europeo que se verificaba, por ejemplo, en Edward Albee.

Tales datos exigen erradicar de la historia de la literatura los criterios estrechamente cronológicos para incorporar otros modos organizativos. Y, presumiblemente, reclaman una historia comparada de las literaturas, descreyendo de las cerrazones nacionales. Es entonces cuando se perfila un tercer modo comparatista intraamericano, el que atañe a los fenómenos propiamente continentales. Los ejemplos obligados para su práctica los proveen el barroco del siglo XVII --recuperado y refuncionalizado en el neobarroco del siglo XX-- y el modernismo. Cabe aquí trazar la equivalencia por la cual, si la transculturación es el inconsciente cultural de Latinoamérica, corresponde situar al modernismo como inconsciente poético de ese recorte entrañable.

Aunque el punto que enfoco en esta presentación compete a historizar fenómenos literarios, no puedo evitar anticiparme a una cuarta variante del comparatismo, que no es patrimonio latinoamericano

pero sigue reclamando una teorización local: es la que propone comparar textos literarios con imágenes, sean obras pictóricas, arquitectónicas o cinematográficas. Es entonces cuando cobran relevancia los afanes fundacionales que alientan en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* de Pedro Henríquez Ureña, que ofrecieron en un único episodio una triple postulación: la del barroco como creación americana, la de la imagen como condensación histórica –puro anacronismo, en los términos en que Georges Didi-Huberman la coloca a partir de la instantaneidad refulgente de Walter Benjamin-- y la de América como pauta para la cronología europea. Me refiero a la observación, que parece casual y en verdad contiene un *aleph* teórico nuestroamericano, según la cual cuando Rubens copia el cuadro de Tiziano de Adán y Eva en el paraíso, al agregar un guacamayo –un ave, se encarga de resaltar, de las selvas americanas-- confirma el paso del manierismo al barroco. Si no hay categoría histórica europea que no quede afectada por la presencia de América, la pretensión de un comparatismo exclusivamente europeo se desbarata por su propio ridículo, sin requerir esfuerzo argumentativo alguno para desestabilizarla.

En el laborioso emprendimiento de un comparatismo intraamericano reservo el ahínco para un ejemplo puntual, que además de representar una tentativa de superación de nacionalismos cerrados y rivalidades superfluas habilita, a su vez, un quinto modo de comparatismo deseable: el que vincula diversas formulaciones discursivas para convertir al comparatismo contrastivo en alternativa eficaz. Semejante ejercicio está centrado en la asociación voluntaria de las comarcas antes que en el remanido contrato social que justifica a los estados. No obstante, abusando de la definición comarcana como un espacio reducido en el que se establece cierta homogeneidad, prefiero extenderlo a un territorio amplio en el cual las semejanzas son una construcción y las notorias diferencias apuntalan una empresa cuyo valor radica en el empeño provocativo antes que en el logro unificador.

La divisa de tal comparatismo arraiga menos en vacilaciones teóricas que en una ficción escandalosa: la de “El impostor inverosímil Tom Castro”. La historia es conocida y consta en *Historia universal de la infamia*: una dama irlandesa, desesperada por el naufragio fatal de su hijo, está dispuesta a reconocerlo a toda costa, incapaz de admitir su muerte. Una mente inescrupulosa organiza el fraude del reemplazo pero, consciente de que cualquier forzosa semejanza solo filtraría las inevitables diferencias, prefiere mostrar una figura completamente opuesta a la perdida, haciendo mutar al refinado y esbelto *gentleman* septentrional educado en colegios exclusivos en un palurdo chileno achaparrado, que apenas si habla su lengua materna con tropiezos. Lady Tichborne no se detiene en las que estima nimiedades de la identificación, las cuales

resultan a su vez aplastadas por la explicación imbatible del urdidor del engaño: catorce años de hemisferio austral pueden arrasar con distinciones de cuna, dominio lingüístico y maneras caballerescas.

Conviene, entonces, indagar el hemisferio austral tan pródigo en metamorfosis virulentas. Bajo los equívocos auspicios de impostores inverosímiles y parecidos dependientes de un apasionado voluntarismo, inicié hace unos años un ejercicio que se alzó contra todo pronóstico: una Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña. El índice ambicioso puso en relación poesía, prensa periódica, teatro, canciones, historietas, ensayos de diversa índole, novelas, cuentos y cualquier manifestación escrituraria que permitiera un contacto fecundo entre ambos países. Era una osadía editorial por su extensión, un desafío académico por su inscripción en una carrera y una facultad que siguen sosteniendo que la literatura brasileña debe dictarse junto con la portuguesa y un atrevimiento de investigación y ejecución por el abastecimiento informativo que reclamaba, la variedad de temas que cubría y la cantidad de colaboradores que requería.

Pero mi propósito no es magnificar la empresa ni conmover mediante datos más propicios a la improbabilidad que a la concreción, sino demostrar que el proyecto avanzó porque, al tiempo que los inconvenientes materiales se multiplicaban, también se ampliaba la necesidad de vincular a ambos países, de superar las estrecheces nacionales, de socavar la rivalidad que la pasión futbolística y los desencuentros políticos han fertilizado y de adelantar, aunque sea en la mínima medida que permite semejante encuentro, en una práctica efectiva de comparatismo intraamericano que, al cabo de varios volúmenes y una experiencia de ajuste permanente, aspira a ser el punto de partida de un ejercicio mucho más abarcativo.

Podría procurar una síntesis del índice, pero sería una enumeración farragosa. Baste recuperar algunos puntos sobresalientes que representan una confluencia eficaz de la historia y la literatura, como la red discursiva de periódicos iracundos y desengañadores editada por el fraile Castañeda en la Buenos Aires de 1820 y los artículos y cartas esparcidos por Frei Caneca en Pernambuco en la misma década, cuando uno se enfurecía contra el poder unitario de Rivadavia y el otro se insubordinaba contra la monarquía mediante la Confederación del Ecuador. Un paralelo también informado por el periodismo es el que puede trazarse entre Sarmiento y Alberdi en los años 30 en la Argentina e Hipólito da Costa y Evaristo da Veiga desde la capital brasileña en la misma época.

También hay coincidencias entre la crisis bursátil de 1890 en la Argentina y su homóloga del año siguiente en Brasil, cuyas repercusiones respectivas son *La Bolsa* de Julián Martel y *O encilhamento* del

vizconde de Taunay, informadas por una misma preferencia por la carrera hípica como metáfora del desbarajuste. Ya en el siglo XX, el furor por el ensayo de interpretación nacional permite establecer una simetría entre *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada y *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre, como también entre *El hombre que está solo y espera* de Scalabrini Ortiz y *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda. La posibilidad de vincular las tiras de *Mafalda* con los “quadrinhos” de Mônica soporta la acusación de abuso sobre la última, que no pasa de un jugueteo intrascendente frente a los embates político-sociales de los personajes de Quino, mientras el paralelo entre Paulo Coelho y Jorge Bucay exige sumergirse en las oprobiosas regiones de la autoayuda en lengua latina.

Pero más allá de alguna provocación, no es estrictamente en esos aspectos donde radica la dificultad y la exigencia del comparatismo intraamericano, sino en la representatividad que algunos fenómenos revisten dentro de los respectivos sistemas literarios y en el marco de un polisistema latinoamericano. Me detengo en algunas situaciones que reclamaron los múltiples ajustes que van definiendo el método en su propia ejecución. Comienzo por la disimetría en el impacto que revisten obras y autores dentro de cada literatura y en el orden continental. Así, la novela *O Guarani* de José de Alencar, por su condición canónica, puede ser equipada al *Martín Fierro*, aunque la figura de Alencar no trasluce semejanzas con la opacidad evidente de José Hernández sino con el egotismo y el afán polemista de Sarmiento. Un desajuste similar se produce en torno a Guimarães Rosa: mientras su condición de clásico universal es homóloga a la que registra Borges, la magnitud y la originalidad de *Grande sertão: veredas* exige un parangón con *Rayuela*, no con las obras borgeanas que eludieron prolijamente la práctica de la novela. Y a su vez, mientras *Rayuela* es la representante argentina en el cuarteto de obras indiscutibles del boom latinoamericano, la dificultosa inserción de Brasil en ese fenómeno apenas si permite incluir alguna obra de Jorge Amado, seguramente *Doña Flor y sus dos maridos* por el manejo de una irrealidad complaciente, muy lejos ya de *Cacao*, con sus preocupaciones sociales enroladas en la militancia dentro del Partido Comunista.

Otras veces el ajuste de situaciones exigió saltos temporales notorios, cuya justificación prefería la similitud de circunstancias y postergaba la exactitud epocal. El protoesclavismo que alienta en la “Oda al Paraná” en el 1800 de Lavardén –cuyo origen montevideano queda disuelto en la condición “rioplatense” de la literatura argentina en el primer tercio del siglo XIX, que prosigue en el XX en la apropiación de un dramaturgo como Florencio Sánchez y de un narrador como Horacio Quiroga para la literatura argentina-- encuentra su correlato

en el “Navio negreiro” de Castro Alves seis décadas más tarde. La Guerra del Paraguay queda afectada por una asincronía similar: mientras Taunay registra la criminal alianza de Argentina, Brasil y Uruguay en un relato de dudosa épica como *A retirada de Laguna* un lustro después del episodio ocurrido hacia 1870, Manuel Gálvez se ocupa de la Triple Alianza al promediar la década de 1920, cuando frecuenta el archivo histórico para redactar la trilogía formada por *Los caminos de la muerte*, *Jornadas de Agonía* y *Humaitá*.

Adicionalmente, el comparatismo de tres términos que instala en el vértice del triángulo imaginario el modelo externo –sin que eso presuponga un ansia de copia sino apenas un punto de partida-- marca inflexiones contrapuestas en el caso de la novela naturalista. El ejercicio enconado que de la creación zoliana hace Eugenio Cambaceres, cuyo fastidio por la inmigración masiva redundó en un retrato despiadado del italiano y una denuncia destemplada de sus prácticas ventajeras, sobre la convicción de que transportaba “en la sangre” una genética perversa, encuentra un paralelo tortuoso en las figuras de portugueses que campean en *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, especialmente en la del productivo Jerônimo, compendio de virtudes asoladas por el clima tropical que acarrea molicie y las curvas exuberantes de una mulata bahiana que debilita fuerzas físicas y convicciones morales y trueca la sensibilidad del fado en la sensualidad del baile local.

No es mi propósito abundar en inconvenientes sino demostrar por qué razón la literatura latinoamericana reclama el ajuste permanente de un método cuya utilidad radica en renunciar a las jerarquías y cuya pericia se pone de manifiesto en el hallazgo de conclusiones originales al cabo de cada acometida de textos, autores, fenómenos culturales y hechos históricos con repercusión escrituraria. Acaso el ideal arraigue en una propuesta más novedosa, que cobije con desenfado diversos métodos y postule una originalidad que naturalice mestizajes e hibridaciones, transculturación y poscolonialismo. Mientras me empeño en que surja, mientras acudo a la práctica como una tentativa para producirla, insisto en este comparatismo promisorio de una integración que es un proyecto y una fe.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter, 2009, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Buenos Aires, Prohistoria (traducción y presentación de Bolívar Echeverría).
- Borges, Jorge Luis, 1981, *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé.

- Candido, Antonio, 1987, *A educação pela noite*, São Paulo, Ática.
- Cardoso, Fernando Henrique y Enzo Faletto, 1977, *Dependencia y desarrollo en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Carvalho, Tânia Franco, 1996, *Literatura comparada*, Buenos Aires, Corregidor.
- Coutinho, Eduardo, 2014, *Rompendo barreiras. Ensaio de literatura brasileira e hispano-americana*, Rio de Janeiro, 7Letras.
- Croce, Marcela, 2015, *La seducción de lo diverso*, Buenos Aires, Interzona.
- ____ (dir.), 2016-2018, *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña*, Villa María, EDUVIM.
- Tomo I: De la colonia a la organización nacional (1808-1845) / Tomo II: Del romanticismo canonizador a la República oligárquica (1845-1890) / Tomo III: De la crisis bursátil al nacionalismo católico (1890-1922) / Tomo IV: De la vanguardia a la caída a la caída de los gobiernos populistas (1922-1955) / Tomo V: Del desarrollismo a la dictadura, entre privatización, *boom* y militancia (1955-1970).
- Didi-Huberman, Georges, 2015, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- dos Santos, Theotônio, 2003, *La teoría de la dependencia. Balance y perspectivas*, Madrid, Plaza y Janés.
- Esslin, Martin, 2004, *The theatre of the Absurd*, London, Vintage.
- Guillén, Claudio, 2005, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets.
- Morales, Javier, 2010, *La trama teórica*, Lima, San Marcos.
- Nitrini, Sandra, 1997, *Literatura comparada: história, teoria e crítica*, São Paulo, EDUSP.
- Pizarro, Ana (comp.), 1985, *La literatura comparada como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Rama, Ángel, 1981, "La Biblioteca Ayacucho como instrumento de integración cultural latinoamericana", *Latinoamérica: Anuario de Estudios Latinoamericanos* 14, UNAM, pp. 325-339.
- ____, 2007, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, El Andariego.
- Ribeiro, Darcy, 1992, *Las Américas y la civilización: proceso de formación y causa del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho 180.
- Schwarz, Roberto, 2000, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades-Editora 34.

Teatro Comparado y territorialidad

Hacia una nueva cartografía de los teatros argentinos

JORGE DUBATTI

*Instituto de Artes del Espectáculo,
Universidad de Buenos Aires.
Universidad Católica Argentina*

El Teatro Comparado es una disciplina que se viene desarrollando en la Argentina en forma sistemática desde 1987 y que permite focalizar los problemas de la escena nacional desde perspectivas productivas. Tiene actualmente un avanzado grado de institucionalización en las universidades de distintos puntos del país. Desde 2001 existe la Asociación Argentina de Teatro Comparado (AT-EACOMP), que convoca sus congresos internacionales cada dos años con sede itinerante.¹ Desde 1995, ininterrumpidamente, se realizan las *Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*. A partir de 2017 se ha sumado el *Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro "Pensar el teatro en provincia"*, de realización bianual, también con sede itinerante.² Es relevante para los campos teatrales latinoamericana-

1 Hasta hoy las sedes han sido Ciudad de Buenos Aires (2003), Mendoza (2005), Bahía Blanca (2007), Tandil (2009), Gualeguaychú (2011), Ciudad de Buenos Aires (2013), Rosario (2015), Mar del Plata (2017) y actualmente Bariloche (2019). De todos los congresos realizados (salvo el de Tandil) están disponibles las actas: Dubatti (2003), González de Díaz Araujo (2007), Burgos y Killman (2008), Quiroga (2014), AAVV. (2014), Coria, Martí, Moro (2017), Pianacci y Taborda (2018).

2 Para la historia de la institucionalización del comparatismo teatral en la Argentina, véanse Dubatti 2011a y 2011b.

nos desarrollar la investigación y el Teatro Comparado es una disciplina provechosa para pensar nuestros teatros.

Pueden distinguirse dos etapas en la teorización del Teatro Comparado, una inicial y otra crítica y superadora, hoy vigente y en proceso de desarrollo.³

En su etapa inicial, el Teatro Comparado nació como una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada para la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad. Siguiendo las coordenadas aceptadas por la International Comparative Literature Association (ICLA), el Teatro Comparado se definía entonces como el estudio de la historia teatral, de la teoría teatral y de la explicación de los acontecimientos teatrales desde un punto de vista internacional y/o supranacional. Justamente el comparatista español Claudio Guillén parte de ambos conceptos, internacionalidad y supranacionalidad, para la Literatura Comparada, como columnas de su libro fundamental *Entre lo uno y lo diverso* (1985). Tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan con una superación de lo nacional. Estudiar el teatro desde un punto de vista internacional significa problematizar las relaciones, diferencias e intercambios entre dos o más teatros nacionales (a partir del análisis de repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, bibliotecas, traducciones, viajes, etc.), o entre un teatro nacional y culturas extranjeras (externas a lo nacional). En este primer acercamiento, nacional y extranjero van de la mano: teatros nacionales, teatros extranjeros. El punto de vista supranacional consiste en atender aquellas focalizaciones de investigación que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven o no pueden ser problematizados desde la categoría de lo nacional). Se habla de puntos de vista internacional y/o supranacional, ya que los mismos objetos de estudio pueden ser encarados desde una u otra perspectiva.

Ya en el siglo XXI el Teatro Comparado genera un cambio en su dinámica: se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar, abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: se problematizan la diversidad intra-nacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales, así, en plural, de la misma manera que Luis Villoro (1998) habla de los estados plurales. Ya no se piensa en “un” teatro nacional, sino muchos “teatros nacionales”. Incluso se radicaliza la necesidad de estudiar prácticas teatrales “nacionales” fuera del mapa

³ Véanse respecto de ambas etapas Dubatti 1995 y 2008.

geopolítico de la nación (circulación, viajes, exilios, migraciones, radicaciones, etc. de artistas argentinos fuera del país). Dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro(s). Junto a lo intra-nacional y lo argentino fuera de la Argentina (es decir, fuera de las fronteras geopolíticas del país), se formulan otras problematizaciones. ¿Cómo fijar el nacimiento de un teatro nacional, con qué parámetros? ¿Cómo pensar una identidad del teatro nacional cerrada en sí misma y no abierta, porosa, integrada a la multiplicidad de relaciones con el mundo? ¿Cómo no concebir el vínculo del teatro argentino con otros mapas culturales: la Hispania, Europa, Occidente, la Romania, más allá de las relaciones con una cultura nacional europea particular, por ejemplo, a través de la lengua?⁴ ¿Cómo no pensar los vínculos con las culturas originarias anteriores a la colonización occidental? ¿Cómo pensar el teatro nacional en relación a la globalización, la multiculturalidad, el multilingüismo, la mundialización o la planetarización? ¿Son los teatros nacionales argentinos, a su manera, una región del teatro occidental con características singulares?

Es incuestionable que los conceptos de nacionalidad, internacionalidad y supranacionalidad siguen siendo válidos para los estudios de literatura y teatro argentinos, pero el Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir fenómenos que no se encuadran específicamente en lo nacional, internacional o supranacional y favorecer otros puntos de vista, la formulación de otros problemas. Así, en una segunda teorización, se introducen los conceptos de territorialidad, interterritorialidad, supraterritorialidad e intraterritorialidad, más abarcales que los de lo nacional, internacional y supranacional.

En esta nueva etapa, el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales,

⁴ Recordemos, a manera de ejemplo, el problema que plantea Ricardo Rojas al estudiar la obra de Juan Cruz Varela, en general y específicamente sus tragedias: “Liberal y subversivo era el ideal político que Varela servía; pero la forma literaria en la cual lo servía como poeta, era conservadora y colonial” (1915: 14). Observa al respecto Graciela Cristina Zecchin de Fasano: “El período de la independencia muestra idénticas características en diversos países americanos. Casi todos los críticos coinciden en aseverar la contradicción entre cantar a la libertad y utilizar la lengua del colonizador, en la forma estética importada por el colonizador” (2012: 403, nota 1). Se trata de un problema en el que la mirada comparatista trasciende/resuelve la aparente contradicción al reconocer formaciones culturales que exceden la idea de lo nacional: independizarse de la nación española no implica para Varela salirse de la civilización occidental, ni de los vínculos con la Europa hispánica y no-hispánica, sino construir un nuevo país que aporta nuevas perspectivas a Occidente. La lengua y la estética provenientes de Europa, y por extensión de Occidente y la Romania, son puestas al servicio de un nuevo proyecto nacional.

supraterritoriales y/o intraterritoriales. La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y que, *mutatis mutandis*, sigue vigente para el eje de la comparación). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana (Hiernaux y Lindón, dirs., 2006). Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intra-territoriales, dentro de un mismo territorio (nunca monolítico y homogéneo). Incluye las tensiones con la des-territorialización y la re-territorialización. A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden; a la interterritorialidad, aquellos que conectan dos o más territorialidades. El investigador Anssi Paasi, con amplia bibliografía dedicada a los problemas territoriales, afirma sobre la complejidad del concepto de territorio:

Territory is an ambiguous term that usually refers to sections of space occupied by individuals, social groups or institutions, most typically by the modern state (...) Several important dimensions of social life and social power come together in territory: material elements such as land, functional elements like the control of space, and symbolic dimensions like social identity. At times the term is used more vaguely to refer at various spatial scales to portions of space that geographers normally label as region, place or locality. Because contemporary territorial structures are changing rapidly, all of these categories imply many politically significant questions, above all, whether we should understand territories, places, and regions as fixed and exclusively bounded units or not (...) This forces us to reflect the responsibility of researchers in defining and fixing the meanings of words that may contain political dynamite. This has been an important question in the history of political geography and geopolitics, where the interpretations of concepts such as territory and boundary have been always simultaneously expressions of the links between space, power and knowledge (...) The term territory may also be used in a metaphorical sense. Becher (1989), for instance, speaks about "academic territories," referring to the way disciplines have their own internal power structures and "boundaries," and links to external "territories." (2003: 109)

De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen

mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los mapas de los estados-nación. La territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política, y dialogan con ellos por su diferencia. También los fenómenos supraterritoriales permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta, o de fenómenos semejantes sin conexión genética). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.⁵ Estos mapas teatrales específicos dialogan por relación y diferencia con los mapas no-teatrales. Según Alvaro Bello (*Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*), "el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una 'producción' sobre éste. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder" (2004: 99). El Teatro Comparado piensa los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder. En un examen del pensamiento de Rogerio Haesbaert (*O Mito da Des-territorialização. Do "fin dos territorios" à multiterritorialidade*, 2004), César A. Gómez y María Gisela Hadad afirman que "concibe al territorio como el resultado de un proceso de territorialización que implica un dominio (aspecto económico-político) y una apropiación (aspecto simbólico-cultural) de los espacios por los grupos humanos" (2007: 6). Y agregan: "El territorio debe ser pensado como la manifestación objetivada de una determinada configuración social, no exenta de conflictos que involucran a una diversidad de actores que comparten el espacio" (8). De allí que debamos reconocer complejidades intraterritoriales. Según Gómez y Hadad, para Boaventura De Sousa Santos, la globalización es siempre la globalización exitosa de un localismo dado. En "Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución", De Sousa Santos afirma:

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

⁵ Para una tipología de mapas teatrales (de localización y distribución, circulación, irradiación, sincronía, concentración, de zonas o áreas de extensión, mapas administrativos o geopolíticos, de circuitos, cualitativos, de flujos, históricos, cuantitativos, etc.), aspecto que no desarrollamos aquí por cuestiones de espacio, Dubatti 2012: 105-125.

capacidad de designar como local a alguna entidad o condición social rival.
(De Sousa Santos, 2001: s/d)

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

De acuerdo con la teoría de la Filosofía del Teatro, al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial.

Hay una dimensión desterritorializada del acontecimiento teatral (su dimensión de *poiesis*, metáfora, estructura imaginaria), pero, como afirma la Filosofía del Teatro, no puede sino encarnarse en la territorialización: en el teatro la *poiesis* es corporal, en consecuencia hay un espacio de liminalidad entre territorialidad y desterritorialización, pero esta última depende de la territorialidad del cuerpo para producirse.

En este sentido, Néstor García Canclini (1995: 17-21) distingue las prácticas territorializadas, a las que se exigen relaciones socioespaciales (sociogeográficas), de las prácticas desterritorializadas, que se producen en el espacio virtual por vínculos socio-comunicacionales. Si quiero leer las obras completas de Sartre las puedo bajar de internet, pero si quiero experimentar el acontecimiento teatral de una puesta de *A puerta cerrada* en París, no me queda sino viajar (o esperar que dicha puesta viaje).

La del teatro no es la desterritorialización socio-comunicacional del tecnovivio (transmisión de información por vía digital y máquinas al margen de la materialidad del cuerpo viviente) sino la territorialización socio-espacial del convivio.⁶ Los signos se pueden transmitir socio-comunicacionalmente pero el cuerpo no. En el teatro hasta la desterritorialización está territorializada. En el teatro la desterritorialización es una práctica territorializada por el cuerpo y el convivio. No hay un teatro transterritorial, o extraterritorial, sino, en el mejor de los casos, componentes de desterritorialización poética territorializados por las prácticas corporales y espaciales del acontecimiento convivial.

Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales, y la territorialidad

corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y se ha nutrido culturalmente. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica.

Esa territorialidad se inscribe en todos los planos del acontecimiento. Valga un ejemplo. Asisto a varias funciones de *Terrenal*, de Mauricio Kartun. La pieza toma el mito bíblico de Abel y Caín y lo reescribe territorialmente (es decir, geográfico-histórico-culturalmente), se observa en el acontecimiento presentado en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires (así como en el texto publicado):

- Una reescritura del mito desde una posición política de la “izquierda nacional” argentina
- Alusiones al peronismo (pensamiento político sólo practicado en la Argentina y fuertemente anclado en su historia)
- Una relación con la lengua española cargada de dialectalidad y de historia regional
- Múltiples intertextos de la gauchesca, poética de reconocida territorialidad rioplatense por su producción y circulación
- Ubicación en un espacio ficcional que refiere a un espacio real geográfico: un loteo fracasado en algún lugar marginal de la Provincia de Buenos Aires, cerca de las lagunas de Benavídez
- Una forma de producción teatral, de la que resulta la obra, relacionada con la historia de las prácticas del teatro independiente⁷ en Buenos Aires y el país
- Formas de actuación ligadas a las prácticas y concepciones de la actuación en la Argentina (el “actor criollo”)
- Música popular en castellano de circulación local en la década del cincuenta y hoy olvidada, rescatada por Kartun de archivos privados locales de difícil acceso
- El diseño de un espectador-modelo localizado, al que van dirigidos algunos chistes, alusiones y complicidades, que la mayoría de los espectadores extranjeros no comprenden⁸

Hay además plena conciencia del dramaturgo respecto de cómo opera esa territorialidad en los procesos de escritura (véase la entre-

⁷ Diferenciable de las formas de producción oficial y comercial.

⁸ Lo hemos comprobado al asistir a las funciones de *Terrenal* en el Teatro del Pueblo con espectadores de España, Estados Unidos, México y Brasil.

⁶ Para la diferencia entre convivio y tecnovivio, véase Dubatti, 2014a: 102-114.

vista incluida en Kartun, 2014: 69-83). En términos de teoría poética, podemos concluir del ejemplo kartuniano que la territorialidad se encarna en todos los niveles de la poética: en las estructuras, en el trabajo, en las concepciones y en la pragmática de relación con los espectadores.

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

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

Desde sus orígenes disciplinarios, cada vez con mayor conciencia teórica, el Teatro Comparado ha impulsado una visión crítica decolonial. La teórica argentina Zulma Palermo ha propuesto para la Literatura Comparada (y podemos traspolarla al comparatismo teatral) “una línea de reflexión llamada por la comparatista india Gayatri Spivak –actualizando a Benjamin– ‘regionalismo crítico’, desde la que se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder” (2011: 126). Afirma Palermo:

De allí que la propuesta de un “regionalismo crítico” tienda a revertir ese estado de cosas en estos días en los que pertenencias e identidades se definen ya no por la radicación en una nación, o lengua o raza, sino por la actualización de genealogías diversas de las que se construyeron, no para “recuperar” un pasado originario y puro, sino en sus contaminaciones, olvidos, y entrecruzamientos “fronterizos”. Del mismo modo que, precisamente por su cartografía, procede no desde la homogeneidad que reclama la construcción de una nación jurídica, sino desde la heterogeneidad de las construcciones socioculturales. (...) El regionalismo crítico, como práctica comparatística decolonial, piensa cartografías otras, historias otras de las producciones culturales y literarias [teatrales] al desarticular las organizaciones jerárquicas y/o por áreas fijas desde una geopolítica anticolonialista, atendiendo más bien a la pluriversalidad de sus formaciones interiores. Parecería entonces que la línea de salida está ya siendo señalada por la emergencia y aceptación de que las sociedades del presente son complejas y *pluriculturales*. (2011: 128-129)

¿Con qué problemas se enfrenta el Teatro Comparado en su estudio de la territorialidad? Se busca reconocer y analizar los desafíos epistemológicos, teóricos, metodológicos y analíticos que entrañan los acontecimientos teatrales. Especialmente, la escritura de la historia del teatro. La territorialidad involucra los debates sobre las nociones de provincia, estado, región, federalización, circuito, fronteras externas e internas y bordes; los diseños cartográficos (territorialidades topográficas, sincrónicas y diacrónicas, etc.); la teorización del país teatral plural, multicentral / multipolar; las relaciones de “frontera internacional”, los vínculos entre países limítrofes u otras geoculturas (el mar, el desierto, los valles, la montaña, la selva, etc.); el teatro intranacional y su vinculación con lo supranacional; los mapas teatrales de circulación y flujo; los problemas de historización y su consecuente noción de “archivo”; la tensión entre los conceptos de nación, latinoamericanidad y occidentalización o romanidad; las conexiones temáticas y morfológicas; las relaciones entre globalización / localización, territorialización, des-territorialización y re-territorialización de los teatros; la continuidad / discontinuidad de los procesos teatrales; los grados de institucionalización del teatro en una cartografía multicentral; los múltiples fenómenos del teatro como reescritura,⁹ entre muchos otros. Estas coordenadas permiten pensar los teatros argentinos desde una nueva cartografía de mayor complejidad, en la que el centro de comparación, en tanto múltiple (multicentralidad), puede ser desplazado a todas y cada una de las territorialidades del país, e incluso fuera de sus fronteras geopolíticas.

Territorialidad y Teatro Comparado ponen además el acento en la producción de un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados.¹⁰ En los últimos años una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral y al conocimiento científico producidos en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de lo

9 Distinguimos al menos seis tipos de reescrituras dramáticas y escénicas, verbales y/o no verbales. Véase al respecto Dubatti, 2018-2019.

10 Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el artista y el técnico artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral. Una Filosofía de la Praxis Artística / Teatral. Ese pensamiento no está exclusivamente circunscrito al teatro: involucra una visión general del mundo pero desde un ángulo, desde la experiencia teatral o artística. Llamamos Ciencias del Arte, en plural, al conjunto de disciplinas científicas que producen conocimiento sistemático y controlado sobre el arte, es decir, conocimientos sistemáticamente estructurados, y susceptibles de ser articulados unos con otros, organizados con rigurosidad, coherencia, argumentación, a partir de la observación, la experimentación, la comprobación y la validación de una comunidad científica.

particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y propicia el pensar desde una actitud radicante (apropiándonos libremente del sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud, *Radicante*, 2009). No se trata de aplicar un principio radical *a priori* a lo estudiado, sino de reconocer radicalmente un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, sus procesos de territorialización. Se pone en primer plano la cláusula de la lógica modal *ab esse ad posse* [si es, puede ser]: del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Se priorizan los recorridos inductivos de investigación (pase de observación empírica a elaboración de ley empírica, y de ésta a elaboración de ley abstracta) y el examen crítico, la revisión y el cuestionamiento de los recorridos deductivos que parten de un saber *a priori*. Se estimula también, de esta manera, el diseño de nuevas teorías ancladas territorialmente.

Hoy existe una nueva cartografía mundial de distribución del trabajo en la Teatrología, y el Teatro Comparado cumple al respecto una función fundamental. No hay una lengua común universal en la Teatrología, no hay Mesías teórico, no hay “gurú”, sino trabajos territoriales, radicantes, desde lo particular, y *a posteriori* hay intercambio y apropiación local de saberes y conocimientos intercambiados. De allí la importancia de los encuentros de artistas y teóricos: congresos, coloquios, espacios de diálogo e intercambio. Diálogo de cartografías. El Teatro Comparado nos indica que tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, de conjunto, ojalá alguna vez planetarias, que sólo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular en el análisis territorial.

A partir de la segunda definición, el Teatro Comparado viene a poner en crisis todo concepto esencialista, reduccionista, cerrado, cristalizado, de los teatros nacionales. Invita a pensar desde mapas específicos más complejos, dinámicos, multicentrales y en permanente discusión. No se trata de descartar el concepto de lo nacional, pero sí de dinamizarlo, de volverlo plural, de proponer una ampliación y enriquecimiento de los teatros nacionales: hay literatura(s) dramática(s) argentina(s) / teatro(s) argentino(s), cuya percepción exige nuevas cartografías, mapas literarios y teatrales que no se superponen de manera mecánica con los mapas geopolíticos.

Del Teatro Comparado surgen otras numerosas disciplinas científicas, entre ellas la Poética Comparada. Si la Poética es el estudio de la *poiesis* teatral en tanto acontecimiento convivial-corporal, y del acontecimiento teatral integral a través de la *poiesis* y de la zona de experiencia que genera en su multiplicación expectatorial-convivial,

la Poética Comparada propone la problematización de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, interterritorial, supraterritorial e intraterritorial, es decir, cartográfica. En tanto área de estudios del Teatro Comparado, la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén, 1985), entre territorialidades. En términos de Teatro Comparado y Cartografía Teatral, entre la supraterritorialidad de lo uno y la diversidad de las territorialidades. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo (usamos el término según la Filosofía Analítica), en un grupo de entes poéticos o en una teoría: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas.¹¹ La relación entre estas poéticas establece trayectos de análisis deductivo e inductivo, en una tarea dialéctica fascinante y nunca acabada que busca diseñar comunidades, diferencias y cánones o selecciones.

La perspectiva territorial del Teatro Comparado favorece un campo de especialización (Dubatti, 2012b: 121-139), al mismo tiempo que plantea un conjunto de preguntas operativas para todas las disciplinas de la Teatrología. Puede aplicarse a los teatros nacionales de cada país, así como a la consideración continental o regional de los teatros latinoamericanos.

Referencias bibliográficas

- AAVV., 2014, *Actas VI Congreso Argentino de Teatro Comparado “Cartografías del teatro del mundo”*, Buenos Aires, Ediciones del CCC / Proteatro, edición en CD.
- Bello, Álvaro, 2004, *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*, Santiago de Chile, CEPAL.
- Bourriaud, Nicolas, 2009, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Burgos, Nidia, y Killmann, Marcia, comps., 2008, *Teatro Comparado. Poéticas, redes internacionales y recepción*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.

¹¹ Para la distinción de estas poéticas, véanse Dubatti 2012: 127-142, y 2014b: 21-54.

- Collot, Michel, 2015, "En busca de una geografía literaria de los textos", en Mariano García, M., María José Punte y María Lucía Puppo, comps. *Espacios, impagones y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 59-75. Traducción de M. L. Puppo.
- Coria, Marcela, María Eugenia Martí y Stella Maris Moro, eds., 2017, *Tránsitos, pasajes y cruces en las teatralidades del mundo*, Rosario, Congreso ATEACOMP / Universidad Nacional de Rosario. Libro digital, PDF. Archivo Digital: descarga y online.
- De Sousa Santos, Boaventura, 2001, "Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución", *Revista Chiapas* 12, México, ERA-IIEc. <https://revistachiapas.org/No12/ch12desousa.html>
- Dubatti, Jorge, 1995, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, Serie Teoría y Metodología.
- Dubatti, Jorge, ed., 2003, *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Editorial Atuel.
- Dubatti, Jorge, 2008, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.
- Dubatti, Jorge, 2011a, "Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina", *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado* 3, 9-26.
- Dubatti, Jorge, 2011b, "Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina", *Boletín de Literatura Comparada* XXXVI, 103-120.
- Dubatti, Jorge, 2012a, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge, 2012b, "El Teatro Comparado como campo de especialización", en Montezanti, M. Á. y Matelo, G. coords., 2012, 121-139.
- Dubatti, Jorge, 2014a, "Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo", *Lamparina: Revista de Ensino de Teatro* 1-5 (noviembre), 102-114. <http://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/index>
- Dubatti, Jorge, 2014b, *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge, 2018-2019, "Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad", *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 10-14 (octubre-marzo), 4-29.
- García Canclini, Néstor, 1995, "De las identidades en una época postnacionalista". *Cuadernos de Marcha* 101 (enero), 17-21.
- Gómez, César y María Gisela Hadad, 2007, "Territorio e identidad. Reflexiones sobre la construcción de territorialidad en los movimientos sociales latinoamericanos", en *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Disponible en <https://www.aacademica.org/000-024/152>
- González de Díaz Araujo, Graciela, ed., 2007, *De Shakespeare a Veronese. Tensiones, espacios y estrategias del Teatro Comparado en el contexto latinoamericano*, Buenos Aires, Instituto Nacional del teatro, Universidad Nacional de Cuyo y Ediciones Nueva Generación.
- Guillén, Claudio, 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Haesbaert, Rogerio, 2004, *O Mito da Desterritorialização. Do "fim dos territorios" à multiterritorialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand.
- Hiernaux, Daniel, y Alicia Lindón, dirs., 2006, *Tratado de Geografía Humana*, México, Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana.
- Kartun, Mauricio, 2014, *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*, Buenos Aires, Atuel, Col. Biblioteca del Espectador.
- Montezanti, Miguel Ángel, y Gabriel Matelo, coords., 2012, *El resto es silencio. Ensayos sobre Literatura Comparada*, Buenos Aires, Biblos, Col. Investigaciones y Ensayos.
- Paasi, Anssi, 2003, "Territory", en J. Agnew, K. Mitchell, and G. Toal, eds, *A Companion to Political Geography*, New York, Blackwell Publishing, Blackwell Reference Online. Chapter 8, 109-122.
- Palermo, Zulma, 2011, "¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?", en Adriana Crolla, comp., *Lindes actuales de la Literatura Comparada*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, 126-136.
- Pianacci, Rómulo, y Cecilia Taborda, 2018, eds., *Tradición, rupturas y continuidades en el teatro contemporáneo*, Universidad Nacional de Mar del Plata / Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), 143-166. <https://fh.mdp.edu.ar/ebooks/index.php/fh>
- Quiroga, Cristina, comp., 2014, *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado. Teatro latinoamericano y teatro del mundo – ATEACOMP*, Buenos Aires, Leviatán.

- Rojas, Ricardo, 1915, "Noticia preliminar", en Juan Cruz Varela, *Tragedias*, Buenos Aires, La Facultad, Col. Biblioteca Argentina, 11-30.
- Segato, Rita L., 2002, "Identidades políticas y alteridades históricas", *Nueva Sociedad* 178, 104-125.
- Villoro, Luis, 1998, *Estado plural, pluralidad de culturas*, Buenos Aires, Paidós-UNAM.
- Zecchin de Fasano, Graciela C., 2012, "Materia mítica grecolatina en el neoclasicismo rioplatense", en Montezanti, M. Á. y Matelo, G. coords., 2012, 403-426.

El Estado en el análisis literario comparado

MARCELO TOPUZIAN
UBA, UNTREF, CONICET

Parto de una constatación: no disponemos todavía de otras unidades para la historia literaria que las lenguas y las culturas nacionales. Desde el siglo XIX, estas conformaron la infraestructura de la historia literaria; la historia de la disciplina misma coincide, en las fechas de origen e institucionalización complementarios de las filologías nacionales, la romanística y el estudio de las literaturas extranjeras, con los tiempos históricos del desarrollo de los nacionalismos. La literatura comparada no alcanzó a forjar herramientas de análisis capaces de sobrepasar el paradigma teórico de la historiografía de la literatura y la cultura nacionales, con sus periodizaciones establecidas, sus criterios de especificación y definición de sus objetos, sus modelos dominantes de desarrollo y modernización literarios, sus modos culturalistas de articular la literatura con la sociedad y la política –aunque, por supuesto, el comparatismo hizo y hace intentos de ir más allá del medio mismo que lo vio nacer, todos ellos más o menos gloriosos en el fracaso teórico y epistemológico inevitable.

Esta carencia se vuelve más flagrante ante una agenda política y científica que, por razones diversas que me llevaría mucho tiempo explicar aquí –pero que al menos podría etiquetar así: #globalización, #multiculturalismo, #poscolonialismo, #universidad corporati-

va, #crisis de las humanidades–, dificulta cada vez más recurrir, para comprender el presente y el pasado, a la trabazón conceptual y axiológica de las categorías de una lengua, una cultura y una literatura que las convirtió, a cada una de ellas, en nacionales. Pero hay que tener en cuenta que esto también desarma desde su misma base la hipótesis historiográfica modernista –en el sentido más amplio del término– que cifró la superación, solo aparente, de una literatura nacional definida según el principio de su supuesta –y sin dudas imaginada– autoctonía, en un cosmopolitismo internacionalista, en apariencia espontáneo, implicado solamente por el uso desterritorializado, abstraído, formalizante y autónomo de una lengua antes definida como nacional. Opera alegóricamente, detrás de este tipo de relato de la constitución de las literaturas nacionales como literaturas modernas y autónomas, el modelo teleológico de la emancipación nacional cuando esta se piensa como acceso de un pueblo o una nación sin Estado al ejercicio de la soberanía que este implicaría, identificada en este caso con la promoción moderna a la autonomía literaria como vía de acceso a la lucha por la hegemonía literaria mundial.

Trataré de esbozar algunos posibles lineamientos para una agenda teórica actual para la literatura comparada en estos horizontes. Para ello, hay que empezar por desarmar el modelo teleológico de la ecuación de Estado, nación y cultura con que se ha pensado la historia social e institucional de la literatura. Antes de convertirse en acervo nacional, la literatura tuvo que pasar a ser, de anterior atributo de poder y distinción para las élites gobernantes, una institución del Estado moderno. La institucionalidad separada de la literatura no es un *a priori* de la crítica literaria ni una consecuencia de una identidad nacional preexistente, sino un proceso político complejo, no lineal, de balances siempre parciales, objeto de resistencias e impugnaciones, que forma parte integral de los procesos de constitución de los estados nacionales modernos. Haciendo registro de estas vicisitudes, la historia de la literatura –hoy, abandonada por la industria editorial, cada vez más asunto de erudición, archivo y patrimonio, y subsidio y promoción, es decir, completamente en manos de las instituciones del Estado– podría recuperar así su politicidad constitutiva, sin restringirla a su vieja pretensión cultural monumental en torno a un canon de obras y autores ni a las fronteras de un territorio nacional.

Hay una manera de desarmar este modo de pensar las tareas de la historia literaria desde una perspectiva comparada que ya se viene desarrollando dentro de la crítica académica: tiene que ver con estudiar cómo la literatura participa de dispositivos de gobierno no basados en la producción de consenso a partir de representaciones ideológico-culturales unificadas de la identidad, es decir, en el mode-

lo nacional, y, por el contrario, más ligados a los recursos estatales de administración de lo que Michel Foucault denominó “gubernamentalidad” ([1978] 1999), pero que luego se diseminó en distintas formas de análisis histórico-político de operaciones de control social. La contribución de las perspectivas foucaultianas –de marcada influencia en la crítica literaria con orientación de género, en los estudios de la subalternidad, en los análisis biopolíticos y glotopolíticos de la literatura– a esta posible agenda de investigaciones para la literatura comparada consiste en conceptualizar la producción de subjetividad institucionalizada en la literatura no solo a partir de la mediación de un conjunto de representaciones hegemónicas –lo que todavía llamamos ‘cultura nacional’– que se han constituido de forma eminentemente verbal o que toman la construcción discursiva como modelo para la elaboración de cualquier imaginario, sino también, y fundamentalmente, en relación con dispositivos materiales de ordenamiento y clasificación de cuerpos, afectos, hábitos y discursos, donde estos últimos ya no ocupan una posición de mediación privilegiada, y entre los que la literatura se inscribiría a partir de una exploración de los límites de dichas clasificaciones y de sus efectos de representación, y ya no solo de los supuestos límites del ‘lenguaje en cuanto tal’, según la hipótesis modernista.

Pero este tipo de análisis resulta insuficiente si queremos tener en cuenta también los problemas de lo que hasta ahora vinimos conociendo como el orden de la representación propiamente literaria: los mundos de ficción, los recursos formales, las figuras del discurso, los imaginarios singulares. Los investigadores sabemos perfectamente cómo lidiar con ellos y legitimar científicamente nuestros pasos bajo criterios públicos y abiertos si nos movemos en el marco conceptual de la mediación entre cultura y sociedad: podemos orientarnos con comodidad entre los vínculos que allí guardan entre sí identidades colectivas, hegemonías políticas, comunidades imaginadas y discursos sociales sin perder de vista la especificidad de la literatura, porque para eso nos hemos educado. Todavía estamos acostumbrados a pensar que la forma es algo intrínseco de la obra literaria, que presupone la distinción entre un interior y un exterior y una lectura concentrada en la obra en sí misma, y para lo que solo sirven los procedimientos de análisis lingüístico, retórico, filológico, a los que solo en un segundo momento se podrían sumar cuestiones histórico-sociales más distantes. Pero no es tan fácil pensar la relación de literatura y Estado, como intentamos hacer ahora, al no poder disponer de la parafernalia conceptual de estas mediaciones –que son las de nación, cultura y sociedad civil–, como sucede bajo la hipótesis de su interpretación biopolítica, por ejemplo. Los estudios culturales, en este sentido, se han servido, para salir de

este paso, de una teoría radical general –y, por eso, paradójicamente descontextualizada– del uso material en un contexto determinado: todo elemento objeto de análisis no posee otra entidad que el haz de valencias que lo ligan al conjunto desagregado de las relaciones sociales y culturales en un momento dado de la historia.

Sin embargo, la vastedad y complejidad de los usos imaginables de los elementos de distinto registro, nivel y materia implicados por lo que todavía podemos denominar el análisis literario tienden a reducirse, en la práctica de la historia contemporánea de la literatura, a la circulación y recepción de objetos cuya materialidad depende de recortes extrínsecos y, en última instancia, a una opción binaria y maniquea a propósito de sus fines últimos: ¿la literatura replica de forma directa, a través de aquellos rasgos que hemos tendido a reconocerle como más o menos propios, los dispositivos de control, y de este modo se inscribe sin más entre el conjunto más amplio y desagregado de aparatos discursivos y no discursivos que reunimos catacrésticamente bajo la denominación de ‘Estado’, o, por el contrario, los transgrediendo voz y volviendo visibles y registrables las resistencias y heterotopías que ellos excluyen, enrevesando sus clasificaciones y órdenes, y singularizándose de paso a sí misma –o, al menos, a algunas de sus zonas–, como resultado de estas prácticas anómalas, respecto de un universo discursivo microfísicamente atravesado por el poder que, sin embargo, Foucault nunca podría haber descrito de este modo?

A *priori*, tendemos a pensar automáticamente que la segunda opción es la correcta, según la interpretación que los estudios culturales hicieron de Foucault, recientemente reactualizada gracias a la incorporación de los trabajos sobre arte y literatura de Jacques Rancière. O, al menos, esa es nuestra voluntad progresista. Sin embargo, las cosas no son tan simples ni podrían resolverse a puro voluntarismo. La tradición de la reflexión sociológica weberiana sobre el Estado, de Norbert Elias a Jürgen Habermas, nos ha mostrado cómo la literatura ha contribuido a la configuración de las condiciones de posibilidad del sujeto jurídico moderno de la ciudadanía. Ella proporcionó un conjunto de instrucciones para inscribir un cúmulo de afectos, disposiciones y comportamientos –en fin: modos de existencia– en la órbita de las significaciones y las acciones públicas y racionales y, por lo tanto, de la lógica representativa del Estado, haciendo que lo invisible, intangible o virtual de la subjetividad se incorporara culturalmente bajo la figura unitaria del sujeto individual, forma moderna de la sociabilidad cuya difusión generalizada se convirtió, en la Europa posrevolucionaria, en razón de Estado. Así la literatura contribuyó a la producción del sujeto moderno: instauró un medio de sociabilidad ilusoria e inmersiva, pero relativamente es-

table y experimentable, que suplementó la trama constitucional que establecía jurídicamente la distinción de Estado y sociedad civil, en un escenario de complejidad creciente de las interacciones sociales que redundaba cada vez más en su mudez petrificada y caótica ante la experiencia individual. Pero lo hizo, como indicó Peter Bürger, en un contexto literario lleno de contradicciones, de una manera para nada lineal, con idas y vueltas que es lícito revisar en la historia misma de su difícil conformación como institución moderna autónoma, y también en las resistencias que provocó. Y sabemos también que este proceso solo pudo tener lugar en el horizonte suplementario pero omnipresente de las comunidades nacionales imaginadas, que al mismo tiempo contribuyó a conformar.

Según esta tradición de pensamiento sociológico, la crítica literaria se encargó, como hemos visto, de mediar y resolver todo aquello que en la literatura impugnara o pareciera resistirse al debate público y racional en el marco de la sociedad civil, lentamente emancipada respecto de la concepción clásica del gusto, y al mismo tiempo nacionalizada por las instituciones culturales y educativas del Estado. La crítica sujetó a procedimientos públicos de intercambio algo que al principio parecía puramente privado e idiosincrático, e incluso irracional o incomprensible. No siempre fue exitosa en sus operaciones, y en sus fracasos hay otra posible historia de la literatura. Pero es cierto que la abstracción de las formas estéticas por parte de la actividad crítica, institucionalizada o no, se constituyó como el medio más fértil y propicio para tales operaciones, en el arco crítico que va –y que se me disculpe la sinopsis, dado el tiempo que me queda– de los románticos de Jena a la teoría estética de Adorno, cuyas inversiones y decepciones explica la creciente inverosimilitud de la idea de una sociedad civil y una cultura realmente autónomas respecto de los poderes conjuntos del Estado y el mercado. La negatividad de la forma literaria buscó garantizar definitivamente su derecho a la independencia respecto de esos poderes a costa de su vaciamiento radical, aunque siempre todavía según la lógica propia del campo modernista de la disputa entre espacios literarios nacionales por la hegemonía mundial. Pero incluso en esta radicalización de la manera en que se piensa la forma, como operación de autodiferenciación respecto de un horizonte material de pareceres ‘privados’ e irracionales, nos encontramos con que la crítica sigue constituyendo sus objetos tal y como lo hacen los hechos sociales bajo la égida del Estado moderno, no solo los literarios: como fenómenos públicos abiertos, en su abstracción respecto de cualquier interés individual, a la opinión general. Por algo Adorno fue uno de los maestros de Habermas. La forma fue la manera en que la literatura se relacionó con el Estado en la época de la autonomía.

La literatura es social e histórica de cabo a rabo, y esto solo quiere decir que todo en ella dispone modos de relacionalidad, lógicas de lo público, racionalidades de la imaginación colectiva. Hasta -o especialmente- su forma. Pero, sin embargo, este carácter mediador de la forma coincide en la literatura con su invisibilización: el diseño formal aspira a algún grado de ilusión, de suspensión de la incredulidad, a través de la ficción, de realización no pública, no racional, no formal, paradójicamente, de los recursos formales. En la literatura siempre hubo algo de eso que Habermas denuncia en los medios de comunicación de masas contemporáneos: que crean agenda propia, sin someterse completamente al procedimiento del intercambio público, aunque el alcance de aquella sea más limitado. La crítica literaria atenta a la forma no pasó solo por la explicitación de la racionalidad pública o política implicada por la obra, sino que además debió tener en cuenta cómo ella operó también retirándose de ese plano de lo social-procedimental, produciendo efectos de ilusión, o de inmersión ficcional (como diría Marie-Laure Ryan) de distinto carácter, sin operar solo de manera racionalizante, como quien rompe el hechizo, que es el modelo ilustrado habermasiano por excelencia para pensar la racionalidad de la crítica.

La crisis de esta empresa de formalización y desformalización hizo que la investigación literaria buscara su legitimación en la cientificidad proporcionada por la lingüística. La teoría literaria inventó categorías *sui generis* a partir de ella para improvisar una especificidad en los frentes de conflicto académicos con las ciencias sociales que fueron el efecto secundario de esta academización de la crítica ante la pérdida de importancia social de la literatura ante los medios de comunicación masivos. Pero esas categorías no alcanzaron a conmover el edificio modernista de la disputa por la hegemonía literaria mundial a partir del capital literario nacional, y progresivamente abandonaron la hipótesis de la implicación política de las formas de la literatura, para buscar su politicidad en otros aspectos, ligados con sus usos, pero según vías demasiado limitadas.

Mi propuesta consiste en que, para volver a pensar la relación de la literatura con el Estado y, por lo tanto, dar curso a una reflexión radicalmente comparatista que ya no dé por sentadas sus respectivas conformaciones como literatura nacional y Estado-nación, debemos tomar distancia de estos modelos lingüísticos de la teoría. Caroline Levine, en su libro *Forms*, sostiene que hoy nuestra idea misma de la forma en literatura está completamente atravesada, tras la crisis de sus definiciones estéticas y como consecuencia de la teoría, por una precomprensión lingüistocéntrica. Llama, por lo tanto, a concebirla, atenta a la promoción unilateral y abstracta de la noción de uso por

parte de los estudios culturales, como la entiende el diseño: las formas como algo pensado para algo que se va a usar, y en relación con ese uso, aunque sin reducirse al mismo, ni someterlo a criterios generales, y sin predeterminedar el nivel o registro de definición de la utilidad. Este diseño, agrego, lo podríamos pensar a la manera del diseño de sí, del autodiseño y de las tecnologías del yo que teorizó el último Foucault: del mismo modo que estas vías de autoafectación se definen por su superficialidad, dispersión y carácter práctico respecto de lo que se consideró la unidad y profundidad metafísica de la formación del sujeto moderno, en lugar de constituirse, a la manera de la forma concebida estéticamente, como la vía para el establecimiento de una institución literaria autónoma -incluso a escala mundial-, estos diseños formales en uso a los que se refiere Levine podrían pensarse, en cambio, como tecnologías desagregadas de la ficción y la dicción, de la expresión y la representación, de la poiesis y la mimesis, que no habría por qué seguir pensando como unificadas bajo una institución abarcadora, pero que guardarían de todos modos su especificidad frente a otros tipos de tecnologías gracias a la densidad histórica de nuestras propias prácticas y experticias críticas.

Esto implica simplemente no prescindir de la noción de literatura en nuestra práctica crítica. Tampoco, como decía al principio, podemos prescindir de la idea de nación. Hay que conservar lo que más importa de aquella en la tradición de la teoría literaria del siglo pasado, que es su problematización. Si se tiene esto en cuenta, puede afirmarse que un curso de investigación interesado más en las relaciones entre literatura y Estado, que entre ella y nación, cultura o sociedad civil, no solo proporcionaría a la literatura comparada una plataforma para la elaboración de categorías historiográficas alternativas, sino que también incorporaría una reflexión sobre la crítica, es decir, sobre nuestras prácticas específicamente ligadas con el manejo de nuestros objetos de investigación. Los paradigmas dominantes de la historia literaria solo se conmueven realmente cuando empezamos a leer -y a mirar y escuchar- de otra manera.

Referencias bibliográficas

- Bürger, Peter, 1992, "Literary Institution and Modernization", *The Decline of Modernism*. University Park, The Pennsylvania State University Press, pp. 3-18.
- Elias, Norbert, [1939] 1987, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- Foucault, Michel, [1978] 1999, “La ‘gubernamentalidad’”, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, Volumen III, Barcelona, Paidós, pp. 175-98.
- Habermas, Jürgen, [1962] 1994, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Levine, Caroline, 2015, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Oxford, Princeton University Press.
- Ryan, Marie-Laure, [2001] 2004, *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*, Barcelona, Paidós.

¿Mersas o puritanos?

Tensión local-global en las columnas de Sara Gallardo (1967-1969)

GUILLERMINA FEUDAL

*Universidad Nacional
de General Sarmiento*

A propósito del tema de este coloquio, que define el espacio como proceso dinámico e inacabado, he seleccionado una serie de columnas que Sara Gallardo escribe para la revista *Confirmado* entre 1967 y 1969. Los textos arman un recorrido por Nueva York, Buenos Aires y Salta; dos metrópolis, una central y otra periférica, y una provincia de la Argentina, noroeste y limítrofe. Aun cuando la reunión de los textos coincide con una secuencia temporal cronológica, el trazado responde a una decisión de lectura, también podría decirse a un montaje,¹ diseñada a partir de las posiciones que Gallardo asume como cronista y de las variantes en el modo de expresar la valoración de esos lugares. En conjunto, ello me ha permitido visualizar algunos condicionamientos y potenciales intervinientes en la construcción de

1 Para diseñar el corpus, tuve en cuenta el concepto de “montaje”, que Didi Huberman ([2000] 2018) define al considerar la historia no como el ordenamiento causal de los hechos del pasado sino a partir de los anacronismos y discontinuidades. La aproximación de textos distantes en el tiempo, que la continuidad semanal de las columnas no presupone, permite entablar nuevas relaciones entre cada espacio cultural y observar los modos mediante los que la autora se aparta de los principios culturales que rigen un ordenamiento centro-periferia. Las operaciones de desmontaje y remontaje constituyen una de las intervenciones posibles, en la tarea de construcción de sentido, en el trabajo de archivo de publicaciones periódicas.

un espacio cultural, no necesariamente circunscripto por límites fronterizos, nacionales o internacionales.

Entre estos tres polos culturales se pone en juego un corrimiento de la línea de los centros: de Buenos Aires, metrópolis sudamericana y referente cultural de la región, y de Nueva York, epicentro capitalista y flamante faro cultural en disputa con París. En este mapa, Salta se desataca como un destino lateral, alejado de las luces urbanas preocupadas por mantener posiciones de vanguardia política y artística, y se recorta con peso propio.

Salta

El 12 de octubre de 1967 se publica “Reportajes antisensacionales I”, la primera nota que Gallardo redacta desde Salta. Ya desde el título se nota la voluntad de marcar distancia respecto de la atracción que podría suponer una corresponsalía, y el ánimo de producir un movimiento contrario a lo sobresaliente. ¿Por qué serán antisensacionales estos reportajes? ¿A cuento de qué habría que destinar tiempo a leer una nota declarada de bajo impacto por el mismo redactor? Una primera respuesta podemos encontrarla en el encabezado, donde Gallardo ficcionaliza una interacción entre ella y la revista negociando sus respectivos intereses:

“Así que está aburrida de su página, quiere cambiar, se siente histórica -dijo *Confirmado*. ¿Qué quiere hacer?” “Quiero ir a Salta” “¿A Salta? ¿Y cuánto tiempo piensa atosigarnos con Salta? No mucho ¿eh?” “D...dos números.” “Dos números, ¿eh?” “Bueno, dos números. Pero nada más. Buen viaje” (Reportajes antisensacionales I, p.)

Confirmado como colectivo editorial, exponente de una publicación progresista sobre economía, política y cultura general (De Leone, 2013; Alvarado, Rocco Cuzzi, 1984) parece sorprendido ante ese destino y advierte sobre un posible atosigamiento con ¿folklore?. Es decir que la teatralización le permite a la autora ponerse a distancia de ese imaginario verosímil acerca de las elecciones de un paisaje marginal, sin el glamour conveniente a las páginas del semanario.

En Salta, Gallardo encuentra una estética autosuficiente y ancestral. Ritmos ligados a la temporalidad centenaria, marcada sincréticamente por la cultura aborígen y religiosa. Las rutinas alrededor de la coca y los festejos por los 75 lustros de devoción a la virgen la acompañan durante sus primeros días de viaje. Salta es, además, tierra de poetas: Castilla, Dávalos, Falú: en las cadenas generacio-

nales, los jóvenes siguen a los viejos, que los tutelan y reclaman la continuidad de los cantos a la pachamama. El celo salteño por sus hábitos y costumbres le recuerda a Gallardo el modo mexicano de ejercer una devoción casi violenta por lo propio. También están los pobres, y los latifundistas venidos a menos; las digresiones en el discurso de Gallardo funcionan como anclaje de la descripción en el detalle del nombre propio (Sebastián, el calesitero; Ida Martínez Díaz, fundadora del Club de Madres).

El periplo salteño continúa y Gallardo, en el remate de esta primera entrega, retoma la puja por los intereses para posicionarse como cronista:

-¿Y adónde se va ahora? -me preguntan, mientras tomamos rica cerveza Salta en la vereda del hotel Salta junto a la librería Salta. / -Me voy a ciegas, a algún pueblo desconocido, a ver qué pasa. / -¿Cuándo sale? / -Mañana a las seis. / -¿Y sobre qué va a escribir? / -Sobre lo que a nadie le interesa, que es lo único que a mí me interesa. / -Y bueno, pues. Que el señor del Milagro le evite líos.

Sin necesidad de ocultar su condición de corresponsal, de viajera-para-escribir, Gallardo delimita claramente no el objeto de su texto, sino el de su deseo. Se presenta, así, una correspondencia mentonímica entre el deseo y un espacio. La idiosincrasia local no le exige a la cronista el armado de comparaciones para entrever la identidad lugareña, que se le entrega completa en su pobreza y su riqueza, sin pedirle hábitos decorosos, ni dinero (el buen amigo ausente del interior de la provincia). Sumergida en el placer, cuando el espacio de la página se le termina, los días en Salta recién empiezan. El espacio norteño no se ajusta, parecería, a los límites que la revista impone desde Buenos Aires.

Nueva York

Entre marzo y junio de 1968 Sara Gallardo escribe una serie de columnas desde el flamante centro mundial de referencia de las artes.

Rodrigo Alonso y Andrea Giunta (2010) trabajan en detalle la histórica vocación de los artistas plásticos argentinos por inscribirse en el entramado internacional, y los esfuerzos institucionales de ambos países que efectivamente llevaron a cabo la concreción de este objetivo en NY. Me estoy refiriendo puntualmente a *Vanguardia, Internacionalismo y política* (2008) de Giunta y a los textos reunidos en el catálogo *Imán: Nueva York. Arte argentino de los 60*.

Me interesa leer la mirada de Gallardo en contrapunto con las escenas que allí se historizan, ya que frente a la voluntad de proyección internacional de muchos compatriotas argentinos en la nueva sede de las artes, emergen otras facetas metropolitanas que hablan de una ciudad de contradicciones: linda y fea, pacífica y violenta, mediocre y rutilante, real e imaginaria. “El cine, la fotografía y los medios de comunicación han hecho de ella un espacio casi mítico, seductor y atrayente con la fuerza del imán”, afirma Rodrigo Alonso (2010) en “Imán: Nueva York” (15).

De cara a su aurática espectacularidad, Gallardo encuentra muchas otras cosas por las calles de Nueva York: taxistas chilenos, negros muy negros, empleadas cubanas, pobres abandonados por la máquina de la eficacia porque no lograron la eficacia suficiente para dejar de ser pobres, viejos ricos decrepitos, viejitas matriarcas y autónomas a fuerza de soledad, rubias llenas de acné. Pero en esta cornucopia de caídos, el *leit motiv* del puritanismo vuelve insistentemente como preocupación, quizás desencanto, tal vez como comprobación de que en la capital del capitalismo las cosas no son tan geniales como podría creerse.

La amalgama de eficacia, cabello rubio y aire taciturno remite al origen protestante de la cultura del norte, donde la rebeldía puede expresarse en repertorios fijos, comercializables y hasta exportables. La voz de Gallardo truena en la columna del 18 de abril del 68:

El protestantismo y la eficacia de los pueblos rubios creo que se conectan de algún modo secreto con la falta de imaginación. [...] La falta de imaginación se ejercita en el orden, se canaliza en el trabajo, percibe sin esfuerzo la vigencia del yo, y por lo tanto de sus derechos, y por lo tanto se expresa en la democracia [...] Son racionalistas. Por eso, incapaces de convocar las eternas fuerzas secretas más poderosas que todo, se encuentran de pronto habitados y poseídos por la violencia hasta un grado inexpressable [...] La falta de imaginación, además, confunde la moral con el bien [...] Por eso es que los pueblos rubios, protestantes, eficaces son puritanos. ¡Tan puritanos! Puritanos hasta un extremo difícil de prever para un latino (Esos pueblos rubios, eficaces, cándidos).

La autora razona, a los ojos del lector, los efectos de las prácticas puritanas que funcionan como una represa de las emociones y, cuando menos, opacan la posibilidad de compartir un espacio más allá de las actividades razonables y racionales organizadas por la falta de imaginación.

Me detengo entonces en la conclusión a la que parece llegar la cronista. Hay algo en esas imágenes que ya, de tanto verlas, se habitan; algo que dificulta, si no impide, prever rasgos de cultura que

aunque ajenos a los propios son aquellos que regulan la vida cotidiana del local, hasta extremos que crisan, porque desentontan con el estereotipo más o menos brillante del canon.

Obviamente, Gallardo quiere provocar, ser la portavoz de aquello que los otros no ven, o no quieren ver, porque desean estar en el ruido, como le gusta decir con ironía. Y entonces ella, que puede leer a Emily Dickinson, apreciar el humor de Mark Twain y elegir entre el metro o el bus de NY, remata una columna del final de la estadía con una remisión al poeta del cambalache: “Y hablando de otro tema, ¡qué bueno era Discépolo, caramba!” (Gelinita con chantilly).

Buenos Aires

El 17 de diciembre de 1969 se publica “Buenos Aires: Extracto de estrato”. Así como en NY el mal endémico reside en el puritanismo, en Buenos Aires radica, desde tiempos coloniales, en la obsesión ascensional de los que, queriendo ser, no son. Siempre fiel a la distancia irónica como principio constructivo de sus textos, Gallardo apunta contra esos tipos sociales con los que la movilidad ascendente de la república pobló los estratos de variedades que se disputan los signos de distinción social: el hijo del industrial que quiere entrar en el Jockey Club, el ejecutivo que aspira a más, los hijos de los inmigrantes que se emocionan con las figuras de caudillos patrios.

Y todos, todos, todos, angustiados por la batuta de un genio, que se llama Landrú, tienen un miedo terrible de ser mersas. ¿Por qué tienen un miedo terrible de ser mersas si son mersas? [...] No lo sé, pero en Buenos Aires, *The mersa's city*, vive el terror compulsivo, contagioso y constante de la mersidad (Buenos Aires: Extracto de estrato)

Gallardo celebra las operaciones de Landrú, que señala y tipologiza con humor a los sujetos de esta pretensión indebida generada por los roces entre estratos. Sin embargo, no parece tan preocupada por la mersitud en sí como por la actitud advenediza de evitar reconocer y sacar a relucir el gusto propio. Por lo demás, esa aposición que acuña para Buenos Aires, *The mersa's city*, es una excelente expresión que condensa, en luces de neón, los gestos aspiracionales inauténticos de los porteños.

Hacia el final de la columna Gallardo rescata a Gudiño Kieffer, Puig, Bioy Casares y Silvina Ocampo por llevar al protagonismo de sus textos, sin folklorizarlos, a los sujetos comunes, de la plebe. Y en el mismo gesto, afirma:

Pero no falta el crítico que dice: “Esos personajes le son ajenos, desconocidos”. Y esto porque ese crítico sabe que Bioy es un señor rico, elegantísimo y buenmocísimo, cosas todas que un crítico no debe tener en cuenta para juzgar un libro”

Gallardo apunta, de este modo, el tema que, en rigor, es aquel que desea tratar. ¿Cuáles son, cuáles deberían ser, los criterios de la crítica para juzgar una obra? ¿Cuáles son, cuáles deberían ser, los criterios para habitar un espacio cultural que interpele lo suficiente como para impulsar no solo la reflexión y el placer (que comprende el displacer o la incomodidad), sino también el hacer? ¿La clase social? ¿Las modas urbanas? ¿El éxito internacional?

Espacio cultural e imaginación crítica

En el recorrido por Salta, Buenos Aires y Nueva York, Gallardo se posiciona como una escritora que elige y conceptualiza con imaginación crítica. La posición de quien elige es, en sí misma, un criterio del juicio que le permite sortear condicionamientos impuestos por el canon y la moda -los circuitos consagratorios- y aprovechar potenciales específicos de los espacios, físicos y culturales. No por casualidad explícita su capacidad de negociación en la apertura de su corresponsalía en Salta y refiere, al cerrar las entregas, la voluntad de escribir un libro (que será nada menos que *Eisejuaz* (1971)). Elige mirar a través de la lente de los circuitos de los comunes, de los peatones, de los poetas y dibujantes que, desprejuiciados, avanzan por terrenos desconocidos con los procedimientos de la risa y la experimentación.

Entre esos dos mundos, Gallardo construye su panteón propio: Discépolo, Landrú, Puig, Gudiño Kieffer, Bioy y Ocampo, los Dávalos, los locos, los viejos, los excluidos. En todos ellos se manifiesta un misterio que a Gallardo, como escritora, como cronista y como crítica, le interesa mucho.

Bibliografía

Columnas de Sara Gallardo para revista Confirmado

- “Reportajes antisensacionales I”, Año III, N°121, 12 de octubre de 1967, pp. 42-43.
 “Reportajes anisensacionales II”, Año III, N° 122, 19 de octubre de 1967, pp. 38-39.

- “Nueva York cada jueves”, Año III, N° 144, 21 de marzo de 1968, p.32.
 “Pobres de los pobrecitos de Nueva York”, Año III, N° 147, 11 de abril de 1968, p. 36.
 “Esos pueblos rubios, eficaces, cándidos”, Año III, N° 148, 18 de abril de 1968, p. 36.
 “Las enseñanzas del ‘Electric circus’”, Año III, N° 149, 25 de abril de 1968, p. 36 .
 “Por donde vagan Charlie y sus iguales”, Año IV, N° 150, 2 de mayo de 1968, p. 34.
 “Gelinita con chantilly” Año IV, N° 153, 23 de mayo de 1968, p. 36.
 “Buenos Aires: Extracto de estrato”, Año V, N° 235, 17 de diciembre de 1969, p. 48.

Textos críticos

- Alonso, Rodrigo, 2010, “Imán: Nueva York”, en *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Fundación PROA.
 Alvarado, Maite y Rocco Cuzzi, R., 1984, “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del 60”, en *Punto de Vista*, año VII, n° 22, Buenos Aires, pp. 27-30.
 De Leone, Lucía, 2013, “Una autora en busca de un personaje. Las columnas de Sara Gallardo en *Confirmado*”, en *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo*, Buenos Aires, EFFL.
 Didi-Huberman, Georges, [2000] 2018, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
 Giunta, Andrea, 2010, “El triunfo de la pintura argentina. Nacionalismo internacionalista en los sesenta”, en *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años sesenta*, Buenos Aires, Fundación PROA.
 Giunta, Andrea, 2008, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Usos de los clásicos desde las derechas nacionalistas

Una reflexión metodológica

MARIANO SVERDLOFF

*Universidad de Buenos Aires
CONICET*

• Cómo conceptualizar la “invención” de la tradición clásica por parte de las derechas? Para intentar responder a esa pregunta, haremos en la presente comunicación una breve reflexión en torno a la noción de “uso”, entendiendo “uso” no solamente como la apropiación de un texto por parte de tal o cual serie de mediaciones, sino también como el rastro retórico y formal que deja en el texto ese contexto de mediaciones. Entre la sociología, la hermenéutica y el análisis retórico, por tanto, la crítica debe pensar las condiciones de posibilidad de la “invención de la tradición”, lo cual se aplica a autores franceses como Barrès o Maurras, o a escritores argentinos como Ernesto Palacio o Julio Irazusta, para mencionar algunos casos conocidos.

Deteriores/significativos

¿Qué funciones cumplen los clásicos en los diversos discursos literarios y políticos? ¿Y cómo operan estas referencias dentro de cada discurso, lejos de la pátina de intemporalidad a menudo atribuida a los clásicos por las lecturas que celebran una supuesta continuidad

de la tradición? Este tipo de preguntas han guiado a varios estudios recientes, algunos literarios como *Classics and the Uses of Reception* (2006), coordinado por Charles Martindale y Richard F. Thomas, o *Antiquité latine et décadence* (2001), de Marie-France David; y a otros de historia cultural, como *Le National-Socialisme et l'Antiquité* (2008) de Johann Chapoutot o *From Ancient to Modern: the Myth of Romanità during the Ventennio Fascista* (2011) de Jan Nelis. En estos estudios se observa el pasaje de una lógica de la “influencia” a una lógica del “uso”, un cambio de perspectiva que enfatiza la importancia del contexto de recepción. Donde la filología dura veía “errores” y “lagunas” de la transmisión, se debe advertir más bien una discontinuidad que produce sentido y que, por tanto, debe ser interpretada.

Esta es una observación crucial para comprender los usos modernos de los clásicos, usos que suelen definirse por el conocimiento indirecto y fragmentario de las fuentes clásicas, a menudo en traducción, por el filtro de diversas mediaciones pedagógicas y culturales (laicas y confesionales), así como por los fuertes sesgos ideológicos que suelen tener las lecturas de los textos originales por parte de los lectores más especializados. La reflexión sobre estos “errores” permiten interrogar de forma más acabada los presupuestos de las apropiaciones: las lagunas suelen ser llenadas por fantasmas ideológicos que son reveladores de los horizontes interpretativos a partir de los cuales se produce tal o cual uso.

En el caso de la literatura argentina, esto que decimos se advierte en lo que podría ser un caso paradigmático de este proceso de lectura del pasado clásico, a la vez sesgada y productiva, por parte del nacionalismo argentino, *El payador* (1916) de Leopoldo Lugones, texto en el cual, como se sabe, se le atribuye un linaje homérico a la poesía gauchesca (Dobry, 2010). Si los filólogos clásicos del siglo XIX decían *recentiores deteriores* para referirse a los códices o a las *lectiones* menos valiosos a causa de su distancia con el texto original, nosotros podríamos plantear *deteriores significatiores*, para referirnos al significado que surge de la discontinuidad.

Los clásicos a través del uso, entonces, entendiéndolo “uso” no solamente como la apropiación de un texto por parte de tal o cual serie de mediaciones, sino también como el rastro retórico y formal que deja en el texto ese contexto de mediaciones. Si las mediaciones (redes, agentes, lugares, traducciones, etc.) analizados por la historia cultural o por enfoques como la sociología de la edición o la sociología del campo intelectual son el proceso, ciertas marcas de ese proceso sobre el texto pueden ser consideradas como un resultado material cuya interpretación es terreno de la crítica literaria.

Traducción/circulación

Como hemos intentado demostrar en otros trabajos sobre el nacionalismo argentino, la producción del valor “clásico” es a la vez un efecto y una necesidad de las operaciones de traducción e importación: la noción de “clásico” sirve como una forma de “domesticación” (en el sentido que le da al término el teórico de la traducción Lawrence Venuti) de los diversos flujos culturales que suponen las relaciones transnacionales.

En ese sentido, la noción de pasado clásico y todos sus derivados sirven para naturalizar o justificar la relación del nacionalismo con la traducción, fenómeno sobre el que desde siempre han pesado diversos tipos de sospechas, que van desde la traición de la cultura de salida a la introducción de una heterogeneidad disruptiva en la lengua y la cultura de llegada. Estas sospechas se ven reforzadas por el elemento potencialmente xenófobo de los nacionalismos. Efectivamente, es frecuente que los nacionalismos (y esto se aplica a los de cualquier signo ideológico, no solamente a los de derecha) deriven en algún tipo de resistencia a la traducción, tendencia esta que se vio exacerbada en los fascismos, que presentaron todo un abanico de políticas para regular la relación lingüística de la lengua nacional con las lenguas extranjeras, tal que se advierte en los estudios compilados en *Translation under Fascism* (2010).

En el caso del nacionalismo argentino, según hemos estudiado, la noción de pasado clásico sirve, justamente, para sancionar modos de la traducción y la importación lícitos y necesarios, que se opondrían a otros ilícitos, superfluos o dañinos. A este clivaje se les suele sobreimprimir oposiciones tales como élite-popular, o civilización-barbarie. En el contencioso espacio traductor argentino, donde compiten diversas traducciones e importaciones, los nacionalistas acuden al argumento de los clásicos para autorizar sus propias incorporaciones y posicionamientos ideológicos, ya sea contra la izquierda o el liberalismo, ya sea contra otros nacionalistas. Los clásicos son el garante último de un “Occidente”, plurinacional pero cerrado, que al modo de Massis o de Spengler, se opone por naturaleza a un Oriente –según las versiones– “bárbaro” o “asiático”. Un “Occidente” que puede convertirse, por efecto de la caución clásica, en una suerte de librería cosmopolita que, bajo ciertas regulaciones, es necesario y deseable traducir, en la medida en que la traducción permite apropiarse no de lo otro, sino de lo mismo, precisamente lo que estaría en el origen, la “tradición occidental”. “El idioma latino puede mirarse como el idioma padre del castellano que hablamos los argentinos”, decía Carulla en *Genio de la Argentina* (1943, 91).

La identidad contra la decadencia

Las literaturas griegas y latinas no son una literatura entre otras: suelen ser utilizadas como “modelo” de la propia idea de tradición en general, de la cual a su vez se derivaría un cierto ideal “humano” (recordemos que en la propia definición renacentista de *studia humanitatis* confluyen *litterae* y *humanitas*). A partir de un método legítimo y totalmente necesario de la filología científica, el cotejo de variantes para reconstruir, hasta donde se pueda, un texto antiguo, se derivan una serie de presupuestos culturales, en particular una idea jerárquica de influencia y tradición: el valor se piensa en relación a una supuesta cercanía las “fuentes”, e inversamente la lejanía a esas fuentes se procesa como “decadencia”. Para los nacionalistas, la tradición no se inventa, sino que se recibe. Y esta idea de “identidad” se inscribe luego en toda una serie de retóricas nacionales (ligadas en general a la creación del Estado-Nación moderno) que intentan separar lo propio de lo extranjero, y donde en definitiva se diferencia también entre “humano” y “no-humano”.

Inscripciones en la temporalidad histórica

Ahora bien: cuando hablamos de clásicos también hablamos de diferentes formas de inscripción en la temporalidad histórica, que exceden con mucho la simple diferencia antigüedad-modernidad. En este sentido, la apelación a los clásicos por parte de las derechas suele inscribirse en lo que se llama “antimodernidad”, ese extenso territorio ideológico y conceptual que va de la contrarrevolución al fascismo, y que incluye al romanticismo anticapitalista y el reaccionarismo estético, un territorio al que suele cartografiarse mediante categorías bifrontes tales como “modernismo reaccionario” (Herf, 1984, luego retomado por Osborne, 1995), “revolución conservadora” (Mohler, 1989), “arrière-garde” (Marx, 2008), forma “restitucionista” “conservacionista” o “fascista» de los románticos contra la corriente” (Löwy-Sayre, 2001), “modernidad alternativa” (Griffin, 2007), “antimodernidad” (Compagnon, 2016). Todas estas combinaciones categoriales (que pertenecen a diferentes tradiciones críticas, tanto históricas como literarias, y cuya discusión específica excede los límites de esta comunicación) intentan relevar inscripciones en la temporalidad moderna que combinan diversos modos de aceptación y rechazo de los valores ligados a la revolución política y/o a la vanguardia estética: progreso, universalidad, novedad, aceleración, antagonismo, nuevo origen.

Un ejemplo notable de esta relación ambigua con la temporalidad moderna es Maurras, quien más allá del declamado “tradicionalismo”, se inscribe en una aceleración que es propia del siglo XX, una aceleración que va de la mano, de una cierta idea de purificación (no deja de llamar la atención la cercanía que existe entre el deseo maurrasiano de “simplificación” y “purificación”, y los ataques vanguardistas contra escritores como Anatole France -objeto del panfleto “Un cadavre”, editado por los surrealistas en octubre de 1924- o Maurice Barrès, enjuiciado en un “proceso” teatralizado por los dadaístas el 13 de mayo de 1921, a causa de sus “crímenes contra la seguridad del espíritu”: ambas posiciones implican distinguir claramente entre lo vivo y lo muerto, entre lo caduco y lo activo).

Maurras no es solamente un “tradicionalista”, sino que además postula la necesidad de una Europa futura, purificada, “simplificada” mediante la acción (recordemos que Maurras ligaba directamente “antisemitismo y “simplificación”). Una purificación mediante la destrucción que acerca vanguardistas y “retaguardistas”, porque como dice William Marx: “Une avant-garde peut chacher une arrière-garde. Mais l'inverse est vrai : en toute arrière-garde se dissimule une avant-garde en puissance. Ce sont les deux faces d'une même réalité.” (Marx, 2008: 16). Recordemos, por lo demás, que vanguardia y “retaguardia” podían a veces coincidir: Amotz Giladi (2012), por ejemplo, estudia cómo Apollinaire, bajo la influencia de Maurras y la Action Française, abogaba desde las trincheras por una “panlatinización” patriótica (que incluyera a España, Francia y Alemania) de la vanguardia.

Más allá del debate historiográfico en torno al fascismo de Maurras (que como en el caso de Barrès ha hecho correr mucha tinta), hay que decir que, en términos de imaginarios temporales, los límites entre “tradicionalismo” y “activismo” en favor de una “modernidad alternativa” (para retomar el concepto que el mencionado Roger Griffin acuñó para definir al fascismo a partir de las lecturas de Koselleck, Osborne y Kermode) son a menudo difusos. El “tradicionalismo” en acción puede convertirse en un “futurismo” -Brasillach, Maulnier y tantos otros, que pasaron de cierta idea de “clasicismo” al fascismo-, o el “futurismo” puede inventar una “tradición clásica” -allí está por ejemplo el Codex Fori Mussolini, un panegírico de la Italia fascista escrito por Aurelio Giuseppe Amatucci en latín, al que Han Lamers y Bettina Reitz-Joosse (2016) le han dedicado una reciente edición.

El mito palingenésico de los ultranacionalismos, por lo demás, funciona precisamente conectando el pasado con una cierta idea de futuro, a los efectos de rechazar la “decadencia” de un presente amenazado por una serie de otros a los que hay que excluir, combatir o

eliminar. Maurras parece claramente inscripto en esta temporalidad palingenésica, por más que no pueda ser definido estrictamente como un fascista. Al contrario, que Barrès (un tradicionalista consecuente, que aceptaba “en bloque” toda la historia nacional, incluyendo la revolución de 1789), Maurras fantaseaba con una historia nacional purificada, de la que se extirparían las funestas consecuencias de “las tres R”: Reforma, Revolución, Romanticismo.

Este “néo-royalisme” maurrasiano (subrayemos el prefijo “néo”) es una nueva forma de antagonismo que ya se inscribe de lleno en la “pasión por lo real” (Badiou) del siglo XX. Lo mismo podría decirse sobre la estética maurrasiana: no pertenece “al siglo XIX”, como pudo haberse dicho, sino que, en tanto contemporánea de las vanguardias y el modernismo, debe ser pensada a partir de lo que William Marx llama “retrogradismo”.

O también: el clasicismo maurrasiano intenta leer el presente desde una cierta idea de tradición. Pero lo cierto es que al invocar la autoridad entre comillas “racional” del pasado (sea este antiguo, medieval, o el de la modernidad previa a la revolución) lo inscribe en la polarización ideológica del siglo XX, un contexto en el cual la aceleración del antagonismo de la “guerra civil europea” (Traverso 2007) desbarata las previsiones de todo horizonte de expectativas, y frustra, por tanto, la referencia ejemplar a ese pasado. Más aún, las nociones ligadas a la idea de tradición se “temporalizan”, en el sentido de que se cargan de expectativa y movimiento (Koselleck, 2009: 96). De este modo, “monarquía” ya no es un simple concepto político que denomina una forma de gobierno, y se convierte en el equivalente de un orden deseado futuro en términos generales, un orden tanto literario, político como moral: el “monarquismo” se convierte en un concepto de “movimiento” y “expectativa” (Koselleck, 2009: 96).

Uno de los corolarios de esta aceleración ideológica es la disminución de la distancia entre literatura y política, la indistinción entre romanticismo “político” y “literario”. De allí que figuras fundamentales de la autonomía literaria sean vistas por Maurras como “decadentes”, en el sentido de formularían un discurso en el cual las partes no se compaginan con el todo.

Estamos pues en pleno combate ideológico del siglo XX: no debemos olvidar que Maurras -figura central para Benda de la “trahison des clercs”- es contemporáneo de otros cuestionamientos de la distancia entre literatura y vida, la del “arte totalitario” descripto entre otros por Golomstock, y la de las vanguardias históricas (que por lo demás, como demuestra Antliff en *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909-1939*, 2007, muchas veces coincidieron con la modernidad fascista).

En suma: Maurras es “tradicionalista”, pero esta tradición está totalmente inscripta en la aceleración del siglo XX.

Conclusiones provisionarias

¿Qué podemos sacar de este breve recorrido? Quisiera indicar algunas consideraciones de orden metodológico:

Frente a la noción de transmisión del texto o de la “tradición”, más bien debemos pensar la noción de “uso”, entendida como un cierto contexto de mediaciones, así como las marcas retóricas que este contexto de mediaciones deja en el texto. El “error” tiene una enorme productividad: *deteriores significatiores*.

Frente a la idea de “una” tradición clásica, hay que pensar la mediación de la circulación y la traducción entre diversas lenguas modernas. La traducción de los clásicos suele estar triangulada por la traducción de otras lenguas, o por el rechazo a otras lenguas nacionales, o por toda una serie de disputas al interior de la propia lengua nacional. La circulación de un texto es inescindible, entonces, de su politización.

Frente a la idea de una identidad de la tradición, que suele asociarse con una cierta noción de “humanidad”, hay que pensar más bien como las propias retóricas nacionalistas invocan esta idea de “identidad” para justificar la emergencia o fortalecimiento de determinadas entidades políticas (comunidad, estado nación, pueblo, etc.)

Frente a una diferencia reificada entre “antigüedad” y “modernidad”, debemos pensar (a partir de análisis de semántica histórica inspirados en Koselleck, Hartog, Griffin, entre otros) como cada posicionamiento histórico imagina su propia inscripción en la antigüedad y modernidad.

A partir de tales coordenadas, entonces, que no intentan pensar una “presencia” de los clásicos, sino más bien una “invención” de un cierto pasado clásico, debe ser considerado, desde nuestro punto de vista este “uso” de los clásicos en el contexto de la polarización y la aceleración ideológica del siglo XX.

Referencias bibliográficas

- AA.VV., 2010, *Translation under fascism* (Christopher Rundle y Kate Sturge eds.), Londres, Palgrave.
- Compagnon, Antoine, 2016, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, con prefacio inédito del autor, París, Gallimard.

- Carulla, Juan E, 1943, *Genio de la Argentina. Deberes frente a la crisis política de nuestro pueblo*, Buenos Aires, Ed. Moderna.
- Chapoutot, Johann, 2008, *Le National-Socialisme et l'Antiquité*, Paris, PUF.
- David, Marie-France, 2001, *Antiquité latine et décadence*, Paris, Honoré Champion.
- Dobry, Edgardo, 2010. *Una profecía del pasado: Lugones y la invención del "linaje de Hércules"*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Giladi, Amotz, 2012, "Guillaume Apollinaire et la 'latinisation' des avant-gardes parisiennes durant la Première Guerre mondiale", CONTEXTES [En línea]. Puesto en línea el 30/05/2012. <http://journals.openedition.org/contextes/5045>.
- Griffin, Roger, 2006, *The nature of fascism*, London and New York, Routledge.
- Herf, Jeffrey, 1984, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Koselleck, Reinhart, 2009, "Un texto fundacional de Reinhart Koselleck. Introducción al Diccionario histórico de conceptos políticosociales básicos en lengua alemana" (Trad. y notas de Luis Fernández Torres), *Revista Anthropos* 223, pp. 92-105.
- Lamers, Han. y Reitz-Joosse, Bettina, 2016, *The Codex Fori Mussolini: A Latin Text of Italian Fascism*, New York, Bloomsbury.
- Löwy, Michael y Sayre, Robert, 2001, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, Durham-Londres, Duke University Press.
- Marx, William, 2008, "Penser les arrière-gardes", en AA.VV. (William Marx ed.), *Les arrière-gardes au XXe siècle*. París: PUF, pp. 5-19.
- Mohler, Armin.,1989 [1949]), *Die Konservative Revolution in Deutschland, 1918-1932. Ein Handbuch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Nelis, Jan, 2011, *From ancient to modern : the myth of romanità during the ventennio fascista. The written imprint of Mussolini's cult of the Third Rome*, Bruxelles-Brussel-Roma, Institut historique belge de Rome.
- Osborne, Peter, 1995, *The Politics of Time. Modernity and AvantGarde*, Londres-New York, Verso.
- Traverso, Enzo, 2007, *À feu et à sang : De la guerre civile européenne 1914-1945* (ed. electrónica). París, Éditions Stock.

Dinámicas transatlánticas

La recepción de Boris Vian en la Argentina a través de las revueltas estudiantiles

ESTEFANÍA MONTECCHIO
*Universidad Católica Argentina
CONICET*

I. Boris Vian y su llegada al Mayo francés

*“Le succès de Vian dépasse, en effet,
aujourd’hui le cadre de la littérature et prend les
allures d’un fait sociologique [...]”*
(Rybalka, 1969 : 9)

En 1959, Boris Vian asistía, de incógnito, a la *première* de la adaptación de su novela *J’irai cracher sur vos tombes* en el cine “Le Petit Marbeuf”. Sin embargo, unos minutos previos al *début*, se desplomaba en su asiento y, antes de llegar al hospital, el rey sin corona de Saint-Germain-de-Prés moría de un ataque cardíaco (Bertazza, 2009).

Tal como observa Christelle Gonzalo, la carrera literaria de Boris Vian podría haber terminado en ese momento, con sus desgracias, errores y desaciertos, fulminada por la muerte de su autor y la reducción de su obra a vulgares números de ISBN. Podría haber ocurrido así, si no hubiera sido por su segunda esposa, Ursula Vian Kübler, que creía en la posibilidad de una segunda vida para las obras de su marido. Si no hubiera sido, asimismo, por la eterna renovación del público lector y, particularmente, por este público nuevo de los sesenta, al que

Vian se le proponía como un autor nuevo y rechazado por sus mayores (Gonzalo, 2009: 29-30).

Hay, por ende, una historia que antecede este apogeo de nuestro autor, representado por el 68. Nos referimos a la cronología editorial póstuma, que Gonzalo resume sucintamente, y en la que ocupa un lugar privilegiado la Sra. Vian. Esta última, junto con el Colegio de 'Patafísica, comenzó por publicar, a un año exacto del fallecimiento del escritor, el *Dossier 12*, que incluía *L'Herbe Rouge*. En paralelo, se publicó la obra teatral *Le Goûter des Généraux*, acompañada de artículos de Vian. En el 60, Éric Losfeld reeditaba el ciclo Sullivan. Tres años después, Pauvert realizaba una edición de *L'écume des jours*, novela de la que, al mes, saldría a la venta otra reedición en colección de bolsillo (Gonzalo, 2009: 30-32). Para marzo del 65, las ventas de este texto y de *L'automne à Peking* ya alcanzaban los 100 mil ejemplares. Es así como la obra de Vian ingresaba de manera perdurable en las bibliotecas y en los espíritus de una nueva generación de lectores que reconocían en ella a un hermano mayor, cuyas preocupaciones, expectativas y luchas eran también las propias (Gonzalo, 2009: 32). Así pues, hacia fines de los años sesenta, los editores de Vian se multiplicaban (Gonzalo, 2009: 33).

Por su parte, Michel Fauré destaca que entre 1963 y 1967 se produce una eclosión de las canciones vianescas, tan masiva como coronada de laureles (1975: 86). Y complementa, luego, la historia editorial delineada por Gonzalo, con la del ingreso de nuestro escritor al universo académico. Dicha entrada nos remite a 1964, año en que conoce la luz el ensayo de David Noakes, *Boris Vian, témoin d'une époque*. Este primer estudio produjo el efecto de despertar el apetito de los jóvenes universitarios o, simplemente, de aquellos que deseaban disertar sobre Vian (Fauré, 1975: 87). Tal es así que en 1966 se produce una proliferación de ensayos sobre él, que alcanza su punto cúlmine con el texto de Noël Arnaud sobre *Las vidas paralelas de Boris Vian*, publicado en el número 39-40 de la revista *Bizarre* (Fauré, 1975: 90). Para sorpresa del propio autor, especialmente por su entonces costoso precio de 20 francos, la primera tirada de 7500 ejemplares se vendió de manera desconcertante y, al cabo de tres días, se había agotado (Fauré, 1975: 91). Tiempo más tarde, el editor confesó que al público lector lo constituían jóvenes menores de 25 años que adquirían con avidez todo escrito relativo a Vian (Fauré, 1975: 93).

Según lo expuesto, puede inferirse en qué medida el período comprendido entre 1965 y 1968 resultó determinante en el éxito del escritor. En este sentido, el número 17 de la revista *Le Magazine littéraire* describía perfectamente los hitos de esta revaloración, en vísperas de mayo del 68. En primer lugar, observaba que, diez años atrás,

cuando murió, Boris Vian no era conocido más que por un pequeño grupo de iniciados. Por el contrario, hacia el 68 era ya uno de los héroes de la juventud y, tal vez, el mito más grande que hubiera engendrado el mundo literario francés en los últimos veinticinco años. Además, entre el 65 y el 67, se publicaron más de doscientos artículos elogiosos sobre el autor de *L'écume des jours*, que, en cambio, no había suscitado más que una veintena el año de su muerte (Fauré, 1975: 105). En palabras del cineasta Pierre Kast, los índices abundaban: una generación entera se reconocía o iba a reconocerse en Boris Vian (en Fauré, 1975: 106).

No obstante, cabe subrayar que 1968 constituyó tan solo un refuerzo en la imagen del 'patafísico, pues, ya para ese momento, su figura ocupaba un excelente lugar en la opinión pública (Fauré, 1975: 113)¹. Y este lugar se vio fortalecido por el éxito de los sucesos de mayo, cuyo gran contestario, según afirmaba *Le Nouvel Observateur*, había sido el propio Vian (Fauré, 1975: 111). Dichos eventos se habían engendrado en la Facultad de Humanidades de Nanterre, inaugurada cinco años atrás para descomprimir la Sorbona (Álvarez, 2018: 43). La misma construcción edilicia era signo de ruptura con el mundo universitario parisino. En efecto, ubicado en un paisaje de suburbio y miseria, circundado por terrenos baldíos, fábricas y vías de ferrocarril, el edificio constituía un conglomerado de bloques de cemento gris, construido tan de prisa que se hallaba inconcluso (Álvarez, 2018: 43). Las contradicciones motivadas por una enseñanza arcaica comenzaron a producir los primeros disturbios. En noviembre de 1967, con el inicio de los cursos, se desarrolló una huelga de diez días que terminó con la conformación de una comisión de profesores y estudiantes, encargada de elevar ante el Ministro de Educación una serie de reivindicaciones de orden material. Empero, nada se consiguió. El 22 de marzo, los estudiantes invadieron y ocuparon las oficinas de la administración. Exigían la libertad de expresión política dentro de la facultad. De esta noche nació una nueva agrupación: el Movimiento 22 de marzo, nucleado alrededor de la figura de Daniel Cohn-Bendit, estudiante de sociología de 23 años, nacido en Francia, hijo de refugiados alemanes. Muy pronto, esta figura se transformó en el principal animador de los llamados *enragés* de Nanterre (AA.VV., 1969: 11). El conflicto en esta universidad duró dos meses y "[...] fue expulsado rápidamente a las calles porque era la sociedad entera la destinataria de su crítica" (Álvarez, 2018: 47). Enseguida se sumaron la Sorbonne, Censier... y "fue [...] ese enfrentamiento a los aparatos represivos de

1 Esta consideración vale para Francia. A nivel internacional, la imagen de Vian logró difusión recién a partir de los sucesos de Mayo del 68.

la universidad, primero, y de las fuerzas policiales, después, lo que los guió hacia la idea de un enemigo común con la clase obrera” (Álvarez, 2018: 47). Con la llegada de la “semana rabiosa”, generada por la primera batalla nocturna en el Quartier Latin, se sucederán las emblemáticas barricadas y los cantos de “La Internacional”, que se elevarán en los Champs Elysées, el 7 de mayo, primero, y luego el 13, en la huelga general. Es así que “París, conmocionada por la resistencia heroica de los estudiantes, contempla la más grande manifestación de masas organizada desde la Liberación” (AA.VV., 1969: 20). Precisamente, sostiene Fauré que existe un ambiente similar (a nivel político, militar, social y económico) entre los años 1948 y 1968: se respiraba en ellos un clima de liberación. El crítico reconoce que no hay, por supuesto, parangón posible entre las atrocidades perpetradas por los nazis durante los cuatro años de guerra y las novatadas cometidas por los profesores. Sin embargo, es probable que ciertos jóvenes lectores hayan encontrado en el Vian de *Vercoquin et le Plancton* o de *L'arrache-cœur* cierto aire libertario, una vida de extrema intensidad que, desde detrás de las barricadas, sugiriera las *caves* de la Liberación (Fauré, 1975: 121). En esta misma dirección, recalca la antes mentada revista *Magazine Littéraire* que ciertos “monstruos sagrados” de la Liberación se encontraban en comunión de espíritu con la juventud de entonces. El autor del artículo, Jean-Didier Wolfrohm, notaba que nuestro autor, a pesar de la diferencia de edad, había tenido el mismo comienzo de vida que sus jóvenes lectores y que, por este motivo, se había vuelto para ellos como un hermano mayor (Fauré, 1975: 122). Estas similitudes entre la juventud del 68 y Vian se extienden a tal punto que las descripciones del Mayo francés parecen una semblanza del mismo escritor. Relata, por ejemplo, Lucía Álvarez que “Mayo fue una crítica radical a la representación en todos los órdenes, un deseo de acabar con todo discurso legitimador, de atacar la fuente de esa legitimidad” (2018: 17). Así lo representaba, por lo demás, una pintada de la Sorbona: “Corre, camarada, el viejo mundo está detrás tuyo” (AA.VV., 1969: 84). ¿No afirmaba, acaso, Haenlin que el de Vian es un discurso que amenaza los valores recibidos (1976: 278)? ¿Y no lo había advertido también Rybalka, para quien Vian estaba marcado por una voluntad deliberada de no conformismo, que nos invitaba a cuestionar las formas de pensamiento tradicionales y a reexaminar las premisas mismas de nuestra civilización (1969: 169)? Por otra parte, explica nuevamente Álvarez que “[...] los procesos revolucionarios y las luchas anticoloniales del Tercer Mundo tenían un lugar preponderante entre los jóvenes rebeldes de París” (2018: 18) y se extendía la lectura de textos como *Los condenados de la Tierra*, el manifiesto político-literario de Frantz Fanon. ¿No parece esto un fiel reflejo del

compromiso que Vian sostenía con las llamadas minorías? Si hay una causa en la que Boris se mostró comprometido con absoluta resolución es, precisamente, la de la segregación, al punto de convertirse en miembro de la *Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme* (Malson, 1967: 14). Fauré, asimismo, considera que la reivindicación de la creatividad y el individualismo revolucionario son, justamente, los motores de la obra vianesca (1975: 124). Y, por último, Rybalka concluye que los jóvenes franceses debieron, en el 68, hacer frente a las alienaciones del mundo moderno: construir una felicidad individual y reivindicar una nueva libertad contra el orden establecido y la sociedad de consumo. Vian fue, en este sentido, uno de los que mejor lograron dar una forma poética a estas alienaciones, uno de los que propusieron a los jóvenes una felicidad a la vez excepcional y ejemplar (Rybalka, 1969: 167). Como sintetizaba Eve Griliquez, Vian era el símbolo de “La imaginación al poder”. Para estos jóvenes revolucionarios, entonces, representaba mucho (en Fauré, 1975: 112).

II. Vian y su desembarco en la Argentina del Cordobazo

En una reciente crónica titulada “Cerca de la Revolución”, Beatriz Sarlo relataba un pequeño “episodio porteño” del que fue partícipe. Por el 68, se le había asignado la tarea de repartir unos volantes con la inscripción “Tucumán arde”, que habían sido confeccionados por artistas porteños y rosarinos. Líneas después, destacaba su sorpresa ante la contemporaneidad de estos artistas con lo que ocurría en Francia. Finalmente, añadía: “Un pequeño mayo argentino replicaba al francés. Nuestro mayo sucedería, en grande, al año siguiente, en 1969. Se llamó el *Cordobazo*” (Sarlo, 2018: 20).

En efecto, una palabra se repetía a uno y otro lado del océano: se trataba del vocablo liberación (Álvarez, 2018: 119). Tal como había sucedido un año antes en París, en Córdoba también hubo autos y ómnibus incendiados, se produjeron barricadas, se destruyeron lugares emblemáticos de la alta sociedad y de las empresas extranjeras (Álvarez, 2018: 173). Del mismo modo, el Mayo francés y el argentino compartieron un núcleo universal de coincidencias: la emergencia de la juventud, el deseo de unidad obrero-estudiantil, el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, la lucha en las calles, la espontaneidad de las masas y, especialmente, la ansiedad y las expectativas por un futuro que se creía promisorio y cercano (Álvarez, 2018: 177). Sin embargo, como señala Horacio Tarcus, la recepción argentina del Mayo francés no resultó positiva, sino que se “lo percibió sobre todo como una gesta estudiantil tendiendo a difuminar la participación obrera, tomas de fábricas, la

huelga” (2008). Tal es así que Álvarez concluye que “[...] tampoco fue guía para la acción política de nuestro propio Mayo. [...] Más allá de los jóvenes, los obreros y las barricadas, en Córdoba de 1969 nadie soñaba con París” (2018: 21). De cualquier modo, la autora estima que “[...] el Mayo francés tuvo vidas variadas y contradictorias, que formó parte del imaginario de la Argentina rebelde de los sesenta, aunque su lugar haya sido marginal respecto de otras experiencias tercermundistas” (Álvarez, 2018: 145). Pese a todas las semejanzas indicadas, ¿por qué consideraban ambos, entonces, que los jóvenes y obreros del Cordobazo no emulaban a París? Porque “las realidades de ambos países eran demasiado distantes y ese encuadre nacional funcionó [...] como primer modelador de estas experiencias” (Álvarez, 2018: 150). Al respecto, James Brennan explica el significado del mayo nacional:

El Cordobazo se erige como uno de los acontecimientos y divisorias de aguas históricos genuinamente seminales de la Argentina del siglo XX. Su efecto político inmediato fue desacreditar a la dictadura de Onganía y debilitar los fundamentos de lo que otrora parecía el más fuerte de todos los regímenes posperonistas. Tanto dentro como fuera del gobierno, desencadenó fuerzas que obligarían a Onganía a renunciar menos de un año después, desmantelando el programa económico gubernamental y algunas de sus pretensiones autoritarias y abriendo camino a la restauración del régimen democrático en 1973. (1996: 180-181)

Por otra parte, y a diferencia del Mayo francés, “el Cordobazo fue una protesta popular con un carácter predominantemente obrero” (Brennan, 1996: 182), a la que luego adhirieron los estudiantes. Debe aclararse, igualmente, que “los centros de destrucción y resistencia, los barrios Clínicas y Alberdi, eran vecindades estudiantiles y no cotos obreros” (Brennan, 1996: 182). E, incluso, tras el ingreso del ejército en la ciudad el 29 de mayo, los trabajadores, tal vez asustados por lo que habían desencadenado, se retiraron en su mayoría de la protesta, mientras los estudiantes resistían el avance del ejército (Brennan, 1996: 182). Por este motivo, aunque muchos destacan que el Cordobazo empezó a la inversa que el Mayo francés, es decir, con obreros antes que estudiantes, los dos grupos sociales se imbricaron, llegado el momento, para participar en la revuelta.

Más allá de las controversias sobre la influencia del Mayo francés en el Cordobazo, lo que resulta indiscutible, e inclusive numerosos autores recalcan, es la circulación unívoca de imágenes y textos en este ambiente revolucionario, y a nivel mundial. Tarcus, por ejemplo, explica que “los principales documentos ideológicos se traducen en la Argentina con sorprendente velocidad” (2008). Y tanto este último autor como Álvarez retoman a Eric Hobsbawm que, en *Historia del siglo*

XX, observaba: “Los mismos libros [...] aparecían, casi simultáneamente, en las librerías estudiantiles de Buenos Aires, Roma y Hamburgo [...] los mismos turistas de la revolución atravesaban océanos y continentes” (en Álvarez, 2018: 110). Efectivamente, los sesenta en Argentina fueron un período de ampliación de consumos culturales, en el que se expandió la compra de libros, periódicos y discos (Álvarez, 2018: 153). En agosto de 1968, de hecho, se comenzó a distribuir en Buenos Aires *La imaginación al poder*, de la editorial Insurrexit (Álvarez, 2018: 165). Esta antología de textos sobre la revuelta estudiantil incluía una cronología de la “semana rabiosa”, declaraciones de Marcuse, ciertos documentos revolucionarios y un diálogo entre Jean-Paul Sartre y Cohn-Bendit. Apunta Tarcus que, justamente, autores como Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Guy Debord y Herbert Marcuse fueron leídos y discutidos de manera febril por la generación de los 60 y 70 (2008).

Ahora bien, de 1969 data, precisamente, la primera traducción de Vian a lengua hispana. *Vercoquin y el Plancton* se presentó, de este modo, por primera vez en Ediciones de la Flor. Así lo atestigua, saludando una nueva edición del 2010, un artículo del diario español *El Montañés*:

El libro, hasta la fecha, sólo había circulado en España en ediciones hispanoamericanas, especialmente la argentina de 1969, de Ediciones de la Flor, publicada en un momento de gran reivindicación, a escala mundial, de la figura de Vian. La obra, sin embargo, era ya prácticamente inencontrable, además de adolecer de los obvios problemas de traducción, y de una edición humilde. Dificultades que viene a solventar esta nueva edición a cargo de Impedimenta [...] (2010)

Resulta curioso que Vian se publicara por primera vez en Argentina justo el año de nuestra propia revuelta. Pero más curioso es aún que los críticos no mencionen este hecho y sí se centren, en cambio, en nombrar a autores como Sartre. Podría objetarse que la mayor parte de los autores enumerados por Tarcus son filósofos. Sin embargo, la sola mención de Sartre entra en terreno resbaloso, ya que fue autor de ficción, y hasta teorizó sobre el tema afirmando que toda prosa comprometida, incluso la ficticia (en Winock, 1997: 399).

En conclusión, Vian, que había sido soslayado en vida, encontró en el Mayo francés el apogeo de su fama. Su antiautoritarismo, su pacifismo, su inconformismo, su crítica y cuestionamiento a los valores recibidos encontraban una revalorización, finalmente, en estos jóvenes que lo concebían como su hermano mayor. Es irónico, entonces, que unos pocos años después, en el 77, Vian se convirtiera para la *doxa* en un autor fácil, leído por adolescentes soñadores (Haineault en

Scott, 1998: 18). Tal es así que, actualmente, en Francia, su estudio ha quedado relegado al ámbito de la escuela secundaria.

La Argentina convulsionada del 69, por su parte, también recibió a Vian cuando llegó a este lado del Atlántico. Sin embargo, su repercusión fue silenciada por las mismas dinámicas de marginación que persiguieron a Vian en vida. Tal vez hubiera que esperar, para que la voz de Vian volviera a sonar en nuestro país, hasta el 94, cuando se la eligió para cantar “Mozart avec nous” en la cortina de *Cha Cha Cha*.

Referencias bibliográficas

- Anónimo, 2010, “Boris Vian, el eterno ‘enfant terrible’, cincuenta años después”, en <http://www.eldiariomontanes.es/v/20100924/cultura/sotileza/boris-vian-eterno-enfant-20100924.html> [Consultado el 29 de mayo de 2018].
- AA.VV., 1969, *La imaginación al poder. París Mayo 1968*, Buenos Aires, Ediciones Insurrexit.
- Bertazza, Juan Pablo, 2009, “Con V de Vian”, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3480-2009-07-03.html> [Consultado el 28 de mayo de 2018].
- Brennan, James P., 1996, *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba 1955-1976*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Fauré, Michel, 1975, *Les vies posthumes de Boris Vian*, Inédit, Saint-Amand.
- Gonzalo, Christelle, 2009, “Petite baguenaude dans l’œuvre écrite de Boris Vian. De Gallimard à « La Pléaïde »”, *Europe* 967-968, 26-37.
- Haenlin, Lydie, 1976, “Les Comparaisons de Boris Vian : éléments d’une rhétorique de dissuasion”, *The French Review* 2, vol. 50, diciembre, 278-283.
- Malson, Lucien [ed.], 1967, notas a *Chroniques de jazz*, París, La Jeune Parque.
- Rybalka, Michel, 1969, *Boris Vian. Essai d’interprétation et de documentation.*, Minard, París.
- Sarlo, Beatriz, 2018, “Cerca de la Revolución”, *Viva* 2189, abril, 14-20.
- Scott, J.K.L., 1998, *From dreams to despair. An integrated reading of the novels of Boris Vian*, Amsterdam, Rodopi.
- Tarcus, Horacio, 2008, “El busca del mayo argentino”, en <http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2008/05/17/01673645.html> [Consultado el 29 de mayo de 2018].
- Winock, Michel, 1997, *Le siècle des intellectuels*, París, Seuil.

3.

**DINÁMICAS DE TRADUCCIÓN
E IMPORTACIÓN CULTURAL**

Doxa y episteme en la Literatura comparada

Una intertextualidad crítica

PABLO GARCÍA ARIAS

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

“Sólo nos labran los cauces de torrentes momentáneos; [...] La filología, la historia, el arte de leer a un autor, de comprender una doctrina, de conectar los hechos, brotan de un mismo principio: el principio del contexto. [...] De los actos pueden nacer verdades, pero no existe verdad en que sea lícito descansar. Toda verdad es una posición minada, una fortaleza que la intriga debilita, una plaza sitiada por enemigos con cuya hostilidad simpatizamos en secreto”.

Gómez Dávila

La confrontación entre los conceptos de doxa y episteme, entendidos como prácticas de pensamiento, dimensiones discursivas forjadoras de distintas clases de saber, ha sido siempre problemática en los transcurso históricos y cognitivos de la cultura de Occidente. Ya desde el *Menón* y sobre todo en la *República*, Platón vincula y desliga ambos ejercicios del conocimiento situándolos en jerarquías ontológicas distantes (Platón, 1988: 533e). Doxa (de etimología ligada al estatuto de la opinión y el saber aprendido fácticamente a través de las contingencias mundanas) emerge a modo de una tipología del entendimiento de las superficies circunstanciales, tendientes por tanto a la arbitrariedad y al azar caprichoso. Episteme, por el contrario, se declarará como el saber emergente de una necesidad lógica, sistemática y crítica, puesta al banquillo interrogatorio del tribunal de la razón científica: una clase singular de *logos* comprobable, que ejerce

el papel de soporte para el ser de lo verídico, o, para decirlo de manera schopenhaueriana, para una voluntad de verdad.

En los primeros *Diálogos* platónicos se entiende la doxa como juicio subjetivo al interior de las diversas actividades de una *polis* emergente, y la episteme se concibe como *techné* o habilidad, maestría o pericia para construir euclidianamente un axioma imperecedero. El *Gorgias* edifica progresivamente un tipo de *techné* que no requiere necesariamente acción manual o física y puede, sin embargo, dar razón objetiva de la naturaleza de las cosas (pero, nos preguntamos, ¿qué es la objetividad, más que una pasión lentamente colectiva?). El *Fedón* va más allá, avanzando sobre nuevos pasos mentales. Platón sumará a la *techné* las fuerzas del *ethos*, carácter o temple de formación convivencial, para dar sentido al concepto estricto o racionalista de *epistemología*. El *Menón*, empero, arriba para mezclar las definiciones. Establece que puede haber virtud concreta y objetiva no basada en la episteme, sino en una doxa veraz y sensible, que por ende escapa a las trampas de la opinión sin fondo. El *Banquete*, de hecho, alcanza incluso a contener un elogio de ésta, y la considera como escalón intermedio e imprescindible para lograr la virtud fundada en el conocimiento sensible. Ambas obras, el *Menón* y el *Banquete*, llegan a componer un Jano bifronte tanto más interesante cuanto que libera el carácter peyorativo de la doxa y reduce el pedestal señero de la episteme como conocimiento de lo exacto (Vives, 1961: 101 y Hartman, 1962: 52-62).

Pocos siglos después, el estoico Epicteto, en su *Enchiridion*, retomará tal idea de la armonía y los elementos integrantes del hombre, en tanto que contextualicen la raíz de un concepto y lo planteen en términos de su *manualidad*, no en su ser ideal y probable. Precisamente, para él el problema no será el del Bien o la Verdad *ad hoc*, el de la Mente y el Comportamiento *en general*, sino algo mucho más concreto: ¿de qué bienestar se habla?, ¿bajo qué situaciones de emergencia? ¿Qué veracidad se impone o no, bajo la producción de qué regímenes de enunciación creada?

Por ejemplo, el acto concreto e indudable de morir no es nada terrible, pues, de serlo, también se lo habría parecido a Sócrates o a Séneca; lo verdaderamente penoso es la rápida o medrosa opinión de que la muerte es fatal. En este último caso nos hallamos en el terreno de una doxa en el peor de sus sentidos, el más frágil, el más endeble. En cambio, la doxa como intercesora de la episteme, en el marco de una intertextualidad semiótica, ahonda en los signos que comunican un texto con otro, allí donde, incluso la muerte, puede leerse como una gramática de la vida: una sintaxis del acto de morir.

Ahora bien, la época moderna se ha ensañado en romper dicotomías e hilar yuxtaposiciones dispares. El azar y la necesidad se en-

tretejen y compenentran en la producción del conocimiento contemporáneo para crear un nuevo *logos*, en el que los hallazgos inciertos e irrepetibles logran adquirir una nueva solidez para el aprendizaje que desborda la lógica del discurso circunscritamente disciplinar.

El reconocimiento del existente-sujeto se ha desboronado tras una lucha que encuentra parte de sus orígenes en la palestra espiritual entablada entre Descartes y Montaigne, debate acerca de los límites constituyentes del ser del pensamiento moderno. Descartes, mediante las disertaciones del *Discurso del método*, *El Tratado del hombre* o los *Principia philosophiae*, hizo converger las nociones escolásticas que inauguraron la etapa ontológica de la metafísica occidental con el concepto de humanismo renacentista de la época; imagen promotora de un sujeto cuya primacía cosmológica devendría irrechazable. Montaigne, en cambio, responde con series de *Ensayos*, para dar con la consigna: “¿Qué es lo que sé?”; pregunta abierta sin respuesta, que, en lugar de buscarla, implica una inseguridad de sí incesante, donde dudas y certezas cambian de valor: no ya la búsqueda de una seguridad, sino una fabricación vivencial donde el sujeto se transforma a medida que lo incierto se abre paso (Descombes, 1982: 16).

Bien señala Descombes (1982) que el resultado de la polémica entre Montaigne y Descartes no es una simple curiosidad docta, sino la apertura a una nueva ventana de la percepción, en la que la aparente doxa de los ensayos (en tanto que considerados en su momento y por su autor justamente eso, *ensayos*, nada serio y terminado por mostrar o demostrar) y la episteme cartesiana, se encuentran para debatir y herirse mutuamente. Faltará un buen par de siglos para que Nietzsche en 1873, fundamentalmente con su obra *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, abra capitalmente esta herida, dejando sangrar sus elementos, empapando mutuamente -trágicamente- sus miembros.

En efecto Nietzsche y un poco después Freud (este último, valga subrayar, bajo la obediencia de la *Estética Trascendental* kantiana y del concepto de lo sublime en Burke), ambos, cada uno a su modo, han demostrado cuánto la doxa necesita de la episteme y *viceversa*, sin dar a ninguna preponderancia mayor. Han demostrado que las realidades psíquicas no se componen de *figuras* estáticas, sino que detrás de cada figura se mueven relaciones no figurativas: fuerzas productivas y relaciones de producción pulsional que desencadenan las condiciones de surgimiento para que tal tipo de subjetividad o de objetividad cobre una forma de conocimiento pasajera.

En el marco transformativo de la Literatura comparada, el arte, la ciencia y la filosofía se confrontan como signos bélicos de la producción de conocimiento: así, adquieren sobrevuelos que rebasan límites, para despertar, desde la distancia más próxima, sensibilidades ador-

mecidas. “El olvidado asombro de estar vivos”, señala Octavio Paz (1998: 70), en un poema de connotaciones profundas, que desborda el plano de la opinión social, así como el de la seriedad cognitiva. Sumerge al pensamiento en una sonrisa, que inviste el acto de creación en una afasia incesante de sí, allá donde las dicotomías del saber se pierden en lo más profundo de las hendiduras sinápticas.

El gran aporte de la modernidad es la Filosofía como pensamiento del presente (Calvo de Saavedra, 2002: 2). Esto, entre los acontecimientos del sentido fisurado, contraído y perverso en tanto que borra los límites de una epistemología esquirlada, así como resalta las iluminaciones de una doxa tanto más clandestina cuanto menos dogmática. Aquí la opinión es el susurro desconocido del lenguaje, los rumores dichos invisibles, la silenciosa complicidad del guiño *interdit*, con todos los saberes que oculta (*hommage* Georges Bataille).

Arte, Ciencia y Filosofía, pensados como vectores secantes del cerebro y no como campos de concentración disciplinar, logran sacudir lo que entumece a la inteligencia, a saber, principalmente, tanto ruido y polvareda por parte de la comunicación masiva y generalizada. La creencia en la comunicación binaria como dimensión explicativa de los diversos acontecimientos mentales fue puesta en duda por una intertextualidad que creemos conocer, pero que sólo hasta ahora, siglo XXI, empieza quizás a revelarse: Marx, Freud, Nietzsche. El primero al emprender, tras los pasos de Feuerbach, el desvestir de la civilización enajenada, quitándole sus supuestos, encontrando constructos interactivos subyacentes, atravesados por fuerzas productivas mediadas a su vez por relaciones de producción material, que consolidan económico-políticamente infraestructuras que si bien componen la supraestructura social (los elementos jurídicos, las formas de conciencia), igualmente la fisuran y transforman incesantemente. Pero aún se suponía al concepto de hombre.

Nietzsche termina los desnudos, hace una ecografía de la comunicación y del conocimiento, y sólo encuentra inconsistencias en las diversas epistemologías, así como fortalezas en muchos enunciados considerados como simples doxas mundanas. Resaltará la vanidad del discurso en general, y de las máximas en singular, mostrando su ingenua petulancia, para revelar el carácter todavía crudo e incipiente de lo que llamamos entendimiento (en tiempos en el que éste consideraba estar en su punta de lanza). Siglo y medio después, en un paralelismo especular, nos creemos en un capitalismo tardío, cuando no estamos más que comenzando a vislumbrar los alcances del reptil neoliberal, su sintaxis devoradora: la privatización ofídica del afán globalizante, y la serpenteante adolescencia de un monetarismo que se despierta con cólera. Ciertamente, de esta materia, he-

mos visto poco. *Urdoxa* del mercado, episteme del capital, tal parece ser nuestro presente y advenir inmediatos en una gramática-para-el-consumo.

Freud, erige su teoría de las pulsiones para dar cuenta de la violencia entre los hombres, para dar cuenta de su inhumanidad, tanto dogmática como epistemológica. Demuestra que ambas dimensiones del saber no son más que los resultados entre choques pulsionales, y entonces aclara: los mecanismos pulsionales no son estímulos, tampoco instintos, caracteres ambos relativos a las efectuaciones biológicas de las “especies” y de la “naturaleza”. *Fuente, esfuerzo, meta y objeto*, son las propiedades o modos de proceder de los funcionamientos pulsionales, los cuales pueden desviar sus cursos, alterar sus blancos y transgredir sus relaciones, depravándolas (Freud, 1979: 113-115, 117).

A través de su obra, Freud tiende hacia lo que desde un principio le hacía dudar: presentar dos clases fundamentales de pulsiones, sexuales o eróticas, y de muerte o agresividad como base y causa de toda cognición. Pero todo se complica porque no hay distinciones definidas, hay mecanismos subjetivos de sustracción, que invierten la agresión hacia el yo, dando a luz una consciencia en malestar permanente. Este malestar lo socializa, pues lo debilita. Con la puesta en nombre de las pulsiones, del Ello como transgresor del Yo, Freud, cual Copérnico y Darwin (a su decir), injuria la humanidad, la baja de las nubes (Freud, 1992: 137).

Las constituciones lingüísticas y semióticas, encontradas con las pulsiones y las afecciones inconscientes, dan cuenta de las cargas que minan al Yo en términos de ciframientos y desórdenes verbales, flotantes, de capacidad siempre desplazada, entre excesos y defectos, dejando sin contenido a los significantes epistemológicos. Las palabras, recorridas por el deseo pulsional, se hacen polisémicas, alegóricas, productoras de sinsentidos orientadores. La incertidumbre introduce una nueva *práctica del sentido*, que abarca al sinsentido, a las paradojas ininteligibles, a la impredecibilidad creadora, a las hendiduras y pérdidas del conocimiento como alimento elemental del conocer. Al humor negro, a todas las series colectivas y simultáneas de enunciación, en el corazón palpitante de un pensamiento inactual o intempestivo.

Conclusión

Doxa y episteme pierden su dicotomía excluyente, y adquieren una intertextualidad que desvanece constructivamente sus límites, allí donde los signos que las componen se hacen móviles y en desplazamiento

constante. Pocas semióticas como las cinematográficas muestran de mejor manera estos pliegues intertextuales. Buñuel rompe la episteme de Leonardo da Vinci al presentar con humor negro, en *Viridiana*, “La última cena”. Pasolini, en *Mama Roma*, muestra a Ettore creando el mismo escorzo que pintó en el Renacimiento Mantegna, hilando ambas temporalidades allá donde las clasificaciones dicotómicas carecen de interés. Así Tarkovsky (*Solaris*) con Brueghel (*Los cazadores en la nieve*), o Bergman y *El triunfo de la muerte*. Aquí, a través de la textualidad pictórica, los textos filosóficos, literarios e incluso científicos se compenetrán. Dirán al respecto Félix Guattari y Gilles Deleuze:

[...] parece entonces difícil tratar la filosofía, el arte e incluso la ciencia como ‘objetos mentales’, meros ensamblajes de neuronas en el cerebro objetivado, puesto que el modelo irrisorio de la reconocimiento los acantona en la doxa. Si los objetos mentales de la filosofía, del arte y de la ciencia tuvieran un lugar, éste estaría en lo más profundo de las hendiduras sinápticas, en los hiatos, los intervalos y los entretiempos de un cerebro inobjetivable, allí donde penetrar para buscarlos sería crear. (...) El cerebro es el que piensa y no el hombre, siendo el hombre únicamente una cristalización cerebral. Se hablará del cerebro como Cézanne del paisaje: el hombre ausente, pero todo él dentro del cerebro... La filosofía, el arte, la ciencia, no son los objetos mentales de un cerebro objetivado, sino los tres aspectos bajo los cuales el cerebro se vuelve sujeto, Pensamiento-cerebro, los tres planos, las balsas con las que se sumerge en el caos y se enfrenta a él (Deleuze, Guattari, 1997: 210, 211).

Las tempestades *mare magnas* de Turner descomponen toda nomenclatura euclidiana; y hablar, en plena vorágine carente de suelo, de doxa o episteme, no tiene cabida. La soberbia epistemológica sonríe de la debilidad de la doxa allá donde ambas se producen en la comodidad y afabilidad de los contextos a favor.

La época contemporánea plantea, con descaro precursor (en la fabricación de subjetividades idénticas, en el egoísmo, en la imprudencia, en la masificación que obstruye por doquier el pensamiento, en la mediocridad generalizada concerniente a cada campo del saber; y por eso también, en el llamado a gritos invocando cuerpos pensantes, intertextualidades semióticas, ya sea en pintura, en música, en el terreno de las letras, en el simple acto de existir bombardeando las pedanterías, los resentimientos, los juicios -en sí mismo, en la vida que se vive cada día), la época contemporánea plantea, repetimos, ese combate entre lo alto y lo bajo, entre las noblezas y las vilezas, entre la respiración profunda frente al estertor. Planteamiento dolorosamente abierto, por ser elucubrado cada día nuevamente.

Referencias Bibliográficas

- Calvo de Saavedra, Ángela, 2002, “La modernidad en sus desplazamientos”, *Cuadrantephi. Revista de Filosofía*, 5-3, pp. 21-24.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, 1997, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
- Descartes, René, 1988, *Meditaciones Metafísicas*, Madrid, Alfaguara.
- Descombes, Vincent, 1982, *Lo Mismo y lo Otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, Madrid, **Cátedra**.
- Epicteto, 2004, *Enchiridion*, Barcelona, Antropos.
- Freud, Sigmund, 1979, “Pulsiones y destinos de pulsión”. *Obras completas*, Vol. XIV, Buenos Aires, Amorrortu.
- Freud, Sigmund, 1992, “Una dificultad del psicoanálisis”. *Obras completas*, Vol. XVIII. Buenos Aires, Amorrortu.
- Gómez Dávila, Nicolás, 1977, *Escolios a un texto implícito*, Tomo I, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Hartman, Robert, 1962, *El conocimiento del bien en Platón*, México, Diánoia.
- Nietzsche, Friedrich, 1998, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos.
- Platón, 1988, *Diálogos*, Madrid, Gredos.
- Vives, José, 1961, “Episteme y Doxa en la ética platónica”, *Convivium, Revista de Filosofía* 11-12, pp. 100-135.

Traducir el desborde

La Religiosa y El Monje *en las librerías porteñas de la primera mitad del siglo XIX*

ANA EUGENIA VÁZQUEZ

Universidad de Buenos Aires - CONICET

Cuando en 1814 se rindió la plaza de Montevideo, dando fin al segundo sitio de la ciudad, y el gobierno de Buenos Aires se dispuso a tomar posesión de los bienes pertenecientes a los españoles ausentes, los oficiales del ejército requisaron varios libros, entre ellos, *Pablo y Virginia* de Jean Pierre Bernardin de Saint-Pierre, *Zadig o el destino* de Voltaire, *Miss Clarissa Harlowe* y *Pamela Andrews o la virtud recompensada* de Samuel Richardson y el *Tom Jones* de Henry Fielding (García Belsunce, 2013). En el Plata recién independizado, las novelas constituían ya una lectura familiar para el escaso público de la época. De este modo, esta pequeña anécdota sobre la circulación de los impresos en tiempos de guerra nos obliga a revisar la idea, concebida desde el paradigma de las literaturas nacionales, de que el género novelesco se constituye en Argentina hacia 1880 de la mano del naturalismo, la prensa de gran tirada y la conformación de un lectorado amplio (Laera, 2004; Espóstito, 2009). En efecto, la novela de producción local no se afirma hasta el fin de siglo. No obstante, si atendemos a la circulación de literatura traducida, que fue la que durante años modeló los consumos y la sociabilidad literaria nacional, encontramos que la novela ocupó durante décadas una posición central en el endeble sistema literario argentino de la primera mitad de siglo.

El presente trabajo se inscribe dentro de un análisis del mundo del impreso en Buenos Aires entre mediados de 1820 y fines de 1830 que, de acuerdo con las perspectivas descriptivas y sistémicas de los Estudios de Traducción, se focaliza en la naturaleza y funciones de la literatura traducida en su contexto de recepción. Si la literatura importada desempeñó un papel constitutivo en la formación de la literatura nacional desde el momento en que se la comenzó a imaginar, ¿qué textos extranjeros se leían en el Buenos Aires de la época? ¿Se trataba de traducciones o de textos en lengua original? ¿Dónde y cómo se producían esos volúmenes? ¿Qué recepción recibieron por parte de los letrados locales? ¿Influyó este corpus foráneo en la escritura o en el proyecto cultural del romanticismo argentino?

La ausencia de medios técnicos y las restricciones políticas y legales impuestas por el rosismo impidieron la impresión de libros en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo xix. Asimismo, las independencias americanas habían dejado al descubierto un nuevo nicho comercial que los libreros europeos, en especial franceses y españoles, no tardaron en aprovechar. Desde 1810, y con mayor impulso a partir de 1830, Buenos Aires, la ciudad puerto, se abrió al ingreso de material impreso —libros, pero también periódicos, sueltos y folletos de todo tipo— proveniente de Europa.

En conformidad con los consumos lectores europeos, el lectorado de Buenos Aires fue un ávido consumidor de novelas francesas e inglesas. Gracias a bibliotecas, librerías y gabinetes de lectura, los lectores porteños —entre ellos, los escritores y escritoras que conformarían el romanticismo local— pudieron tener acceso a los relatos sentimentales de Richardson y Rousseau, a las intrigas históricas de Scott y a los decorados góticos de Ann Radcliffe, para sólo mencionar algunos de los más requeridos. En esta ponencia, nos proponemos analizar las traducciones de dos novelas góticas de amplia circulación en las librerías porteñas de la época, *La Religiosa* de Denis Diderot y *El Monje* de Matthew Lewis. En los cincuenta años que van de 1780 a 1830, el gótico inglés fue objeto de una empresa de traducción sistemática por parte de libreros y editores franceses, que coincidió con el enorme éxito de ventas del género, difundiéndolo en el continente y a través del comercio ultramarino. Muchos de estos volúmenes llegaron prontamente a las costas del Plata. De este modo, examinar el programa de traducción emprendido por los agentes del mercado del libro francés nos permitiría entender mejor el impacto de dicha literatura en los consumos locales, y más específicamente, en el proyecto cultural de los románticos locales, formados en la lectura de estas novelas traducidas en Europa.

El gótico como literatura mundial

Los trabajos en historia de la traducción que han ocupado de nuestro período (Prungnaud, 1994; Delisle y Woodsworth, 2005) sostienen que dichas traducciones se realizaron según la tradición de las *bellas infieles*, un política de traducción que no privilegia un criterio de literalidad, sino de aceptabilidad, es decir, donde el gusto y las preferencias del público justifican cualquier tipo de modificación sobre el original, lo que incluye la censura, la corrección o la introducción de elementos nuevos. En efecto, estas novelas fueron objeto de numerosas estrategias de recorte y edición que las alejan significativamente de las versiones en lengua fuente y responden a la progresiva industrialización del mercado del libro y a la consiguiente producción en serie de ficciones novelescas. Las modificaciones en los títulos son un buen exponente del proceso de estandarización al que fueron sometidos los textos. Por ejemplo, *El Italiano* de Radcliffe circuló como *Eleonora de Rosalba o el Confesionario de los Penitentes negros*. El sintagma nominal escindido por una disyunción es una constante en la traslación de los títulos que destaca aquellos aspectos de la trama que más podían seducir: la heroína femenina, por un lado, y por otro, algún elemento del marco que garantizara el terror y el desborde sentimental asociados al género. Así, en los anuncios de venta de libros de la época, podemos encontrar *El subterráneo o Matilde* (versión en español de *El escondrijo* de Sophia Lee), *El Castillo Negro o los trabajos de la joven Ofelia* y, para *El Monje*, *El fraile o historia del padre Ambrosio y la bella Antonia*. El formato es también uniforme, estas novelas se presentaban in 16, con una lámina que ilustraba el momento de mayor tensión dramática del relato. La versiones abreviadas eran frecuentes, muchas de ellas con la supresión de capítulos enteros sin ningún aviso. Este es el caso de *El fraile*, volcado al español por primera vez en 1821 en un único tomo, mientras que la edición inglesa de 1796 posee tres, al igual que las francesas. La materia textual se encuentra fuertemente reducida: la novela posee una trama secundaria, donde se narran las peripecias del amor desencontrado entre Agnes y Raymundo, conde de Las Cisternas, que se suprime por completo. Los amantes sólo aparecen en los momentos en que sus historias se cruzan con la del padre Ambrosio, lo que genera problemas en la continuidad de la trama y la coherencia del relato, en especial al final, donde se narra el castigo dado a la Abadesa y a “las cuatro culpables”, aunque el lector desconozca la identidad de estas últimas y la naturaleza de sus crímenes, ya que se trata de las verdugas de Agnes y su bebé, episodio omitido en la versión española. La síntesis, al atender a través de la reducción y la simplificación contra la estructura del relato, aniquila el espe-

sor de esa “escritura del desborde” que caracteriza al gótico (Amícola, 2003). La multiplicación de las historias genera dobles, paralelismos, efectos de espejo, puestas en abismo, relatos enmarcados que hacen de la estructura narrativa un espacio laberíntico y perturbador. Ese monasterio textual construido por Lewis se derrumba en la versión española para dar lugar a una historia lineal, más fácil de seguir y con un tratamiento tal vez más eficaz del suspenso.

Como resulta evidente, en la gran mayoría de los casos, estas traducciones domesticar significativamente los textos para adaptarlos a las normas que traductores, libreros y editores concibieron para el público español e hispanoamericano. En este sentido, la castellanización de los nombres representa una estrategia típicamente aclimatadora que, en este caso, obtura ciertos niveles de lectura. Así ocurre con la elección del nombre “Inés” por el de “Agnes”, decisión que borra la asociación alegórica entre el inapelable destino conventual de la muchacha y el cordero sacrificado. En el nivel sintáctico, la traducción también se adapta a la norma del español peninsular; aunque no faltan algunos calcos que vuelven oscuros ciertos pasajes o generan contrasentidos. Para no dar más que un ejemplo, en un pasaje de *La Religiosa* en la que la protagonista es enviada a las mazmorras del convento, el texto en francés utiliza una expresión idiomática latina “*emmener in pace*”, que en francés se utiliza justamente para hacer referencia a los calabozos. Por el contrario, el traductor calca el giro y lleva la frase al español como “llevar en paz”, lo que genera una incongruencia obvia con la situación de la protagonista.

Las numerosas concesiones tomadas por los traductores se advertían en las carátulas de los libros, que se presentaban como adaptaciones o traducciones libres. Tanto la carátula de *El Fraile* como la de *La Religiosa* rezan “traducido libremente al español”. A continuación, la traducción de Lewis no consigna el nombre del autor ni del traductor. Sin embargo, *La Religiosa* ofrece más información: “La Religiosa. Escrita en francés por M. Diderot, de la Academia Francesa. Traducida libremente al español por D.M. V. M., Licenciado” (Diderot, 1821; 1). Otra lógica del valor opera en esta carátula en la que no sólo se menciona al autor y al traductor, sino que se los asocia con un capital social, intelectual y lingüístico. Asimismo, la política de traducción es diferente. Esta traducción libre no omite ninguna parte del texto fuente e incluye los paratextos de autor y la disposición de láminas del original, que se omitieron en *El Fraile*. La versión en español de *La Religiosa* permite un cotejo línea a línea en el que se conserva toda la masa textual y, si bien es posible detectar ciertas estrategias aisladas de atenuación, no se modifican a grandes rasgos la estructura textual ni las escenas de sexo lésbico no consentido, lo que nos permite

objetar algunos trabajos que sostienen la aplicación sistemática de una política traductiva moralizante en el corpus de novelas góticas traducidas en España durante fines del siglo xviii y principios del xix (Jiménez Carra, 2008; Establier Pérez, 2010). La lengua constituye, no obstante, un límite a la fidelidad. Podríamos decir con Berman (2014) que esta traducción es fiel al sentido, pero no a la letra, ya que domestica la sintaxis, la puntuación, la toponimia y ofrece una versión acorde al castellano peninsular cuidado.

Conclusión

En esta ponencia hemos analizado dos traducciones realizadas prácticamente en los mismos años (en 1821, *La Religiosa* y en 1822 *El Fraile*) para la misma editorial, la casa de Rosa, una de las principales librerías francesas especializadas en exportar a América. Los trabajos que abordaron el auge de la novela gótica en Francia y España a principios del siglo xix han establecido que estas traducciones se hicieron siguiendo los principios de las bellas infieles. Sin embargo, al comparar las estrategias traductivas y editoriales aplicadas en cada caso, hemos podido establecer la presencia simultánea de dos normas de traducción diferentes. Por un lado, *El Fraile* responde al modelo de traducción infiel propuesto por la crítica. El traductor anónimo del texto, cuyo autor tampoco se consigna, no tuvo reparos en suprimir capítulos enteros, cambiar el título y domesticar los elementos extranjeros de la novela con el fin de presentar una versión del texto acorde a los consumos del lectorado de la época, ávido de terror y heroínas. Por su lado, *La Religiosa* es objeto de un tratamiento más fiel, norma emergente que parece basarse principalmente en el prestigio del autor como miembro de la Academia Francesa, máxima institución consagrada y reguladora de la República Mundial de las Letras.

¿Cómo explicar dicha divergencia en el marco de un mismo proyecto editorial? En primer lugar, podríamos esgrimir criterios textuales y genéricos. Mientras que en la novela de Lewis lo sobrenatural irrumpe a cada momento bajo la forma de fantasmas, hechiceras y vapores de azufre, el relato de Diderot se inscribe en un modelo realista, el de la memoria de criada al estilo de Richardson, con ciertos elementos propios del *roman philosophique*, como algunas disquisiciones sobre la libertad y la naturaleza social del hombre. De este modo, el texto de Diderot, respaldado por supuesto por la autoridad de su autor, se aproximaría más a un modelo de literatura seria que el de Lewis. Construidas en torno a huérfanas perseguidas, mazmorras y crímenes ejecutados por villanos tiránicos y libidinosos, ambos rela-

tos presentan un potencial de novelización que en un caso se explota y en el otro no. La convivencia de dos normas distintas depende de una noción autoral, pero también del género y sus protocolos de lectura, segmentación que responde a un principio de división entre alta y baja cultura, ya palpable a principios del siglo xix.

Asimismo, debemos reconsiderar la potencia explicativa de la categoría de “bellas infieles” para pensar la empresa de traducción del mercado europeo del libro de inicios a siglo xix, porque se trata de un proyecto de traducción muy diferente al que tradicionalmente se asocia con D’Ablancourt y el clasicismo francés. Ya el sintagma “bella infiel”, acuñado en el siglo xvii por uno de los historiadores de Luis xiv, lleva en sí la marca galante de la Francia cortesana, donde la literatura era otro de los signos de la distinción, el buen gusto y el divertimento noble. Lo que se desarrolla en el mercado del libro europeo de principios de siglo xix puede obedecer, si se quiere, a la misma norma, pero constituye un programa de traducción bien diferente. Ya no se trata del letrado amparado vitaliciamente por el Estado y produciendo para el rey, sino de agentes independientes librados a las reglas de un mercado casi exento de legislación, a la caza de lectores nuevos. Ya no se trata de alagar el refinado gusto del soberano y sus cortesanos, sino de escribir para lectores anónimos, desperdigados en los márgenes desconocidos del mundo. La internacionalización del mercado del libro cambia los modos en que las novelas circulan, así como cambia las funciones de la traducción, sus restricciones, agentes y estrategias.

Referencias bibliográficas

- Amícola, José. 2003, *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Delisle, Jean y Woodsworth, Judith, 2005, *Los traductores en la historia*, Colombia, Universidad de Antioquia.
- Diderot, Denis, 1875, *La Religieuse*, París, Garnier.
- Diderot, Denis, 1821, *La Religiosa*, París, Casa de Rosa.
- Espósito, Fabio, 2009, *La emergencia de la novela en Argentina. La prensa, los lectores y la ciudad (1880-1890)*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- Establier Pérez, Helena, 2010, “La traducción de las escritoras inglesas y la novela española del primer tercio del siglo xix: lo histórico, lo sentimental, lo gótico”, *Revista de Literatura*, 72-143, pp. 95-118.
- García Belsunce, 2013, *Pertenencias extrañas. Libros en Buenos Aires*

en 1815, Buenos Aires, Academia Nacional de Historia.

- Jiménez Carra, Nieves, 2008, “Amplificación e intervención del traductor: estudios de caso de la traducción española de una novela gótica del siglo XVIII”, *Sendebarr*, 19, pp. 35-57.
- Laera, Alejandra, 2004, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lewis, Matthew, 1998, *The Monk: A Romance*, Nueva York, Penguin.
- Lewis, Matthew, 1822, *El Fraile*, París, Casa de Rosa.
- Prugnaud, Joele, 1994, “La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle”, *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 7-1, pp. 11-46.

Dernier impromptu

Lucio V. Mansilla en las memorias de Robert de Montesquiou

MARIANA DE CABO

*UCA / Université de
Bourgogne Franche-Comté*

Lucio V. Mansilla mantiene un profundo vínculo con París, capital literaria del siglo XIX. La visita en numerosas oportunidades desde temprana edad, fija su domicilio en la ciudad en sus últimos años y allí muere en 1913. Tras numerosos fracasos políticos en Argentina, Francia constituye el escenario de su gran éxito. Mansilla se consagra como escritor con la publicación de *Estudios Morales. El diario de mi vida* en 1896 en París. La edición comienza con un prefacio del escritor Maurice Barrès. En 1895 Mansilla viaja a Europa para estudiar diferentes organizaciones militares. A partir de esta época, el escritor se acerca al ambiente literario parisino (Barrès, Paul Verlaine y Marcel Proust) y establece una estrecha amistad con dos figuras claves en la Francia del XIX, Robert de Montesquiou y su amante tucumano Gabriel de Yturri. Mansilla que dedica su vida a la puesta en escena de sus múltiples yos logra penetrar la corte del conde de Montesquiou, el corazón del decadentismo. No es el Mansilla militar ni el político o el canciller que alcanza este espacio: es el escritor dandi que morirá en París inmerso en el ambiente de fin de siglo. Entre 1902 y 1906, Mansilla les envía a Montesquiou y a su secretario tres fotografías. En estas imágenes, se reconoce el triunfo del escritor, la pluma que sobrevive a la espada.

A lo largo de esta ponencia, se analiza la construcción de la última imagen de Lucio V. Mansilla desde una perspectiva interdisciplinar que combina el lenguaje literario y la fotografía. Se parte de la siguiente hipótesis: en las imágenes de Mansilla que recibe Montesquiou, se reconoce el triunfo de la figura del escritor sobre la figura del militar. La comunicación está estructurada en tres partes. Primero, se introduce cómo a través del lazo de Montesquiou, Mansilla se ubica en el centro del círculo literario parisino; luego se analiza la imagen de Mansilla a través de las cartas y fotografías que se hallan en el archivo de Montesquiou; por último, se estudia la afirmación de la figura de dandi en Mansilla.

¿Cómo surge la relación entre Mansilla y el conde? Según Carlos Páez de la Torre (2011: 100), el vínculo entre Montesquiou y Mansilla se entretiene a través de la intervención de Gabriel de Yturri. Una noche en un teatro de París Yturri avista de lejos a Mansilla y se le acerca. Se presenta como el secretario de Robert de Montesquiou. Para Mansilla su compatriota representa la puerta de acceso al mundo literario parisino: gracias a su intervención conoce no solo al conde, sino también a Barrès y a Verlaine. El 5 de octubre de 1895, le escribe a Yturri para agradecerle el encuentro en el teatro y para enviarle los volúmenes de *Estudios Morales*. Hay tres posibles candidatos para el prólogo del libro: Montesquiou, Verlaine y Barrès. Al final, Barrès escribe el prólogo y Mansilla (1998: 19) dedica *Estudios Morales* al conde: [...] en demostración de estima, amistad, simpatía y admiración (1998: XIX)". Montesquiou en retribución le dedica el poema "Rex" de *Les hortensias bleus* publicado en 1906. Verlaine no prologa su obra, pero al final lo conoce. En un cartón que acompaña una carta de Verlaine a Yturri, se señala que cenaron en el restaurante Foyot el 7 de diciembre de 1895. Montesquiou, el anfitrión no asiste. En *Mis memorias*, Mansilla (1954: 258) describe de la siguiente manera el encuentro con Verlaine:

Cuando el pobre Verlaine, el místico enfermizo, que por vez postrera comió a manteles en mi mesa, exclamaba:

Ah! si je bois c' est pour me soûler, non pour boire!

Escrito el verso, no hay contumelia en esos lamentos, hecha la confidencia, se sentía positivamente aliviado, ¡padecía tanto! pensando que no faltarían almas caritativas que de su suerte negra se compadecieran. Simpatía es consuelo.

A través de estos vínculos, Mansilla busca ocupar un espacio en el círculo literario parisino. El testimonio principal de la consagración del Mansilla escritor se halla en las memorias de Montesquiou. El último secretario del conde, Henri Pinard, recopila su archivo (Brau-

ner, 2015: s/p). La Biblioteca Nacional de Francia compra los 369 volúmenes en una subasta en 1961. La figura de Mansilla surge en este diario íntimo de la Belle Époque. La memoria del conde sobre Mansilla se construye a través de textos e imágenes: referencias a obras autografiadas que Mansilla le regala, notas, cartas y fotografías. El análisis de la ponencia se detendrá especialmente en la iconografía del escritor. ¿Cómo se construye la memoria fotográfica de Montesquiou sobre Mansilla?

El uso de la imagen que efectúa Mansilla se entiende en el marco del diálogo de la fotografía y de la literatura. Jérôme Thélot (2003: 1) propone meditar en qué medida la literatura inventa la fotografía. En el siglo XIX, la disciplina se dedica a imaginar posibles respuestas a la extraña condición de la fotografía y a comprender la transformación radical que produce en el mundo la invención. Por otro lado, Thélot se pregunta: frente a este nuevo registro, ¿qué sucede con la memoria poética; ¿cómo se concibe a sí mismo el creador ante la reproducción fotográfica de su yo? En la correspondencia de Montesquiou-Mansilla o en la obra de ambos escritores se genera un espacio de reflexión metodológica. La fotografía constituye el escenario del dandi. El escritor al construir su exterioridad produce un discurso sobre lo fotográfico. En *Estudios Morales*, Mansilla (1998: 7) señala irónicamente: "Los fotógrafos viven de la vanidad humana". El escritor confiesa cómo el fotógrafo y el dandi se retroalimentan. A través del lenguaje fotográfico y del literario, se puede estudiar el lugar de Mansilla en la París finisecular.

En primer lugar, entre los documentos de las memorias de Montesquiou, se encuentra consignado que Mansilla envía al conde una copia de *En Vísperas* el 5 de mayo de 1903. El libro está acompañado de la siguiente dedicatoria: "Al egregio poeta poético Roberto de Montesquiou de Fezensac, con gran afecto (*Papiers de Robert de Montesquiou*, 1903: 15)". Este envío confirma que antes de conocerse personalmente, Mansilla envía correspondencia al conde.

Luego el 4 de diciembre de 1896 le dirige una carta que acompaña la edición de *Estudios Morales*:

Egregyn y querido poeta

Creo que un libro en la lengua de Cervantes (que no la escribo como el!) me impone la obligación de dirigírselo a Usted en español. Ud. no conço esa lengua pueri, como la raza que la habla ya io se. Pero el que tiene sus intuiciones de adivino et qui como Ud. algemos pocos elegidos sabe siempre columbrar la belleza bozotadas sus formas como nostra de poder interpretar si quiera mis probes «pensa mientos». Ahí van puis. I réclamo su indulgencia amable, precisamente porque para prestigiarloges qui se los he dedicado.

I prieto esa noble mano con singular simpatia, aprecio, consideracion y amistad.

Mansilla
(*Papiers de Robert de Montesquiou*, 1896: 5)

También se halla la nota que acompaña el volumen reservado para Yturri: “Y que con muchísimo gusto paso à mi caro Gabriel de Yturri, mi joven y bondado amigo” (*Papiers de Robert de Montesquiou*, 1896: 7).

Entre las fotografías, se encuentra un retrato de Mansilla de plano medio (la persona enfocada hasta la media pierna), de perfil. En la imagen se lee: “Dernier impromptu 1902. Sympathie, affection, admiration” (Figura 1).

Figura 1



Se trata de un *portrait de cabinet* de 15 x 10 cm, de papel albuminado. Hay otra copia de la misma pose y de otras poses de la misma sesión fotográfica en el fondo de *Caras y Caretas* del Archivo General de la Nación. Gracias a estas fotos, se sabe que el retrato es tomado en el estudio Globus Atelier de Berlín. También circula otra pose diferente dedicada a Thomas Hogg a la venta en el Mercado de San Telmo. Además, en el Museo Histórico Sarmiento, se halla una copia de la misma pose enviada a Montesquiou, pero impresa en papel de tarjeta postal en París.

Mansilla suele contar con diferentes copias de sus fotografías que entrega a sus conocidos. La fotografía es su carta de presentación. En muchas oportunidades las dedica. En la imagen que envía a Montesquiou escribe “dernier impromptu”. Estas palabras sintetizan el valor de la fotografía para Mansilla. Se trata de la última improvisación del escritor en el escenario. El lenguaje fotográfico y el teatral se entrecruzan. Mansilla se ubica en un espacio teatral donde improvisa gestos y palabras para captar la atención del público y de sus colegas.

Mansilla habita una época donde la figura del escritor se ubica en el centro de la literatura. Lucio siempre busca que las miradas se fijen en él. Para atraer al público, construye continuamente diferentes imágenes, improvisaciones que la cámara del fotógrafo fija. El infinito número de fotografías de Mansilla tomadas en Argentina y en Europa prueba la imposibilidad de sintetizar la figura del escritor. Las poses de Mansilla estructuran la concepción de su imagen de autor. El recurso de la digresión en la escritura de Mansilla se refleja en la multiplicidad de sus yos frente al lente. Como explica José-Luis Díaz (2007: 233), la imagen posee una gran importancia para el autor del siglo XIX. No se trata de un elemento secundario, sino de un espacio clave. A través de la fotografía, el autor construye su identidad y se ubica en la literatura.

La segunda fotografía que se encuentra en las memorias de Montesquiou es de 1901 (figura 2). Se trata de un retrato en formato boudoir de 12,5 por 19,5 cm, de papel albuminado. Es una fotografía de plano de cuerpo entero (la persona parada). Posa de frente, pero un poco inclinado al costado. Se puede leer la siguiente dedicatoria en la imagen: “A mi amado Iturri [...] interesa más, a medida que se penetra en lo hondo de sus abismos morales” (q, 1901: 16).

Figura 2



Hay dos posibles autores. Jean-Baptiste Ferdinand Mulnier según la copia que se encuentra en el Archivo General de la Nación. O Paul Nadar, el fotógrafo de las celebridades parisinas de fin del siglo XIX, de acuerdo con otra copia de la colección de Miguel Herraiz Mansilla. En los fondos de Félix y Paul Nadar de la Biblioteca Nacional Francesa, se hallan los numerosos pedidos de copias que hace Mansilla a Paul. Como señala Philippe Hamon (2001: 9), el siglo XIX no inventa el vínculo entre la imagen y la literatura. Sin embargo, en esta época la imagen se industrializa y comienza a circular de una forma masiva. Mansilla se transforma en ícono. El proceso de sacralización del escritor se completa a través de la fotografía.

Después se mencionan diferentes obras de Mansilla dedicadas que recibe Montestesquiou: *La excursión a los indios ranqueles*, *Retratos y Recuerdos. Tomo I, Rozas, En Vísperas y Mis memorias (Papiers de Robert de Montesquiou, sf: 168)*.

La tercera fotografía es una postal impresa por el diario la Nación que circula a gran escala en la época (figura 3). Se trata de un retrato de cuerpo entero. Mansilla posa de frente, pero un poco inclinado al costado.

Figura 3



Por último, se mencionan dos notas. En la primera, sin fecha, Mansilla anuncia: "A Robert Montesquiou, affectueux souvenir" (*Papiers de Robert de Montesquiou, sf: 170*). En la segunda, de 1904, quizá anterior al encuentro con Yturri, Mansilla afirma: "A su amigo el

Conde Roberto de Montesquiou con íntimos votos por su felicidad” (*Papiers de Robert de Montesquiou*, 1904: 170).

Las notas, cartas y fotografías permiten identificar la oscilación entre el Mansilla militar y el Mansilla escritor. En la carta que acompaña la edición de los *Estudios Morales*, usa el lugar común de rebajar su obra, los “pobres pensamientos”, por eso le pide indulgencia a Montesquiou” (*Papiers de Robert de Montesquiou*, 1896: 5). En la mayoría de los textos se presenta como Mansilla, V. Mansilla o Lucio V. Mansilla. Sólo en la fotografía de Paul Nadar firma: “General Mansilla”. Por otro lado, en la imagen de Globus Atelier y en la de Nadar se viste como un dandi. En la primera, utiliza: un sombrero, un bastón y un traje, y lleva una barba larga. En la segunda, sombrero, traje, barba larga, un bastón, un traje y, además, un abrigo en la mano y guantes. Por el contrario, en la postal, posa con un uniforme y sombrero militar, una espada y botas. El código visual del ejército fascina a Mansilla. En las tres fotografías, se presenta el monóculo. David Viñas define este elemento como propio de una mirada aristocrática que domina o de una mirada científica que focaliza los detalles. En ninguna de las fotografías, mira a la cámara, a diferencia de las imágenes de la juventud donde suele enfrentar al lente.

La transición entre el Mansilla militar o político y el Mansilla escritor se comprende en el imaginario del autor. En las memorias de Montesquiou, Mansilla posa según la multiplicidad de sus yos, de sus múltiples personalidades. La diversidad y complejidad de su personalidad configuran el autor. Es el Mansilla escritor que juega con la infinidad de sus profesiones. Díaz (2007: 229) define este proceso como la cara visible de la ficcionalización del escritor. Para el crítico, la literatura es un arte escénico, un arte de la apariencia. En este sentido, la fotografía no es para Mansilla un mero ejercicio narcisista. La imagen constituye el teatro donde Mansilla actúa.

A través de la simulación, genera un espacio de ficción que reafirma y posiciona su figura autoral. De acuerdo con Díaz (2007: 47), desde el romanticismo, el ser escritor se define por este “jugar a ser escritor”. Cada época, ofrece al autor una lista de puestas en escena. Las poses que elige Mansilla están fijadas por la herencia literaria y la imagen de sus contemporáneos. De la Argentina, recibe la imagen del escritor no independiente que debe cumplir funciones políticas para justificarse. De Francia, recibe la imagen de Montesquiou, el dandi que se convierte su cuerpo en una obra de arte única.

A través de Montesquiou, Mansilla reafirma su condición de dandi y, en consecuencia, su carácter de autor independiente. Las características principales que Mansilla recibe del dandismo son: la unicidad y la exhibición. Según Paola Cortés-Rocca (2011: 46-51), la diferencia

se considera una característica primordial en la época romántica que sólo identifica la belleza en lo no igual. Por su parte, la exhibición forma parte del decálogo del dandismo de Charles Baudelaire (1909: 93), modelo de escritor de Montesquiou y Mansilla: “Le dandy doit aspirer à être sublime, sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir”. En este sentido, la vida de Mansilla tanto en París como en Europa se definen por el culto al aspecto físico y por el deseo de captar la atención del público. Así lo señala Viñas (1995: 177):

Mansilla en Europa fundamentalmente gasta: ropa en primer término, uniformes, galeras, fracs, chaquetas, para el desayuno, para recibir a los amigos, para celebrar sus entradas al foyer de la Ópera o para instalarse en el paddock de Longchamps. No se viste como Sarmiento, sino que se engalana: “de gala”, hace “galanterías”, se convierte en el “galán” de alguien, le entusiasma verse “galano”. Cada momento del horario europeo se corresponde con un uniforme, una prenda o un paño distinto; incluso con una variante de la ropa cotidiana que son los disfraces (deliberados o asumidos en ciertas confusiones que ratifican, distinguen o distancian).

A través del conde, el sobrino de Rosas percibirá cómo estos hábitos llegan al paroxismo. Establecer una amistad con Montesquiou presupone adoptar una forma de vida. Mansilla encuentra en el conde un espíritu afín y un medio para posicionarse como escritor.

En lo que respecta al lugar de Montesquiou en la correspondencia de Mansilla que se conserva en el Archivo General de la Nación, se hallan dos cartas del conde: una para excusarse por no poder asistir a una cena y otra para agradecer la piel que Mansilla le regala. En esta correspondencia, Montesquiou utiliza el término: *cher ami cher grand ami* (Correspondencia de Mansilla, s/f: 10187). Se genera un espacio de confianza entre los dos dandis que comparten banquetes, accesorios, libros y elogios. En la carta de la piel, Montesquiou le avisa a Mansilla que lo menciona en su última obra *Roseaux pensants* de 1897. En el libro, define a su amigo como amable y sabio. Si bien lo llama general Mansilla, menciona su obra consagrada en París: *Estudios Morales. El diario de mi vida*.

En el archivo de Montesquiou, Mansilla escritor emerge con sus diferentes yos. La fotografía se convierte en la materialización visual de este jugar a ser escritor. Seguramente, en su departamento de la Avenue Víctor Hugo 184, guardaba postales de las celebridades del Panteón Nadar: Baudelaire, Balzac, Zola, Barrès, Proust, Montesquiou, etc. Hace tiempo debía soñar con completar el álbum con su retrato de Paul Nadar. Seguramente también soñaba con habitar el espacio de la memoria de Montesquiou, el principal testigo de la París finisecular. Así lo confiesa de forma indirecta en los *Estudios Morales*:

“Amamos tanto la vida, y, no obstante, hay hombres que entre la muerte real que lleva a la sepultura y el olvido de sus conciudadanos, prefieren que los entierren. ¡Vanidad!” (Mansilla, 1998: 73).

Referencias bibliográficas

- AA.VV., s/f, *Papiers de Robert de Montesquiou*, París, Departamento de Archivos y Manuscritos, Biblioteca Nacional de Francia.
- AA. VV., s/f, *Correspondencia de Lucio V. Mansilla*, Buenos Aires, Archivo General de la Nación.
- Baudelaire, Charles, 1908, *Fusées*, en *Œuvres posthumes*, ed. de Théodore de Banville y Charles Asselineau, París, Mercure de France, pp. 75-98.
- Brauner, Ralph, 2015, *Robert de Montesquiou (1855-1921) : D'un siècle à l'autre*, Vitry-sur-Seine, Éditions d'Archives, Formato Kindle.
- Cortés-Rocca, Paola, 2011, *El tiempo de la máquina*, Buenos Aires, Colihue.
- Díaz José-Luis, 2007, *L'écrivain imaginaire*, París, Honoré Champion.
- Hamon, Phillipe, 2001, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, París, Éditions José Corti.
- Mansilla, Lucio V., 1954, *Mis memorias (infancia-adolescencia)*, Buenos Aires, Hachette.
- Mansilla, Lucio V., 1998, *Estudios morales o sea El diario de mi vida*, Buenos Aires, Libros Perfil.
- Paéz de la Torre, Carlos, 2011, *El argentino de oro: una vida de Gabriel Iturri*, Buenos Aires, Bajo la luna.
- Thélot, Jérôme, 2003, *Les inventions littéraires de la photographie*, París, Presses Universitaires de France.
- Viñas, David, 1977, *Viñas De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Viñas, David, 2009, *Mansilla entre Rozas y París*, Fondo David Viñas, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Paisajes sin historia

La traducción al alemán de Canto al Paraná de Carlos Obligado

GUSTAVO GIOVANNINI

*Universidad Nacional de Córdoba,
Becario del DAAD*

I.

El escritor y académico argentino Carlos Obligado (1889-1949), publica en 1920 su primer volumen de poesía que contiene un extenso poema descriptivo dedicado al río Paraná, a sus bellezas naturales y a la historia que discurrió por sus riberas. Cinco años más tarde aparecerá en Buenos Aires la traducción al alemán de *Canto al Paraná* realizada por Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938), un prestigioso etnólogo alemán, radicado desde 1887 en el país. Lehmann-Nitsche ya había traducido con anterioridad, en 1917, el célebre poema *Santos Vega* del padre de Carlos, Rafael Obligado.¹ No era entonces la primera vez que se ocupaba de la traducción de textos de la literatura culta argentina. La literatura de corte nativista, entre otras muchas expresiones culturales, le interesaba particularmente. La traducción lleva el título de *Sang an den Paraná* y es publicada en 1925 por la revista *Phoenix* de Buenos Aires, órgano editorial de la Asociación Científica Alemana (*Zeitschrift des Deutschen Wissenschaftlichen Vereins*).

1 Sobre la traducción del *Santos Vega* ver: Giovannini, Gustavo, 2015, “La traducción al alemán de poesía gauchesca de Robert Lehmann-Nitsche: una operación de adecuación cultural”, en *Revista Académica LiLETRAD*, nro 1, Sevilla, pp. 107-116.

El extenso poema de Carlos Obligado se enmarca dentro del género de poesía descriptiva, con notables influencias de la égloga clásica y de la lírica del Modernismo hispanoamericano. Sus 600 versos están estructurados en 14 estrofas, en las que, a su vez, se percibe cierta progresión temática. En una carta de noviembre de 1920, que el autor escribe a Lehmann-Nitsche a propósito de la intención de este de realizar la traducción al alemán, aclara, a manera de guía, estas cuestiones:

Yo traté en este canto de no agotar el tema inmenso – pretensión que hubiera sido ridícula – sino de dar al lector como la impresión de haberlo agotado, encarándolo desde diversos aspectos; mostrando el río en su grandeza geográfica, en sus paisajes más característicos, en la belleza variada que muestra o sugiere bajo las distintas horas, en sus vinculaciones con nuestra historia y con nuestra vida presente... (Obligado: 1920)²

Efectivamente en las estrofas I a la IV se describe la geografía y la grandiosidad paisajística del Paraná en su recorrido de norte a sur; en la estrofa V y VI se abordan acontecimientos históricos: la conquista española y la independencia americana; en la VII aparece el paisaje del delta del Paraná; la VIII y IX están dedicadas a transmitir las impresiones que se producen durante las distintas horas del día; en la X se describe un incendio nocturno; las estrofas XI, XII y XIII hablan de las actividades económicas tradicionales y la industrialización moderna y, por último, estrofa XIV tiene un tono evocativo autobiográfico.

II.

La traducción de Lehmann-Nitsche recrea con fidelidad en alemán las características métricas y el estilo del original. Los versos endecasílabos del castellano se corresponden a la estructura de cinco acentos (*Hebungen*) que presentan los versos en alemán. También la rima asonante se reproduce en su mayor parte. No obstante, ya la organización estrófica es radicalmente distinta y esto se corresponde

2 La carta fechada el 1 de noviembre de 1920, de la que aquí se cita un fragmento, está guardada junto al ejemplar del libro *Poemas* (1920) que Obligado le regalara a Lehmann-Nitsche y que contiene el texto de *Canto al Paraná* y las anotaciones, fruto del trabajo de traducción, que se mencionan más adelante. Este legado se resguarda actualmente en la Biblioteca del *Iberoamerikanisches Institut* de Berlín.

Existen ediciones posteriores de *Canto al Paraná*, siempre dentro de antologías del autor. La edición de 1949, con el título general de *Poema de la Vuelta de Obligado*, se consultó para este trabajo y presenta el mismo texto de 1920, a excepción de ciertos cambios en la distribución estrófica.

con un proceso de recorte temático que realiza el traductor. Los 600 versos del original se reducen en la traducción a 235 que se reorganizan en 14 estrofas de extensión mucho más breve que las del poema en castellano.

En la primera parte de la traducción aparecen eliminadas las estrofas IV y V del original. En la estrofa IV se alude a la conquista española y el poeta argentino remarca su tono épico y su doble dimensión, militar y religiosa, sintetizada en el verso "...la alta ambición, la fe invencible" (Obligado, 1920: 145). La justificación de la conquista y colonización, a pesar de su violencia, se hace en pos también del "habla de oro en que tu gloria canto" (Obligado, 1920: 145), es decir por a la herencia cultural marcada por la lengua española. La estrofa V narra los hechos de la Revolución de Mayo y las guerras de la Independencia argentina: "¡Y cuál vibraste, fervoroso río, / Cuando a la luz de la inmortal mañana, / La grande voz de Mayo, por tus senos / Eléctrica cundió..." (Obligado, 1920: 146). Merecen especial atención por parte del poeta aquellos acontecimientos que tuvieron lugar a orillas del Paraná: la batalla de San Lorenzo, el izamiento de la Bandera por Belgrano en Rosario, Guillermo Brown navegando las aguas del épico río.

Otro tipo de supresión se da con las estrofas de la IX a la XIII, que, en parte, podría obedecer a razones estéticas, pues a partir de la estrofa X la calidad literaria del poema decae considerablemente. Pero no deja de ser significativo que haya una correspondencia temática con el primer grupo de estrofas sustraídas a la versión alemana, en el sentido de que se evocan acciones antropológicas sobre el entorno natural. En la estrofa X aparecen las actividades de la pesca primitiva llevada a cabo por los habitantes de las riberas, en la XI la industria maderera alimentada por los bosques costeros y las prácticas de ganadería que se llevan a cabo en las islas del Paraná, la estrofa XII, por su parte, es una extensa descripción de la actividad portuaria y los medios modernos de navegación.

De este listado hay que excluir a la estrofa IX en la que se describe el impresionante cuadro de un incendio nocturno a orillas del río que evidentemente despertó el entusiasmo del traductor porque en el ejemplar del poema que utilizó para su trabajo escribió al margen "*Kampbrand, extra!*" (Obligado, 1920: 155);³ mientras que en el resto de las estrofas excluidas simplemente aparece la leyenda "*Fortlassen*" (Obligado, 1920: 144-146).⁴ Es probable que la extensa estrofa IX no

3 "¡Incendio en el campo, extraordinario!". Esta traducción y la subsiguiente son del autor del artículo.

4 "Dejar de lado / Descartar"

fuera incorporada a la traducción debido a que impediría un adecuado remate del cuadro natural que se viene desarrollando en la traducción y que concluye con la caída de la noche sobre el paisaje fluvial y una invocación al sueño por parte del yo enunciador:

O heil'ger Frieden! _ O du Nacht! Der Träume / Erhab'ner Dom, und für der Menschheit Hasten / Kostbarer Balsam! O wer könnte hemmen / Das schnelle Flüchten deiner hehren Stunden, / Sie ewig dauern, ewig während fesseln! / Ach! Nicht ein hastend Leben, nicht das rauhe /Feld rohen Kampfes sich ersehnt die Seele: / An deinem Busen ruhend, deine Schatten / Gleich einer Binde vor den müden Augen... / Erlösung sehnt sie, Göttin, im Nirvana! (Obligado, 1925: 35)

¡Paz inefable! _ ¡Oh noche, en mis riberas / Domo de ensueño, y bálsamo precioso / A la quietud mortal! ¿Por qué no es dado / Parar el giro breve, en infinita / Perduración a tus celestes horas? / ¡Ah, no la vida en emoción, no el duro / Campo de lucha resonante, el alma / Pide al tiempo fugaz, desde tu seno, / Mas tu nirvana redentor, tu sombra / Cual venda pía en los cansados ojos! (Obligado, 1920: 154-155).

Con esta efusión lírica, que retoma un motivo tan caro al romanticismo alemán como es el de la Noche en tanto divinidad dadora del sueño y del misterio de la vida, se cierra la traducción de Lehmann-Nitsche. Estos versos en el texto original se ubican en una estrofa de posición intermedia, hacia la mitad del poema, y no tienen el sentido conclusivo y místico que les ha impreso el traductor. Sentido que se ve reforzado en la versión alemana por una serie de adiciones: La “paz inefable” del inicio se transforma en “*heiliger Frieden*” (paz sagrada); el “domo de ensueño” en “*Der Träume erhabener Dom*” (sublime cate-dral de los sueños); el uso de la adjetivación marca el tono místico, que se va a cristalizar con el apóstrofe “*Göttin*” (Diosa) dirigido a la Noche y ausente por completo en el texto de partida.

El único rastro histórico-antropológico que sobrevive en la traducción son dos versos que describen el monte chaqueño y agregan: *Dort wo sein Elend schleppt der Indianer. / Der letzte Fetzen unbezähmter Rasse.* (Obligado, 1925: 31) “Por donde arrastra su miseria el indio, / Jirón postrero de la raza indómita, (Obligado, 1920: 141). En ambos casos, original y traducción, recrean una figura del indio en tanto ser que vive en la miseria y en vías de extinción (“jirón postrero”). Antes que la descripción de una realidad humana concreta, aparece el estereotipo socio-cultural de la “raza vencida” más ligada al pasado que al futuro. En este caso la traducción coincide con el texto de partida en el sentido de mostrar la presencia indígena como un elemento más del paisaje natural; adherida al ambiente que la rodea y, al mismo tiempo, huella de un pasado acabado.

En franco contraste con la supresión absoluta de las referencias históricas, la traducción de Lehmann-Nitsche mantiene intactos los topónimos y nombres autóctonos de la flora y la fauna, un ejemplo aparece en la descripción de la selva misionera y de las Cataratas del Iguazú:

Durchströmt von solchem Nasse grünet üppig / Die Eb'ne oben hoch in Misiones: / Hier rangt der Bibel Ceder; der Lapacho / In Kraft treibt hoch sein Riesenbeet von Rosen. [...]

Getriben weiter zum granit'nen Hange / In wucht'gem Rollen, blitzend nun sie lenken / Zum Wirbel dort, in dem herabstürzt ewig / Der Iguazú in prächtig wildem Falle. (Obligado, 1925: 31)

Otras enverdecieron la lujosa / Altiplanicie misionera, donde / Culmina el cedro bíblico, el lapacho / Robusto erige su rosal gigante, [...]

Pero lanzadas luego en la pendiente / Granítica, y sonoras, y fulmíneas, / Al vórtice llegaron en que se hunde / Perennemente el Iguazú estupendo. (Obligado, 1920: 142)

Se podría considerar que el mantenimiento en el texto alemán de palabras como: “Misiones”, “Lapacho” o “Iguazú”, entre muchos otros ejemplos de este tenor, contribuyen a dar el necesario matiz exótico que requería el lector europeo de la época; sin embargo no se puede dejar de lado el profundo conocimiento que el traductor tenía del país de acogida y de su interés, varias veces demostrado, por su geografía y su cultura.

En otro orden, también las alusiones autobiográficas del yo lírico se encuentran drásticamente atenuadas en la traducción al alemán. El yo pasa a ser una mínima marca de la enunciación, sin las constantes referencias a la pertenencia de clase y a la identidad familiar que caracterizan el original. Baste citar como ejemplo, el comienzo del poema en donde el traductor elimina los primeros cuatro versos:

O Paraná! in Rührung schlürft die Seele / Das Licht, das Leben, all die bunte Schönheit, /Die fröhlich bald, bald feierlich dein Ufer / Beut in der Stunden ländlich wilden Runde; / Denn hier, im lieben Schutz des hehren Stromes / Trieb Blüten meine Jungdzeit, und lächelnd / Taucht in des Mannes Denken auf die Kindheit, / Gleich blauem Nebel hin am Ufer irrend. (Obligado, 1925: 30)

Porque lo siento generoso y mío / Porque mi sed de sus fre-scuras sabe / El viejo canto sonoro y grave / Doy a la gloria del inmenso río / En emoción fraternal, el alma absorbe / La luz, la vida, la belleza varia, / Ya leda, ya solemne, que a su orilla / La ronda agreste de las horas luce; / Que allí al amor de la corriente augusta, / Mi adolescencia floreció, y risueña / Surge el encuentro varonil la infancia, /

Cual bruma azul en su ribera errante.” (Obligado, 1920: 159).⁵

La única señal del yo lírico se reduce en la versión alemana a la invocación inicial “*O Paraná!*” y al uso del pronombre posesivo “*meine Jungzeit*”. Un procedimiento que revela claramente de qué manera en la traducción alemana hay una preeminencia del tema paisajístico-naturalista y se tornan insignificantes las marcas autoriales, tanto como las históricas.

III.

Como se puede apreciar existe en la traducción una concentración bien definida en aquellos pasajes del poema que describen una naturaleza primordial prácticamente sin marcas de lo humano, salvo en las huellas mínimas de un enunciador y en la instancia de una vida “primitiva”, la del indio, presentado más bien como un dato antropológico, indiscernible de esa misma naturaleza.

Estos recortes textuales responden a un claro criterio de traducción y aparecen, de manera muy similar, en otros trabajos de Lehmann-Nitsche. Baste decir que en la versión alemana del *Santos Vega* de Rafael Obligado (1885) está omitido el canto que refiere los acontecimientos de la Revolución de Mayo de 1810. Sin embargo ninguna de estas omisiones se debe a un desconocimiento o falta de interés del traductor por los temas históricos americanos. Por el contrario, Lehmann-Nitsche, que vivió más de tres décadas en Argentina, poseía un conocimiento preciso de la historia prehispánica de Sudamérica gracias a su labor como etnólogo y antropólogo en el Museo de La Plata. Además, tanto el estudio de las culturas aborígenes de Argentina como el de la historia colonial estuvieron siempre en el centro de su interés. Como americanista realizó trabajos pioneros en el estudio de la crónica del siglo XVI de Ulrich Schmidl que narra la exploración del Río de la Plata y las vicisitudes de la primera fundación de Buenos Aires.

La configuración de estos criterios de traducción respondería, entonces, a cuestiones de índole muy diferente. Según la teoría traductológica de la finalidad (*Skopostheorie*), en el proceso traductivo la principal dominante es la finalidad de la traducción. Koller define a la *Skopostheorie*, desarrollada por Vermeer y Rei, dentro de los estudios funcionalistas de la traducción, debido a la focalización en los objetivos la traducción y en las operaciones realizadas para lograrlos (Cfr. Koller, 2011: 215-126). Esta finalidad u objetivo de la traducción

hace que invariablemente, en mayor o menor medida, los resultados del proceso traductivo difieran del texto de partida, a veces de manera notable como en el caso aquí tratado. El objetivo con el que se traduce reorganiza la oferta informativa del texto original y la somete a ejercicios de transmutación y adaptación (Eco, 2008) como se evidencia con los recortes, supresiones y adiciones llevados a cabo por Lehmann-Nitsche.

Una factor ineludible en la transmutación operada es el “lector ideal” o “lector modelo” que aparece delineado en el texto de llegada. El poema de Obligado fue traducido para ser publicado en Buenos Aires en la revista de la Asociación Científica Alemana; por consiguiente, sus receptores inmediatos eran los académicos alemanes instalados en el ámbito universitario y profesional de la Argentina de comienzos del siglo XX. Aunque no hay que perder de vista que varias de las traducciones realizadas por Lehmann-Nitsche tenían como finalidad última su difusión también en Alemania. Meta que será alcanzada cuando, ya instalado en Berlín, en los últimos años de su vida, prepare la edición de una antología de poesía argentina en la que estará incluido el *Canto al Paraná* y que será editada post-mortem en Leipzig en 1940.

La traducción alemana de *Canto al Paraná*, como toda traducción, es hija de su tiempo y circunstancias. Por lo analizado, se torna evidente que Lehmann-Nitsche no renunció a su “autoridad de representación”, como erudito europeo, ni siquiera en la traducción de textos de la literatura culta argentina. El concepto de autoridad de representación (*Representationsautorität*), elaborado por Bachmann-Medick (Cf. Bachmann-Medick, 1997: 8-9) al analizar el trabajo de traducción de etnólogos occidentales en el período colonial no deja de tener sus reflejos también en el presente caso. Según señala Kamath, la naturaleza exótica como objeto de representación por parte de intelectuales y científicos europeos se remonta al siglo XVIII, una vez estabilizados los procesos de descubrimiento y colonización. Este nuevo paradigma dominante en la lectura de lo natural, aisló a los nativos como si fuesen figuras secundarias o, a lo sumo, fueron tratados como elemento pasivo del escenario natural, y en franco contraste con el dinamismo de este (Cf. Kamath, 1997: 90). En este mismo sentido la figura del nativo es detalle interesante para este análisis, ya que es un punto en común que se observa, tanto en el texto de Obligado como en la traducción de Lehmann-Nitsche, cuando emerge como tema el indio habitante del Chaco.

Sin embargo el traductor europeo, guiado seguramente por los paradigmas de recepción de su cultura de origen y las exigencias intelectuales del ambiente en el que se había formado, va más allá. Recrea un paisaje prístino, como si no fuese un objeto culturalmente cons-

⁵ Las marcas en **negrita**, que señalan las supresiones, son del autor de este artículo.

truido, y hace extensiva la operación de aislamiento y obliteración a todo elemento que remita a la historia argentina, ya sea en su período colonial o moderno. Finalmente a partir de la lectura de esta traducción, se puede concluir que la construcción de estereotipos sobre espacios latinoamericanos, con sus consecuentes procesos de filtrado, apropiación y fijación de realidades culturales o naturales desprendidas de cualquier proceso histórico, continúa en el caso de la recepción alemana de literatura argentina hasta comienzos del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bachmann-Medick, Doris, 1997, *Übersetzung als Representation fremder Kulturen*, Berlín, Erich Schmidt Verlag.

Eco, Umberto, 2008, *Decir casi lo mismo* (traducción Lozano Miralles), Barcelona, Lumen.

Kamath, Rekha, 1997, "Die herrliche Natur: Ernst Haeckels *Indische Reisebriefe* (1881-82)", en Bachmann-Medick, Doris (editora), *Übersetzung als Representation fremder Kulturen*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, pp. 82-92.

Koller, Werner, 2011, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Tübinga / Basilea, A. Franke Verlag.

Obligado, Carlos, 1920, *Poemas*, Buenos Aires, Virtus.

1925, *Sang an den Paraná*. Deutsch im Verma des Originals von Robert

Lehmann-Nitsche, Buenos Aires, Phoenix.

1949, *El poema de la Vuelta de Obligado*, Buenos Aires, El Ateneo.

Stolze, Radegundis, 2005, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübinga, Narr Francke Verlag.

Traduzindo Marlene NourbeSe Philip

Linguagens do terceiro espaço

TANIZE MOCELLIN FERREIRA

*Universidade Federal do
Rio Grande do Sul*

Com a queda das potências coloniais europeias durante o século XX, vieram também grandes mudanças na literatura e na discussão do ensino da literatura. Bibliografias inteiras emergiram do front imperial, a linha de contato entre colonizado e colonizador marcada pelo medo e pelo ressentimento. Cada nação colonizada havia produzido seu próprio corpus literário que lidava com a experiência imperial ou que tentava definir um senso de nação e identidade cultural pós-colonial. Pelo mundo, sujeitos em situações diaspóricas procuraram estabelecer um senso de identidade cultural enquanto ainda dentro das fronteiras do país colonizador, onde os grupos étnicos majoritários controlavam a produção de significados.

As literaturas colonizadoras passaram a ser vistas sob uma nova luz, como resultado da perda alguns de alguns de seus poderes – elas não podiam mais se apresentar como o repositório de valores morais formadores de nações, já que esses valores estavam agora ligados à violência, resultado de uma história de deslocamento forçado de outras formas linguísticas. Acadêmicos começaram a perceber que muitas das grandes obras da cultura ocidental não só promoveram esses valores, mas foram essenciais para a criação das condições culturais que permitiram a implementação dos dados impérios. A difusão de tais crenças e premissas na literatura, notou Said (1978), era só uma

parte de um grande processo de construção discursiva em uma variedade de formas, de romances a livros escolares de geografia, que representavam o “Outro” como menos civilizado ou menos capaz, necessitado de assistência.

Porém, processos de opressão costumam estimular contra-processos de resistência e, enquanto o interesse em literaturas coloniais e pós-coloniais aumentava nos anos 1980, as atenções se voltaram, especialmente na obra de Bhabha (1994), para a interface complexa entre colonizador e colonizado, interface caracterizada tanto por uma obra subversiva de paródia e mímica (“mimicry”), em que o colonizado se apropria do discurso e dos modos de vida do colonizador, quanto por uma dominação direta.

Na esteira derridiana, Bhabha opera sobre uma atitude desconstitutiva de maneira que se torna impossível identificar a dupla colonizador/colonizado como oposição binária. Segundo ele, o sujeito pós-colonial não se enquadra em nenhuma das tradições discursivas da identidade; na verdade, o “ponto-chave” do pensamento pós-colonial é que ele se encontra em um espaço liminar, num estado de ambivalência, hibridismo, sem existir apenas uma mentalidade impulsionadora da colonização. O sujeito híbrido é aquele que amalgama diversos traços culturais diferentes em uma nova formação, aquele que as demandas da autoridade não conseguem unificar, nem ao menos identificar.

O sujeito pós-colonial, para Bhabha, é um sujeito *traduzido*. Segundo ele, é através da tradução que ocorrem as comunicações culturais do mundo pós-colonial:

(...) tradução é a natureza performativa da comunicação cultural. É linguagem *in actu* (enunciação, posicionalidade) ao invés de linguagem *in situ* (ênuncé ou proposicionalidade). E o signo da tradução continuamente diz, ou “soa” os diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e suas práticas performativas. O “tempo” da tradução consiste no movimento do significado, no princípio e na prática de uma comunicação que, nas palavras de de Man ‘colocal o original em movimento para o descanonizar, dando a ele o movimento de fragmentação, uma perambulação errante, um tipo de exílio permanente” (Bhabha, 1994: 228, minha tradução).

Como Bhabha argumenta, a presença colonial é sempre ambivalente, “dividida entre sua aparência como original e autoritária e sua articulação como repetição e diferença” (1994: 107). No fim, a colônia sempre foi vista como um produto, uma cópia do lugar de origem. Assim como no discurso tradutório, há uma ideia de perda nessa transferência, e a cópia estava fadada a ser vista como inferior. Em ambos os casos, a jornada de um ponto de origem carregava a noção implícita de

um produto inferior resultando da jornada. A “tradução” da Europa era a própria base de seu colonialismo, porém os nativos sempre se recusaram a entenderem-se como inferiores, a aceitar as demandas do colonizador – essa ambivalência do colonizador como “pai” e “opressor” (a mesma ambivalência que o tradutor possui perante o original) cria o conceito que Bhabha chama de “civilidade dissimulada”, em que o colonizado reconhece o poder do colonizador (do original), mas decide obedecer de acordo com suas próprias maneiras.

A principal intersecção entre os Estudos de Tradução e a Teoria Pós-colonial são, então, essas relações difusas de poder; no campo prático, um debate central entre escritores e tradutores pós-coloniais tem sido a relação entre tradições orais e literárias, confrontados pelo desafio de incorporar de alguma maneira uma herança cultural oral com uma versão reconstituída da língua dos colonizadores. A teórica indiana Tejaswini Niranjana (1992) argumenta que uma prática tradutória pós-colonial deve dismantlar as representações metafísicas ocidentais de dentro, identificando as maneiras pela qual o Ocidente reprime o não-Ocidente e então adotando uma abordagem intervencionista na hora de traduzir estes discursos. Niranjana também critica muitos dos conceitos que tem servido de base à teoria da tradução ocidental, cujas “noções de texto, autor e significado são fundamentadas em uma teoria representativa da linguagem ingênua e não-problemática” (1992: 48), conceitos que se recusam a reconhecer questões de poder e historicidade.

Um dos recursos usados por escritores pós-coloniais é, logo, o de repensar os parâmetros das línguas que usam, procurando uma reapropriação da língua que lhes foi imposta. Podemos tomar como exemplo primordial nosso Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, e sua metáfora do canibalismo como meio de pensar a relação entre o Brasil e a Europa. Para ele, o Brasil só se livraria de seu passado colonial devorando a Europa – este ato, porém, pode ser lido de duas maneiras: de um lado, pode ser visto como um desafio direto à tradição europeia, um ato de transgressão; por outro lado, também pode ser visto como uma espécie de homenagem, uma tentativa de absorver a força da cultura do velho mundo.

Em “Postcolonial Translations” (1999), Susan Bassnett descreve a tradução como o campo de batalha do contexto pós-colonial, associando o “tradutório” (“translational”) com o “transnacional”, este se referindo tanto aos indivíduos que vivem “entre” nações, como imigrantes, como também, mais abrangentemente, à noção de “disruptura espacial” (“locational disrupture”), termo que a autora usa para se referir à situação daqueles que permanecem no caldeirão cultural de seus locais nativos.

No discurso teórico corrente, então, falar de tradução pós-colonial é quase uma tautologia. Nesta época de (valorização das) migrações, exílios e diásporas, a palavra ‘tradução’ parece ter completado o círculo, liberando-se do seu sentido figurativo e literário de transação interlingual e voltando ao seu sentido etimológico, físico, de ruptura espacial; a tradução parece ter se traduzido de volta a suas origens (Bassnett; Trivedi; 1999: 13, minha tradução)

Essa hibridização substitui velhos padrões culturais por uma representação de diferenças culturais que é “mútua e mutável” (Bhabha, 1994), e que se inscreve no entre-espaço do colonizado e do colonizador. Para Bhabha, são nesses espaços indeterminados entre identidades fixas onde acontecem as rupturas e os deslocamentos das narrativas coloniais hegemônicas que servem de base para estruturas e práticas sociais. Ele postula que esse entre-espaço, “vanguarda da tradução e da negociação (...) carrega o fardo da significação da cultura” (Bhabha, 1994: 56), chamando-o de “Terceiro Espaço”.

O “Terceiro Espaço” de Bhabha é intrinsecamente crítico a posições essencialistas de identidade e concepções de culturas originais ou originárias – ele não é um local onde se juntam dois momentos originais que possibilitam a formação de um terceiro, mas um local de hibridismo que faz nascer diversas posições. O “Terceiro Espaço” pode ser visto como um modo de articulação, um espaço produtivo, e não apenas reflexivo, capaz de gerar novas possibilidades, de questionar as fronteiras existentes e as categorias pré-estabelecidas de cultura e identidade.

O conceito de “Terceiro Espaço” é bastante análogo ao conceito de tradução preconizado por teóricos da tradução pós-colonial; aplicando-o à teoria da tradução, podemos deixar de lado questões de hierarquia e prescrição que foram centrais aos estudos da tradução até 1980, como os binários original/tradução, discussões sobre “fidelidade” e equivalência. A tradução, por exemplo, de textos de línguas colonizadoras para línguas que foram colonizadas pode servir como prática de deslocamento de narrativas dominantes, como um hibridizador de culturas. Um texto traduzido visto como um Terceiro Espaço é um lugar multiplicador, não apenas um produto da língua-fonte e da língua-alvo; uma zona de ambivalência, e não de rigidez.

Diversos escritores desenvolveram maneiras de escrever deste “terceiro” ou “entre” espaço: um espaço onde o colonizado deliberadamente traduz de maneira “errada” o discurso do colonizador, alienando e enfraquecendo sua autoridade. Ahmadou Kourouma, da Costa do Marfim, elaborou uma estratégia para unir duas línguas em sua obra, de modo a subverter a hegemonia da língua dominante (Munday, 2001). Ele diz que pensava em malinke mas escrevia em francês,

tomando liberdades com a língua clássica, distorcendo o que considerava muito rígido no francês para que seus pensamentos encontrassem uma expressão ideal, restaurando um ritmo natural africano.

Em “Towards a National Culture”, Ngugi wa Thiong’o, escritor queniano, delineia um manifesto incitando escritores/as africanos a se revoltarem contra o sistema literário hegemônico europeu através da linguagem, já que, segundo ele, é a linguagem que carrega os valores de um povo, e a imposição de uma certa língua, como o inglês, necessariamente irá levar a subjeção dos povos que são forçados a usar determinada língua dominante, suprimindo a sua própria. (Bassnett, 2010).

A atividade tradutória pode, então, ser vista como metáfora da escrita pós-colonial, pois evoca um tipo de atividade associado ao significado etimológico da palavra: tradução como transferência, transporte e realocamento. Mas a tradução literária interlingual também pode servir como uma analogia à escrita pós-colonial, segundo Tymoczko (1999: 20, minha tradução): “estes dois tipos de escrita intercultural são essencialmente distintos, mas possuem pontos de contato suficientes para que sua exploração e comparação – investigação de suas similaridades e diferenças – possa resultar em novas percepções sobre as duas.”

Este artigo pretende conduzir algumas observações sobre a obra da escritora canadense-caribenha Marlene NourbeSe Philip, especialmente sobre sua coletânea de poemas “She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks” (1993), à luz das aproximações delineadas até aqui: vemos seu texto como um local de hibridismo e contradições, um “Terceiro Espaço”, que, portanto, também pode ser encarado como uma espécie de tradução; ao mesmo tempo que olhamos para o texto materialmente como um espaço, procuramos também entender como Philip desenvolve esta categoria dentro de sua poética.

Traduzindo Marlene NourbeSe Philip

A diáspora africana, migração massiva e forçada dos povos do continente para o comércio internacional de escravos, resultou na dispersão dos africanos pelo mundo todo. O Caribe foi, historicamente, o primeiro e principal destino dos navios negreiros europeus que os carregaram de seus lares para o “Novo Mundo”. Desembarcados nas Américas, os escravos africanos, das mais diferentes etnias, precisam encontrar maneiras de remendar as partes fragmentadas de seus passados, formando um novo tecido cultural que pudesse embasá-los nessa nova vida em terra estrangeira.

Estes povos não foram separados apenas de seus países, mas de suas línguas. Eles foram proibidos de falar em seus idiomas nativos e alguns até mesmo tinham as línguas cortadas como punição. A língua inglesa foi imposta a eles pelos colonizadores como uma estratégia consciente de hegemonia cultural, tornando-se não apenas um local de autoridade imperialista, como também um local de perpetuação sistemática da violência, da repressão e do apagamento cultural.

Ao longo do tempo, essa proibição linguística fez com que os povos colonizados “misturassem” suas línguas nativas com o inglês do colonizador, criando assim o que hoje se chama de Crioulo ou, nos termos de NourbeSe Philip, Demótico Caribenho. Essa linguagem foi, desde o princípio, extremamente subversiva, pois além de servir para a comunicação entre os afro-caribenhos, ela também precisava não ser entendida pelos colonizadores. O demótico nasce como uma linguagem opaca, uma forma positiva da resistência que colocava o inglês dominante contra ele próprio.

Dentro da literatura caribenha atual, escritores ainda tentam quebrar esse silêncio que lhes foi imposto durante a escravidão e recuperar suas vozes e identidades dentro da história afro-caribenha. Suas escritas se baseiam nessa luta contra a linguagem – instrumento tanto de opressão quanto de resistência.

Marlene NourbeSe Philip nasceu em Tobago, no Caribe, em 1947. Atualmente morando no Canadá, Philip se descreve como uma poeta “afrospórica”, amálgama de “diáspora africana”. A perspectiva epistemológica de Philip é condicionada por essa experiência caribenha do entre-viver: entre espaços, culturas, histórias, línguas e tradições. Isso também se manifesta em sua recusa de categorias literárias tradicionais; a autora prefere apostar na criação de um ecletismo que a permite unir diferentes níveis de experiência em um só texto: corpo e mente, voz e palavra, espaço e lugar em uma poética complexa e cheia de camadas.

As formulações teóricas, poéticas e dramáticas da autora estão dispostas nas coleções de ensaios “*A Geneology of Resistance*” (1997), “*Showing Grit*” (1993) e “*Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture*” (1992); no romance “*Looking for Livingstone: An Odyssey of Silence*” (1991); nas coletâneas de poesia “*Zong!*” (2008), “*She Tries Her Tong, Her Silence Softly Breaks*” (1993), “*Salmon Courage*” (1983), “*Thorns*” (1980); e nas peças “*The Redemption of Al Bumem*” (1993) e “*Coups and Calypsos*” (2001), além do romance “*Harriet’s Daughter*”, de 1988, posteriormente transformado numa peça de mesmo nome (nenhuma das obras foi traduzida para o português brasileiro até hoje).

Philip também se descreve como uma “poeta de lugar” - em entrevista à Kristen Mahlis no periódico americano Callaloo (2004), ela

marca a diferença entre escrever *sobre* lugares e *de* lugares; vinda de Trinidad e Tobago para o Canadá, Philip diz que possui um “desejo de ser manter enraizada em seu local” (2004:16), escrevendo a partir dali, e não só sobre ali, sem a necessária profundidade acerca de suas contradições.

Em “*She Tries Her Tongue*”, obra a ser analisada neste artigo, Philip busca pela voz adequada para expressar essa experiência específica dos povos africanos vítimas da diáspora. Para ela, quebrar o silêncio é uma das maneiras de resistir à política do apagamento imposta pela colonização e de retomar seu espaço depois de ser “triplamente deslocada através da raça, do gênero e da linguagem” (Philip, 2004: 22). Philip chama a linguagem encontrada por ela para expressar as contradições do afro-caribenho de *demótico*, a forma popular ou vulgar da escrita egípcia, conectando, assim, a África ao Caribe. O “Caribenho Demótico” foi uma solução encontrada pelos africanos escravizados, que subverteram a gramática inglesa de várias maneiras, incluindo sintaxe, entonação de sílabas e ritmos, com base em suas línguas maternas que haviam sido proibidas.

A força e os recursos do demótico caribenho [...] se encontram no que eu chamo de suas qualidades cinéticas – sua ‘kinopoesis’. É uma linguagem que traz para o inglês a ‘relação entre as dinâmicas do discurso e as dinâmicas da ação’ (Drewal), encontrada em pelo menos uma das línguas da África Ocidental, o Yoruba. É uma língua que se move, como uma banda de carnaval, através do espaço ritmado pelo tempo. Ela é, portanto, perfeita para capturar o movimento no coração do carnaval. (Philip, 1998: 59, minha tradução)

Philip reflete sobre a diáspora dos povos africanos sempre através de uma perspectiva linguística – o demótico é a sua maneira de se reencontrar com a África, com sua língua materna. Escrever é uma tentativa de sair desse exílio, mesmo que metaforicamente. No ensaio “*The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy*” (1993), Philip oferece uma reflexão sobre a relação entre linguagem e sociedade, e, particular ao seu contexto, entre o inglês e africanos diaspóricos no Ocidente. Durante a escravidão, os africanos eram proibidos de usar suas línguas nativas, forçados a falar somente em inglês. Para a autora, falar essa nova língua era como entrar em outra consciência, a consciência dos mestres, enquanto, simultaneamente, os escravos eram expulsos das suas. O inglês não era apenas uma língua estrangeira, mas uma linguagem gerada para a humilhação e desumanização das populações africanas.

O mundo contemporâneo, que abriga os descendentes destes africanos nas Américas, lida com a herança dessa substituição traumática

de linguagens – para esses, o inglês é a única língua, simultaneamente uma “língua materna” e uma “língua paterna”. Esta contradição é explorada por Philip, que se pergunta como é possível expressar sua subjetividade negada numa língua que é a própria causadora dessa negação. Aqui, é imperativo que se dê algum processo de tradução, que o inglês seja traduzido para uma nova linguagem capaz de conter e, portanto, de externar a identidade diaspórica africana.

Sua obra evidencia esse duplo projeto, que procura encontrar uma voz que enlace esteticamente os fios contraditórios dessas experiências e conceitos, desenterrando a criatividade produzida no entre-espaço das contradições pós-coloniais; que procura também demonstrar como tal voz soaria no espaço performativo do texto de autoria de uma mulher negra e caribenha. Suas raízes são múltiplas e, simultaneamente, únicas: na base de tudo está sempre a mãe/matriz africana. Philip escreve em inglês, mas reconhece sempre a necessidade do encontro com a língua-mãe.

Seu texto, portanto, não nega nenhum lado da sua conflituosa ancestralidade, aceitando cada um deles como parte igualmente importante de sua identidade, reconhecendo que é mesmo desse “Terceiro Espaço” que sua sua subjetividade emerge. A feminilidade, a negritude, a escrita e a linguagem se unem e se tornam inseparáveis – Philip reconhece que precisa deslocar sua língua-materna caribenha e criar sua obra em inglês, uma “father tongue”, língua paterna, apesar de não enxergar sua língua-materna como uma voz silenciada, e sim como um “silêncio vozeado”. Ela não rejeita completamente o inglês, nem aceita completamente o caribenho – Philip escreve *sobre e deste* Terceiro Espaço, traduzindo sua língua materna e sua língua paterna para a sua ‘kinopoesis’.

Eu acredito que qualquer poeta, qualquer escritor, está traduzindo; mesmo que estejam trabalhando com sua língua materna, existe uma tradução ali. Eu acredito que, para alguém como eu, exista uma dupla tradução: estou traduzindo para uma língua que não é a minha [...] Mas a outra camada do exílio, o exílio psicológico, também está ali; não acho que posso dizer que sei o que a linguagem é [...] Eu sempre fico surpresa quando leio outros poetas como eu, da Diáspora Africana, escritores de não-ficção, e vejo o quanto eles subestimam a linguagem. De uma maneira muito profunda, eu não confio na linguagem, o que pode parecer muito estranho para alguém que a usa o tempo todo [...] Há sempre um momento de alienação quando eu trabalho com o inglês. (Mahlis; Philip, 2004: 13, minha tradução).

Como a própria poeta coloca, sua escrita é uma espécie de tradução: embora o inglês não seja uma língua capaz de significar sua interioridade, tampouco é o crioulo, já que sua história pessoal é a de um indivíduo educado em um contexto colonial, educado em uma sociedade

onde o inglês é a língua oficial. Para ela, a veracidade da experiência ocupa o espaço de intersecção entre o inglês tradicional e o caribenho. É nessa intersecção que reside a linguagem da poética de Philip que, ao mesmo tempo que engloba o inglês e o crioulo, vai além deles, tornando-se um novo discurso. Sua estratégia é expor a língua dominante, suas falhas e falácias, subvertendo um léxico feito para apagá-la.

Para Breto (2008), NourbeSe pratica uma *tradução simbólica*, que ocorre quando acontece “um processo de tradução que é *invisível* – no sentido de que a língua-fonte continua a mesma da língua-alvo -, mas que, em algum momento, torna-se *perceptível* – enquanto a língua é alterada de uma maneira profundamente significativa, embora simbólica” (Breto, 2008: 21). Sua escrita é marcada por contradições pós-modernistas, não só em seus temas, mas na maneira com a qual ela elabora seus textos, sempre posicionados em uma espécie de encruzilhada global, esperando pelos choques entre diferentes gramáticas e identidades.

Essa tradução simbólica atinge sua maior radicalidade na coletânea de poemas “*She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*” (1993), um estudo profundo sobre a identidade das gramáticas, que reconhece a flexibilidade por trás de todas as línguas. O livro já começa apropriando-se de narrativas clássicas, que emolduram a busca pela língua perdida. Logo, o inglês tradicional começa a se emaranhar com o demótico caribenho, com Philip empregando palavras depreciativas que se referem às genitais femininas, tiradas das periferias e colocadas no centro do texto, espelhando a condição da mulher. Philip comenta que seu objetivo na obra era “destruir a lírica”, substituindo-a por um “coral multivocal”, e que “isso talvez seja mais próximo do que é ser mulher (...) ter um coral ao invés de uma só voz” (2004: 32). Para ela, distorcer a representação linear comum ao Ocidente refletir mais apuradamente o contexto caribenho.

A construção topológica do corpo negro feminino é central ao projeto criativo de Philip, implantada através de inúmeras modalidades que significam e traçam a genealogia dos “entre-espaços”, contradições onde se encontram essas mulheres e sua escrita. Sua poética feminista é radical, e ao mesmo tempo ressonante com outras tradições caribenhos dominadas pelas ideias masculinas de escritores-teóricos. Ela, ao mesmo tempo, expõe as sistêmicas ramificações da opressão sexual sofrida pelas mulheres negras e destaca a força da subjetividade e da “voz interior” femininas, complicando qualquer possível imagem da mulher como mera vítima.

Essa é uma afirmação chave para todo o processo de tradução simbólica: já que as linguagens africanas foram infelizmente esquecidas no Novo Mundo, é o corpo, particularmente o corpo da mulher negra, que carrega as memórias ancestrais de todo um povo. O corpo

dela é, então, o local material que possibilitará a apropriação do inglês pretendida pelo processo de tradução simbólica, que abre a possibilidade de revisar e reescrever a história. Não fosse pelo corpo da mulher negra, que carrega as memórias de exploração e desapropriação que precisam ser curadas, todo este processo de tradução não aconteceria.

Philip comentou, em diversas ocasiões, a relação entre a coletânea e seu corpo físico:

Consigo apontar o lugar exato em minha anatomia, a região abdominal, que sacrifiquei por esses poemas... Língua, lábios, fisiologia do discurso, desmembramento – o corpo entra em erupção forçadamente em *She Tries...* - essas imagens do corpo estão enraizadas naquela experiência – a fundação da linguagem é o corpo – meu corpo. (1998: 103, minha tradução).

As questões do corpo, gênero, linguagem e nação se encontram com a maior intensidade no poema *Discourse on the Logic of Language* (*Discurso Sobre a Lógica da Linguagem*, parcialmente apresentado a seguir no original e contrastado com uma tradução para o português brasileiro feita por mim). O poema é construído com quatro diferentes textos espalhados em duas páginas opostas, mesclando o gênero poético propriamente dito com discursos pseudocientíficos acerca dos recursos usados pelos colonizadores para erradicar as línguas dos escravos e destruir a identidade africana.

No poema, as interrogações de Philip sobre a linguística e as verdades científicas e ideológicas sobre a linguagem e o corpo são materializadas na representação visual da página e na direção da escrita. A leitura da esquerda para a direita torna-se esquerda, direita, meio, entre; a escrita ocorre também nas margens, efetivando a ideia de deslocamento e descentralização da poética da autora, forçando novas estratégias interpretativas que surgem justamente das falhas e das fissuras do texto.

A escritora imita a voz do homem-branco ao incorporar dois “decretos” (*edicts*) ao poema, que representam a maneira pela qual a lei forçava o colonizado a abandonar o próprio idioma.

<p><i>Every owner of slaves shall, wherever possible, ensure that his slaves belong to as many ethnolinguistic groups as possible. If they cannot speak to each other, they cannot then foment rebellion and revolution.</i></p>	<p>Todos os donos de escravos devem, sempre que possível, garantir que seus escravos pertençam ao maior número de grupos etnolinguísticos possível. Se não conseguirem falar uns com os outros, também não podem fomentar rebelião e revolução.</p>
--	---

Além do conceito de demótico, Philip também cria o termo “i-mage” (a palavra ‘imagem’ mas com o “i” separado que em inglês significa “eu”; algo como autoimagem). Ela ressalta que a auto-imagem é essencial a qualquer forma de arte, seja ela a imagem física, musical ou verbal. A “i-mage” é como uma essência irreduzível, que foi retirada do povo africano com a proibição das línguas nativas – os escravos ainda possuíam sua auto-imagem, porém não sabiam mais como expressá-la. O afro-caribenho nunca foi capaz de superar a experiência da escravidão porque ela “nunca foi reivindicada e integrada, metaforicamente, através da linguagem e, portanto, dentro de suas mentes” (Philip, 1988: 14). Em sua poética, Philip tenta recriar essa linguagem para refletir a “i-mage” dos povos afro-caribenhos. Em “Decreto 2”, ela escreve:

<p><i>Every slave caught speaking his native language shall be severely punished. Where necessary, removal of the tongue is recommended. The offending organ, when removed, should be hung on high in a central place, so that all may see and tremble.</i></p>	<p>Todos os escravos pegos falando suas línguas nativas serão severamente punidos. Quando necessário, a remoção da língua é recomendada. O órgão ofensivo, quando removido, deve ser pendurado no alto da praça central, para que todos possam ver e temer.</p>
---	---

A linguagem colonial sempre foi vista como dominante, própria, correta, enquanto que a língua dos colonizados era a suja, impura, imprópria. Mas foi esta dominância que abriu caminho para a apropriação do inglês pelos afro-caribenhos, ressignificando-o. Philip escreve em inglês padrão, mas deixa o demótico caribenho penetrar seus discursos, abraçando as contradições em suas línguas materna e paterna, analisando as maneiras pelas quais o discurso e o silêncio se interrogam, se aniquilam e se preenchem.

Em outro dos textos que compõem “Discurso Sobre a Lógica da Linguagem”, Philip expõe a maneira pela qual os colonizadores tentaram provar sua superioridade através da ciência. Este trecho discute o trabalho do médico francês Paul Broca, que tentou provar que os cérebros dos negros e das mulheres eram menores do que o do homem branco e que, por isso, aqueles seriam menos inteligentes.

<p><i>Those parts of the brain chiefly responsible for speech are named after two learned nineteenth century doctors, the eponymous Doctors Wernicke and Broca respectively. Dr. Broca believed the size of the brain determined intelligence; he devoted much of his time to 'proving' that white males of the Caucasian race had larger brains than, and were, therefore, superior to women, Blacks and other peoples of colour. Understanding and recognition of the spoken word takes place in Wernicke's area – the left temporal lobe, situated next to the auditory cortex; from there relevant information passes to Broca's area – situated in the left frontal cortex – which then forms the response and passes it on to the motor cortex. The motor cortex controls the muscles of speech.</i></p>	<p>Estas partes do cérebro responsáveis principalmente pela fala tem seus nomes derivados de dois sábios médicos do século dezenove, os epônimos Doutores Wernicke e Broca, respectivamente. O Dr. Broca acreditava que o tamanho do cérebro determinava a inteligência; ele dedicou grande parte de seu tempo a 'provar' que homens brancos da raça Caucasiana tinham cérebros maiores e eram, portanto, superiores às mulheres, aos negros e a outras pessoas de cor. O entendimento e o reconhecimento da palavra falada acontecem na Área de Wernicke – o lobo temporal esquerdo, situado perto do córtex auditivo; dali, informações relevantes passam para a Área de Broca – situada no córtex esquerdo frontal – que então forma a resposta e a passa para o córtex motor. O córtex motor controla os músculos da fala.</p>
--	--

Na parte central e propriamente 'poética' de "Discurso", Philip começa sua jornada na tentativa de criar sua própria língua dentro daquele terceiro espaço entre o inglês e o caribenho. Ali acontece o embate entre a língua paterna – o inglês, o patriarcado, a violência, a colonização – e a língua materna – a África, a mulher, a libertação. Ela escreve:

<p><i>English is my mother tongue. A mother tongue is not not a foreign lan lan lang language l/anguish anguish – a foreign anguish.</i></p> <p><i>English is my father tongue. A father tongue is a foreign language, therefore English is a foreign language not a mother tongue.</i></p>	<p>O Inglês é minha língua materna. Uma língua materna não é um idioma est est estr estrangeiro estran(geiro)ho estranho - um idioma estranho.</p> <p>O Inglês é minha língua paterna. Uma língua paterna é um idioma estrangeiro, logo o Inglês é um idioma estrangeiro não uma língua materna.</p>
---	--

<p><i>What is my mother tongue my mammy tongue my mummy tongue my moms tongue my modder tongue my ma tongue?</i></p> <p><i>I have no mother tongue no mother to tongue no tongue to mother to mother tongue me</i></p> <p><i>I must therefore be tongue dumb dumb-tongued dub-tongued damn dumb tongue</i></p> <p><i>but I have a dumb tongue tongue dumb father tongue and english is my mother tongue is my father tongue is a foreign lan lan lang language l/anguish anguish a foreign anguish is english – another tongue my mother mammy mummy moder mater macer moder tongue mothertongue</i></p>	<p>Qual é minha língua materna minha língua mamãe minha língua mainha minha língua mãezinha minha língua madre minha língua mãe?</p> <p>Eu não tenho língua materna sem mãe nem língua sem língua nem mãe para mãe linguar-me</p> <p>Devo ser então língua- -ruda língua-burra língua-urra burronilda língua</p> <p>mas eu tenho uma língua burra burra língua língua paterna e o inglês é minha língua materna é minha língua paterna é um idioma est est estr estrangeiro estran(geiro)ho estranho um idioma estranho é o inglês - outra língua minha mãe mamãe mamai mainha mãezinha macer moder língua línguamaterna</p>
--	--

<i>tongue mother</i>	materna língua
<i>tongue me</i>	língue-me
<i>mothertongue me</i>	linguamaterne-me
<i>mother me</i>	materne-me
<i>touch me</i>	toque-me
<i>with the tongue of your</i>	com a língua do seu
<i>lan lan lang</i>	est est est
<i>language</i>	estrangeiro
<i>/anguish</i>	estran(geiro)ho
<i>anguish</i>	estranho
<i>english</i>	o inglês
<i>is a foreign anguish</i>	é um idioma estranho

Como narrar o emaranhamento da materialidade do sujeito histórico com a linguagem? Para responder ao corte literal e metafórico da língua africana, Philip propõe um re-mapeamento discursivo da cultura, história e identidade negra, tendo como base a criação de uma nova língua/linguagem em um terceiro espaço. O inglês não é uma “língua”, palavra carregada de afeto e corporalidade, mas uma linguagem, uma “foreign anguish” (“angústia estrangeira”), que, apesar de tudo, como próprio fato do poema ser escrito em inglês já aponta, precisa ser usada. A solução encontrada por Philip é a tradução, o terceiro espaço, implementada através do deslocamento do poema em partes não-lineares, da junção de diversos tipos de gêneros, do “mimicry” do discurso científico e da incorporação do demótico ao inglês tradicional.

Considerações Finais

Os estudos pós-coloniais trazem à tona uma gama enorme de identificações e associações acerca de conceitos como lugar, localização, deslocamento, fronteiras, barreiras, centros, periferias, espaços, e também sobre a posição de indivíduos na geografia, história, sociedade, economia, em relação a suas classes, gêneros e raças. O espaço de um sujeito pode ser um espaço de criatividade e memória, desafio, instabilidade, mas “espaço” não presumo rigidez, e sim movimento, deslocamentos, transportes, traduções.

É importante notar que há uma implícita relação espacial envolvida no ato de traduzir, uma vez que há sempre um ponto de partida e um destino ou, como definem teóricos contemporâneos, uma fonte e um alvo. A tradução é uma espécie de jornada textual de um contexto a outro. O que distingue a tradução de outros tipos de escrita é precisamente essa relação dual envolvida na jornada. A tradução

não é apenas uma questão de transferência “entre culturas”, mas também um espaço de mistura e criação de novas culturas; no contexto da interação entre culturas assimétricas, a tradução não pode reforçar as fronteiras e a dicotomia entre centro e periferia; ao invés, ela precisa buscar pluricentros onde diferenças culturais estão sendo constantemente negociadas, culturas essas que podem ser elas mesmas vistas como traduções, uma vez que são o produto de processos tradutórios.

O processo de tradução pode ser visto como uma zona de contato, um espaço de encontro entre povos, no qual podem ocorrer transformações discursivas conforme diferentes grupos de pessoas procuram representar-se uns aos outros. Esta zona de contato pode ser violenta, opressora, mas também pode ser um lugar de trocas mais próximas, menos antagônicas – de qualquer maneira, ela permanece como um espaço teórico onde diferenças culturais podem ser exploradas.

Os estudos de tradução pós-coloniais têm, então, se preocupado com a redefinição da relação entre tradutor, autor e leitores, com o reconhecimento da relação de poder subjacente em qualquer encontro intercultural. A tradução não ocorre num eixo horizontal, pois existem diferentes hierarquias de poder operando entre sistemas literários e culturais. Algumas culturas são vistas como marginais, outras como dominantes; algumas são reconhecidas por seus cânones literários estabelecidos, outras não. Esse fato é determinado por questões essencialmente políticas, e não estéticas, assim como a percepção de línguas como majoritárias ou minoritárias é ideológica. Olhar a tradução sob uma ótica pós-colonial é entender que função crucial da linguagem é ser um meio de poder.

Mas assim como a tradução serviu à subjugação de povos coloniais, ela também deve desempenhar um papel na recuperação e na reavaliação da língua e da literatura de populações colonizadas. Existe um poder subversivo em traduzir figuras canônicas, como Shakespeare, para línguas “subalternas”, com a tradução efetivamente neutralizando a dominação do original inglês. Ao contrário do senso comum, que vê a tradução como uma atividade menor, ela tem sido um instrumento chave na produção de conhecimento e na representação de outras culturas. Quando a tradução deixa de ser uma “reprodução fiel” do original, ela torna-se um ato deliberado de seleção, estruturação e fabricação, ou até mesmo, em alguns casos, de falsificação, recusa, criação de outros códigos. Ao escolher o que e como traduzir, tradutores podem reforçar ou dismantelar as relações de poder assimétricas do colonialismo. A seleção de textos a ser traduzida molda uma certa perspectiva da cultura-fonte na cultura-alvo, apagando ou ressaltando especificidades culturais.

Philip, em seus textos, opera sobre uma poética política de localização *sobre e de* espaços, classe, corpo, sexo, gênero, idade, cor e história, criando um discurso de resistência que problematiza o trauma da violação física, mental e cultural enquanto processo histórico no nível da enunciação. Esta poética traduz a dupla consciência do entre-lugar para um agir discursivo/identitário.

Olhar para o texto de Philip sob um viés tradutório ativa ainda mais suas características espaciais, a materialidade de seu texto que promove um deslocamento das relações coloniais de poder que acontecem na/pela linguagem; o corpo negro e feminino, outro espaço historicamente negligenciado, funciona como local de memória, criando elegias à sensação coletiva de perda enraizada em realidade socioculturais. O texto complexo e perturbador da escritora é uma manifestação de sua localização híbrida entre eixos identitários, geográficos, linguísticos e culturais, e sua práxis poética, que rejeita os binarismos entre a língua do colonizado e do colonizador, criando um local só seu, ativando ainda mais questões sobre a ligação entre os conceitos de espaço, corpo, memória e linguagem. O entre-lugar, como o texto traduzido, não é um lugar de falta, mas de potencial. O entre é o espaço e o lugar do questionamento.

Referências

- Bassnett, Susan, 1999, Harish, Trivedi (eds). *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Londres e Nova York, Pinter.
- Bassnett, Susan, 2010, *Postcolonial Translations*, in Chew, Shirley and Richards, David (org). *Postcolonial Literature*, Nova Jersey, Wiley-Blackwell.
- Bhabha, Homi, 1994, *The Location of Culture*. Londres, Routledge.
- Breto, Isabel Alonso, 2008, *Translating English into English in a Case of Symbolic Translation: Language and Politics through the Body in Marlene NourbeSe Philip's She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*, in Muñoz-Calvo, Micaela, et al. (org), *New Trends in Translation and Cultural Identity*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Mahlis, Kristen, Philip, Marlene NourbeSe, 2004, *A Poet of Place: An Interview With M. NourbeSe Philip*. Callaloo, Volume 27, Number 3, pp. 682-697.
- Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3300838?seq=1#page_scan_tab_contents. Acessado em 08/03/2018.
- Niranjana, Tejaswini, 1992, *Sitting Translation: History, Post-*

Structuralism and the Colonial Context, Berkeley, CA, University of California Press.

- Philip, Marlene NourbeSe, 2015, *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*. Wesleyan University Press.
- Philip, Marlene NourbeSe, 1998, "Race, Space, and the Poetics of Moving" in Balutansky, Kathleen et al (org), *Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*, Gainesville, University Press of Florida.
- Said, Edward, 1978, *Orientalism*, Nova York, Pantheon Books.
- Tymoczko, Maria, 1999, *Translation in a Postcolonial context*, St Jerome Publishing.
- Walter, Roland, 2015, "Entre mares e lares: a poética da (des)locação na literatura do arquipélago caribenho", *Revista Brasileira do Caribe*, São Luís - MA, Brasil, vol. XVI, n° 30. pp. 13-46. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/1591/159142612002>. Acessado em 08/03/2018.

Anexo – Discourse on the logic of language

Discourse on the Logic of Language

English
is my mother tongue.
A mother tongue is not
not a foreign lan lan lang
language
l/anguish
anguish
—a foreign anguish.

English is
my father tongue.
A father tongue is
a foreign language,
therefore English is
a foreign language
not a mother tongue.

What is my mother
tongue
my mammy tongue
my mummy tongue
my momsy tongue
my modder tongue
my ma tongue?

I have no mother
tongue
no mother to tongue
no tongue to mother
to mother
tongue
me

I must therefore be
tongue
dumb
dumb-tongued
dub-tongued
damn dumb
tongue

WHEN IT WAS BORN, THE MOTHER HELD HER NEWBORN CHILD CLOSE: SHE BEGAN THEN TO LICK IT ALL OVER. THE CHILD WHIMPERED A LITTLE, BUT AS THE MOTHER'S TONGUE MOVED FASTER AND STRONGER OVER ITS BODY, IT GREW SILENT — THE MOTHER TURNING IT THIS WAY AND THAT UNDER HER TONGUE UNTIL SHE HAD TONGUED IT CLEAN OF THE CREAMY WHITE SUBSTANCE COVERING ITS BODY.

Those parts of the brain chiefly responsible for speech are named after two learned nineteenth century doctors, the eponymous Doctors Wernicke and Broca respectively.

Dr. Broca believed the size of the brain determined intelligence; he devoted much of his time to 'proving' that white males of the Caucasian race had larger brains than, and were, therefore, superior to, women, Blacks and other peoples of colour.

Understanding and recognition of the spoken word takes place in Wernicke's area—the left temporal lobe, situated next to the auditory cortex; from there relevant information passes to Broca's area—situated in the left frontal cortex—which then forms the response and passes it on to the motor cortex. The motor cortex controls the muscles of speech.

THE MOTHER THEN PUT HER FINGERS INTO HER CHILD'S MOUTH—GENTLY FORCING IT OPEN; SHE TOUCHES HER TONGUE TO THE CHILD'S TONGUE, AND HOLDING THE TINY MOUTH OPEN, SHE BLOWS INTO IT—HARD. SHE WAS BLOWING WORDS—HER WORDS, HER MOTHER'S WORDS, THOSE OF HER MOTHER'S MOTHER, AND ALL THEIR MOTHERS BEFORE—INTO HER DAUGHTER'S MOUTH.

but I have
a dumb tongue
tongue dumb
father tongue
and english is
my mother tongue
is
my father tongue
is a foreign lan lan lang
language
l/anguish
anguish
a foreign anguish
is english—
another tongue
my mother
mammy
mummy
moder
mater
macer
moder
tongue
mothertongue

EDICT II

Every slave caught speaking his native language shall be severely punished. Where necessary, removal of the tongue is recommended. The offending organ, when removed, should be hung on high in a central place, so that all may see and tremble.

tongue mother
tongue me
mothertongue me
mother me
touch me
with the tongue of your
lan lan lang
language
l/anguish
anguish
english
is a foreign anguish

A tapering, blunt-tipped, muscular, soft and fleshy organ describes

- (a) the penis.
- (b) the tongue.
- (c) neither of the above.
- (d) both of the above.

In man the tongue is

- (a) the principal organ of taste.
- (b) the principal organ of articulate speech.
- (c) the principal organ of oppression and exploitation.
- (d) all of the above.

The tongue

- (a) is an interwoven bundle of striated muscle running in three planes.
- (b) is fixed to the jawbone.
- (c) has an outer covering of a mucous membrane covered with papillae.
- (d) contains ten thousand taste buds, none of which is sensitive to the taste of foreign words.

Air is forced out of the lungs up the throat to the larynx where it causes the vocal cords to vibrate and create sound. The metamorphosis from sound to intelligible word requires

- (a) the lip, tongue and jaw all working together.
- (b) a mother tongue.
- (c) the overseer's whip.
- (d) all of the above or none.

**“Yo soy yo y mi circunstancia.
Si no la salvo a ella no me salvo yo”**

***Propuesta de lectura de la
transferencia del “gusto picaresco”
en Lazarillo de Tormes y El río***

FRANCISCA PINTO INZUNZA

Universidad de Concepción¹

El presente análisis literario se enmarca dentro de los estudios de intertextualidad, en tanto propone encontrar puntos de encuentro y desencuentro en *Lazarillo de Tormes* (1554) y *El río* (1962) del chileno Alfredo Gómez Morel (1917-1984). Este dialogismo textual se leerá en relación al “gusto picaresco”, entendido como una categoría que no es rígida y que puede asociarse a obras de diversa índole, en base a las confluencias de ciertos temas de la picaresca (Del Monte, 1971: 58).

La novela *Lazarillo de Tormes* es considerada prototípica del género picaresco e incluso, por su forma y contenido, también ha sido leída como precursora de la novela moderna (Ayala, 1971: 18). La obra, cuenta a través de siete tratados y un prólogo la historia de Lázaro, un niño que a los ocho años es encomendado por su madre en manos de un ciego, al que luego abandonará e irá transitando de amo en amo, aprendiendo los vicios del mundo.

El río es la biografía ficcional de su autor desde su infancia hasta la adultez. Respecto al protagonista, no hay rotundez de nombre,

1 Profesora de Castellano, Estudiante de Magíster en Literaturas Hispánicas (UdeC).

de hecho señala haber tenido cuatro. La novela recorre su vida, presentando a su madre: una prostituta que solo lo ve como una forma de obtener recursos económicos del padre, quien en una posición socialmente acomodada, no puede mantener una relación con ella. Así, Toño luchará toda la novela por ingresar al río, transformarse en "pelusa" y finalmente ser un "choro". Para ello, deberá lidiar con obstáculos de diverso orden: sacerdotes sodomitas, golpes de la madre, el rechazo social, etc.

En este contexto entre ambas obras se da una serie de convergencias temáticas relacionadas al "gusto picaresco" que poseen una línea común,² pero que sin embargo se bifurcan para dar distintos matices a lo comunicado. Estas temáticas se organizarán en cuatro niveles: agencial, indicial, secuencial y narrativo.

Respecto al nivel agencial, es relevante analizar el origen del pícaro, puesto que se encuentra una sintonía en ambas novelas. En primer lugar, en ambas obras existe la referencia a un espacio que adquiere amplia resonancia. Lázaro, decide adquirir un nombre, puesto que escribe para evidenciar su inserción en la sociedad³ y por ello adquiere un apellido: "de Tormes"; este elemento por un lado es irónico si se piensa en las novelas de caballería y el realce que le daban a sus héroes los lugares nobles a los que pertenecían. Pero por otro lado, el río es un elemento de simbolismo bifaz en tanto representa una fuerza creadora, regeneradora, que da vida, pero también es la representación del olvido y el abandono. Así Lázaro, irónicamente explica sus orígenes, dando a entender que nació con la fuerza de cambio que augura el río, pero también con el abandono de su propia familia. Es por ello que en su periplo Lázaro cada vez se va alejando más del río, dado que busca insertarse y arraigarse en un lugar, para así dejar de estar siempre bajo la suerte del constante fluir.

El protagonista de *El río*, a través de la ironía evidencia tener cuatro nombres: Luis, Vicente, Toño y Alfredo; es decir, sabe que incluso el nombre propio es irrelevante. Por esta misma razón, "el río" al que se alude en el relato también tiene un nombre sin importancia a pesar de ser el Mapocho, puesto que para el protagonista, los nombres son meras apariencias. Este río, posee el mismo simbolismo del Tormes y además implica dos elementos: encauzar y separar. Encauzar, dado que cuando el Mapocho se salía de su cauce era preciso que retomara su curso y también se relaciona con la separación o segregación

2 La novela picaresca.

3 Es por ello que la mayoría de los personajes son referidos en torno a su ocupación, pues existe una mirada mucho más utilitarista y pragmática para Lázaro, dado que su primer objetivo es no pasar hambre.

propia de una ciudad como Santiago que distinguía sectores: al norte del río un barrio popular y mal mirado: la chimba, que debía estar separado de los sectores más acomodados. De esta forma, Toño cual Heráclito una vez que ve el río comprende cuál es el lugar que debe buscar y también sabe que una vez que lo ha conocido, nada volverá a ser igual. Es por ello que "Toño", el nombre que le otorgan en el río, es el que más le agrada. Asimismo, el hecho de anhelar el río implica separarse de la vida que llevaba y encauzarse hacia lo que él decide: ser un pelusa del río.

Ligado a esto se encuentran los orígenes de ambos protagonistas: el padre de Lázaro es sentenciado por robar y posteriormente muere; Antona Pérez es una prostituta que luego se une a Zaide, un musulmán con el que tiene un hijo. Dados los modestos orígenes, la madre encomienda a Lázaro a un ciego, quien se configura como su gran maestro. Ya en este momento de la narración, Lázaro goza de la empatía del receptor en tanto evoca ternura por la relación que tiene con su hermano al cual señala que brincaba y ayudaba a calentar (Anónimo, 1967:11) y también el receptor siente la conmiseración propia de que un niño sea abandonado por su madre y sea dejado a la suerte de la vida.

Similar es el caso de Toño, quien es hijo de una prostituta a quien poco y nada le importa su existencia, ya que solamente lo ve como una forma de obtener dinero de su padre, el cual no solo pertenece a una familia acomodada que no permite que distintas clases sociales se mezclen, sino que tiene una familia constituida junto a Lucrecia y Lucía. Por ello, el protagonista casi al finalizar la novela se refiere a él como "un gil más" (Gómez Morel, 1997: 349), pues para Toño, tanto los orígenes como los nombres no son importantes. Por ejemplo, su madre nunca es aludida por su nombre, sino como "mamá escoba", es decir, como una mujer utilitarista, pues la escoba es un elemento pragmático que aparta lo que no sirve, lo que se ha desechado. Este juego metonímico se expande para mostrar de qué forma para la madre Toño no es más que un estorbo que debe apartar, pero que en momentos también debe recuperar para así sacar el máximo beneficio económico posible.

En el nivel indicial de transferencia del "gusto picaresco" se encuentra la relación de los protagonistas con el mundo: Lázaro va develando poco a poco, a través de sus amos los vicios de los personajes: sacerdotes avaros y crueles, un escudero que no come ni bebe, un buldero estafador, un arcipreste que tiene una barragana, etc. Para Toño este mundo no es distinto, pero sí es llevado a un nivel más abyecto al mostrar la futilidad de la religión, por ejemplo, el día en que Toño hizo su primera comunión "Se me dijo que desde ese día sería muy bueno y

que Dios me favorecería mucho" (Gómez Morel, 1997: 49), pero donde finalmente todo siguió igual y se transformó en una realidad aún más visceral; otro ejemplo es el hecho de haber sido víctima de la sodomía de los sacerdotes. Todo esto, va generando un sentimiento distinto de libertad para ambos protagonistas; para Lázaro esta falsedad implica ir ingresando al mecanismo de funcionamiento de la sociedad y poder transitar de manera libre de amo en amo y a su vez, ir aprendiendo cada vicio de sus tutores y sobrevivir a ellos por medio de su ardid. Para Toño estos elementos también implican una conveniencia, dado que utiliza las garantías que le dan los sacerdotes: vende entradas para números artísticos y regala ese dinero a los "pelusas" del río, utiliza la confianza de los sacerdotes para salir cuando quiera del reformatorio y finalmente, se emancipa y transita libremente por los distintos espacios en busca de su propio lugar en el mundo.

El ideal de Lázaro es lograr insertarse en la sociedad de su época, por ello escribe; pero Toño resulta ser mucho más perturbador puesto que él rechaza abiertamente los marcos de conducta centrales, el poder y moral de su época asumiéndose como un infame, sin gloria y desventurado (Foucault: 1990) que no quiere otra vida, sino la que tiene a pesar de que no logra encontrar un lugar en ese mundo, pues cuando lo encuentra se va, es decir, busca buscar una vida dentro del mundo del hampa; por lo cual es incapaz de asentarse y encontrar su propio espacio; siguiendo a Bachelard "(...) los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes y cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan y se confunden" (Bachelard, 1965: 257-258).

Profundamente aunado a lo anterior, y también en el nivel indicial, se encuentra la soledad que encarnan ambos personajes. El hermanito de Lázaro ve a Zaide, su padre, como un "otro" y lo llama "Coco", porque le da miedo su color y catadura (Anónimo, 1967:10), es decir, el hermanito de Lázaro, reproduce un sistema que luego Lázaro develará: un mundo regido por las apariencias y el falso honor; puesto que comprende que el mundo es "como creemos que es". Lázaro es encomendado al ciego y nunca más busca a su familia, produce un quiebre e intenta comenzar una vida nueva, pues en el fondo lucha contra el determinismo que lo haría repetir la vida de sus padres y que lo hace terminar sin una compañía auténtica, sin un lugar en el mundo, es decir, profundamente solo. Toño también es un solitario; decide alejarse por ejemplo, de doña Catalina a pesar de reconocer que fue la única vez que se sintió querido; elige irse de la casa de su madre biológica, y también decide que su propio padre,⁴ tampoco es alguien sig-

4 Al cual a lo largo de la novela describió como alguien gentil y grato.

nificativo para él. De igual forma, una vez que logra ser un "choro", se aleja del río y de todo el mundo del hampa que ha conocido y decide buscar nuevos horizontes hacia Perú; en un barco sin pasajes, pasando del río al mar. Mientras Lázaro se aleja del río, de las turbulencias de la vida y de Fortuna, Toño llega al mar exacerbando sus cualidades, sin temor a la muerte, sin vergüenza frente a una sociedad que intenta someterlo y a la cual él se resiste.

El tercer nivel es el secuencial y lo contempla el tránsito de la inocencia a la conciencia; puesto que se caracteriza por las edades de los protagonistas y por los personajes que los circundan. Lázaro es un niño de ocho años quien es enfrentado a un mundo hostil, debiendo luchar tenazmente contra el hambre que se prefigura como uno de sus miedos más profundos y arraigados, transparentando así una visión fisiológica de su existencia. Toño, siendo también un niño es enfrentando siempre al desarraigo: cuando se siente amado es obligado a alejarse de quien quiere, cuando descubre el río y se siente parte de él es expulsado, cuando logra ser un "choro" se va, etc. Toño va viviendo que el mundo del hampa, pese a parecer un espacio libre y auténtico pareciera ser incluso más normado que el de la sociedad de la época. Para ambos personajes, el proceso de aprehender una realidad está mediado por las circunstancias en que viven y han elegido vivir.

El eje narrativo, lo contempla en primer lugar la forma de autobiografía ficticia; método narrativo elegido que tiene como finalidad no sólo presentar los fragmentos de una vida⁵ sino también cambiar el modo de interpretar la sociedad, dado que no hay un narrador que juzgue (Del Monte: 1971) y que presente su posicionamiento respecto del marco axiológico de la época.

Respecto de *Lazarillo de Tormes*, el carácter anónimo le otorga la libertad necesaria para que el texto sea móvil de denuncia, de confesión y con ello de afirmación para Lázaro, quien es una metonimia de tantos Lázaros *nihil nomen* de la época que probablemente corrían la misma suerte que el protagonista y que se encontraban sometidos por parte del poder central como para haber podido escribir sus historias. Con esto no solo se juzgan a sí mismos, sino también a la sociedad en la cual se encuentran insertos. Frente a este autor anónimo encontramos al autor de *El río*: Alfredo Gómez Morel quien fue un escritor y delincuente internacional. El autor escribe esta autobiografía ficcional, por consejo de su terapeuta mientras cumplía una condena en la cárcel de Valparaíso. La obra, que si bien tuvo éxito a nivel editorial al

5 Y con ello también parcializar la mirada sobre la realidad, mostrando un relato que no es de los sujetos que están en el núcleo del poder, sino de los viles que se mueven en los lindes y que representan un saber distinto.

momento de publicarse, con el transcurrir de los años fue borrándose lentamente del panorama literario chileno, hasta quedar reducida al olvido. En este sentido ¿Quién es Gómez Morel? ¿Qué se sabe de él? ¿Cómo es posible que adquiriera un uso jergal plagado de expresiones procaces y a la vez expresiones en lengua romance? ¿Cómo es posible que un sujeto con un reducido acceso a educación formal desarrolle este tipo de usos, llegando incluso a compararse con Jean Genet? ¿Qué certezas hay sobre este personaje? De este modo, Alfredo Gómez Morel no es más que otro *nihil nomen* en busca de afirmarse, es otro sujeto hundido en el anonimato que necesita insertar elementos epistolares antes de la novela para dar verosimilitud y veracidad respecto a él y su existencia.

En relación a este carácter anónimo y de búsqueda de un lugar en el mundo se encuentra el lenguaje como un sistema de adaptarse al medio. Para Lázaro esta forma de adecuación se manifiesta en el uso de “Vuestra Merced” del prólogo y de la adición final en la edición de Alcalá “De lo que de aquí en adelante me suscediere, avisaré a Vuestra Merced” (Anónimo, 1967:80). Es decir, busca una forma para adscribirse a un mundo que sabe ajeno, pero al que incansablemente busca pertenecer, aunque solo sea a través de su falsedad. Toño en cambio es un personaje que se sabe desarraigado de todo, no le interesa ni su nombre, ni sus padres, ni cambiar de vida; es por ello que a través de su astucia, logra comprender no solo que la forma de acercarse a los “pelusas” del río es a través de la jerga de ellos, sino que la forma de aproximarse al receptor es a través de un lenguaje elevado, reflexivo, y que incluso utiliza préstamos lingüísticos. Así, la semántica del sonido va creando realidades que hacen transmisible el mensaje.

Llegado este punto, es preciso explicar de qué forma opera el humor, más específicamente la ironía. En ambas novelas se utiliza esta figura ya que altera la decodificación y con ello desautomatiza la recepción del mensaje; siguiendo a Robert Escarpit, “Junto a la broma dicha con un aire triste, que ya conocemos, está la cosa triste dicha con un aire alegre. La ironía que de ello desprende tiene algo de inquietante.” (Escarpit, 1962: 102). La ironía se presenta como una forma de mostrar una realidad vil a través de un tono ameno,⁶ pues con ello se produce tanto la conquista de la seguridad, en tanto el receptor se siente moralmente superior a los protagonistas, como la conquista de la simpatía dado que el receptor adquiere un grado de complicidad con Lázaro y Toño; sin embargo esta alianza es indecible dado el marco axiológico que impera.

6 Recordar que por lo anteriormente mencionado, ya se ha obtenido la empatía del receptor.

La ironía se presenta en diversos grados, pues ambos protagonistas son absolutamente conscientes de su realidad: Lázaro lucha contra el hambre, sin embargo su novela es profundamente existencial, puesto que denuncia la falsedad de sus amos, quienes por sus ocupaciones debiesen ser lo opuesto a lo que son. Respecto a la novela chilena, Toño busca incansablemente un lugar en el río; paradójicamente cuando lo consigue decide irse.

Finalmente y en relación a la religión, existe una ironía que da sentido a ambas novelas y que adquiere significado en relación a la numerología: *Lazarillo de Tormes*, posee siete tratados y *El río*, cuarenta y tres capítulos breves (4+3=7). Si se considera la visión cristiana de la creación del mundo en siete días; se comprende dentro de las novelas la forma en que se han templado ambos antihéroes: han pasado de la niñez a la conciencia a través de amos y ayudantes y también han configurado y denunciado un mundo, es decir, son parodias de un dios.

En este momento es indisoluble la visión presentada en ambas obras respecto a la lucha constante entre apariencia y realidad. Lázaro, a través del Escudero ha evidenciado que en la sociedad predominan las apariencias: el Escudero ostenta buen vestir, pero no come ni bebe; esta lección adquiere suma relevancia en tanto el protagonista escribe para afirmar su lugar en la sociedad, y así, medita sobre qué tiene más peso: ¿Las habladurías de la gente en relación a que su esposa es barragana del arcipreste o el hecho de que ella sea su esposa? Esta reflexión convierte a Lázaro en un cínico ascético, es decir, un crítico intransigente de la sociedad de su tiempo (Little, 2014: 188), pero también es un cínico literario dado que a través de su ironía se mofa y se adapta a las circunstancias burlándose de ellas (Little, 2014: 189). Lázaro reflexiona y evidencia situaciones que son ilegales, por ejemplo, la barraganería, pero que finalmente están presentes en la sociedad de su época y frente a las cuales él se adapta y saca provecho.

Toño también es cínico, pero radicaliza lo que plantea Lázaro. El mundo del hampa que aparenta ser un espacio libre y menos normado, resulta tener reglas de conducta rígidas que imposibilitan que Toño acceda libremente al río; por ejemplo, al llegar con su traje de golf, es burlado y denostado por los “pelusas”, debiendo adquirir también la vestimenta de ellos si su anhelo es acceder a ese espacio. Esto también se constata cuando se establecen los códigos de honor, por ejemplo, cuando descubren que Panchín, ha pasado por alto ciertas reglas con Toño, razón por la cual se realiza una reunión para analizar la situación. Toño es un cínico, porque sabe que también el acceso al hampa es falso, así como el hecho de adquirir una determinada vestimenta o un modo de hablar.

El último aspecto a señalar en esta lectura es el carácter abierto de ambas novelas. Este rasgo es necesario que sea entendido a partir del viaje que realizan ambos personajes el cual constituye una radiografía social. Si se retoman algunas ideas se obtiene que: Lázaro nace con la suerte del río y el devenir, pero lucha contra el determinismo que la sociedad cree impuesto para sujetos como él; transita libremente de amo en amo, aprendiendo vicios, para así instalarse en un lugar físico y social que se acerca a un marco de conducta moral esperable en relación a la época, es decir, relativiza su libertad.

Toño en cambio busca y anhela el río, pero finalmente se lanza al mar. Es libre: abandona a la madre y busca incesantemente el ingreso al Mapocho y el reconocimiento como un “pelusa” más. A pesar de la libertad de ambos, que en el caso de Toño es más radical y perturbador dado que no le interesa ser otra cosa que lo que es y no quiere otra vida; ambos saben que ese lugar que anhelan no se puede conseguir y que por más que intenten escribir cartas y/o sus propias historias, seguirán siendo una metonimia de muchos anónimos que seguirán existiendo y que continuarán siendo rechazados;⁷ por todo ello se saben fronterizos y poseen autoconciencia.

Lázaro relativiza su libertad, dado que para él implica someterse a las normas sociales y para Toño es asumir abiertamente su rebeldía e inestabilidad en el mundo. En este sentido, esta actitud de tránsito genera que en el imaginario ambos personajes estén constantemente moviéndose y que proyecten la expectativa de que sus historias continuarán. En el caso de Lázaro, anuncia a Vuestra Merced que comunicará noticias de él.⁸ Toño también genera nuevas expectativas: se dirige rumbo a Perú, es el inicio de la Segunda Guerra Mundial, pero solo está preocupado de qué le puede robar al nazi con el que interactúa, evidenciando de esta forma que ya es un “choro” y que le esperan muchas aventuras.

Así, el “gusto picaresco” implica una poética, una problemática moral y con ello una idea de hombre y de vida. Esta lectura se ha propuesto establecer puentes en torno a la picaresca española, particularmente entre *Lazarillo de Tormes* y *El río*, como forma de evidenciar preocupaciones que siguen vigentes, no de manera idéntica, pero sí con un trasfondo común. Es por ello que, por ejemplo, se evidencia la actualidad de la novela chilena en los usos literarios del monólogo interior, los quiebres temporales y el uso de una jerga vernacular; todo

7 Es necesario recordar la metonimia de la escoba donde la madre “barre” lo bajo, lo vil, los desechos: en este caso a su hijo Toño.

8 Lo cual explica el porqué de la cantidad de continuaciones de esta novela por parte de diversos autores.

ello a través de la ironía como forma de sublimar esta poética haciéndola resistente a las épocas, lugares y sociedades.

Referencias bibliográficas

- Anónimo, 1967, *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Barcelona, Planeta.
- Ayala, Francisco, 1971, *El Lazarillo: reexaminado*, Madrid, Taurus.
- Bachelard, Gastón, 1965, *La poética del espacio*, México, FCE.
- Bajtín, Mijail, 1998, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Del Monte, Alberto, 1971, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen.
- Escarpit, Robert, 1962, *El humor*, Buenos Aires, Eudeba.
- Foucault, Michel, 1990, *Vida de los hombres infames*, Madrid, La Piqueta.
- Gómez Morel, Alfredo, 1997, *El río*, Santiago, Sudamericana.
- Little, Roch Charles, “Cinismo, escepticismo e historia. Los casos de Cioran y Veyne”, *Memoria y Sociedad*, [S.l.], v. 17, n. 35, p. 185-196, abr. 2014. ISSN 2248-6992. Disponible en: <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/8335>>. Fecha de acceso: 23 dic. 2017.

Transposiciones interdiscursivas

De Jack Kerouac a Andrés Caicedo

ÁNGELA SOFÍA RIVERA SORIANO

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

La presencia del jazz en la novela paradigmática de la contracultura norteamericana titulada *On the road*, de Jack Kerouac, y de manera simultánea la salsa y el rock en *¡Que viva la música!* del escritor colombiano Andrés Caicedo, son los ritmos musicales que marcan las velocidades de los viajes iniciáticos en estas dos obras, que a su manera emprenden los protagonistas: Sal Paradise y María del Carmen Huerta. Pese a las diferencias geográficas, culturales y temporales, existen en estas dos novelas similitudes transversales que traspasan el tiempo y el espacio.

Caicedo y Kerouac, cada uno a su manera, se dedicaron a elaborar un retrato de su contexto urbano, de su gente, de su universo. En las dos obras se hace explícita la resistencia a la legitimidad de los valores arbitrariamente instituidos por la sociedad norteamericana, en el caso de Kerouac; y los valores subjetivamente impuestos por la fuerza, a través del gobierno y la sociedad colombiana, en el caso de Caicedo. En sus escritos, se hacen evidentes las alusiones al uso indiscriminado de sustancias alucinógenas, al desenfreno sexual, a una vida callejeramente inestable, trashumante, nómada y a una libertad exacerbada como dimensiones constructivamente contestatarias ante aparatos coactivos de silenciamiento masivo (Zamudio Tobar, 2018).

Caicedo, sin concesiones ante la conservadora sociedad colombiana de los años setenta, se determina por recrear las desafiantes escenas de ¡Que viva la música! El rock y la salsa como banda sonora de la novela, acompañan a los personajes de Caicedo que se niegan a la representación de papeles medidos. En cambio, se *presentan* jóvenes de tendencias en abismo, desbordados por las sensaciones espirales de la música y de la experimentación errante. La experiencia de la psicodelia, el pelo largo e indómito y la imagen retardada de María del Carmen Huerta se vuelcan por encima de los papeles impuestos y demandados por su sociedad: ella se niega a vivir una vida que no sea la de su ahora, la de su instante, la de su voluntad de emancipación que resplandeció especularmente con los adoquines al viento de mayo del 68 parisino. A este respecto, se pronuncia acertadamente el cineasta Carlos Mayolo, amigo del escritor, en un video documental realizado por Ospina (1986):

El momento libertario que vivió el mundo, que vivimos la juventud con mayo del 68 es algo inolvidable, es un poema que no se puede olvidar y Andrés muy sabiamente se fue con el poema y no con el borrón del poema que nos ha tocado a nosotros vivir. (Mayolo, citado por Ospina, 1986).

En la novela para siempre quedó guardado ese poema hecho en la calle, en los bares, en las esquinas y los andenes con la música de la barriada, de “la gallada”, de los desclasados y los despatriados que están recreados en el Cali de ¡Que viva la música! Se trata de una novela en la que ronda el espíritu particular de la generación de mayo del 68 y los albores de su decadencia. Se puede apreciar en su discurso el guiño generacional expresado en las vivencias y en las escenas donde los jóvenes protagonistas se relacionan con el rock, en un gesto de insubordinación que coincide intencional y singularmente con las letras de las canciones de los *Rolling Stones* en las que, no accidentalmente, como en la novela, se incorporan series de situaciones y acciones propiamente esquinas que se asientan inquietamente en una “tradicción” que marcó a toda una juventud crítica, cuyos orígenes se remiten a las voces de los poetas *beat* (Kerouac, Ginsberg, Bourroughs, Ferlinghetti, especialmente).

Dos décadas antes de la publicación de ¡Que viva la música!, una congregación particular de jóvenes escritores se hizo sentir en Nueva York. Sus ideas poco convencionales que criticaban el sistema norteamericano bajo el signo de Vietnam, revolucionaron la escena intelectual y cultural por la visión incompatible con su realidad circundante: los ecos de una todavía muy sensible depresión económica y la amenaza fantasmal de una tercera bomba atómica. Jack Kerouac entonces le dio un nombre a su generación: la llamó la *beat generation*,

en referencia al término *beat* que traduce abatido o derrotado, y que se empleaba de modo coloquial para darle nombre a aquel que se encontraba por fuera del sistema, sin dinero, sin hogar, y en un universo subyacente que bien quedó inmortalizado en la canción de Bob Dylan *Like a rolling stone*, y que poco más tarde habría de ser recontextualizada por la banda inglesa de rock-blues *The Rolling stones*. El concepto *Beat* posee, además, una segunda connotación: el de ritmo, el *bebop beat*. Ritmo y abatimiento, cansancio y contestación sonora.

En 1957 la novela *On the road*, del escritor norteamericano Jack Kerouac, abrió una puerta hacia nuevas perspectivas sintácticas, no solo en lo concerniente al ámbito estrictamente literario, sino también en su agitación en el pensamiento de incontables jóvenes, cualquiera que sea su edad y geografía. La nueva apertura invitaría a parajes desconocidos de experimentación, que marcarán la radical diferencia entre una generación de mentalidades sedentarias, en oposición a otra generación de cuerpos indóciles dispuestos a partir de su *status quo* y conocer destinos diferentes de los que la civilización les tenía deparados.

On the road (En el camino), que se concentra en los viajes de dos personajes vagabundos y exploradores de nuevas y asimétricas nomenclaturas -en un recorrido a lo largo de Estados Unidos y parte de México, en un transitar de sensaciones a través de la experimentación con alucinógenos-será, una década más tarde, la influencia e inspiración de los trayectos vitales de muchos jóvenes que se convertirán en protagonistas de nuevos modos de pensar el mundo de los sesenta (Cook, 2011).

Músicos como Bob Dylan, los Beatles¹ y los Rolling Stones recibieron la influencia directa de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs y Neal Cassady. Influencia que luego fue transmitida a músicos más jóvenes como Janis Joplin, Jim Morrison y Jimy Hendrix, entre otros, símbolos de la contracultura *hippie* y quienes, tras sus muertes trágicas y prematuras, dejaron la imagen mítica e ideal de lo que algún día fue “el verano del amor”. Así, durante los años sesenta y parte de los setenta, la música rock se convirtió en representación y expresión de una contracultura nacida en San Francisco, California. El movimiento nómada contracultural *hippie*, en oposición a los engranajes cada vez más arraigados de la sociedad-para-el-consumo, cantaba y pregonaba su trashumante vida al ritmo de varios acordes negros que confluían en una sola música: el

1 No consideramos que sobre la acotación: *The Beatles* adquiere su nombre como guiño a los *beats*, de ahí la modificación silábica inicial, en lugar de denominarse simplemente *The Beetles*.

rock. En sus sonidos se hallaba toda la influencia de la música negra marginal estadounidense:

El blues cantado por la población negra del sur; el rhythm and blues; cantado por la misma población una vez que migra a las ciudades, escapando de las miserias de la vida en el campo; el Gospel, canto propio de las iglesias protestantes de la población de color; y el country y el folk, música propia de la clase trabajadora blanca. (Manzano, 2001: 38).

A grandes rasgos, el rock, con instrumentalización africana, se convirtió en fuerza de reclamo, parte de un mundo instalado bajo tierra, *Cri du monde*, ese mundo al que nadie volteaba a mirar o que se ignoraba. Allí, en la experiencia vital suscitada por las guitarras, los bajos, los cueros (baterías, tambores, timbales) y los vientos (trompetas, saxofones, trombones, etc.), tanto los músicos como el público se convirtieron en protagonistas; vivían de modo voluntario en la línea tangente y oblicua, hondamente escurridiza ante las manos sociales de la producción serial.

De manera paralela, la música en *On the road*, se hace presente no solo como una experiencia artística que se quiere imponer en la forma de la escritura, sino como fuerza caóticamente compositiva, insurrecta que rompe con la continuidad de los raciocinios coercitivos, y que instala el relato en un presente instantáneo, espontáneo. Kerouac, como es bien sabido, se propuso escribir *On the road* desde las técnicas de improvisación del jazz, sobre todo del *bebop*. De este ritmo jazzístico especialmente porque manifiesta la naturaleza rebelde y móvil de Sal Paradise y Dean Moriarty, y porque es el ritmo que se encargó de reafirmar la música negra clandestina, en oposición al blanqueamiento del jazz que por entonces se hizo a través de su apropiación comercial.

Las fuerzas sonoras de la escritura

Los sonidos de la música negra, en el hilo de lo anteriormente expuesto, comienzan a retumbar edificadamente en uno y otro discurso de voluntad emancipadora (de toda sintaxis, principalmente: musical, pictórica, cinematográfica, novelesca). Son los sonidos improvisados, los intertextos musicales que cabalgan entrelíneas a lo largo de ambas novelas, los que le otorgan a los autores la facultad de escapar de la dominación de las palabras, que a fin de cuentas es la del *malestar en la civilización*: la nuestra, la que tiene nuestra edad y nuestra caligrafía. La escritura se va transmutando en ritmo,

en música, como si se tratara de la búsqueda de una melancólica primavera vitalmente negra.

El *bebop* se hace presente en *On the road* como un elemento articulador de la trama narrativa, al cual podríamos acusar y responsabilizar del desprendimiento al que se entrega Sal Paradise. La música, en la iniciación de este joven que siente malestar de los parajes citadinos de Nueva York y de su condición burguesa, es lo que lo llena de vitalidad para enfrentar el mundo adulto, no incluyéndose en él, sino oponiéndole inconvenientes. Por consiguiente, apreciamos en este recorrido al que nos invita Kerouac, que desde las fuerzas sonoras del jazz se alcanza un poder de apertura. Además de irnos adentrando en su trama, nos enseña el vagabundeo y el desprendimiento vital, donde ya no hay centros de referencia que impongan secuencias de acción, sino una escritura móvil, que se hace más fuerte cuanto más la impregna la impureza y la orfandad de la música negra, con sus múltiples vertientes.

De la misma manera, nos avocamos en ¡Que viva la música! a una especie de jazz, ahora latinoamericano; un rock and roll de urbe tropical, cuyas raíces se encuentran en los sonidos afrocaribeños que se fraguaron en Nueva York hacia la década de 1960. La mezcla de dichos ritmos junto con el son, el danzón, la guaracha y el guaguanco por vías cubanas, la bomba y la plena provenientes de Puerto Rico, además de la influencia de algunas prácticas y rasgos derivados del jazz, son lo que conforman las inconfundibles melodías, soneos, alborotos y explosiones de la salsa, un género cultural y musical nacido en las barriadas populares de Nueva York (Rondón, 2015: 21-30).

La especificidad de la salsa como música del Caribe urbano se lleva dentro de sí, y expresa las manifestaciones de arrabales costeros que le anteceden y circundan desde una fuerza no dócil que, sin embargo, inviste ciertas ciudades de un ímpetu de movilización capaz de cuestionar todo régimen arancelario que, sobre ellas, busque erigirse. La salsa como expresión cultural musical no pretende apelar a un anhelo ingenuo que busca “acabar con lo establecido”, sino que procura constatar la presencia de una fuerza musicalmente revolucionaria e impura que, a través de las calles de los barrios latinos y norteamericanos penetrados por África, irrumpe ante los intereses de coacción hegemónica padecidos por tantos países de América y alrededores. Se alza, entonces, la salsa como el llamado musical hacia un presente heterogéneo, incierto, contingente, revuelto, dada la mezcla de razas, culturas y lenguas.

Ahora bien, centremos un instante nuestra mirada y atención en la salsa en Colombia, específicamente en Santiago de Cali, la ciudad de Andrés Caicedo, la ciudad de María del Carmen Huerta. Allí, más

que en cualquier otro lugar de Colombia se acogieron, adoptaron y recrearon los ritmos de la salsa. Esto, porque según lo explica Ulloa (1993: 132), existen varias similitudes físicas, históricas, culturales y discursivas entre las zonas del Caribe como Cuba y Puerto Rico; y la región del Valle del Cauca en Colombia. Tales aproximaciones permiten comparar los mencionados puntos geográficos. Los dos primeros caribeños isleños y el otro continental tienen como principal componente el hecho de ser territorios, en los que sobresale la cultura negra que llegó en tiempos de la colonia para trabajar como esclavos en las haciendas y plantaciones de caña de azúcar, tabaco, cacao y banano, esencialmente. Productos todos en cuyos escenarios de gestación el esclavo negro fue receptor, actor y víctima de explotaciones sin miramientos.

Sincretismo y desarraigo para el nativo africano; donde también se sembró la descendencia de la raza y las formas más expresivas de su cultura: la música y la danza. Cali, al igual que muchas ciudades caribeñas, pertenece a una configuración social común que Darcy Ribeiro (1970) ha llamado “los pueblos nuevos”, es decir, los pueblos que en América Latina surgieron bajo la influencia y la herencia de la plantación esclavista. Diferente de “los pueblos testigos”, donde predominó la influencia aborígen, y de “los pueblos transplantados”, donde prevaleció la influencia europea (Ribeiro citada por Ulloa, 1993: 133).

Cali, pueblo que carga con la herencia racial y cultural de la esclavitud, a modo de respuesta, a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta del siglo XX, adopta la salsa como ritmo de fuerza hablante. La ciudad y Caicedo serán entonces testigos, no sólo de una *Música brava*, de un *Sonido bestial*, sino también del surgimiento del movimiento estudiantil que, cargado de conceptos nietzscheanos, freudo-marxistas, marcusianos e incluso althusserianos, buscaban la renovación en el modo de ser del pensamiento de opresiva actualidad.

Así las cosas, ¡Que viva la música!, escrita entre 1973 y 1974, no presenta la confluencia entre literatura y música como mero suceso aleatorio. Los antecedentes de un pensamiento juvenil contracultural basado en notables ideas políticas y filosóficas, sumadas al furor de las letras musicales y sus contagiosas melodías, hicieron que los vientos de un mundo psicodélico y en revolución impulsaran las ansias de sinceridad de aquellos jóvenes que ahora se rebelaban contra sus padres, sus maestros, sus escuelas y universidades, para empezar a conocer, descubrir y mezclarse con todos los vientos de los barrios del sur y las pandillas de los parques arrabaleros.

Las transposiciones interdiscursivas de Kerouac en la obra de Caicedo, con relación a la música, se van haciendo cada vez más no-

tables; no obstante, resulta casi increíble pensar que el autor colombiano no tuvo contacto alguno con la obra de Kerouac, pues hasta el momento no existe documentación alguna que lo compruebe: ni en sus cartas, ni en sus múltiples artículos sobre cine, música y literatura, ni en sus conversaciones con amigos. Eso sí, Andrés Caicedo sabía de la generación *Beat*, pero no sabemos hasta qué punto leyó o no *On the road*. Lo que sí es cierto es que existe un paralelo hojaldrado entre las dos obras, aun cuando exista un desfase temporal de dos décadas, y de geografías y culturas disímiles.

Las dos novelas abordan presencias que, a través de alusiones directas o indirectas a título de canciones, nombres de músicos, álbumes, y letras transcritas literalmente, hacen evidente la expresión de los ímpetus de libertad y espontaneidad de los personajes adolescentes que crecen en ciudades tendientes al sedentarismo de los valores perniciosamente rutinarios. Dichas intertextualidades y resonancias resultan ser el efecto que devuelve a esos jóvenes la inquietud de la ruptura, y convierte a las dos novelas en un umbral real para nuevos modos de ver y de sentir el mundo. Cada mundo. Es por esta razón que los lugares en los que “suena” la salsa en ¡*Que viva la música!* y en los que suena el jazz en *On the road*, son aquellos espacios suburbanos que han sido abandonados por el Estado, en los que persiste la inconformidad, el tránsito y la fuga claroscuro. Sensaciones donde hay callejones y pasajes, donde no hay padres ni madres: ese transitar que no tiene ni nombre ni forma y en el que se sumergen María del Carmen y Sal Paradise en una sola celebración. La fiesta del pensamiento y de la sensibilidad en renacer permanente.

Referencias Bibliográficas

- Caicedo, Andrés, 1999, ¡Que viva la música!, Bogotá, Plaza & Janés.
 Cook, Bruce, 2011, *La generación Beat*, Barcelona, Planeta.
 Kerouac, Jack, 1957, *On the Road*, London, Penguin Books.
 Kerouac, Jack, 2014, *En el camino*, trad. Martín Lendínez, Barcelona, Anagrama.
 Manzano, Valeria, 2001, *Rock & Roll: cultura de los jóvenes*, Buenos Aires, Diversus.
 Ospina, Luis, 1986, *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*, Bogotá-Cali, Colcultura/Focine.
 Ribeiro, Darcy, 1970, *Propuestas acerca de la renovación*, Caracas, Eds. del Rectorado.

Rondón, César Miguel, 2015, *El libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Venezuela, Lauki.

Ulloa, Alejandro, 1993, "La salsa en Cali. Colombia", *Revista Deslinde* 12, 129-136.

Zamudio Tobar, Gladys, 2018, *Ciudad y rebeldía: estudios de la obra de Andrés Caicedo*, Cali, Universidad Santiago de Cali.

El Tiempo en *Las Crónicas de Narnia* de C.S. Lewis

MARÍA SOL RUFINER
UCA-UCALP

*Si, como les digo, ella se introdujo
en otro mundo, no me sorprendería en
absoluto que éste tuviera su tiempo propio.*

C. S. Lewis

Tiempo y espacio son las categorías que definen nuestro entorno natural, ya que, donde quiera que nos movemos y existimos, estamos ubicados en un tiempo y en un espacio. Además, el tiempo se relaciona directamente con el lugar; puesto que, según lo define Aristóteles, es el “número del movimiento según el antes y después” (Aristóteles, 2004: 219b). En este sentido, resulta interesante el tratamiento que da C. S. Lewis al tema del tiempo a lo largo de su serie de novelas *Las crónicas de Narnia*, que pueden incluirse dentro de la literatura infantil. En ellas vemos que el tiempo es un término relativo al lugar o mundo donde los protagonistas se encuentren; así, advertiremos que, mientras en un mundo han pasado cinco horas, en el otro sólo ha pasado un minuto. En este trabajo nos proponemos analizar el tratamiento de este concepto en los libros de la saga. Para ello, analizaremos allí el concepto del tiempo, de manera progresiva; comenzando por el tiempo ordinario (concepción aristotélica), siguiendo por la diferencia temporal entre los mundos (Albert Einstein y la teoría de la relatividad espacial), para culminar en la Eternidad y el País de Aslan (Platón, San Agustín y Santo Tomás).

Las Crónicas de Narnia, son las narraciones de los viajes de 8 niños, entre nuestro mundo y el mundo de Narnia. Cada uno de los

libros muestra diferentes aventuras: desde rescatar a Narnia del invierno perpetuo, la vuelta artúrica de los niños para restablecer al rey, Odiseas Narnianas, viajes al centro de la tierra, aventuras salidas de *Las mil y una noches*, la creación de Narnia y su mismísimo fin.

En su versión original las *crónicas* fueron escritas como la *Odisea* para empezar *in media res*, y ese es el orden de los libros que vamos a seguir para el presente trabajo:

- i. El León, la Bruja y el Ropero
- ii. El príncipe Caspián
- iii. La travesía del explorador del amanecer
- iv. La silla de Plata
- v. El caballo y su niño
- vi. El Sobrino del Mago
- vii. La última Batalla

Análisis del concepto Aristotélico de tiempo en *Las Crónicas de Narnia*: el tiempo como medida del movimiento

A la pregunta sobre ¿Qué es el tiempo? Aristóteles en la Física en el Libro IV, en los capítulos 10 y 11 nos va a decir que el tiempo es algo del movimiento o cambio, ya que “[...]sin cambio no hay tiempo; pues cuando no cambiamos en nuestro pensamiento o no advertimos que estamos cambiando, no nos parece que el tiempo haya transcurrido”(Aristóteles, 2004: 218). Ese “algo” del cambio, dice el filósofo que lo percibimos en relación a un antes y un después en el cambio, entonces concluye que justamente el tiempo es: “número del movimiento según el antes y después” (Aristóteles, 2004: 219b). Ahora bien, el tiempo es, también, una característica de los entes móviles que están sujetos al cambio (el pasaje de la potencia al acto por un ser en acto). Estos cambios pueden ser tanto substanciales (generación y corrupción) como accidentales (de cantidad, de cualidad, o de locación). Luego de esta breve explicación de la concepción aristotélica de tiempo, pasemos a nuestra historia. En *Las crónicas* notaremos que la mayoría de los seres que integran los mundos descriptos son entes móviles, la misma Narnia lo es y esta es una característica que vemos desde el principio. Dentro de Narnia se operan cambios que nos hacen notar el paso del tiempo, aunque después no lo notemos en

nuestro mundo (tema que trataremos en la segunda parte). El primer cambio que nos hace notar este transcurso del tiempo es cuando el fauno le cuenta a Lucía como solían ser las cosas antes de la llegada de la Bruja Blanca:

Le contó acerca de bailes en la medianoche, cuando las Ninfas que vivían en los árboles salían a danzar con los faunos; de las largas partidas de cacería tras el Venado Blanco, en las cuales se cumplía el deseo de quien lo capturaba; sobre las celebraciones y la búsqueda de tesoros con los Enanos Rojos salvajes, en minas y cavernas muy por debajo del suelo. Por último, le hablo de los veranos, cuando los bosques eran verdes y el viejo Sileno los visitaba en su gordo burro.

A veces llegaba a verlos el propio Baco y entonces por los ríos corría vino en lugar de agua y el bosque se transformaba en una fiesta que se prolongaba por semanas sin fin.

Ahora es siempre invierno- agregó taciturno. (Lewis, 1994: 17)

Este es uno de los primeros puntos donde notamos que hubo un cambio que nos indica un paso del tiempo hasta el momento presente en Narnia donde es siempre invierno. Por otro lado podemos ver que la medida del tiempo, mientras uno está en Narnia, es igual a la que de ordinario usamos en nuestro mundo, tomando de referencia el movimiento del sol y de la luna,¹ no en vano Lucía se da cuenta que ha pasado horas tomando el té con el Fauno y se preocupa por haber estado tanto tiempo ausente de la casa del profesor. Por otro lado, este mismo paso del tiempo lo podemos ver hacia el final del libro I, cuando los niños después de haber derrotado, con la ayuda de Aslan, a la Bruja Blanca crecen:

Y ellos mismos crecieron y cambiaron con el paso de los años. Pedro llegó a ser un hombre alto y robusto y un gran guerrero, y era llamado Rey Pedro el magnífico. Susana se convirtió en una esbelta y agraciada mujer, con un cabello color azabache que caía casi hasta sus pies; los reyes de los países de más allá del mar comenzaron a enviar embajadores para pedir su mano en matrimonio. Era conocida como Reina Susana la dulce. Edmundo, un hombre más tranquilo y más solemne que su hermano Pedro, era famoso por sus excelentes consejos y juicios. Su nombre fue Rey Edmundo el Justo. En cuanto a Lucía, fue siempre una Joven alegre y de pelo dorado. Todos los príncipes de la

¹ Cabe la aclaración que el sistema espacial de Narnia es geocéntrico y el mundo es plano, como se creía en la antigüedad de nuestro mundo. Esto no sería contradictorio con que Narnia existiera en paralelo a nuestro mundo si tomamos la teoría de espacio generalizado de Riemann, que permite la coexistencia de distintos sistemas de referencia. Esto se condice con la teoría de la relatividad que analizaremos en el próximo apartado.

vecindad querían que ella fuera su reina y su propia gente la llamaba Reina Lucía la Valiente (Lewis, 1994: 144)

Otra cosa que notamos en Narnia, que tendrá que ver con el concepto aristotélico de tiempo, es la irreversibilidad del mismo, nunca suceden dos cosas iguales, no se salva a Narnia dos veces de la misma manera ni se vuelve a ella por el mismo camino. Tampoco se pregunta lo que hubiera sido. Como vemos en esta charla que tiene Lucía con Aslan:

-¿Quieres decir que -dijo Lucía con vos débil-, que todo habría resultado bien, de alguna manera? Pero, ¿cómo? Por favor Aslan ¿no puedo saberlo? -¿Saber lo que habría sucedido, niña?-dijo Aslan-. No. Jamás se le dice a nadie.

-¡Qué pena!- suspiró Lucía.

-Pero cualquiera puede descubrir lo que pasará- prosiguió Aslan-["..."]

["...]- ay Dios mío- suspiró Lucía-. Y yo que estaba tan contenta de encontrarte. Y que pensaba que me dejarías quedarme contigo. Imaginaba que llegarías rugiendo y asustarías a todos los enemigos obligándolos a huir, como la última vez. Pero ahora van a pasar cosas horribles.

-Es difícil para ti pequeñuela- dijo Aslan-. Pero nada se repite dos veces. Hemos vivido tiempos duros en Narnia antes de ahora. (Lewis, 1994: 112-113)

Ahora bien ¿cómo explica esto, que no se pueda saber lo que hubiese pasado o que no se pueda salvar a Narnia dos veces de la misma manera? Según lo expuesto por el Aquinate, en el comentario a la física de Aristóteles, el tiempo es irreversible debido a que, si bien, el instante que se mueve a través del tiempo sigue siendo el mismo su numeración no. En otras palabras, la numeración entre el antes y el después no puede volver al antes porque ya pasó dejó de existir en la sucesión de números (tomando al número como medida y no como cantidad). Entonces vemos que el instante es el mismo según el sujeto, pero no según la razón.² Por lo tanto, puede ser que necesitemos salvar a Narnia, pero la manera en que se hizo la primera vez que los niños fueron a allí ya quedó en lo pasado y no puede repetirse. Se puede llegar a cometer la misma acción, como el caso de los viajes a ella, pero nunca se va a poder repetir la misma forma de hacer la acción. Esto explica las palabras de Aslan cuando dice que Narnia ya ha atravesado por tiempos duros, alegando de alguna manera que Narnia se va a salvar y no hay porque temer, sólo que no es de la misma forma que antes. Es así como tampoco Lucía puede cambiar ahora el no haber sido valiente y seguir a Aslan o en el Libro

² Cfr. Santo Tomás de Aquino, *Commentaria in octo libros Physicorum, lectioXXI*, en <http://www.corpusthomicum.org/cpy03.html>

siguiente, *La travesía del explorador del amanecer*, el haber espiado a su amiga con magia. Son sucesos que marcan el paso del instante pero que no pueden volver.

Narnia, nuestro mundo y la teoría de la Relatividad

Hasta aquí Narnia se comporta de manera habitual, con un tiempo que es medida del movimiento y que es, además, irreversible. Sin embargo, ni bien salimos de Narnia nos encontramos con un detalle bastante inusual, y este es que a pesar de que allí pasaron horas o años, en nuestro mundo han pasado apenas unos instantes. Esto hará que en un primer momento los niños mayores descrean de la posibilidad de la existencia de Narnia.

No obstante, cuando los niños confrontan al profesor Kierkpartric, dueño de la casa de campo en la cual sucede la primera aventura, este los sorprende con la siguiente respuesta:

-Pero ni siquiera hubo tiempo -interrumpió Susana-. Lucía no tuvo tiempo de haber ido a ninguna parte, aunque ese lugar existiera. Vino corriendo tras de nosotros en el mismo instante en que salíamos de la habitación. Fue menos de un minuto y ella pretende haber estado afuera durante horas.

-Eso es, precisamente, lo que hace más probable que su historia sea verdadera -dijo el Profesor-. Si en esta casa hay realmente una puerta que conduce hacia otros mundos (y les advierto que es una casa muy extraña y que incluso yo sé muy poco sobre ella); si, como les digo, ella se introdujo en otro mundo, no me sorprendería en absoluto que éste tuviera su tiempo propio. Así, no tendría importancia cuánto tiempo permaneciera uno allá, pues no tomaría nada de nuestro tiempo. Por otro lado, no creo que muchas niñas de su edad puedan inventar una idea como ésta por sí solas. Si ella hubiera imaginado toda esa historia, se habría escondido durante un tiempo razonable antes de aparecer y contar su aventura. (Lewis, 1994: 43)

La respuesta del profesor a este problema al lector lo deja helado, al igual que lo hizo con los chicos ¿Qué quiere decir que de haber otros mundos no sería extraño que tuvieran su propio tiempo?

En principio, si el tiempo es medida del movimiento, este, el tiempo, será relativo al movimiento que mida. Sin embargo, esto no solución de todo la pregunta, ya que nos queda el problema del actuar simultáneo y la diferencia que se nota al pasar de nuestro mundo a Narnia y viceversa, sin contar el igual comportamiento del tiempo en lo que se refiere a la estadía en Narnia.

Procedamos a analizar el primer planteo ¿cómo es que si el tiempo es diferente en ambos mundos haya un pasar simultáneo de los sucesos? En este sentido, tal como dice la teoría de la relatividad general, debemos pensar a cada mundo como un marco de referencia diferente, pero simultáneo: “Si a fin de describir la naturaleza fuera necesario utilizar un sistema de coordenadas arbitrariamente introducido por nosotros, su estado de movimiento no tendría que estar sujeto a ninguna restricción. Las leyes tendrían que ser por completo independientes de esta elección (principio de la relatividad general)” (Einstein, 2005: 103). No obstante, si bien aquí aclara que las leyes naturales serán completamente independientes según el marco de referencia, habría que introducirle una pequeña salvedad: la naturaleza seguirá sus reglas, sin importar el marco de referencia o que en ella intervenga algo sobrenatural, recibéndolo y adaptándose a este suceso.³ Como el profesor nos aclara en la cita leída más arriba.

Sin embargo, todavía queda explicar la diferencia temporal entre Narnia y nuestro mundo, ¿Por qué el tiempo pasa de diferente manera en ambos lados? Esto se soluciona teniendo en cuenta lo siguiente: “Se comprobó que hablar de la simultaneidad de dos hechos no tiene sentido sino con relación a un sistema de coordenadas dado y que el tamaño de los patrones de medida y la velocidad a que da vueltas el reloj dependen de su estado de movimiento con respecto del sistema de coordenadas.” (Einstein, 2005: 103) Es así como los chicos, aunque cambiando de marco de referencia (a Narnia), pueden crecer, incluso convertirse espiritualmente allí, todo esto haciéndolo según las leyes de nuestra naturaleza. Así también, pueden volver a este mundo y al parecer que no haya pasado nada en cuanto a este marco de referencia, volviendo al estado físico en el que estaban antes de viajar (siendo solamente en cuanto al estado físico, ya que los cambios espirituales; salvo voluntad de olvido propio; perduraran a través del pasaje de Narnia a este mundo. Esto es, ya que lo espiritual trasciende a la naturaleza y al marco de referencia). Incluso veremos que los que han estado en Narnia al volver a ella en algún grado volverán a adquirir la fuerza y vigor que habían adquirido al estar allí la vez anterior:

Scrubb y su búho conversaban. “El no parece cansado”, pensó Jill. No comprendía que él había vivido grandes aventuras en ese mundo antes y que el aire de Narnia le estaba devolviendo una fuerza que había adquirido cuando navegó los mares del este con el Rey Caspán. (Lewis, 1996: 53)

Hasta aquí vemos resuelto a lo que llamó Eustaquio en el Libro VII: “[...] *the usual muddle about times*, [...]” (Lewis, 2005: 1463) o sea “el

habitual embrollos de los tiempos”. Sin embargo hay dos puntos sobre el tiempo en Narnia que todavía no hemos resuelto: Aslan y el País de Aslan o el adiós a las tierras irreales.

Tiempo y Eternidad en Narnia: Aslan y el País de Aslan

Hay un personaje en las crónicas cuyo Ser parece quedar fuera del ámbito de las leyes comunes para los entes móviles y el tiempo, este personaje es Aslan, pero ¿quién es Aslan? Dejemos que los señores Castores lo presenten con todos sus títulos:

-¿Aslan? ¿Cómo! ¿Es que ustedes no lo saben? Es el Rey. Es el Señor de todo el bosque, pero no viene muy a menudo. Jamás en mi tiempo, ni en el tiempo de mi padre. Sin embargo, corre la voz de que ha vuelto. Está en Narnia en este momento y pondrá a la Reina en el lugar que le corresponde. El va a salvar al señor Tumnus; no ustedes.

[...]

-¿Es..., es un hombre? -preguntó Lucía, vacilando.

-¡Aslan, un hombre! -exclamó el Castor, con voz severa-. Ciertamente, no. Ya les dije que es el Rey del bosque y el hijo del gran Emperador más allá de los Mares. ¿No saben quién es el Rey de los Animales? Aslan es un león... El León, el gran León.” (Lewis, 1994: 64-65)

Esta es la primera descripción que encontramos sobre Aslan en el Libro I, sin embargo, a los efectos de nuestro trabajo haré una propia descripción del León: Aslan es Aquél que conoce la magia profunda del principio del tiempo y anterior al principio del mismo⁴. ¿Cómo puede ser eso? ¿Cómo es que puede conocer el tiempo y lo que hubo antes que este? Una pista nos la va a dar la siguiente respuesta del Gran León a Lucía:

“-[...] Lucía, no estés triste. Pronto nos volveremos a encontrar.

-Por favor, Aslan -dijo Lucía-. ¿A qué llamas pronto?

-Para mí, cualquier plazo es pronto -dijo Aslan, y desapareció en un instante, y Lucía se quedó sola con el mago.” (Lewis, 1996:129-130)

En el inglés original la respuesta de Aslan es “I call all times soon” (Lewis, 2005: 1047), pero que significa que ¿cualquier plazo es pronto? o mejor dicho ¿Qué significa que para el Gran León mil años son como un día y un día como mil años? Esto no lo contempla la teoría de la relatividad, pues si bien cada marco de referencia tiene su propio tiempo no hay uno que los englobe a la vez y los presencie a todos simultáneamente. Entonces necesitamos referirnos a la noción de algo que presencie todos los tiempos simultáneamente, existiendo

3 Cfr. Lewis, C.S., *Los Milagros*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1996 p.99-100

4 Cfr. Lewis, C.S., *Las crónicas de Narnia Libro I: El León La Bruja y el Ropero*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1994 Capítulos XIII y XV

esta de la misma manera y que este fuera del tiempo. ¿Que noción puede juntar estas Características? La respuesta nos lleva a pensar en la eternidad.

En La Suma Teológica, el Aquinate, dirá que la eternidad “Consiste en la aprensión de la uniformidad de quien esta absolutamente fuera del moto” (Tomás de Aquino, 1988: Sth. I q. X a I). Entonces a la eternidad la podemos definir como consistiendo en dos cosas: que es un continuo e inmutable presente, y que por ende la eternidad existe de manera simultánea:

Debe decirse que la eternidad es consecutivo de la inmutabilidad, como el tiempo lo es del movimiento, según hemos manifestado (a.1.). De donde se sigue que siendo Dios al máximo inmutable, debe ser soberanamente eterno. No sólo Eterno sino que es su eternidad. Mas ninguna otra cosa es su propia duración, toda vez que ninguna es su ser. Mas Dios es su ser uniforme. Y así como es su propia esencia es su eternidad. (Tomás de Aquino, 1988: Sth. I q. X. a. II).

Luego la eternidad coincide con lo que estamos buscando, pero ¿le corresponde a Aslan?, ¿Aslan es Dios? Para responder a esta pregunta tomaremos la siguiente cita del libro cinco, *El caballo y su niño*:

-¿Quién eres tú?

-Yo mismo -dijo la Voz, en tono profundo y bajo que hizo estremecer la tierra; y repitió- Yo mismo -fuerte y claro y con alegría; y luego por tercera vez-: Yo mismo -susurró tan suavemente que apenas podías escucharlo, y aún así el susurro parecía salir de todas partes a tu alrededor como si las hojas susurraran con él (Lewis, 1995: 132)

Como podemos ver, la atribución de ser su mismo ser a la pregunta del niño por “¿Quién es?” es la misma que Tomás atribuye a Dios en la *Summa* y Dios a sí mismo en el libro del *Éxodo*: “Yo soy el que soy. Dile esto al pueblo de Israel: “Yo soy me ha enviado a ustedes”” (Ex. 3, 14). Así, siendo fieles al estilo alegórico que C.S. Lewis eligió para las *Crónicas de Narnia*, Podemos afirmar que Aslan es Dios y a Él corresponde la eternidad.

Sin embargo, queda una cuestión a resolver para completar el análisis del concepto de tiempo en Narnia, y este es la finalidad del tiempo. En otras palabras, la causa final de toda la cosmología narniana, esto es a dónde se dirige el andar del tiempo. ¿Puede un mundo como Narnia morir o terminar? Ya en el libro sexto, *El sobrino del mago*, como un presagio de esto presenciamos el ocaso del mundo de la Bruja Blanca, vemos el sol rojo cernirse sobre aquél mundo y a la civilización de Jadis en ruinas. ¿Pero puede un mundo llegar a su fin?, ¿Puede lo que era

no ser más y suceder la catástrofe final que llevará todo? Aún con una noción cíclica del tiempo, los mundos o civilizaciones, tienen su nacimiento, su apogeo y su fin, hoy es Alejandro Magno quien gobierna el imperio, mañana es el Cesar. Pero, en Narnia, la noción de tiempo como historia no es cíclica sino que en una espiral a modo de cúpula rusa se acerca cada vez más a su fin o mejor dicho al fin del principio. Es así que en el libro VII nos encontramos con el Fin de Narnia. Titulado *La última batalla*, esta entrega de las crónicas nos abre la puerta al Apocalipsis de este pequeño mundo:

-Pero vengan, niños. Tengo otro trabajo que hacer. Fue hasta la puerta y todos lo siguieron. Levantó la cabeza y rugió: “¡Ya es tiempo!”; y después más fuerte: “¡Tiempo!”; y en seguida tan fuerte que debe haber sacudido a las estrellas: “¡TIEMPO!” La puerta se abrió de inmediato. [...] Entonces Jill y Eustaquio recordaron que, mucho tiempo atrás, en las profundidades de las cavernas, debajo de aquellos páramos, ellos vieron un enorme gigante dormido cuyo nombre era Padre Tiempo, según les dijeron, quien despertaría en el día del fin del mundo.

-Sí -asintió Aslan, aunque ellos no habían hablado-. Mientras permaneció dormido su nombre fue Tiempo. Ahora que ha despertado tendrá un nuevo nombre.

Entonces el inmenso gigante acercó un cuerno a su boca. Pudieron verlo gracias al cambio de posición de la negra silueta que se perfiló contra las estrellas.

Después de eso, un buen poco después, ya que el sonido viaja tan lentamente, escucharon la melodía del cuerno: aguda y terrible y, sin embargo, de una extraña y mortal belleza. Inmediatamente el cielo se pobló de estrellas fugaces. (Lewis, 1995: 135)

Ahora bien, ¿que significa todo esto? El tiempo deja de ser tiempo, para convertirse en algo más, en la misma imagen de la eternidad de Dios, pues ya no estamos en el mundo sensible, los niños y toda Narnia al traspasar la puerta del establo, que es más grande en su interior, han entrado en lo que Platón llamó el mundo inteligible, y lo que en Narnia es el país de Aslan o mejor dicho en la Ciudad de Dios, la Jerusalén celestial:

-El Águila tiene razón -dijo el Señor Dígory-. Escucha, Pedro. Cuando Aslan dijo que ustedes no regresarían nunca a Narnia, se refería a la Narnia en que tú pensabas. Pero esa no era la verdadera Narnia. Esa tenía un principio y un fin. Era sólo la sombra o la copia de la verdadera Narnia, que siempre ha estado aquí y siempre estará aquí: igual que nuestro mundo, Inglaterra y todo lo demás, es sólo una sombra o una copia de algo en el verdadero mundo de Aslan. No tienes que llorar por Narnia, Lucía. Todo lo que importaba de la antigua Narnia, todas las queridas criaturas,

ha sido traído a la verdadera Narnia a través de la puerta. Y por supuesto que es diferente; tan diferente como lo es una cosa real de una sombra o como el estar despierto lo es de un sueño. Su voz los removió a todos como una trompeta cuando dijo estas palabras; mas cuando añadió en voz baja: “Todo esto lo ha dicho Platón, todo lo ha dicho Platón; Dios me ampare, ¡qué les enseñan en esos colegios!”, los mayores rompieron a reír. Era tan exactamente igual a lo que le habían escuchado decir hacía tanto tiempo en aquel otro mundo donde su barba era gris en vez de dorada. (Lewis, 1995: 153)

En otras palabras, las cosas han pasado de ser entes finitos a ser eviternos, puesto que ahora se encuentran en la realidad verdadera y participan en mayor grado de la eternidad de Dios. El tiempo no va ser más medida de lo que se genera y se corrompe, si no de aquello que opera, de lo que conoce y ama a Dios y por eso participa más de su Gloria y aumenta su realidad:

Diremos, que las criaturas espirituales tienen el tiempo por medida en relación a sus afecciones, en las cuales hay sucesión; por lo cual San Agustín dice [...] que ser movido por el tiempo es ser movido por los afectos: pero en cuanto a su ser natural el evo es su medida y participan de la eternidad en cuanto a su visión de Gloria. (Tomás de Aquino, 1988: Sth. I q X aV)

De este modo, traspasar el final de la historia, pasar el umbral del establo, corresponde al “Adiós a las tierras irreales”⁵ y el retorno a la edad dorada que se perdió al final de la historia y que allí se ha de volver a encontrar. Son el descanso del héroe luego de su temible aventura y son la puerta de entrada desde Fantasía al Reino de los Cielos. Es así, que aquello que era bueno en la tierra va a estar en el país de Aslan, porque eso mismo era una imagen anticipada de este y existía en cuanto participaba de aquella.

Entonces al final de todas las cosas, vemos, en realidad, el principio de las verdaderas, aquellas que están hechas para no conocer la corrupción y estarse amando al Amado.

Conclusión

Podemos concluir que el tratamiento del tiempo en *Las crónicas de Narnia*, está basado, en un modelo de tiempo complejo, donde el movimiento de las esferas o mundos, es relativo a cada marco de referencia, pero que también tienen un punto de referencia en el que confluyen,

⁵ Cfr. *La última Batalla*.

que es la Eternidad o el tiempo de Aslan. Además, no sólo confluyen, sino que concluyen en Él. Al final de Narnia, el tiempo pasa a tener un sentido no ya físico, sino de causalidad es lo que nos transporta a la eternidad.

El tiempo así, se transforma en el deseo del hombre de lo imperecedero, es ese deseo lo que lleva Platón a escribir su famosa alegoría de la caverna, y lo que impulsa a Reepchep, el valiente ratón de las *Crónicas de Narnia*, a navegar más allá del confín oriental del mundo. Sin embargo, ese deseo no viene sin un precio, una vez escuchado el llamado, no se puede permanecer igual. El corazón, como asevera San Agustín,⁶ no puede permanecer quieto una vez que escucha la voz del León. Por ello las historias de fantasía no suceden en el cómodo sillón de un living, sino que son historias de viajes, crónicas de otros mundos, porque se refieren al mundo del otro lado del ropero que nos llama. Este mundo pertenece a aquellos que dejando la gravedad de su peso y la seriedad de su mundo, pueden hacerse como niños y viajar hacia Él.

Referencias bibliográficas

- Agustín de Hipona, 1999, *Confesiones*, Buenos Aires, Lumen,
- Einstein, Albert. 2005, “¿Qué Es La Teoría de La Relatividad?” *Teorema* 24 (1), pp. 101–5. En línea: <http://bases.biblioteca.uca.edu.ar:2048/login?url=http://bases.biblioteca.uca.edu.ar:2059/login.aspx?direct=true&db=fua&AN=22697358&lang=es&site=ehost-live&scope=site>
- Lewis, C.S., 1994., *Las crónicas de Narnia Libro I: El León La Bruja y el Ropero*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Lewis, C.S., 1994. *Las crónicas de Narnia Libro II: El Príncipe Caspian*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Lewis, C.S., 1996, *Las crónicas de Narnia Libro III: La travesía del explorador del amanecer*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Lewis, C.S., 1996, *Las crónicas de Narnia Libro IV: La silla de Plata*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Lewis, C.S., 1995, *Las crónicas de Narnia Libro V: El Caballo y su Niño* Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Lewis, C.S., 1995, *Las crónicas de Narnia Libro VI: El Sobrino del Mago*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

⁶ Cfr. “Nos hiciste, Señor, para Ti, y nuestro corazón está inquieto, hasta que descansa en Ti” (Agustín de Hipona, 1999: 1, 1,1).

- Lewis, C.S., 1995, *Las crónicas de Narnia Libro VII: La Última Batalla*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
- Lewis, C.S., 1996, *Los Milagros*, Madrid, Encuentro Ediciones.
- Lewis, C.S., 2005, *The Chronicles of Narnia*, digitalizado por www.readerworks.com
- Mariano Artigas y Juan José Sanguinetti, 1993, *Filosofía de la Naturaleza*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A.
- Platón, 2005, *Timeo*, digitalizado por Librodot.com: <http://www.librodot.com>
- Tomás de Aquino, 1988, *Suma Teológica Tomo I : De Dios uno*, Buenos Aires, Club de Lectores.
- Tomás de Aquino, 2001, *Comentario a la física de Aristóteles*, Navarra, EUNSA.

4.

INTERSTICIOS
(ISLAS, PUERTOS, LABERINTOS)

Topografías literarias del Caribe al Cono Sur

*Las crónicas de Eduardo Lalo
y Pedro Lemebel*

CAROLINA SANCHOLUZ

*Instituto de Investigaciones en Humanidades
y Ciencias Sociales (IdIHCS),
Universidad Nacional de La Plata.
CONICET*

*Las ciudades son un conjunto de muchas cosas:
memorias, deseos, signos de un lenguaje; son
lugares de trueque, como explican todos los libros
de historia de la economía, pero estos trueques no
lo son sólo de mercancías, son también trueques de
palabras, de deseos, de recuerdos.*

Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Referencia profusamente citada pero no por ello menos incitante y provocadora a la hora de analizar la representación literaria del espacio urbano, *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino interpela al lector acerca de la experiencia imaginaria y subjetiva de la ciudad. En el libro de Calvino, el viajero veneciano Marco Polo le relata al melancólico emperador Kublai Kan el itinerario de sus viajes y le describe una serie de ciudades imaginarias, fuera del espacio y tiempo reales, urbes inventadas, metafóricas, ciudades ocultas e invisibles que cobran dimensión y se nos muestran en el lugar de la palabra, de la ficción, en el cuerpo del texto. Polo narra visiones y éstas se asemejan a los sueños, bajo cuya superficie se revela otro sentido. De allí que Calvino nos advierta sobre una dimensión dual de la urbe: por un lado, la ciudad utópica, construida de deseos, de sueños que, aunque

no se la descubra no puede dejar de buscarse, y por otro, la ciudad infernal, oculta, edificada de temores, de pesadillas. Sin embargo el autor también se pregunta “¿Qué es hoy la ciudad para nosotros?” (Calvino 15, *Nota preliminar*), en un momento (1983) que anticipa con aguda mirada crítica la crisis actual de la vida urbana, cuando la ciudad “real”, con su anclaje referencial, comienza a tornarse un espacio complejo de habitar y de vivir, por lo tanto, de ser relatado, al menos dentro de los marcos de una representación realista puesta en crisis a partir de las vanguardias¹.

La ciudad, sugiere Walter Benjamin², es el mayor enigma y emblema moderno y, como nunca antes, la modernidad procura explicarse en una “hipertrofia discursiva sobre la ciudad” (Monteleone 183), escribe Jorge Monteleone, para quien el discurso de la ciudad se establece entre dos condiciones prediscursivas, el espacio y la mirada. La urbe se subjetiviza en la enunciación: la ciudad se deja hablar por un sujeto; asimismo, el sujeto se halla objetivado en el discurso urbano: “El discurso de la ciudad abre, entonces, ese *plus* que produce lo imaginario: se transforma de pronto en una invención del discurso, un espacio otro de la ciudad real” (Monteleone 183). Esta “ciudad discursiva” se traza a medio camino entre lo imaginario y lo real, lo deseado y lo proyectado, lo material y lo simbólico, se edifica con palabras, se materializa entre signos y graffías para inscribirse en los mapas de la literatura latinoamericana contemporánea: el México transitado en las crónicas de Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Juan Villoro; Santiago de Chile y sus márgenes en los inefables textos de Pedro Lemebel, de Diamela Eltitt, en la poesía de Carmen Berenguer; Bogotá, Medellín, Cali, ciudades de una Colombia contradictoria y violenta en la narrativa de Fernando Vallejo, Laura Restrepo, Arturo Alape; La Habana en ruinas y vigilada en la obra de Antonio José Ponte y Abilio Estévez; Caracas, Buenos Aires, La Paz, Montevideo, Río de Janeiro, y la lista, incompleta y arbitraria, se amplía en una proliferación de “ciudades escritas”, como acierta a denominarlas Luz Mary Giraldo, cuando señala que:

Las ciudades literarias que parodian acontecimientos o situaciones reales o ficticias establecen perspectivas de contracultura; las que logran radio-

1 “¿Qué es hoy la ciudad para nosotros? Creo haber escrito algo como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivirlas como ciudades. Tal vez estamos acercándonos a un momento de crisis de la vida urbana y *Las ciudades invisibles* son un sueño que nace del corazón de las ciudades invivibles.” (Calvino, 2002 [1983]: 15)

2 Nos referimos aquí a los ensayos de Walter Benjamín reunidos en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, especialmente a “El flâneur”. (Benjamin 1988)

graffías o retratos de la sociedad trazan o dibujan imágenes de identidad o de identificación, y las que se nutren más de la imaginación y la fantasía que de la realidad comprobable, pertenecen también a los imaginarios culturales y forman parte de esa voz caleidoscópica de la ciudad tejida por la literatura que denominamos ciudades escritas. (Giraldo XV)³

Ya lo había percibido José Martí con su habitual mirada aguda, en poemas como “Amor de ciudad grande” y, especialmente, en sus formidables crónicas de las *Escenas norteamericanas*, escritas desde la distancia que le había impuesto el exilio obligado, en esa otra urbe que de alguna manera hizo propia en la lejanía, al destacar la fuerza que emanaba de la moderna ciudad de Nueva York. Y, el mejor vehículo narrativo para dar cuenta de aquel espacio, como así también de otras importantes ciudades que emergían en el proceso de desigual modernización de fin de siglo XIX en América Latina, como Buenos Aires, México, Santiago de Chile, Río de Janeiro, no fue otro que la crónica, género estrechamente vinculado al desarrollo urbano, como lo han demostrado los rigurosos estudios de Aníbal González, Julio Ramos y Susana Rotker.⁴ Para Julio Ramos la crónica representa y *espacializa* la fragmentación que acarrear los procesos de modernización y cristaliza la temporalidad segmentada distintiva de la modernidad: “La crónica sistemáticamente intenta *re-narrativizar* (unir el pasado con el presente) aquello que a la vez postula como fragmentario, como lo *nuevo* de la ciudad y el periódico” (Ramos 1989: 125). Las crónicas contemporáneas plantean funciones ideológicas semejantes, ya no ante la modernización desigual de fines del siglo XIX sino ante los fenómenos complejos de la globalización de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

La ciudad en la isla, San Juan de Puerto Rico “es la atracción fatal de Eduardo Lalo”, tal como lo advierte el preciso enunciado de Juan Duchesne Winter. En su excelente artículo dedicado al texto alfabético de Lalo *donde*, Duchesne señala lo siguiente: “[D]onde es una

3 Si bien el estudio de Luz Mary Giraldo (*Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, 2001) se centra en la construcción literaria de la ciudad en la narrativa colombiana, en las primeras páginas realiza un detallado estado de la cuestión, incorporando ineludibles referencias bibliográficas sobre el tema en el campo de los estudios latinoamericanos (Ángel Rama, José Luis Romero, Richard Morse por ejemplo) y ampliando también hacia las perspectivas teórico-críticas de otros estudiosos de la cuestión como Giuseppe Zarone, Richard Sennet, Raymond Williams, Isaac Joseph, Walter Benjamin.

4 Me refiero a los indispensables ensayos sobre la crónica modernista de Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana* (1983); Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989); Susana Rotker, *La invención de la crónica* (1992).

apuesta radical a la fatalidad del lugar. San Juan de Puerto Rico es la atracción fatal de Eduardo Lalo, el destino meditado hasta el éxtasis en todos sus libros, *La isla silente*, *Los pies de San Juan*, *La inutilidad y donde*.” (Duchesne Winter 2008: 7) Gran parte de la obra del escritor y artista visual Eduardo Lalo⁵ transcurre, discurre y se constituye desde este espacio urbano privilegiado: la capital de una isla compleja y contradictoria en el mapa político, literario, cultural latinoamericano, dado el estatus de Estado Libre Asociado de Puerto Rico.

Por su parte, Pedro Lemebel registra las tramas urbanas de una Santiago fuertemente reprimida por la dictadura, cuyos habitantes de los márgenes, marginalizados por un estado represor, desafían los límites impuestos desde la diversidad y la libertad sexual. Me propongo vincularlos a través de un posible diálogo textual atravesado por el hilo de la ciudad que, en ambos escritores-cronistas-artistas-performers, no solo irrumpe como tematización o tópico sino también como tropo, enunciación de lo urbano, configuración de sujetos *en* y *por* la ciudad, como establecimiento de cartografías ideológicas y culturales.

La ciudad (in)visible o la escritura al ras del suelo: sobre *Los pies de San Juan*⁶

Es el humor de quien la mira el que le da su forma a la ciudad de Zembrude. Si pasas silbando, la nariz cerniéndose al compás del silbido, la conocerás de abajo arriba: antepechos, cortinas que se agitan, surtidores. Si caminas con el mentón apoyado en el pecho, las uñas clavadas en las palmas, tus miradas quedarán atrapadas al ras del suelo, en el agua que corre al borde de la calzada, las alcantarillas, las raspas de pescado, los papeles sucios.

Italo Calvino, “Las ciudades y los ojos.2”.
Las ciudades invisibles.

5 Eduardo Lalo interviene en el campo cultural puertorriqueño actual privilegiando perspectivas multidisciplinares, como poeta y narrador, ensayista, artista plástico y fotógrafo. En sus libros prevalece la materialidad misma de sus textos: la escritura, por una parte, pero a la vez la incorporación de fotografías digitales y dibujos, grabados, caligrafías, tipografías y collages de su autoría.

6 En este apartado retomo algunas líneas de un artículo previo de mi autoría, publicado en la revista española *Arbor*, cuya referencia completa se consigna en la bibliografía.

El suelo: la dimensión desconocida de la ciudad. ¿Quién ha osado fijarse en él? ¿Quién ha pretendido fotografiarlo? En el piso está lo que no puede bajar más: es el mundo del desprecio, de lo caído, de lo olvidado. Nuestra condición de bípedos parece habernos hecho olvidar que en él están nuestros pies y que, por lo tanto, somos también terrestres, seres del suelo.

Eduardo Lalo, *Los pies de San Juan*.

*una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo*

Alejandra Pizarnik, Poema 23,
El árbol de Diana

Las referencias citadas en los epígrafes apelan *modos de ver*⁷, donde impera una poética de la mirada que entraña asimismo la contemplación, esto es, detener la atención unos instantes para conseguir una visión reposada que permita alcanzar la complejidad de lo visto. “¿Hay ahora tiempo para mirar? Acaso una de las señales de la época en que vivimos sea, precisamente, la fugacidad de la mirada, que ha venido a convertirse en un puro vistazo” (Merino 2004: 219), reflexiona el escritor español José María Merino. A contrapelo de semejante fugacidad, Eduardo Lalo compone su mirada sobre la ciudad de San Juan con visión contemplativa, privilegiando como *locus* desde el cual se sitúa como sujeto y, -por lo tanto sitúa su percepción del mundo- la alcantarilla, el suelo, lo bajo.

El sujeto que mira y relata, se configura como un transeúnte, un caminante cuyo cuerpo se desplaza por la ciudad de San Juan, alterando en su deambular el mapa turístico y estereotipado de la urbe caribeña. Pero, a diferencia de los escritores del XIX, su paseo no ordena el caos de la ciudad sino que lo subraya, lo vuelve eje de su mirada y de su palabra reflexiva. Lleva consigo una cámara fotográfica digital con la cual captura las imágenes del presente, para provocar un efecto ilusorio de yuxtaposición entre lo visto/fotografiado y lo narrado, como si discurriera sobre lo que observa a través de la pantalla de su cámara en el preciso instante de la toma. El paisaje urbano representado se vuelve fragmentario, porque el sujeto que mira y dispara la cámara se aleja conscientemente de la toma panorámica, privilegiando los detalles poco atendidos, visibilizando lo microscópico, lo aparentemente irrelevante u oculto, asumiendo el papel del “fotógrafo como arqueólogo” (Lalo, 2002, 13):

7 Hago referencia al clásico estudio de John Berger *Modos de ver* (1972).

Aquí se oxidan las pátinas de la vida en San Juan. Las manchas, los escritos, los signos indescifrables, las alcantarillas y sus fechas melancólicas, dicen mucho más a veces que lo que queda sobre ellas. Ese mundo terrestre y plano nace por la mirada que lo descubre, que lo saca de las ruinas, tanto estéticas como de significado, que se erigen un poco más arriba. Allí, en las aceras que pisan nuestros pies y en muros que tenemos a la altura de los ojos, está también nuestra ciudad y acaso, algo de su sentido más verdadero, mucha de su emoción y algunas de sus lecciones. (Lalo 2002b: 19)

Una “arqueología del saber” en tanto Lalo percibe la ciudad como “reescritura”⁸, un palimpsesto cuyos “signos indescifrables” connota una textualidad que trasciende los límites de la escritura alfabética, para evocar otro tipo de expresiones y formas de comunicar, como el lenguaje de los ideogramas y de las pictografías. Entonces el suelo deviene texto. Dicho con las palabras de Lalo: “El suelo es un gran papel que alberga un texto variopinto y anónimo, verdadera crónica, acaso en ocasiones verdadera épica, de lo olvidado, de lo invisible”, surcado por “flechas, signos de interrogación, extraños e incomprensibles grafismos hechos antaño en el cemento fresco o rayados como petroglifos.” (Lalo 2002b: 55). La cita condensa y revela al mismo tiempo el principio constructivo de *Los pies de San Juan*, dada la rica dimensión significativa del diseño gráfico del libro-crónica, donde juegan un rol fundamental la tipografía y el uso de signos ideogramáticos que operan por oposición al discurso lógico y sucesivo.⁹

Sin embargo la ciudad escrita no esconde ni escatima a la ciudad “real”, más bien la revela, especialmente cuando el cronista-fotógrafo-arqueólogo la contempla como espacio que se constituye en condición

8 En el sentido en que lo expresa Michel Foucault cuando, refiriéndose a la arqueología sostiene: “No es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir, en la forma mantenida de la exterioridad, una transformación pautada de lo que ha sido y ha escrito. No es la vuelta al secreto mismo del origen, es la descripción sistemática de un discurso-objeto.” (Foucault 235)

9 Por momentos los textos y poemas que juegan con la tipografía en *Los pies de San Juan* se acercan a la estética de la Poesía Concreta de Augusto de Campos. Lalo parece coincidir con la mirada del poeta brasilero que incorpora la tipografía como obstáculo, propiciando la ruptura del orden discursivo-lineal, invitando de esta manera al lector a participar activamente de la producción del sentido de los textos, según lea las letras en diagonal, de arriba para abajo o a la inversa. Por otra parte no es casual que la poética concreta de Augusto de Campos, -quien con su hermano Haroldo de Campos y junto al artista Décio Pignatari, renovaron los modos de leer y escribir poesía en América Latina-, intentara trasladar a sus poemas-espaciales la vivencia moderna de la ciudad de San Pablo. El libro de Lalo juega a plasmar en sus páginas una representación de San Juan y su presente, claramente opuesta a los eslóganes turísticos. Para Poesía Concreta véanse los importantes trabajos de Gonzalo Aguilar al respecto, sobre todo su libro *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003).

necesaria y no deseada de la modernización. Como dice John Berger “todas las ciudades modernas son violentas y trágicas” (Berger 2000: 125), también lo es San Juan: “La ciudad es el espacio de la violencia. Los sanjuaneros se esconden, se refugian, se parapetan tras sus rejas, candados, cadenas, alarmas, cámaras de circuito cerrado, perros convertidos en el peor enemigo del hombre.” (Lalo 2002b: 34) Es la “ciudad diseminada” a la que se refiere Néstor García Canclini (2005: 82), que trae aparejados efectos negativos, como la pérdida del sentido de solidaridad y pertenencia, de comunidad¹⁰. Lalo mira con recelo la extrema fragmentación de la urbe, atomizada en numerosos barrios municipales que terminan por desdibujar el nombre propio de San Juan, como cuando se detiene a reflexionar sobre la carencia de un gentilicio, de una denominación colectiva, que permita nombrar a sus habitantes y otorgarles asimismo un sentido de pertenencia, una identidad de conjunto:

El lector se habrá fijado que me refiero a los habitantes de la ciudad como ‘sanjuaneros’. Sin embargo, como el lector también sabe, esta denominación es modernamente de escaso uso y por ello llega a parecer arcaica. El sanjuanero de hoy, al ser interrogado, prefiere decir el barrio del que es oriundo: Santurce, Río Piedras, un nombre de urbanización o incluso ¡el nombre del hospital en que nació! [...] Cientos de miles de personas no pueden decir la identidad que les concede un destino. Prehistórico San Juan de voluntad afásica. No ser *por* San Juan-no ser *sanjuanero*- es optar por la incompreensión. Frente al otro (es decir, frente a cualquier otro gentilicio) recurrimos al silencio que entierra o a la explicación exótica, *sui generis*. Como ciertos neuróticos, como trágicos autistas, no solo hablamos una lengua de definiciones privadas, sino que la hablamos contra nosotros mismos. (Lalo 2002b: 50)

Carencia de nombre propio, carencia de identidad, afasia, el libro cierra con una tipografía que trasciende los límites geográficos de San Juan para abarcar la Isla entera: “Nadie escucha a un país sin palabras.” (Lalo 2002b: 115)

La pérdida de la palabra, del nombre, del sentido, dibuja otra arista en *Los pies de San Juan*, que entraña el posicionamiento ideológico del sujeto como autor que se propone una intervención activa y crítica en el campo literario puertorriqueño: “¿Una ciudad sin

10 Para García Canclini la ciudad diseminada refuerza la pérdida de la experiencia de lo urbano: “Cada grupo de personas transita, conoce, experimenta pequeños enlaces, en sus recorridos para ir al trabajo, para ir a estudiar, para hacer compras, pasear o divertirse. Pero son recorridos muy pequeños en relación con el conjunto de la ciudad. De ahí que se pierda esta experiencia de lo urbano, se debilite la solidaridad y el sentido de pertenencia.” (García Canclini 82).

literatura es una ciudad?” (Lalo 2002b: 30-31)¹¹. Interrogante cuya presencia ineludible se destaca en el libro, no solo porque funciona como título de una de sus secciones, sino también por la materialidad misma de su notable tipografía resaltada en el texto como una estrategia de escenificación, al modo de la poesía concreta. La pregunta corrosiva se repite mediante una nota al pie, provocadora a pesar de su lugar paratextual, donde el autor amplía su argumentación, procediendo metódicamente sin método, como dijo Adorno acerca del género ensayo.¹² Sin negar la existencia de una tradición literaria en Puerto Rico, Lalo cuestiona sin embargo las condiciones materiales básicas de su circulación: el consumo por parte de un público lector. La pregunta acerca de la ciudad sin literatura se reformula en otro interrogante: ¿una literatura sin lectores es literatura? El diagnóstico negativo también apunta a la prácticamente nula e improbable posibilidad del mercado editorial puertorriqueño de exportación y consumo exterior de la literatura del país. Pero además Lalo pone en crisis la producción literaria puertorriqueña que lo precede, aquella que se escribe a partir de los años setenta, leída casi unánimemente por la crítica como la responsable de reformular la experiencia literaria del país, especialmente a partir de la emblemática novela de Luis Rafael Sánchez *La guaracha del Macho Camacho*:¹³

11 En el año 2005 el reconocido escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá publica *San Juan, ciudad soñada*, en el mismo sello editorial **Tal Cual** que había editado *Los pies de San Juan*. Rodríguez Juliá abre su libro con una serie significativa de epígrafes, entre ellos cita la siguiente frase de *Los pies de San Juan*: “San Juan no existe porque no posee aún sus palabras, porque su población no tiene aún su literatura.” (Lalo 30). En otro trabajo sostengo que Rodríguez Juliá esgrime una réplica al responderle a Lalo apelando a una imagen inversa: una San Juan *soñada*, fundada por la escritura, asentada en una variada trama discursiva y material de voces, hablas, lenguajes, palabras y libros. Desarrollo este punto en el artículo “La ciudad y los ojos: dos miradas sobre San Juan de Puerto Rico” (2010), publicado en la revista *Arbor*.

12 Me refiero al muy conocido estudio de Theodor Adorno “El ensayo como forma”. En términos de Adorno, Eduardo Lalo adopta positivamente aquello que se le cuestiona al ensayo, su carácter fragmentario y accidental, su liberación de la idea tradicional de verdad. Esto es si podemos adscribir el complejo y heterogéneo libro de Lalo al género ensayístico, opción que creo pertinente, y que nos permite observar asimismo la posible inclusión del autor -más allá de sus propias aprensiones y reticencias-, en la tradición del ensayismo cultural de Puerto Rico.

13 Si bien Lalo elude a referirse a alguna obra o autor en particular, alude sin embargo a los años setenta, década que varios especialistas han caracterizado por la liberación de las formas literarias que habían permanecido muy aferradas a modelos de representación realista en Puerto Rico. Para una pormenorizada lectura de la obra de Luis Rafael Sánchez y su apuesta estética renovadora remito al estudio de Gabriela Tineo, *En nuestra quimera ardiente y querida. Refundar la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sánchez* (2010). Por otra parte el ensayo de Juan Gelpí, *Literatura y*

Si no fuera puertorriqueño es probable que hubiera comprado pocos libros puertorriqueños. Nuestra literatura (y algo semejante ocurre con las otras artes) no nos dice o nos dice partiendo de formas *débiles* (adaptaciones tardías de estilos internacionales, pseudo-populismos, la perenne indigestión de nuestro destino político, etc.). Los textos que desde los años setenta hemos tenido de una literatura *para los que no leen literatura*, no me parecen trazar el camino más apropiado para que una sociedad pueda apalabrarse. (Lalo 2002b: nota 1, cursivas del autor)

Los pies de San Juan cierra con dos frases construidas visualmente a través de una tipografía que apela a la estética del cartel y del montaje. Literalmente ambos enunciados entran por los ojos e interpelan al lector/espectador; en el primer caso porque habría que reunir las palabras que se disponen en tres líneas de distinto formato que, leídas de arriba hacia abajo son: “Sin la”, “olvido”, “mirada”. El dispositivo habitual de lectura busca el sentido y la coherencia normativa que la licencia poética del texto descompone adrede; la oración podría reordenarse del siguiente modo: “Sin la mirada olvido” (Lalo 2002b: 112-113). Pero aun si queremos sostener la disposición de las palabras tal como aparecen en la doble página, se resalta en imprenta mayúsculas LA MIRADA, concepto central de *Los pies de San Juan* como destacamos al iniciar este apartado. El otro enunciado, trabajado en letras rojas sobre un fondo manchado de azul, dice lo siguiente: “Nadie/escucha/a un país/sin palabras”. (Lalo 2002b: 115). Al leer las dos oraciones, una a continuación de la otra, advertiríamos que se subraya un campo semántico vinculado a la carencia y la negatividad: “Nadie”, “sin”, “olvido”. Son estos espacios textuales desde donde se afirma la “ineluctable modalidad de lo visible” planteada por Georges Didi-Huberman: “Lo que vemos no vale –no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira”. (Didi-Huberman 2011:13), porque en ellos –en ese delgado intersticio entre lo que vemos y lo que nos mira-, Lalo revierte el vaciamiento del sentido y construye espacios de interpelación a los receptores/ciudadanos de sus obras.

La ciudad escrita torna visible entonces el espacio otro de la ciudad real, a la vez que propone una figuración problemática de la comunidad, entendida desde la perspectiva de Jean-Luc Nancy en *La comunidad desobrada*, cuando señala que la “comunidad” no es algo esencialmente constitutivo de los individuos, puesto que ella no consiste en nada distinto a la comunicación de seres singulares que sólo

paternalismo en Puerto Rico (1993) sigue siendo una referencia bibliográfica obligada para analizar las tensiones ruptura/continuidad en el campo literario puertorriqueño del siglo XX.

existen en esa comunicación. No se trata, escribe Nancy, de un ser común, sino de un ser en común, un ser juntos. Este “juntos” con el cual se denomina el ser no designa cosa alguna ni interior ni exterior al ser singular. Pertenece, por el contrario, a una manera de no tener esencia, compartir “un *no-lugar común*”. La escritura de Lalo convoca así uno de los momentos disruptivos donde se genera lo político, donde se *desobra* y, me permito agregar, *zozobra* la comunidad como ciudadanía puertorriqueña/latinoamericana¹⁴.

El impuro amor de las ciudades: breves notas sobre La esquina es mi corazón de Pedro Lemebel

Tengo el impuro amor de las ciudades,/y a este sol que ilumina las edades/
prefiero yo del gas las claridades. [...] Mucho más que las selvas tropicales,
pláceme los sombríos arrabales/que encierran las vetustas capitales.

Julián del Casal, “En el campo”

Los famosos versos de Julián del Casal, leídos por Enrique Foffani desde la perspectiva de la “*ciudad secular*”, una mirada que consiste no en una reposición religiosa sino más bien en la articulación significativa de la visión escatológica que surge de la confluencia entre la irrupción de las grandes ciudades y el proceso secularizante de lo moderno, me permite abrir una segunda articulación significativa entre dos fines de siglo. Por un lado, 1893, fecha de edición de *Bustos y Rimas*, donde se incluye el poema “En el campo”, publicado en el mismo año de la muerte de su autor. Por otro, 1995, año en que se publica *La esquina es mi corazón*, de Pedro Lemebel¹⁵, cuya primera edición dista

14 Me refiero al ensayo de Nancy *La comunidad desobrada* (2001). Agradezco a Simón Henao-Jaramillo los diálogos profundos sobre la noción de comunidad en Nancy y en Agamben que aprovecho muy someramente aquí.

15 Menciono los siete volúmenes de crónicas de Lemebel: *La esquina es mi corazón* (1995); *Loco afán. Crónicas de Sidario* (1996); *De perlas y cicatrices* (1998); *Zanjón de la Aguada* (2003); *Adiós mariquita linda* (2004); *Serenata cafiola* (2008) y *Háblame de amores* (2012). Como *performer* formó parte del colectivo “Yeguas del Apocalipsis”, con las siguientes actuaciones: “Refundación Universidad de Chile”, intervención, Facultad de Arte, Universidad de Chile (1988); “Tiananmen”, performance, Sala de Arte Garage Matucana, Santiago (1989); “¿De qué se ríe Presidente?”, intervención en espacio público (sobre la proclamación presidencial, Sala Carlos Cariola, Santiago, 1989); “La conquista de América”, instalación y performance, baile nacional descalzo en mapa y vidrios, Comisión Chilena de Derechos Humanos, Santiago (1989); “Lo que el sida se llevó”, instalación, fotografía y performance, Instituto Chileno-Francés de Cultura (1989); “Estrellada”, intervención de espacio público, zona de prostitución, calle San Camilo, Santiago (1989); “Suda América”, instalación y performance

en cien años de la de Casal. ¿Por qué reunirlos? Tal vez porque ambos fueron cronistas intensos de esos dos fines de siglo; también porque uno y otro ensayaron una “estética terminal”, definida por Tamara Kamenszain en su notable estudio “La lírica terminal”¹⁶, como el acto último de escribir la muerte o de escribir contra ella, analizado en un conjunto de textos producidos por poetas literalmente acechados por enfermedades terminales. Casal muere de tuberculosis; Lemebel por las múltiples consecuencias del HIV, entre ellas, el cáncer. Pero el guión que me permite reunirlos en el binomio Casal-Lemebel se articula especialmente en el compartido “*impuro amor de las ciudades*”. En Casal, el objeto subyacente de la descripción fundada en el impuro amor de las ciudades remite a la ruptura con la moralidad recatada y reprimida de la sociedad burguesa; asimismo se posiciona contra el saber médico positivista finisecular que condenaba a la homosexualidad a ser una enfermedad, un desvío. Por ello Foffani lee, con acierto, un “cruce entre amor y decadencia” que atraviesa La Habana fin de siglo que emerge de las páginas -tanto en su prosa como en sus poesías-, para concluir que “Casal resacraliza los ámbitos en-

en la Obra Gruesa del Hospital del Trabajador, Proyecto de salud pública del gobierno de Salvador Allende, Santiago (1989); “Cuerpos contingentes”, performance y exposición colectiva, Galería de Arte CESOC, Santiago (1990); “Las dos Fridas”, Instalación performance, Galería Bucci, Santiago (1990); “Museo abierto”, exposición colectiva, instalación y performance, Museo Nacional de Bellas Artes (1990); “De la nostalgia”, instalación y performance, Cine Arte Normandie, Santiago (1991); “Homenaje por Sebastian Acevedo”, instalación, video y performance, Facultad de Periodismo, Universidad de Concepción (1993); “Tu dolor dice minado”, instalación, video y performance, Facultad de Periodismo, Universidad de Chile (1993); “La mirada oculta”, exposición colectiva, fotografía, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago (1994); “N.N.”, instalación y video, Universidad de Talca (1995); “Yeguas del Apocalipsis”, Biental de la Habana (mayo, 1997).

El micro-programa radial “Cancionero”, de diez minutos de duración, conducido por Pedro Lemebel y transmitido por la emisora Radio Tierra de lunes a viernes dos veces al día durante dos años, se

caracterizó por la lectura al aire de las crónicas del autor, reunidas luego en el volumen *De perlas y cicatrices* (1998), y por la selección de temas musicales de corte netamente popular, como el bolero, la balada latinoamericana y española junto a otros géneros de circulación masiva como el corrido mexicano y el tango.

La última presentación pública de las “Yeguas del Apocalipsis” tuvo lugar en 1995, año de publicación del primer volumen de crónicas de Lemebel.

16 La poeta y crítica Tamara Kamenszain hilvana las relaciones profundas entre escritura poética, sujeto y muerte en *La lírica terminal*, ensayo donde propone una lectura minuciosa y delicada a la vez sobre cuatro autores acechados por enfermedades literalmente terminales, -Enrique Lihn, Néstor Perlongher, Héctor Viel Temperley, José Lezama Lima. El ensayo forma parte de su libro *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)* publicado en el año 2000.

rarecidos de los incipientes pero no menos atractivos arrabales de la ciudad moderna” (Foffani 2010: 260). Entonces esa ciudad finisecular casaliana se abre a las experiencias del cuerpo, a la sensibilidad de la sexualidad disidente, a una “poetización” de sus patologías –al decir de Freud- de la vida cotidiana. Creo que un número importante de las crónicas de Lemebel dan cuenta de una *ciudad secular* de finales del siglo XX, donde, al decir de Carlos Monsiváis se “describe la intromisión del *ghetto* en la ciudad, las reverberaciones de lo prohibido en lo permitido exactamente en momento en que los absolutos se desintegran.” (Monsiváis 2004: 13). Si Casal sacraliza, dicho con palabras de Foffani, “los ámbitos de la enfermedad y la muerte en una dirección totalmente antipositivista [...] reclamando lo sagrado perdido de la modernidad (Foffani 2010: 259)”, Lemebel invita al lector a desplazarse a través de la errancia urbana, mientras traza las coordenadas del deseo homoerótico. Espacios de la cotidianeidad santiaguina se resignifican en escenarios donde la proscripción de la sensibilidad gay y travesti resiste la homofobia: el parque (“Anacondas en el parque”); el bloque, la esquina sentimental y sentimentalizada (“La esquina es mi corazón” (o los *New Kids del bloque*)); la sala cinematográfica (“Baba de caracol en terciopelo negro”), mingitorios como los del estadio de fútbol de “Cómo no te voy a querer” (o la micropolítica de las barras), los salones de belleza de “Tarántulas en el pelo”, donde el cronista se detiene en la contemplación, entre tierna y burlona, de esos reductos de barrio para sugerir el “mapa urbano de las peluquerías”: “Pelucos de barrio lucen apodados gastados en su grafía sencilla. Letras manuscritas entre rosas y corazones se leen con voz de vecina como Carmencita, Iris, Nelly, Rita, Fany, etc. Un travestismo doméstico del nombre se poetiza en el chancleteo de dar vuelta la esquina y a media cuadra, al lado del almacén, encontrarse con el mediopelo del salón de belleza.” (Lemebel 2004: 108) Si, como lo subraya Carlos Monsiváis, en cada texto “Lemebel se arriesga en el filo de la navaja entre el exceso porque lo necesita y la cursilería, entre la genuina prosa poética y el desafuero” (Monsiváis 2010: 40), la celebración, la fiesta barroca también muestra su contrafaz, su claroscuro violento, como el que emerge de otros espacios que devienen el infierno tan temido para los sujetos que no se condicionan al relato hegemónico patriarcal. La brutalidad del cuartel (“Lagartos en el cuartel (*yo no era así, fue en el Servicio Militar*); las vejaciones y violaciones en las cárceles de hombres (“Encajes de acero para una almohada penitencial”); el atroz incendio de la disco gay *Divine* en Valparaíso en “La música y las luces nunca se apagaron”. Mabel Moraña lo sintetiza con su habitual agudeza crítica: “En todo caso, desde el comienzo la ciudad sirve como escenario para el despliegue de deseos ilícitos, prácticas extremadas

e impactantes, lenguajes e idiolectos que hacen explícito lo prohibido y lo familiarizan, confiriendo a la escritura literaria y al performance cultural un valor simbólico liberador”. (Moraña 2010: 274)

Frank Lestringant, en un ensayo titulado “Pensar por islas”, postula la posibilidad de un “pensamiento geográfico del texto”, donde la imagen del mundo informa la escritura literaria y en el cual el mapa precede a la ficción, condicionando en cierta manera su aparición, su organización y su lectura. Lestringant afirma que el espacio y más concretamente la topografía, es una forma del pensamiento: “Extraordinario generador de relatos, el espacio es también, para quien sabe recorrerlo y leerlo, un vehículo de pensamiento especialmente eficaz.” (Lestringant 2009: 9)¹⁷. Entonces ¿qué tienen en común la crónica de Lalo y la de Lemebel? Ambos privilegian el espacio como generador del relato; ambos despliegan sus textos la fatal atracción de las ciudades a través de un *locus* de enunciación de un sujeto en movimiento; ambos detienen su mirada para revelar aquello que sobrevive y permanece fuera de lugar en la ciudad; ambos provocan al lector, aunque más no sea descolocándolo de su sitio de confortabilidad cotidiana.

Lo interesante es que las escrituras de Lalo y Lemebel no pueden ser más distantes que la kilométrica distancia real que hay entre una ciudad caribeña como San Juan de Puerto Rico y una urbe enclavada en el extremo del Cono sur como Santiago. Y aquí me permito una brevísima vuelta de tuerca: las reverberaciones barrocas y neobarrocas de la prosa de Lemebel (profusamente estudiadas, citadas, señaladas por la crítica) acercan al escritor chileno a la escritura proliferante de José Lezama Lima, Severo Sarduy y sus continuadores « neobarrosos » como los argentinos Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher. Por el contrario, la prosa controlada de Lalo elige otros derroteros que lo desubican del mapa del neobarroco/neobarroso caribeño, para inscribirlo más bien, en la disquisición cartesiana, no exenta, sin embargo, de los sentimientos de pérdida y melancolía frente a la ciudad/comunidad en ruinas. Casal/Lemebel/Lalo, cultores de una « literatura en movimiento » para decirlo con palabra de Ottmar Ette, esto es, una literatura sin residencia fija, “literaturas que se encuentran más allá de las fronteras vigentes de tipo nacional, continental y territorial; de literaturas que transgreden y atraviesan las fronteras establecidas de tipo nacional literario, histórico-literario, histórico-genérico o cultu-

17 Por otra parte tanto en este breve ensayo como en su voluminoso *Le Livre des Îles: Atlas et Récits Insulaires de la Genèse à Jules Verne* (2002), atendiendo a perspectivas críticas que dialogan con estudios canónicos como *La poética del espacio* de Gastón Bachelard, a Lestringant le interesa reflexionar cómo la forma de la tierra influye en la de la literatura, especialmente desde espacios opuestos como isla/continente, para analizar los imaginarios y representaciones literarias del espacio insular.

ral”, literaturas que, añade Ette, “tratarán de sustraerse a los intentos de una terminante (re-) territorialización”. (Ette 2008: 19).

Bibliografía

- Adorno, T. W. “El ensayo como forma”. *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel, 1962: 11-34.
- Augé, Marc. “Espacio y alteridad”. *Revista de Occidente*, n° 140 (1993):13-34.
- _____. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1988.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 5ta. Edición, 2000, [1972].
- _____. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*, traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 2002, [1972].
- Campra, Rosalía. “La ciudad en el discurso literario”, *sYc* número 5 (mayo 1994): 19-39.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *La memoria rota*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2011 [1992].
- Duchesne Winter, Juan. “Desde donde alguien para leer a Eduardo Lalo”. *Revista Katatay*, año IV, n° 6 (2008): 7-16.
- Ette, Ottmar. *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Foffani, Enrique. “La ciudad secular en la lírica modernista de José Martí y Julián del Casal. Apuntes sobre la imaginación poética urbana.”, en: Enrique Foffani (ed.), *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2010, 241-262.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002 [1970].
- García Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 2005 [1997].

- _____. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Giraldo, Luz Mary. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2010.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. París: Gallimard, 1990.
- _____. *Tratado del todo-mundo*. Barcelona: El Cobre Ediciones, 2006.
- Kamenszain, Tamara. “La lírica terminal” en *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000, 143-168.
- Lalo, Eduardo. *La isla silente*, prólogo de Yolanda Izquierdo (pp. XI-XVII). Contiene: *Ciudades e Islas* (1995), *Libro de textos* (1992) y *En el Burger King de la calle San Francisco* (1986). San Juan: Editorial Isla Negra, 2002a.
- _____. *Los pies de San Juan*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2002b.
- _____. *La inutilidad*. San Juan: Ediciones Callejón, 2004. Reeditada en Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- _____. *donde*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2005.
- _____. *Los países invisibles*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2008.
- _____. *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2010.
- _____. *Simone*. Prólogo de Elsa Noya (pp. 1-16), Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- _____. *Necrópolis*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Lestringant, Frank. “Pensar por islas”, *Revista de Occidente*, n° 342 (2009): 9-32.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*, Santiago, Seix Barral, 3ª edición, 2004. [1995 primera edición por Editorial Cuarto Propio]
- _____. *Le Livre des Îles: Atlas et Récits Insulaires de la Genèse à Jules Verne*. Ginebra: Drosz, 2002.
- Merino, José María. “De la intuición a la voz: las miradas de la invención novelesca”, en: Yvette Sánchez y Roland Spiller (comp.). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor, 2004, pp. 219-224.
- Moraña, Mabel. “La escritura del límite. Repetición, diferencia y ruina en Pedro Lemebel”, en: Fernando Blanco y Juan Poblete (editores), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 267-278.

- Monteleone, Jorge. "Ciudad", *sYc* número 6 (agosto 1995): 183-188.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid, Arena libros, 2001.
- Parisot, Fabrice. «*Réflexions autour d'une composante paratextuelle stratégiquement fondamentale: l'épigraphe comme vecteur de sens*», en: Gérard Lavergne (Ed.): *Narratologie. Le paratexte*. Nice: Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, n°1, 1998.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. "La escucha del desalojo: paseos y errancias en *Cada vez te despides mejor* de José Liboy y *donde* de Eduardo Lalo". Revista *Katatay*, año IV, n° 6 (2008): 17-24.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1984.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE, 2003 [1989].
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *San Juan, ciudad soñada*. San Juan y Wisconsin: Editorial Tal Cual y The University of Wisconsin Press, 2005.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.
- Sancholuz, Carolina. "La ciudad y los ojos. Dos miradas sobre San Juan de Puerto Rico", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*. CLXXXVI Anexo 2 (2010): 191-205.
- Said, Edward. *Beginnings. Intention & Method*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- Tineo, Gabriela. *En nuestra quimera ardiente y querida. Refundar la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sánchez*. La Plata: EDULP, 2010.

La Guerra de Malvinas (1982) en el teatro argentino

Pensar las islas

RICARDO DUBATTI

*Instituto de Artes del Espectáculo,
Universidad de Buenos Aires.
CONICET*

En el marco de nuestra investigación,¹ los textos dramáticos articulan un singular territorio de reflexión sobre la Guerra de Malvinas.² Ya desde 1982, y continuando hasta el presente, estos textos proponen poéticas diversas que refieren tanto al acontecimiento bélico como a sus consecuencias políticas, sociales y culturales. Una primera contribución a este corpus se puede hallar en el prólogo a nuestra antología *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (R. Dubatti, comp., 2017: 7-26). En el presente artículo analizaremos parte del corpus -que continuamos relevando- desde la perspectiva de una *geopoética* (Collot, 2015). Examinaremos de este modo algunas de las diferentes miradas que se han proyectado desde y hacia las Islas Malvinas a partir de la guerra.

1 Beca Doctoral del CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria”. Bajo la dirección de Hugo Mancuso y la co-dirección de Mauricio Tossi.

2 Enfrentamiento bélico entre la Argentina y el Reino Unido, ocurrido entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, durante la última dictadura cívico-militar. Tras 74 días, concluyó con la rendición argentina y precipitó el llamado a elecciones y la restitución de la democracia (diciembre de 1983).

El teatro como lugar de la memoria

Carlos Gamerro ha afirmado con certeza que “[l]a Guerra de Malvinas fue la construcción ficcional más elaborada de la historia argentina del siglo XX” (2008: s/n). Significativamente, en la última década la escritura de textos teatrales sobre la Guerra de Malvinas se ha incrementado. A mayor distancia de los hechos ha habido un mayor crecimiento del interés por su representación. A su vez, como asevera Paola Belén Ehrmantraut, “la guerra [de Malvinas] produjo ensayos, novelas, poemas y películas, pero [...] la literatura y el cine, como emergentes de la imaginación nacional, han producido su propia versión no solo de la guerra sino de las islas” (2009: 3). Es posible afirmar lo mismo sobre el teatro, que opera como una “memoria cultural” (Carlson, 2001: 149).

Para algunos analistas este cruce de perspectivas divergentes puede interpretarse negativamente. Ya sea porque cada persona parece tener su propia lectura y la considera la fundamental (Palermo, 2007: 22), o porque el paso del tiempo ha hecho perder a dichas lecturas su potencia crítica (Sarlo, 2007: 472). Efectivamente, la multiplicidad plantea dificultades para realizar una interpretación histórica orgánica. Sin embargo, la presencia de diferentes lecturas conviviendo -armoniosa o conflictivamente- evidencia que se trata de un acontecimiento todavía abierto: la Guerra y sus efectos no son fácilmente clausurables. Gamerro sugiere sobre esto:

si a algo me recordaron siempre las formas de Malvinas es a un Roscharch, esas manchas simétricas de tinta en las cuales el paciente puede reconocer las formas del delirio o el deseo, y el médico estudiar las de su locura. Las Malvinas pertenecen a nuestro inconsciente colectivo, ese inconsciente que poco tiene de mítico o arquetípico y mucho de sedimento de un incesante goteo ideológico que lleva generaciones, pero que aun así corresponde a nuestro lado oculto, a nuestra mitad de sombra, inaccesible a la luz de la razón (2002: s/n)

Malvinas -como guerra y como causa- actúa como trauma. Siguiendo a Jelin (2002) entenderemos al trauma como ausencia presente (15).³ El teatro puede actuar como “vehículo de la memoria”, como medio de activación de los “trabajos de la memoria” (12). Esto implica la puesta en acción de los documentos de la memoria-archivo, dislocando su carácter acumulable y estático, para multiplicarlo como proceso

3 Optamos por la definición de Jelin debido a que abarca lo psicológico, pero no se limita exclusivamente al mismo, sino que permite pensar diversos ángulos -simbólico, social, etc.-.

continuo, en movimiento. Así, permite cuestionar los límites entre lo “decible” y lo “no decible” (Mancuso, 2010: 226-227).

Sugiere Marvin Carlson (2001: 1) que toda obra de teatro remite a la experiencia de estar viendo algo ya visto antes. Esto reenvía a una multiplicidad de memorias que se entrecruzan en la escena -por ejemplo, del espacio escénico, del cuerpo de los actores, de la sala como ámbito cultural, etc. Así el teatro deviene también “lugar de la memoria” (Nora, 2008: 111), ámbito⁴ donde confluyen y se superponen memorias diversas, produciendo un entramado complejo. En el teatro tal confluencia se acentúa debido a que se incorpora un factor determinante: el convivio (J. Dubatti, 2012). Teatro y memoria comparten territorios y entablan relaciones específicas, ya que ambas operan como “herramienta de formación de subjetividades alternativas” (J. Dubatti, 2006: 16).

Estudiar los textos dramáticos implica indagar sobre diversas miradas, desplegarlas. Todo texto es *automodélico*, incluye sus propias reglas e instrucciones de uso (Lotman, 1996). Sin embargo, al tratarse de un tipo de texto específico -dramático- pensaremos el caso del teatro ya no como pura textualidad. Por el contrario, lo concebiremos como portador de matrices -de dirección, de actuación, de iluminación, etc.- dirigidas hacia una potencial puesta en escena en convivio (Gallina, 2015). Así, el estudio sistemático de cada obra posibilita un acercamiento al conjunto “Guerra de Malvinas en el teatro” y nos permite formular una historia específica de la Guerra de Malvinas.

El corpus que relevamos, en su diversidad y complejidad de representaciones, nos invita a indagar de qué manera el teatro ha construido su propia mirada de la guerra. De acuerdo con Roger Chartier (1992) las representaciones son “las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (50). El desafío consiste en

comprender cómo las apropiaciones concretas y las inventivas de los lectores (o espectadores) dependen en su conjunto, de los efectos de sentido a los que apuntan las obras mismas, los usos y los significados impuestos por las formas de su publicación y circulación, y las competencias y las expectativas que rigen la relación que cada comunidad mantiene con la cultura escrita (Chartier, 2007: 62-63).

4 La noción de “lugar” no responde necesariamente a un espacio físico concreto. Por el contrario, puede referir a uno abstracto o subjetivado. Tómese el ejemplo provisto por el propio Nora del Tour de France, donde confluyen deporte, turismo y geografía (2008).

Chartier a su vez afirma que “aquello que es real, en efecto, no es (o no solamente) la realidad que apunta el texto sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la historicidad de su producción y la estrategia de su escritura” (1992: 41). De esta manera, no nos limitaremos a analizar únicamente el contenido de las piezas.

El teatro, como acontecimiento de la cultura viviente y como medio imaginístico específico (Rozik, 2014: 13), construye metáforas epistemológicas (Eco, 1984) que permiten traer el pasado al presente al tiempo que se ofrece una nueva mirada sobre los hechos. Enfrenta la resistencia a la memoria y presenta el conflicto en el centro de la escena. Nuestra investigación se articula así como una *geopoética*, “que estudia los vínculos entre el espacio y las formas y los géneros literarios, y que puede desembocar en una poética, una teoría de la creación literaria” (Collot, 2015: 62-63).

División del corpus y representaciones

En nuestro prólogo a *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra* (R. Dubatti, 2017: 7-26), habíamos optado por dividir el corpus de textos dramáticos y escénicos en tres grandes grupos. El avance en nuestra investigación nos ha permitido reformular la clasificación y proponer cinco grupos.⁵ Agrupamos las obras del siguiente modo:

- **Grupo I:** obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que desarrollan explícitamente, en formato total o fragmentario, la temática de la Guerra de Malvinas (antecedentes de la guerra, hechos bélicos, posguerra) y/o que explicitan su representación de la guerra a través de metatextos. Se incluyen poéticas muy diferentes, entre el teatro convencional y el teatro liminal.
- **Grupo II:** obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que, sin desarrollar centralmente la temática de la Guerra de Malvinas, incluyen referencias explícitas (preguerra, guerra y/o posguerra).

⁵ Nos encontramos actualmente desarrollando un artículo que presente de manera sistemática el listado exhaustivo de la manera más detallada posible. Esta versión nueva incluye más de 20 espectáculos aún no relevados al momento de publicarse la versión presente en R. Dubatti, 2017a.

- **Grupo III:** obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) que hacen referencia general a la guerra pero no necesariamente se refieren a la Guerra de Malvinas en particular. Podríamos incluir en este grupo las piezas que explícitamente refieren a otras guerras en particular y metafóricamente podrían ser interpretadas desde la Guerra de Malvinas: las Invasiones Inglesas, la Guerra de la Triple Alianza, la I Guerra Mundial, la Guerra Civil Española, la II Guerra Mundial, etc.
- **Grupo IV:** obras argentinas (escritas, estrenadas en la Argentina) o de creadores argentinos (que escriben, estrenan fuera del país) y de autores extranjeros (escritas, estrenadas fuera de la Argentina) escritas con anterioridad a la Guerra de Malvinas, pero que son resemantizadas por los artistas o los espectadores a través de procesos de reescritura / puesta en escena / recepción en la Argentina de los años de la Guerra y la Posguerra;
- **Grupo V:** obras de autores extranjeros (escritas, estrenadas fuera de la Argentina, o *a posteriori* representadas en el país) que desarrollan central y explícitamente la temática de la Guerra de Malvinas, y/o que explicitan esa relación a través de metatextos.

A continuación desplegamos el relevamiento de cada grupo, mencionando algunos casos ilustrativos para comprender mejor cada división.⁶

Grupo I

Ubicamos en este primer grupo el conjunto más numeroso y heterogéneo. Es posible separarlo en dos grandes subgrupos:

1) Subgrupo de textos dramáticos de poética convencional. Trabajan con una estructura dramática lineal, ficción dramática y representación (cuentan una o varias historias, construyen personajes, situaciones, espacio, tiempo y objetos representados). Siguiendo a Harshaw (1984: 227-251) discernimos en esta línea dos vertientes para la distinción entre campo referencial externo (CRE) y campo referencial interno (CRI):

⁶ En el caso de las obras argentinas, se privilegia la fecha de escritura a la de estreno. La división no es definitiva, sino provisoria, sometida a revisión constante.

- a. Textos que acentúan la referencialidad externa (CRE): algunas de las obras se presentan más abiertamente memorialistas, basadas en referencias reales (De Toro, 2014: 149-159) o en imágenes o *topics* (Eco, 1993: 125-134) de la guerra. Tómese por ejemplo *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992) de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata o *Malvinas en tu Corazón* (2018) de Sergio Ballerini. En ambos se presenta la voluntad de hacer manifiesto al espectador un acto de memoria, estimularlo a tomar conciencia sobre la historia reciente argentina, no sólo teniendo en cuenta el pasado, sino también el presente y el futuro.
- b. Textos que acentúan la referencialidad interna (CRI): en contraste, otros textos responden más bien a una voluntad creativa que, partiendo del campo referencial histórico de Malvinas y de imágenes o *topics* que se desprenden del mismo, apuntan a la construcción de un universo poético donde se prioriza lo estético. Tal es el caso de *Casino. Esto es una guerra* (1997) de Javier Daulte.⁷

Entre estos dos “extremos” encontramos casos muy diferentes que combinan en distintos grados ambos enfoques, como ocurre en *Bar Ada* (1993) de Jorge Leyes⁸ o *Isla Flotante* (2014) de Patricio Abadi,⁹ textos donde el acto de reflexión se propone a través del estímulo poético.

2) Subgrupo de textos dramáticos y espectáculos de teatro liminal: se trata de aquellos que cruzan las artes, o tensionan ficción y no-ficción, representación y presentación. Corresponden a las nuevas teatralidades del tipo teatro de lo real, nuevo teatro documental, teatro performativo, etc. Según Ileana Diéguez,

desde que [Victor] Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno -ya sea ritual o artístico- y su entorno social [...] Adelanto de mi percepción de lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. (2014: 24)

⁷ Estudiamos el caso in extenso en R. Dubatti, 2018a.

⁸ Remitimos al trabajo de próxima publicación en la revista Gramma (R. Dubatti, 2018b).

⁹ Para un análisis en mayor profundidad, remitimos al artículo publicado en revista Conjunto (R. Dubatti, 2017b).

Jorge Dubatti llama teatro liminal a aquellos fenómenos dramáticos / escénicos que “llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro?” (2017: 22). Antonio Prieto Stambaugh (2009: 116-143) observa que se trata de propuestas que no reenvían de manera centrípeta hacia el drama en su concepción moderna sino que, en sentido inverso, se caracterizan por su fuerza centrífuga hacia el no-teatro.

Operación 7.02 de Bi-Neural MonoKultur, ¿es una visita guiada o un espectáculo teatral? La relación del relato con un monumento, ¿implica que la historia es real o ficcional? ¿Es posible discernir grados de ficcionalidad?¹⁰ El trabajo de Fuerzabruta en el contexto de la celebración del Bicentenario Argentino, ¿qué relaciones establece entre la teatralidad de un encuentro teatral y la teatralidad de un acto político? ¿Es un desfile, una fiesta, un homenaje, una obra de teatro?

Dos piezas pueden ser leídas desde la poética del biodrama: *Museo Miguel Ángel Boezio* (1998) de Federico León y *Campo minado* (2016) de Lola Arias. En ambos espectáculos se configura una fuerte relación entre actor y performer, entre arte y vida. En ambos casos se trata de ex combatientes que presentan sus experiencias e impresiones sobre la batalla. Contar la guerra, en primera persona, se redimensiona al pensar su relación con el espectáculo. ¿Lo que se muestra es un relato testimonial o un artefacto poético? ¿Es ambos, al mismo tiempo, retomando la distinción de Harshaw, entre el CRE y el CRI? ¿Cómo marcar los límites entre ficción y realidad? Esto se enfatiza especialmente en la obra de Arias, que apela a la espectacularidad del cruce con otros lenguajes como la música en vivo, el *talk show*, la danza, etc. También dentro de las expresiones liminales podemos pensar *Islas de la memoria* (2011) de Julio Cardoso, tanto por su teatralización de testimonios reales como por el cruce de procedimientos diversos, que incluyen teatro épico, teatro documento, comunitario y *site specific*, entre muchos otros.

Grupo II

Las piezas seleccionadas dentro de este grupo toman a Malvinas como referencia circunstancial, momentánea. No desarrollan su contenido en situaciones y personajes específicos. Estas piezas son significativas para nuestro estudio, también estimulan la memoria y constituyen representaciones. Si bien se trata de piezas que no representan en su formato total o fragmentariamente la guerra, al referirla puntualmente

¹⁰ Sobre las particularidades de la producción de BiNeural-MonoKultur, remitimos al trabajo de Ana Seoane (2012).

te establecen conexiones de Malvinas con la materia ficcional que despliegan. En su espectáculo *Rescate emotivo* (2011), el payaso Walter Velázquez proyecta el listado internacional de todas las guerras que se hicieron en el siglo XX, y entre ellas aparece la Guerra de Malvinas. No obstante, Velázquez trabaja la guerra como concepto temático, como síntesis de los males del mundo contemporáneo -egoísmo, odio, intereses económicos, etc.-. En *Marisa Wayner VENDE* [sic] (2018) de Consuelo Iturraspe, la narradora afirma que la protagonista suele asociar su cumpleaños con los ex combatientes debido a que cae el 2 de abril. Mientras ella sopla las velas de la torta, la voz sugiere que ella siempre admiró su valentía. En *Eléctrico Carlos Marx* (2018), Manuel Santos Iñurrieta incorpora las Malvinas como una utopía. Cuando exalta la manifestación del proletariado afirma: “Los obreros ingleses dicen Malvinas, no *Falklands*”.

Diferente es *Una carretilla de música* (2002) de Vicente Zito Lema, donde aparece el personaje Marte, “*el interno que viene de la guerra*”¹¹ (2015: 195). Este personaje remite al protagonista de *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988). La pieza no gira alrededor de la temática de la guerra –y nunca se explicita a qué guerra se hace referencia-, pero como en ella confluyen diversos personajes de obras previas marcados por la obsesión y la locura, podemos establecer el vínculo intratextual con *Gurka*.¹²

Grupo III

En el tercer grupo encontramos piezas que refieren de manera metafórica, no explícita a la guerra. Afirma Jorge Dubatti:

Muchas veces en las tablas es más potente la metáfora, oblicua, indirecta, que el realismo documental. Sucede que el teatro de la Postdictadura, con sabiduría, se ha dividido el trabajo con el periodismo, el cine, la televisión: mientras éstos suelen proponer una representación de la literalidad, el realismo y el testimonio, el teatro reivindica el imperio de la metáfora (2012, s/p).

Textos como *Del sol naciente* (1984) de Griselda Gambaro¹³ o *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1991) de Daniel Veronese

11 Bastardilla en el original debido a que se trata de una didascalía.

12 Sobre *Gurka (un frío como el agua, seco)* de Vicente Zito Lema, remitimos a R. Dubatti, 2017c y 2018c.

13 Este se trata de una de los grupos más problemáticos a delinear. Por ejemplo, Julieta Vitullo (2012) estudia el texto de Gambaro como abiertamente referido a la

tematizan la guerra en general, y acaso puedan referir metafórica, oblicuamente a la Guerra de Malvinas. En ambas la guerra aparece por fuera de la escena, se hace presente a través de los personajes. Los textos apelan a la ambigüedad referencial que permite que el espectador realice un recorrido plurívoco (Eco, 1984). Apelando a otros recursos, *Pericones* (1988) de Mauricio Kartun transcurre en un primitivo buque frigorífico que viaja de Buenos Aires a Europa hacia fines del siglo XIX. Muchas situaciones de su intriga resuenan anacrónicamente por conexión con otros momentos históricos posteriores. En una de ellas, la de la muerte del Fogonerito de Unquillo por los piratas ingleses (Acto I, Escena 8), se metaforiza la representación de los jóvenes -casi adolescentes- soldados argentinos que murieron en la guerra, muchos de ellos, como el Fogonerito, de origen provinciano (Kartun, 1992: 1137-1139).

Grupo IV

En esta cuarta sección ubicamos textos previos a la Guerra que, al ser escenificados durante la Guerra o en la Posguerra se resemantizan. Ya sea produciendo referencias explícitas al campo referencial de la Guerra de Malvinas o resonancias metafóricas en el público. La operación de vínculo con la referencia bélica puede concretarse tanto en el polo productivo como en el receptivo. En el polo productivo se ubica el caso de Julian Howard, quien en su trabajo sobre *Martín Fierro* buscó generar una representación visual que remitiera a los ex combatientes que no recibieron apoyo del Estado y quedaron en la pobreza. En el polo receptivo, sobresalen las funciones de *Todos eran mis hijos* (1947) de Arthur Miller, en la versión que Claudio Tolcachir realiza en 2011. Como el mismo Tolcachir comentó, era frecuente en el público y la crítica vincular la denuncia flicida de este texto sobre la Segunda Guerra Mundial con el correspondiente cargo sobre la Guerra de Malvinas. El sentido de dilema moral que plantea Miller sin duda puede adquirir resonancias en la responsabilidad de todos los sectores de la sociedad argentina que apoyaron la guerra. Respecto de *El inglés*, de Juan Carlos Gené, remitimos a nuestro estudio (2017d).

Guerra de Malvinas. Hemos optado, sin embargo, por incluirlo en el grupo III debido a que la ausencia de referencias explícitas a Malvinas, así como lo elíptico y lo ambiguo tienden a generar una lectura estructural sobre el poder.

Grupo V

Si bien este grupo excede el marco de nuestra investigación, estos textos extranjeros también aportan sus representaciones a la cultura argentina. El caso más célebre es la pieza *Sink the Belgrano!* (1986) de Steven Berkoff. Ha sido publicada en la Argentina con traducción de Rafael Spregelburd y cuenta con al menos dos puestas en escena en Buenos Aires, una a cargo de Claudia Marocchi y otro por Diego Faturos. El disparador de la composición de Berkoff fue la investigación de Desmond Rice y Arthur Gavshon *The Sinking of the Belgrano* publicada en 1984 (Berkoff, 1989: I). Así, focaliza en el accionar de Margaret Thatcher y la dirigencia británica. Berkoff propone una sátira en verso que exhibe las contradicciones y la hipocresía de los representantes británicos que, como sugieren Rice y Gavshon, aprovecharon la guerra para sus propios intereses políticos. En un plano diferente se destacan *El salto de Darwin y Tebas Land*, de Sergio Blanco. Ambas piezas se estructuran desde las estrategias de la autoficción. En *Tebas Land*, estrenada en Buenos Aires en 2017 con dirección de Corina Fiorillo, se cuenta que uno de los personajes -alter ego del propio Blanco- escribió una pieza sobre la Guerra de Malvinas, a estrenarse en un teatro oficial de Buenos Aires, pero finalmente rechazada. El espectáculo rechazado es *El salto de Darwin*, aún sin estrenar en Argentina. Esta pieza se construye como una *road movie* en la que la familia de un combatiente caído en Malvinas viaja al sur para esparcir las cenizas del joven en un glaciar. En el camino se encuentra con Cassandra, que afirma haber sido su novia. Ella los acompaña y poco a poco se va transformando en el soldado muerto. El texto entrelaza procedimientos variados: autoficción, teatralismo e incluso una breve clase sobre los hallazgos de Charles Darwin durante sus viajes por los mares del sur, incluidas las Islas Malvinas.

Conclusión

Consideramos que de la confluencia de los textos reunidos en estos cinco grupos surge una mirada múltiple de las representaciones de la Guerra de Malvinas bajo la forma teatral, dramática o escénica. El relevamiento de este variado corpus provee la base para una sistematización de las poéticas de estos textos y sus interpretaciones de la Guerra y la Posguerra de Malvinas. A través de estas perspectivas diversas, las Islas Malvinas, como cartografía y como campo de batalla, se proyectan en el imaginario social.

Referencias bibliográficas

- Berkoff, Steven, 1989, *Sink the Belgrano! / Massage*, Londres, Faber and Faber.
- Carlson, Marvin, 2001, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Michigan, University of Michigan Press.
- Chartier, Roger, 1992, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- Chartier, Roger, 2007, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa.
- Collot, Michel, 2015, "En busca de una geografía literaria de los textos", en Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo (comps.) *Espacios, impágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 59-75.
- De Toro, Fernando, 2014, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, México DF, Paso de Gato.
- Diéguez, Ileana, 2014, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, México DF, Paso de Gato.
- Dubatti, Jorge, 2006, "Introducción. Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura". En Dubatti, Jorge (coord.) *Teatro y producción de sentido en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 7-25.
- Dubatti, Jorge, 2012, "Las Malvinas en el teatro argentino: memoria en escena, del testimonio a la metáfora", en *La revista del CCC [en línea]*, Enero/Agosto 2012a, n°14/15. [citado 2018-10-22]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/316>
- Dubatti, Ricardo, 2017a, "Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra", en Dubatti, Ricardo (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 7-26.
- Dubatti, Ricardo, 2017b, "La Guerra de Malvinas en la novísima dramaturgia argentina: poéticas de herencia, silencio y herida", *Conjunto*, N°184, julio-septiembre, La Habana, Cuba, 17-24.
- Dubatti, Ricardo 2017c, "Gurka (un frío como el agua, seco) de Vicente Zito Lema: delirio, confinamiento y represión social institucionalizada", en Mirza, Roger (comp.) *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad*, Montevideo, Universidad Nacional de la República, 123-138.
- Dubatti, Ricardo, 2017d, "Hipótesis de conflicto: *El inglés*", *Actas*

- Congreso Internacional Juan Carlos Gené, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. En prensa.
- Dubatti, Ricardo, 2018a, "Casino. Esto es una guerra (1997) de Javier Daulte: 'onírica revisión' de la Guerra de Malvinas". CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Año 27, N° 34, julio, Mar del Plata, 194-209.
- Dubatti, Ricardo, 2018b, "El teatro como vehículo de la memoria para la Guerra de Malvinas: *Bar Ada* (1993) de Jorge Leyes", *Revista Gramma*, Universidad Nacional del Salvador, Buenos Aires. En prensa.
- Dubatti, Ricardo, 2018c, "Para la génesis de *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema: periodismo y dramaturgia liminalizados por la Antropología Teatral Poética", *Panambí*, Universidad de Valparaíso, N° 6, junio, 79-96.
- Eco, Umberto, 1984, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Eco, Umberto, 1993, *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.
- Ehrmantraut, Paola Belén, 2009, *Masculinidades en transición: la guerra de las Malvinas en la literatura y el cine*. Saint Louis, Washington University.
- Gallina, Andrés, 2015, *Dramaturgia y exilio*, México DF, Paso de Gato.
- Gamerro, Carlos, 2002, "Tras un manto de neblina", en suplemento Radar de *Página 12*, 16 de junio. Disponible en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-228-2002-06-17.html>
- Gamerro, Carlos, 2008, "Pequeña entrevista a Carlos Gamerro, de Marcelo López", *No Retornable*. Recuperado de <http://www.no-retornable.com.ar/v2/dossier/gamerro.html>
- Gené, Juan Carlos, 1988, "Prólogo a *El inglés*", en *Teatro. El herrero y el diablo, Se acabó la diversión, El inglés*, Buenos Aires, Capítulo, 125-128.
- Harshaw, Benjamin, 1984, "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework". *Poetics Today*, 5, 2, 227-251.
- Jelin, Elizabeth, 2002, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- Kartun, Mauricio, 1992, "Pericones", en AAVV., *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral y Fondo de Cultura Económica, 1107-1195.
- Lotman, Yuri, 1996, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Frónesis Cátedra.
- Mancuso, Hugo, 2010, *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, Buenos Aires, Editorial SB.
- Nora, Pierre, 2008, *Los lugares de la memoria*, Montevideo, Trilce.
- Palermo, Vicente, 2007, *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Pavlovsky, Eduardo, 2001, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires, Atuel.
- Prieto Stambaugh, Antonio, 2009, "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". Addame, Domingo (coord. / ed.) *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 116-143.
- Rice, Desmond y Gavshon, Arthur, 1984, *The Sinking of the Belgrano*, Londres, Secker & Warburg.
- Rozik, Eli, 2014, *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires, Editorial Colihue. Traducción de Ricardo Dubatti y Nora Lía Sormani.
- Sarlo, Beatriz, 2007, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Seoane, Ana, 2012, "Performances teatrales en las provincias", *Territorioteatral.org*. Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n9_02.pdf
- Vitullo, Julieta, 2012, *Islas Imaginadas. La Guerra de Malvinas en la Literatura y el Cine Argentinos*. Buenos Aires, Corregidor.
- Zito Lema, Vicente, 2015, *Todo es teatro. Obra completa 1970-2015*, Río Cuarto: UNIRIO.

Espacios de sueños

La experiencia del espacio en un cuento de Sogni di sogni, de Tabucchi y Treasure Island, de Stevenson

MAIRA SCORDAMAGLIA
Universidad Católica Argentina

En su obra *Sogni di sogni*, Antonio Tabucchi imagina “los sueños que unos cuantos artistas en concreto podrían haber soñado en algún momento de sus vidas” (Gumpert, 1995: 196) y los convierte en veinte cuentos, donde cada uno de estos personajes admirados por el autor es protagonista, siguiendo una dinámica de “biografismo ficcionalizado”.¹ Uno de los cuentos toma a un escritor que fascinó a Tabucchi en su juventud, y se titula “Sogno di Robert Louis Stevenson, scrittore e viaggiatore”. Un joven Stevenson de quince años, hospitalizado, sueña que es adulto y que viaja hacia una isla que reconforta las incomodidades de su enfermedad respiratoria por su aire fresco y perfumado. Allí es bien recibido por los habitantes, quienes lo acompañan hacia la cima de una montaña, desde donde puede ver las ciudades que conocerá en el futuro. Al llegar a la cima, Stevenson ingresa en una gruta, donde halla un cofre que contiene un libro de aventuras con su propio nombre en la tapa, y al que lee con avidez. Es casi imposible no trazar una conexión entre el

1 Se entiende por biografismo ficcionalizado “la biografía de un personaje literario o de un escritor destacado, que se va enhebrando en un nivel metaficcional con la propia narración” (Capano, 2007: 159).

cuento y la novela del Stevenson de carne y hueso, *Treasure Island*,² en la que un joven narrador, Jim Hawkins, relata el viaje a una isla en la que sorteó una serie de peligros y desafíos, con la esperanza de hallar un célebre tesoro.

Considerando que nos hallamos ante dos personajes jóvenes que viajan a una isla, en la que se desarrolla la acción de ambos textos, en este trabajo nos proponemos analizar el espacio imaginario insular en el cuento y en su hipotexto a partir de las experiencias de los personajes al viajar y habitar en sus respectivas islas. Creemos que la elección de Tabucchi de situar su narración en una isla trasciende el simple préstamo de un elemento de una obra anterior: se debe a que el espacio insular favorece la exploración íntima, la búsqueda de la identidad a través del viaje (Ferraro, 2002: 113), temas recurrentes en la obra del escritor italiano.³

Treasure Island puede ser incluida dentro de la literatura hodopórica,⁴ o literatura de viajes, que está íntimamente ligada a un espacio y a la experiencia subjetiva que se tiene de él. En este ámbito, el viaje es un encuentro con el “otro”, o con un “lugar otro”. Nucera agrega un elemento que nos ayudará a analizar el cuento y la novela, y es que un viaje no es un mero desplazamiento espacial, sino que en él hay tres constantes temáticas: la partida –con sus connotaciones de comienzo/fin, nacimiento/muerte–, el viaje, y el regreso, que pueden aparecer simultáneamente, o una con mayor preponderancia que las demás. El viaje en su totalidad es una experiencia que supone un cambio, ya que en su transcurso hay una serie de intercambios entre el personaje y lo que lo rodea, una transformación, o “re-nacimiento”, que se completa al cumplir aquel encuentro. La instancia del viaje está íntimamente ligada con un espacio, sea este ficticio o real, imaginario o tangible, pues un viaje se da desde, a través y hacia un espacio, que nunca se presenta fijo y estable, que no se edifica como un telón de fondo para la acción, sino que cambia y significa a medida que se lo

2 A lo largo de este trabajo nos referiremos a cada obra por su nombre en el idioma original. Distinguiremos el título de la novela del nombre de la isla ficcional usando el título en inglés para la primera, y el nombre en español (Isla del Tesoro) para la segunda. Asimismo, para evitar confusiones, usaremos el nombre de “Stevenson” para referirnos al personaje de Tabucchi, y el nombre completo “Robert Louis Stevenson” para hablar del escritor escocés.

3 Para conocer más acerca de los temas tratados en la obra de Tabucchi, sugerimos consultar el capítulo “Los temas y su taxonomía”, en Capano, Daniel A. 2007, *El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi*, Buenos Aires, Biblos.

4 Término propuesto por el italianista Luigi Monga, y retomado por Nucera en Gnisci, Armando, 2012, *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, para evitar las restricciones que el rótulo “literatura de viajes” puede generar.

atraviesa y experimenta: “todo espacio –factual o literario– es en realidad archipiélago, es decir, multiplicidad, complejidad y erupción permanente de sentido” (García, Punte y Puppo, 2015: 16). Por lo tanto, para analizar las experiencias de los personajes en el espacio insular, su desplazamiento *dentro* de la isla no es lo único que debemos tener en cuenta, sino también, cómo ella influye en esas instancias de cambio y renacimiento en ellos, en toda la extensión del viaje.

Hay una larga tradición en literatura que habla de islas que el propio R. L. Stevenson retomó al componer *Treasure Island*. Examinando las características compartidas por los textos que la conforman, veremos que la isla posee una serie de características dicotómicas que se dan en simultáneo. El insular, al ser un espacio alejado, da lugar a “the wild spirit of adventure [...] the total escape from the rules and conventionalities of the world [...] the absolute and uncharted freedom of the life described” (Hannabuss, 1983: 71). A esta total libertad que la aventura permite le corresponde el peligro que la lejanía de la civilización impone: la distancia respecto de la urbe altera el comportamiento del sujeto, quien puede reaccionar imponiendo su civilización, su ciencia, al copiar sus esquemas culturales en la isla, o subyugándose a las condiciones inhóspitas del medio, y convirtiéndose en salvaje. Pues la isla es un espacio que desafía la supervivencia del hombre por enfrentarlo con su propia humanidad, con su ser más primitivo, que lo fuerza a volver a aprender a ser hombre empleando sus conocimientos y habilidades. Al explicar el “mito” detrás de la isla paradisíaca (hoy en día explotado por el turismo), Royle identifica en la isla la cualidad de refugio. La isla sirve también para escapar de las convenciones sociales que asedian al hombre, reencontrándolo con ese carácter primitivo, esta vez, entendido con una connotación positiva. La isla, según Chevalier, es el símbolo del centro espiritual por excelencia, es refugio, pero Cirlot (1992) vuelve a hacernos caer en la dicotomía, pues nos recuerda que “la isla es un símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte” (p. 254).

Solo gracias a un viaje se accede al espacio insular. Para analizar la experiencia en él podemos primero preguntarnos si en los textos se cumplen los tres pasos del viaje. En *Treasure Island*, los primeros nueve capítulos transcurren en Inglaterra, posteriormente se narra el viaje a bordo del barco, y las aventuras en la isla, que ocupan la mayor parte de la novela. Al finalizar la narración, Jim Hawkins explica brevemente cómo fue el viaje de regreso y el devenir de algunos de los personajes en tierra firme. Por otro lado, en *Sogni di sogni*, el viaje comienza al iniciarse el sueño, luego se llega a la isla, que se recorre ascendiendo por la montaña, pero el personaje permanece en la gruta, leyendo. No hay un regreso físico

al lugar original, aunque, por haber un viaje interior –del que hablaremos más adelante– además de un viaje físico, no nos conformamos con la idea que esa falta de retorno impida considerar el de Stevenson un viaje propiamente dicho. Como veremos a lo largo de esta exposición, en ambos casos podemos hablar sin impedimentos de un viaje, porque se desarrolla un cambio en los personajes: en Stevenson se pasa de la enfermedad al alivio, y en Jim opera un proceso de maduración, especialmente moral.

Aquel “encuentro con lo otro” del que hablamos también se presenta en nuestros textos para ratificar la presencia de viajes. En ambos, creemos, hay un “encuentro” que los personajes experimentan consigo mismos, aunque de maneras distintas. En *Treasure Island*, Jim Hawkins desafía su inocencia y su moralidad al estar rodeado de piratas. Debe elegir el lado que él estima “bueno”, pero a veces se ve forzado a elegir el más conveniente. De cumplir tareas secundarias en el barco durante el viaje, una vez en la Isla, Jim se ve obligado a conducirlo para cumplir una misión. Su propia astucia se activa allí, pues para escapar del motín de los piratas, debe recurrir al engaño y la estrategia. El encuentro y el cambio que operan, a nuestro entender, en esta novela son el encuentro con sus propias capacidades, el cambio de un Jim inmaduro, que obedece órdenes, a un joven que toma sus propias decisiones y se responsabiliza de ello.

En “Sogno di RLS...” hay un camino distinto. El estado inicial del personaje es su enfermedad y la estancia en la isla mitiga sus dolencias. Al llegar a la cima de la montaña, donde el personaje halla un libro que llevaba su propio nombre escrito y “che parlava di un’isola, di viaggi, di avventure, di un bambino e di pirati” (Tabucchi, 2012: 52), se da el *encuentro* consigo mismo, con su vocación y su propio futuro.

En las dos islas observamos una serie de elementos –algunos de ellos, compartidos– que guardan una relación con la experiencia del viaje, y con las consecuencias de este en los personajes, y que sustentan la relevancia del espacio como elemento significativo en los textos.

El primero que rescataremos es el aire. Tabucchi le dio una gran relevancia en su cuento por la conexión que tiene con el protagonista, que sufre de una afección pulmonar. El aire está presente en el mismo traslado hasta la isla, pues se trata de un viaje en globo aerostático. En la estancia en la isla, el aire está mencionado con connotaciones positivas: se describe su frescura, y su aroma agradable a causa de las plantas perfumadas. En *Treasure Island* el aire de la Isla se presenta, en mayor proporción, con descripciones negativas: al llegar a la Isla del Tesoro, a Jim lo decepciona el fuerte olor a ciéna-

ga que se alza desde la orilla: “There was not a breath of air moving [...]. A peculiar stagnant smell hung over the anchorage – a smell of sodden leaves and rotting tree-trunks”. (Stevenson, 1993: 89), y su impresión general sobre la Isla está muy lejos de ser agradable. Dice Jim: “and from that first look onward, I hated the very first thought of Treasure Island” (Stevenson, 1993: 88). Aunque la impresión general de Jim sobre la Isla fuera negativa, sus impresiones y reacciones podrían reflejar el conflicto que atraviesa durante su aventura, y hay unas pocas ocasiones donde el espacio merece descripciones positivas. Una de ellas se presenta durante el trayecto que Jim y los piratas recorren al buscar el tesoro, mientras ascienden una de las montañas de la Isla. Jim se detiene en un paraje donde abundan los arbustos y las flores, y el aire circula y es fresco, y refresca los sentidos (Stevenson, 1993: 199).

La Isla, casi completamente repleta de vegetación lúgubre y deslucida, de olores fuertes y cuerpos de agua inaprovechables, presenta un último elemento agradable, que es el segundo elemento que analizaremos: la cueva, donde se halla el tesoro. Se la describe como “a large, airy place, with a little spring and a pool of clear water, overhung with ferns” (Stevenson, 1993: 213), por lo que vemos que no es el tesoro de oro lo único valioso de allí (de hecho, Jim no se demuestra exultante al verlo. Si bien le atrae la variedad de monedas que contenía, el tesoro lo hacía sopesar todos los trabajos y muertes que su búsqueda había implicado). Esta cueva se halla en una montaña, al igual que la cueva que Tabucchi creó para que su Stevenson reposara disfrutando de la lectura. Tabucchi (2012) la describe así: “Faceva fresco, e l’aria sapeva di muschio” (p. 52). Notemos la constante del aire fresco en los dos textos. En esta cueva también hay un tesoro: dentro del cofre de plata, Stevenson halla su futura obra *Treasure Island*.

En el cuento, la gruta contiene la clave para entender la significación de la isla. “La caverna simboliza el lugar de la identificación, es decir, el proceso de interiorización psicológica, según el cual el individuo llega a ser él mismo y alcanza la madurez” (Chevalier, 1986: 267). La cueva es el centro, está asociada con lo femenino, con la gestación y el nacimiento. El personaje, en su camino ascensional a la cima de la montaña se vuelve, paradójicamente, hacia un “adentro”, donde encuentra su propia obra: “Sapeva che sarebbe rimasto lì, su quella vetta, a leggere quel libro. Perché l’aria era pura, la storia era come l’aria e apriva l’anima; e là, leggendo, era bello aspettare la fine.” (Tabucchi, 2012: 52) (Cabría preguntarnos si se refiere solamente al fin *del libro*). Tengamos en cuenta que el apéndice biográfico que Tabucchi agrega al final de *Sogni di sogni* y que debe ser leído a la par de los cuentos,

nos da los datos necesarios para completar los significados de cada narración. Nos dice que R. L. Stevenson padecía de una enfermedad respiratoria que lo llevó a morir de tisis, y que fue sepultado en la cima de una montaña en una isla samoana. Como el joven Stevenson se sueña a sí mismo viéndose como adulto, podemos entender el viaje como una puesta en abismo del futuro del joven convaleciente: los lugares a los que viajará, el libro que escribirá, y el lugar de su muerte. Al inicio de esta investigación planteamos los tres ingredientes del viaje: partida, viaje y retorno, y aunque no vemos un retorno al lugar inicial de este viaje onírico, sí podemos decir que Stevenson inicia un nuevo viaje al abrir el libro. Esta travesía puede comprenderse como una anticipación de la prematura muerte del personaje, pero es también una anticipación de su re-nacimiento a través del viaje a la isla, y del volver a nacer que experimentará cada vez que un lector lea las páginas de sus obras.

La isla es el espacio de la más profunda intimidad, y el viaje hacia ella es el cambio, el encuentro consigo mismo y el retorno como otro, su “re-nacimiento”. Jim se trasciende a sí mismo en la isla y vuelve a Inglaterra como un joven maduro, como otro. Stevenson no retorna de su viaje onírico: se encuentra en un nuevo espacio consigo mismo, con lo más profundo de sí, con aquello que emanará de su propia intimidad: una obra literaria. Tabucchi deja que Stevenson siga soñando, viajando infinitamente, recostado en la cueva, *aspettando la fine*.

Bibliografía

- Capano, Daniel Alejandro, 2007, *El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi*, Buenos Aires, Biblos.
- Chevalier, Jean, 1986, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo, 1992, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Ferraro, Bruno, 2002, “Tempi onirici e spazi virtuali in *Sogni di Sogni di Antonio Tabucchi*”, *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 3-2/3, 111-123.
- García, Mariano, María José Punte y María Lucía Puppo (Comps.), 2015, *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Gumpert, Carlos, 1995, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama.
- Hammond, John Richard, 1984, “Treasure Island”, en *A Robert Louis Stevenson Companion*, Londres, Macmillan, pp. 101-109.

- Hannabuss, Stuart, 1983/4, “Islands as metaphors” *Higher Education Quarterly* 38-1, 70-82.
- Nucera, Domenico, 2002, “Los viajes y la literatura”, en Gnisci, Armando, *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 241-189.
- Royle, Stephen A., 2002, “Islands: dreams and realities”, en *A Geography of Islands. Small island insularity*, Londres, Routledge, pp. 1-24.
- Stevenson, Robert Louis, 1993, *Treasure Island*, Hertfordshire, Wordsworth Editions.
- Tabucchi, Antonio, 2012, “Sogno di Robert Louis Stevenson, scrittore e viaggiatore”, en *Sogni di Sogni*, Palermo, Sellerio, pp. 50-52.

Puertos lejanos, historias cercanas

Convergencias del tango y el fado

DULCE MARÍA DALBOSCO

UCA / CONICET

Durante los últimos años, distintos artistas de Argentina y de Portugal han cultivado repertorios mixtos de tangos y de fados, fundamentando esa elección en las afinidades entre ambos géneros poético-musicales. La pionera fue la cantante de tangos Karina Beorlegui, quien en 1999 introdujo una novedad en su propio repertorio musical y, en definitiva, en la música argentina contemporánea, al incorporar fados en su selección. Cuatro años más tarde, editó su primer disco de tangos y fados, “Caprichosa” (2003), que fue seguido de “Mañana zarpa un barco” (2008) y “Puertos Cardinales” (2011). Esos discos serían el comienzo de otros proyectos que vinculaban ambas músicas, como el Fado tango club y el “Festival porteño de fado y tango”, que ya lleva tres ediciones (2012, 2014 y 2017). El guante de Beorlegui fue recogido por otros artistas locales, que siguieron sus pasos.

En la otra orilla, fadistas portuguesas de reconocimiento internacional han hecho el proceso inverso al incorporar tangos en sus repertorios portugueses. Tal es el caso de Mísia, cuyo disco doble *Do primeiro fado ao último tango* (2016) da cuenta de su elección en el propio título¹. Otro tanto sucede con *Fado, tango* (2011), de Cristina Branco.

1 Mísia vino a Buenos Aires a presentar este disco en el CCK en septiembre de 2017.

Pero, en realidad, la convivencia del fado y el tango en los repertorios cancioneriles no es una novedad del presente. Como señala el investigador y fadista portugués Daniel Gouveia, en los años sesenta algunos fadistas cultivaban ambos géneros con reconocido éxito y las películas portuguesas de los años cuarenta sumaban tangos en su banda sonora (2013: 237). Y aun antes, en los treinta, Carlos Gardel, artífice del cantor de tango, entonaba fados o, más bien, *pseudofados* o *paratangos*². Inspirados por esas manifestaciones artísticas espontáneas, hemos decidido rastrear las convergencias de estos dos géneros poético musicales. Las semejanzas y los posibles vínculos entre ambos ya han despertado el interés de algunos historiadores del fado, como lo prueba el mencioando Gouveia. En *Ao fado tudo se canta?* el autor se pregunta si se influenciaron mutuamente de alguna manera y señala que este asunto todavía presenta muchas hipótesis que deben ser probadas (2013: 238). Según Gouveia, las mayores similitudes están en sus poéticas. Sin embargo, las confluencias entre el tango y el fado también son rastreables en el diálogo instaurado con la poesía escrita de sus respectivos países, en la figura de los cantores, en las relaciones contraídas por ambos géneros con distintas instancias de la industria cultural –la discografía, la radio, el teatro y el cine–, entre otras analogías.

En esta ocasión, queremos ocuparnos específicamente de las posibles convergencias líricas. El propósito de esta ponencia es esbozar algunas afinidades poéticas entre el tango y el fado, en particular en lo que se refiere a la construcción imaginaria de sus respectivas ciudades, Buenos Aires y Lisboa. Para ello comenzaremos por discutir el estatuto genérico de ambas manifestaciones. Luego, en una primera aproximación, mencionaremos algunos textos que permitan ilustrar el lugar que ocupan dichos espacios urbanos en esas letrísticas y los recursos mediante los cuales se han constituido en sujetos y en objetos del discurso lírico.

2 Así llama Gouveia a músicas hechas en el extranjero que toman el nombre de *fado*, pero que no lo son propiamente (2013: 241). Es interesante destacar la otra cara de esta denominación, puesto que, desde la orilla latinoamericana, José Gobello denomina *paratangos* a las composiciones lírico-musicales de carácter popular y de diverso origen, hechas por tanguistas para ser interpretadas por músicos o cantantes de tango (2003: 9). Tales “híbridos que tachonan el panorama del tango” (Gobello, 2003: 9) formaron parte de los cultores del repertorio del género desde sus comienzos. Entre otras, podemos mencionar las siguientes especies musicales: valeses, milongas, rancheras, estilos, foxtrot. El fado fue otra de las especies cultivadas por músicos del tango, según lo ejemplifica el repertorio de Carlos Gardel, que incluyó los fados “Caprichosa” (Froilán Aguilar, 1930), “Mi china” (Luis Roldán y Juan Rodríguez, 1920), “De mi tierra” (Francisco Lozano y Eduardo Manella, 1921), “Mi bien querido” (José Ricardo, 1922). Si seguimos a Gouveia, serían, en realidad, *pseudofados*, pues fueron escritos por músicos de tango.

Un primer abordaje de las semejanzas entre el tango y el fado está en su definición como géneros poético musicales intrínsecamente ligados a la vida urbana. Por más que internacionalmente se asocie el tango a la Argentina y el fado a Portugal, en realidad tanto uno como otro se limitan a una localización geográfica mucho más precisa, la ciudad: si el tango es porteño, el fado es lisboeta. La ciudad no fue solamente su ámbito de gestación y de circulación primordial, sino también el espacio que modeló sus características como género. De modo tal que, luego de un breve comienzo folclórico o de circulación oral (cfr. Fernández Laotur de Botas, 2012: 24), el tango y el fado se definieron como géneros de la canción popular urbana, entendida esta como “una música mediatizada, masiva y modernizante” (González, 2001: 38).

Pero más allá de ser ciudades capitales, Buenos Aires y Lisboa comparten un rasgo específico: su carácter portuario, que hace más factible diálogo entre sus músicas. La ya mencionada Beorlegui ha definido su identidad como “cantante de música de puertos” (2005) y ha justificado su repertorio mixto en las similitudes ambientales de los espacios donde se han desarrollado géneros: “Las músicas de puerto tienen un ADN en común. Buenos Aires y Lisboa son como fractales, espejos. Los puertos son lugares de paso, de desarraigo, pero también de encuentro, mixtura e identidad” (Beorlegui, 2013). Podríamos plantearnos, entonces, si su condición de música portuaria nos permitiría especificar estos dos géneros poético-musicales dentro de la más amplia clasificación de canción popular urbana, debido a la injerencia directa de este espacio en el entramado del discurso.

Más aún, incluso se ha planteado la posibilidad de que el puerto fuera el fundamento de una conexión genética entre ambas músicas. En efecto, tras constatar las semejanzas formales y temáticas entre el fado y algunas músicas de importantes ciudades portuarias de América del Sur, el etnomusicólogo chileno Miguel Ángel Vera Sepúlveda desarrolló la teoría de los géneros portuarios, según la cual el tango rioplatense, la ranchera de Veracruz, el valsecito criollo de El Callao de Lima y el valsecito porteño de Valparaíso podrían tener al fado como ascendiente genealógico. Además de la existencia de un contexto geográfico preciso –el puerto–, la admisión de una relación entre estos géneros tan distantes geográficamente se funda otros algunos argumentos esgrimidos por Vera:

El fondo temático y el soporte literario del fado y de los géneros latinoamericanos son comunes, hechos que posiblemente no sean casuales.

El soporte musical no es tan distante como podría aparecer, pues sobre todo las formas primarias de cada género manifiestan coincidencias en ciertas armonías básicas.

Estos géneros se desarrollaron en los puertos más importantes para el comercio marítimo-mercantil entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Así, existe la posibilidad concreta de que este tráfico marítimo y comercial tuviera una participación vital en la aparición, el desarrollo y la consolidación de cada género portuario. Los estudios sobre las tripulaciones de la época arrojan una mayoría portuguesa, lo cual conduce a Vera a sospechar que el fado puede haber logrado una mayor injerencia que otras músicas en Latinoamérica. A través de los marineros, la música lusitana habría encontrado en los puertos latinoamericanos un terreno fértil en el cual sembrar la semilla del estilo portuario. Vera reconoce, no obstante, que tras una primera etapa de gestación de estos géneros en la marginalidad de las clases obreras y la vida portuaria, cada uno de ellos tuvo, a su vez, una evolución propia (cfr. Vera Sepúlveda, 1999: 230-233).

Al margen de la hipótesis de una relación genealógica, cuya comprobación compete en gran parte a los musicólogos e historiadores, Vera destaca que el tango, la ranchera, el valsecito limeño y el porteño coinciden con el fado en cuestiones poéticas: en ciertos temas que él define propios de las canciones de puertos, como el amor no correspondido, la partida de la persona amada, el abandono, los falsos amores, el engaño y otras cuestiones relacionadas con “sentimiento inherentes a la vida de los puertos marítimos” (Vera Sepúlveda, 1999: 230).

De la teoría recién muy escuetamente expuesta, queremos rescatar dos cuestiones. En primer lugar, al margen de que se constatará o no el origen fadístico de alguno de los mencionados géneros, creemos acertada la denominación de *géneros portuarios* para estas músicas originadas y desarrolladas en distintas ciudades-puerto de Europa y de América durante el siglo XX. En segunda instancia, haya o no similitudes musicales o, incluso, un vínculo genético, consideramos que vale la pena el estudio de las afinidades poéticas que, en una primera estancia, parecerían existir. Haciéndonos eco de la denominación de Vera Sepúlveda, podríamos plantearnos la pertinencia de hablar de *poéticas portuarias*, por cuanto la ciudad puerto habría sido determinante en su identidad discursiva.

Si bien sería interesante ampliar el estudio de las poéticas portuarias a todos los géneros mencionados, creemos pertinente comenzar por estudiar específicamente las relaciones entre el tango y el fado, pues es probable que la proximidad poética entre ellos sea mayor que entre los otros géneros. Gouveia cita como ejemplo el tango “Alma en pena”, del cual dice: “*Uma letra que será uma boa letra de Tango, mas também poderia ser uma boa letra de Fado*” (2013:

239). Para profundizar las convergencias entre ambas poéticas³ habría que detenerse en distintos aspectos, como los recursos más utilizados, las formas en que se articula la voz poética, la configuración del hablante y el destinatario lírico, los tonos más frecuentes en el género, la relación con la poesía culta, las formas de relación con la música, entre otros.

En esta ocasión, siguiendo la consideración de la ciudad puerto como elemento constitucional de la génesis poética del tango y del fado, esbozaremos de qué manera ambas letrísticas les dieron cabida a Buenos Aires y a Lisboa como motivo lírico y de qué forma constituyeron un mapa poético de dichas ciudades.

Para empezar, queremos comentar que la ciudad como anclaje identitario de ambos géneros musicales salta a la vista en las canciones que la toman como motivo, no solo al evocarla, sino también al invocarla. En efecto, la prosopopeya es un recurso presente en ambos repertorios: la ciudad es asumida como destinatario, generalmente con la finalidad de celebrarla. Si en esta margen tenemos tangos como “Buenos Aires” (Romero y Jovés, 1923), “Mi Buenos Aires querido” (Le Pera y Gardel, 1934), “La canción de Buenos Aires” (Romero y Maizani/Cufaro, 1932), “Anclao en París” (Cadícamo y Barbieri, 1931), por nombrar algunos, en la otra margen del Atlántico tenemos “Pergunta a Lisboa” (Gordo/Raíno y Moniz/Santos), “Olá Lisboa” (Guimarães y Cid), “Adeus Lisboa” (Do Vale y Ribeiro), “Lisboa Formosa” (Girão y Dos Santos). Este tipo de prosopopeya presupone una personificación, por atribuirles a los objetos la capacidad de escuchar, propia de los sujetos. En lo que concierne a la ciudad, la analogía entre esta y el individuo tiene una antigua raíz en la cultura occidental. En efecto, Nicole Loraux retoma la afirmación de Platón de que la ciudad era un sujeto porque se le podía atribuir un alma y que la parte que sufre y goza es en el alma lo que el pueblo y la multitud son en la ciudad (Loraux, 2008: 78). En el fado, con más énfasis que en el tango, la personificación recurrente de Lisboa también se muestra en su constante asociación con la figura femenina:

*Lisboa menina e moça, menina
Da luz que meus olhos veem tão pura*

3 Nos ocupamos de las afinidades poéticas entre el tango canción, *grosso modo* desde los años veinte hasta los años sesenta, y del fado tradicional y el fado *canção*, que se extiende más allá de la década de los sesenta. Extender un estudio comparativo a la producción actual de tango y de fado implicaría muchas otras consideraciones, puesto que ambos géneros han evolucionado tras un período de retracción.

*Teus seios são as colinas, varina
Pregão que me traz à porta, ternura*
(Dos Santos/Pessoa y De Carvalho/Tordo, “Lisboa menina e moça”)⁴

Asimismo, ambas ciudades defienden celosamente su condición de progenitoras de sus respectivas músicas a tal punto que el fado y Lisboa, como el tango y Buenos Aires, se convierten, a menudo, en sinónimos: “Canción maleva/ canción de Buenos Aires/ hay algo en tus entrañas que vive y que perdura [...] Este es el tango/ canción de Buenos Aires/ nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo” (Romero y Cúffaro/Maizani, “La canción de Buenos Aires”); “*Que chora uma saudade ou cante a ansiedade/ de quem tem por amor chorado/ Dirão que isto é fatal/ É natural/ mas é lisboeta isto é que é o fado*” (Do Vale y Dias, “Fado lisboeta”)⁵.

Entre las formas que tuvo el tango de marcar su territorio podemos reconocer una toma de distancia con respecto a la ineludible referencia que constituía París para todas las urbes que se jactaran de modernas. Sabemos que, durante la transformación de Buenos Aires de aldea en Metrópolis e incluso ya entrado el siglo XX, París constituía un punto de atracción y un arquetipo modélico, situación que fue registrada por el tango incluso con un guiño paródico, como en “Araca París” (Lenzi y Collazo, 1930):

¡Araca París!
¡Salute París!
Rajá de Montmartre,
píantate, infeliz.
Si vas a París
no vas a morfar:
no hay minas otarias
y hay que laburar.
(Lenzi y Collazo, “Araca París”)

El tango deconstruye la idealización de la ciudad luz, la transforma en un paisaje extraño para enfatizar la nostalgia por estar lejos de Buenos Aires. Así, generalmente el sujeto que se instala en una topografía parisina se halla desencajado. En “Anclao en París” (Ca-

4 “Lisboa niña y moza, niña/ de la luz que mis ojos ven tan pura/ tus senos son las colinas, *varina*/ pregón que me trae a la puerta ternura” (Dos Santos/Pessoa y De Carvalho/Tordo, “Lisboa menina e moça”)

5 “Que llora una saudade o cante la ansiedad/ de quien ha por amor llorado/Dirán que esto es fatal/ es natural/ pero es lisboeta, esto es lo que es el fado” (Do Vale y Dias, “Fado lisboeta”)

dícamo y Barbieri, 1931) y en “La que murió en París” (Blomberg y Maciel, 1930), por ejemplo, el extrañamiento del sujeto es subrayado por la imagen de la nieve, inclemencia climática ajena para el habitante porteño:

Tirao por la vida de errante bohemio
estoy, Buenos Aires, anclao en París.
Cubierto de males, bandeado de apremio,
te evoco desde este lejano país.
Contemplo la nieve que cae blandamente
desde mi ventana, que da al bulevar
las luces rojizas, con tono muriente,
parecen pupilas de extraño mirar.
(Cadícamo y Barbieri, “Anclao en París”)

Resulta al menos llamativo encontrar igualmente explícito en el fado el temor a la amenaza que París constituye para la identidad de estas ciudades portuarias, en los versos de “Lisboa não sejas francesa” (Galhardo y Ferrão, 1952):

*Lisboa não sejas francesa
Com toda a certeza
Não vais ser feliz
Lisboa, que ideia daninha
Vaidosa, alfacinha,
Casar com Paris
Lisboa, tens cá namorados
Que dizem, coitados,
Com as almas na voz
Lisboa, não sejas francesa
Tu és portuguesa
Tu és só pra nós*
(Galhardo y Ferrão, “Lisboa nao sejas francesa”)⁶

A su vez, la afirmación de la identidad específica de cada ciudad va de la mano de distintos mecanismos de idealización que construyen una imagen sublimada de ellas. Si vista desde lejos Buenos Aires se transforma en un paraje paradisiaco sin “pena ni olvido”, donde el tiempo se detuvo (Le Pera y Gardel, “Mi Buenos Aires querido”, 1934), la evocación de una Lisboa arcaica hace aflorar una misma nostalgia

6 “Lisboa no seas francesa/ con toda certeza,/ no vas a ser feliz;/ Lisboa, ¡qué idea dañina/vanidosa lisboeta,/ casarse con París!/ Lisboa, aquí tienes amantes/ que dicen coitados/ con el alma en su voz:/ ¡Lisboa, no seas francesa,/ tú eres portuguesa,/ tú lo eres solo para nosotros!” (Galhardo y Ferrão, “Lisboa nao sejas francesa”).

suscitada por un lugar donde las referencias cronológicas y espaciales se desvanecen:

*Lisboa, velha cidade
Cheia de encanto e beleza!
Sempre a sorrir tão formosa
E no vestir sempre airosa
O branco véu da saudade
Cobre o teu rosto linda princesa!
Olhai, senhores, esta Lisboa d'outras eras
Dos cinco réis, das esperas e das toiradas reais!
Das festas, das seculares procissões,
Dos populares pregões matinais que já não voltam mais!*
(Galhardo, "Lisboa antiga", 1932)⁷

Por último, y aunque este punto requeriría un tratamiento aparte, queremos mencionar que tanto el fado como el tango trazan una cartografía poética y emotiva de sus respectivas ciudades al escindir las en barrios que se transforman en núcleos de pertenencia menores y que conservan, con frecuencia, los rasgos aldeanos resignados por la urbanización modernizadora del siglo XX. Mouraria, y Alfama se destacan como barrios fadistas, mientras que en el tango Almagro, Avellaneda, Flores, pero sobre todo el concepto abstracto de arrabal o barrio se erigen como focos de resistencia ante una modernidad que amenaza con uniformarlo todo.

A pesar de que estas primeras intuiciones precisan un mayor desarrollo, creemos que sirven de base para discutir la pertinencia de hablar de *poéticas portuarias* y para vislumbrar que un trabajo comparativo entre estos dos géneros puede ser fructífero para una mayor comprensión del *modus operandi* de los versos en la canción popular urbana.

Bibliografía

Beorlegui, Karina, 2005, "Mucha mina", en *Página 12*, 15 de julio, url: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2077-2005-07-15.html>

⁷ "Lisboa, ¡vieja ciudad/ Llena de encanto y belleza!/ ¡Siempre sonriendo tan hermosa!/ Y en el vestir siempre airosa./ El blanco velo de la saudade/ Cubre tu rostro, linda princesa!/ ¡Miren, señores, esta Lisboa de otras eras/ De los cinco reyes, de las esperas y de las toradas reales!/ ¡De las fiestas, de las procesiones seculares,/ De los populares pregones populares que ya no vuelven!" (Galhardo, "Lisboa antiga").

- Beorlegui, Karina, 2013, "Karina Beorlegui: «El blues, el tango y el fado son lamentos poéticos y viscerales»", 12 de abril, url: https://www.clarin.com/musica/karina_beorlegui_0_ByD-aEFsw7l.html
- Birmingham, David, 1995, *Historia de Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, 1997, *Voces de Portugal*, Madrid, Akal.
- Fernández Latour de Botas, Olga, 2012, "Introducción", en Olga Fernández Latour de Botas y Teresa Beatriz Barreto, *Léxico del tango-baile*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 13-94.
- Gobello, José, 2003, *Paratangos*, Buenos Aires, Héctor Oliveri Editor.
- González, Juan Pablo, 2001, "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *Revista musical chilena* 55.195, 38-64.
- Gouveia, Daniel, 2013, *Ao fado tudo se canta? Linda-a-Velha*, DG Edições.
- Gouveia, Daniel y Francisco Mendes, 2014, *Poetas populares do fado tradicional*, Lisboa, INCM.
- Lorax, Nicole, 2008, *La ciudad dividida: El olvido en la memoria de Atenas*, trad. Sara Vasallo, Madrid, Katz.
- Pavão dos Santos, Vítor, 2014, *O fado da tua voz: Amália e os poetas*, Lisboa, Bertrand Editora.
- Romano, Eduardo, 1993, *Las letras del tango: Antología Cronológica 1900-1980*, Rosario, Fundación Ross.
- Vera Sepúlveda, Miguel Ángel, 1999, "Género portuário: Marco teórico de uma investigação antropológico-musical", en Daniel Gouveia, *Ao fado tudo se canta?*, Lisboa, DG Edições, 230-233.

Dos laberintos textuales

*“El jardín de los senderos que se bifurcan”
de Jorge Luis Borges y “Las ciencias ocultas en la
ciudad de Buenos Aires” de Roberto Arlt*

ROCÍO MACARENA LLANA
Universidad del Salvador

Este trabajo analiza dos obras: “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1944) de Jorge Luis Borges y “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” (1920) de Roberto Arlt. En ambas los espacios, respectivamente un jardín y una ciudad precisa, definida, son un telón que oculta su esencia laberíntica tanto en el nivel argumental como en la trama. Se trata de laberintos cambiantes, ordenados y caóticos a la vez.

En estos dos textos, que tienen tanto de cuento como de ensayo, la intertextualidad, además de ser una vistosa colección de ruinas, completa el sentido global del discurso, es un dispositivo estilístico-narrativo que acompaña los viajes y descubrimientos de los narradores. Otro procedimiento compartido es el uso de estrategias de verosimilitud: en el caso de Arlt, la autoficción; en el de Borges, los documentos.

La espacialidad de los dos textos está moldeada por el clímax narrativo, que se produce en el momento en el que los narradores traicionan a una figura de autoridad, una especie de guardián del centro. A partir de aquí, el laberinto se transforma, al igual que el yo narrador. Esta traición está al servicio, en ambos casos, de una crítica al orientalismo. Nuestro análisis se centrará en estos ejes: el laberinto, la intertextualidad y la imagen de Oriente, porque los consideramos claves en la construcción textual del espacio de las dos obras.

De laberintos y traiciones

Lo común a las narraciones de Borges y Arlt es el laberinto, gran imagen del mundo y símbolo de la vida y la muerte. La palabra “laberinto”, si bien en principio se creyó derivada de *labrys*, el hacha de doble filo característica de la isla de Creta, en realidad proviene de *labyrinthos*, cuyo sentido se asocia con el juego. Laberinto significa entonces “juego de la caverna” (Santarcangeli, 2002:63-64). Conectado con las vísceras, el infierno y la noche, representa un viaje, una búsqueda de sentido y un regreso a las fuentes de la vida. Es una estructura mítica que implica un “modo abstracto de conjeturabilidad” (Kerényi, 2006:11); requiere un héroe que sea un sabio guerrero, que triunfe sobre el engaño mediante sus armas. El laberinto encierra un misterio, la posibilidad de una iniciación y la certeza de significado, la plena coherencia del mundo. Estas posibilidades están reservadas para quien pueda llegar al centro, donde reside la consciencia, custodiada por un guardián. En un laberinto tradicional se distingue siempre un camino, un adentro y un afuera. En síntesis, todo laberinto implica un enigma, un héroe, un centro y una figura guardiana que sea la sombra del viajero, su reverso.

Si bien existen numerosos tipos de laberintos, se pueden agrupar en tres categorías. Paolo Santarcangeli (2002) distingue entre laberinto univiarario, manierista y rizoma. El primero es el laberinto clásico, tiene una entrada y una salida y es el mismo hilo de Ariadna. En su centro mora el Minotauro, también llamado Asterión porque guarda en sí una estrella. Representa un cosmos ordenado, planificado por una mente. El manierista es un laberinto arborescente con numerosas ramificaciones, muchas de las cuales conducen a un punto muerto. Por último, el laberinto rizomático es una red infinita con conexiones sucesivas. No delimita un interior y un exterior y tampoco posee un centro. Umberto Eco (*apud* Santarcangeli, 2002) lo asocia con las sucesivas interpretaciones de la Cábala; en esta caótica potencialidad se diferencia del laberinto univiarario, en el que existe un significado unívoco.

Los laberintos siempre son complejos y tienen un propósito. Cuentan con un esquema mínimo y buscan “imponer en un espacio limitado una longitud máxima de recorrido” (Santarcangeli, 2002: 56). En los textos que analizaremos, el laberinto es una metáfora macroestructural, definida por Monika Fludernik (2009) como un elemento que permite comprender el texto y detectar su tema. También implica un programa narrativo en el que intervienen un héroe viajero e intelectual, un guardián y un saber buscado, localizado en el centro.

El espacio en las narraciones de Arlt y de Borges aparece delimitado en los títulos. Ya en ellos se adivina el laberinto y su transformación. En “El jardín de los senderos que se bifurcan”, la oración de relativo, cuyo antecedente es “senderos”, crea cierta complejidad sintáctica. La construcción puede entenderse como un caso de *se* impersonal o voz pasiva. En ninguna de las dos interpretaciones existe un agente y los senderos *se bifurcan solos*, a pesar de estar situados en medio del jardín, un espacio de naturaleza domesticada por el hombre, una imagen artificiosa del mundo. El rizoma se introduce en la estructura cósmica, es decir, ordenada, del laberinto univiarario desde el paratexto.

Con el título de Arlt sucede lo mismo: “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” encierra una paradoja. La ciencia, campo de los universales y de lo demostrable, por definición, es lo contrario de lo “oculto”.¹ A la vez, la ciudad, por oposición a los espacios naturales, está relacionada con la consciencia; Buenos Aires, como ciudad capital, es un lugar definido y centralizado. Las “ciencias ocultas” son el punto negro, la trama secreta en medio de un espacio que debería ser claro, lumínico; son el oxímoron que establece el rizoma. De hecho, en el texto, la teosofía aparece descrita como “Babilonia esotérica” (Arlt, 2017:37), es decir, ciudad laberíntica del caos y el error.

Es importante subrayar que la ciudad y el jardín funcionan como imágenes del mundo, como formas de entenderlo e interpretarlo, al igual que el laberinto. De hecho, están asociados con él desde sus orígenes. Más allá de esto, en el texto de Borges, los espacios aparecen más definidos que en el de Arlt. El laberinto se manifiesta en el jardín de Stephen Albert y en la novela de T’sui Pên, que conjuga todos los espacios y los tiempos posibles. Gracias a ella, el mundo queda instaurado como gran laberinto: “*El jardín de los senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía T’sui Pên” (Borges, 2008:116). Con la puesta en abismo, se crea un espacio textual laberíntico que tiene como procedimiento básico la bifurcación. Otros espacios importantes son la habitación de Yu Tsun, en la que está presente un espejo, y la biblioteca, centro y morada de Stephen Albert.

En cambio, en la obra de Arlt, el único espacio bien definido es la biblioteca, también sitio de encuentro con el maestro, en este

1 De todas formas, el término “ciencias ocultas” u “ocultismo” intenta unificar la ciencia y la tradición mitológica y religiosa. Se considera un sistema autónomo de pensamiento que opera en el secreto y también tiene injerencia en la política (Laurant, 1997).

caso un teósofo y guía infernal del narrador. Luego, se observan espacios naturales en las visiones y alucinaciones del protagonista. Si bien predomina el espacio diegético por sobre el mimético en el texto de Arlt, el laberinto, en los dos casos, subyace a la construcción textual.

Como adelantamos, el laberinto trae aparejado cierto programa narrativo. En primer lugar, necesita de un héroe que sea fuerte y astuto; en el caso de Arlt, esta función es asumida por el narrador homodiegético autoficticio. En el caso de Borges, tres figuras ocupan este lugar. Por un lado, el primer narrador, el que introduce el relato enmarcado, es un intelectual que encuentra documentación para arrojar “una insospechada luz” (Borges, 2008:100) sobre la demora de un bombardeo durante la Primera Guerra Mundial. Luego, en la declaración que introduce, el narrador Yu Tsun atraviesa un laberinto y comete un crimen. Por último, Richard Madden, su perseguidor, es el héroe que combate contra el Minotauro, que es el espía sinoalemán. En este trabajo, solo consideraremos la figura de Yu Tsun como héroe-traidor del laberinto, aunque somos conscientes de otras posibilidades.

Ambos héroes traicionan a sus maestros y este evento es el punto de inflexión narrativo que transforma el espacio y su propio ser. En el caso de Borges, la traición consiste en el asesinato del guardián del laberinto, Stephen Albert, un Asterión luminoso. La traición implica para Yu Tsun la pérdida de sus raíces chinas, recuperadas por los estudios sinológicos del inglés, y al mismo tiempo, permite el bombardeo de la ciudad francesa Albert. Por eso solo puede traer “innumerable contrición y cansancio” (Borges, 2008:118).² Como consecuencia de la pérdida del centro, el laberinto se vuelve un rizoma. Luego del asesinato, el narrador afirma: “Lo demás es irreal, insignificante” (2008:117). Si el laberinto univariario es una estructura de significado pleno, sagrada y por ende, en términos de Mircea Eliade (1978), real, podemos decir que aquí, al caer el centro, el laberinto se transforma en una estructura profana, sin contrastes, gris y carente de significado.

La traición del narrador de Arlt es diferente porque produce un efecto benéfico. Está insinuada en este comentario: “Yo creía, pero él debió intuir que el discípulo sería infiel al maestro” (Arlt, 2017:20).

² La palabra “innumerable” hace referencia a algo no cuantificable, algo imposible de abstracción. Como adjetivo, podría hacer referencia a las víctimas del bombardeo. La “contrición” connota arrepentimiento en el marco de la religión católica. “Cansancio” deriva de *campsare*, que implica doblar, desviarse o cesar de hacer algo (Corominas, 1987:126). Es decir, conlleva un *desvío*, dirigirse por la senda errónea. El cansancio es el resultado de haberse perdido en el laberinto.

Todo ritual iniciático tiene carácter de descenso a los infiernos, un motivo asociado al laberinto, pero el rito teosófico que afecta al narrador, en vez de renovarlo, hace que pierda la esencia. Por eso, después de traicionar, comenta con ironía lo siguiente: “Perdí la recuperada pureza, y entonces libre de todo prejuicio, afecto o interés, consideré fríamente esa colectividad extraña” (Arlt, 2017:27). El narrador autoficticio es un héroe que emerge victorioso de su catábasis y puede guiar a los otros hacia la verdad que descubrió. Está autorizado a hablar gracias a su experiencia y sus armas son de naturaleza intelectual. Luego de que el yo resolviera el enigma de la Sociedad Teosófica, el laberinto, al comienzo rizomático, se convierte en univariario, porque ahora se distinguen un adentro —la logia ocultista— y un afuera, desde el que se ubica el narrador. Por eso, el personaje completa el ciclo del héroe que describe Joseph Campbell: retorna y garantiza la circulación continua de la energía espiritual en el mundo (Campbell, 2008:41).

Las armas intelectuales

¿Cómo están contruidos los textos, cómo podemos comprender su organización dentro del programa narrativo del laberinto? Para intentar responder a esta pregunta, luego de haber estudiado la relación entre los personajes y el espacio, trataremos su superestructura y dos dispositivos estilísticos: el uso de la intertextualidad erudita y las estrategias de verosimilitud.

En primer lugar, las obras de Arlt y Borges presentan una combinación de tramas narrativas y argumentativas. Pertenecen a la categoría del cuento ensayo, es decir, “un ensayo que se narrativiza, fluyendo secretamente hacia el cuento” (Zwanck, 2013:25). La primera de estas superestructuras exige la presencia de eventos, de personajes, marcos narrativos y sucesos con complicaciones y resoluciones; la segunda, por su parte, implica la formulación de una hipótesis y una conclusión (Van Dijk, 1992). Las narraciones, en ambos casos, apuntan a demostrar algo, pero a la vez la argumentación anticipa los eventos. En el relato de Borges, se intenta probar que el tejido de la gran historia está compuesto por costuras desconocidas y anónimas, por personas que llevan a cabo acciones terribles e ignoradas en el marco de la Primera Guerra Mundial. El texto de Arlt es un alegato contra la Sociedad Teosófica de Buenos Aires, basado sobre una experiencia aparentemente propia. Por eso, son ficciones que toman posición.

La intertextualidad erudita, por cita o alusión, es un recurso clave en los dos autores. En Borges, amplía el horizonte del lector y el sig-

nificado del texto. Por ejemplo, la novela de T'sui Pên es “más populosa que el *Hung Lu Meng*” (2008:106), es decir, la novela *Sueño en el Pabellón Rojo* de Cao Xuequin, que guarda muchos paralelismos con el cuento de Borges. Cuando Yu Tsun sube al tren, otro pasajero, un soldado herido, está leyendo los *Anales* de Tácito, en los que se describe la *clades variana*, una emboscada a las tropas de Publio Quintilio Varo planeada por el caudillo germánico Arminio, quien lo traiciona. En estas citas existe una intención lúdica que lleva a que el lector complete los significados faltantes. Recordemos que el laberinto es de alguna manera un juego.

En comparación, el texto de Arlt está sobrecargado de alusiones, pero todas obedecen a un propósito. Juan Terranova, en el prólogo de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, publicado por China Editora, menciona que su función es “desenmascarar” (2017:12). Además, las referencias cumplen una función narrativa y marcan el cambio de opinión del narrador acerca de la Teosofía. En la primera parte, la intertextualidad corresponde a poetas del Romanticismo alemán o inglés, como Novalis o De Quincey y a poetas simbolistas, como Baudelaire; luego de conocer a su maestro teósofo, las alusiones refieren conceptos teosóficos y ocultistas; finalmente, se acaba por citar otras fuentes herméticas alejadas de la teosofía, como las obras de Papus, y filósofos vitalistas como Bergson, Nietzsche o Schopenhauer. Las citas y el diálogo con sus fuentes son su estrategia principal para desacreditar a Madame Blavatski y concientizar al lector.

Estos usos diferentes de la intertextualidad ayudan a crear un laberinto textual desde el estilo, no solo desde la estructura narrativo-argumentativa. El laberinto es una estructura intelectual, donde el conocimiento es un arma; por eso el soporte bibliográfico es importante como mecanismo de construcción de sentido. A la vez, funciona como estrategia de verosimilitud; por eso Borges recurre al autor Liddel Hart, que existió. María Isabel Zwanck, en un ensayo titulado *Borges o el cuento ausente* (2013), destaca que el escritor nunca llama “cuentos” a sus narraciones y que considera ficción a “todo lo enunciado por medio del lenguaje, sea lo que fue” (2013:31). Lo más cercano a la noción de *short story* es el “caso”, una categoría que el narrador del marco menciona explícitamente. En Arlt, la estrategia de verosimilitud principal es la autoficción, es decir, la identificación de autor y narrador debida al uso del nombre propio y la primera persona de singular. Esto constituye una herramienta para validar su experiencia y así reforzar su crítica a la Teosofía.

Oriente y Occidente

Otro punto en común entre los textos de Arlt y Borges es la crítica al orientalismo, esto es, “un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (Said, 2003: 21). Ambos textos plantean una crítica a las relaciones de dominio de Occidente sobre Oriente varias décadas antes de que Edward Said sistematizara la definición anterior, en su libro de 1978. Como el laberinto, la ciudad y el jardín son imágenes del mundo, Oriente y Occidente aparecen presentados como grandes polaridades.

En “El jardín de senderos que se bifurcan”, la construcción del orientalismo es triple. Por un lado, Oriente y Occidente son polos de diferenciación: el chino Yu Tsun, catedrático de literatura alemana, y el sinólogo inglés Stephen Albert son cada uno la sombra del otro, cada uno conoce académicamente la cultura del otro. En segundo lugar, la intertextualidad erudita crea un autor modelo orientalista.³ Por último, el orientalismo se refleja en la relación de poder entre ambos: Yu Tsun nació en Tsingtao, una colonia alemana en China, y por eso fue obligado a pelear en la Primera Guerra Mundial, un conflicto bélico entre potencias europeas. Asesinar a Albert implica deshacerse de una figura paternalista dominadora, aunque ese gesto de traición también implica profanar lo sagrado y anular un diálogo intercultural que podría haberlos enriquecido a ambos. La ruptura de esta comunicación naciente origina el caos, el laberinto rizomático.

En el caso de “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, la crítica es más explícita. En primer lugar, el narrador menciona que la teosofía planeó una “inconsciente elaboración de un Oriente de quimera” (Arlt, 2017:22), con lo que reconoce la falsedad de sus postulados. A lo largo del texto, demuestra que las ideas de Madame Blavatski son incoherentes y que combinan tradiciones orientales no relacionadas entre sí. De hecho, que explicita algunas creencias teosóficas en las notas al pie, como la constitución septenaria del hombre, le da la posibilidad al lector de conocer de primera mano estas ideas e investigar al respecto.⁴

3 El autor modelo conoce a fondo la cultura china y sobre todo, su afición por los opuestos complementarios; sin embargo su construcción textual utiliza recursos muy variados y se mueve entre varios planos. En el chino literario confucianista, el paralelismo y la síntesis máxima son recursos textuales fundamentales. La prosa de Borges es excesivamente compleja para esos estándares. Por eso, estamos ante un caso de orientalismo: el autor modelo impone su visión sobre China, que al fin y al cabo, está más cercana al Barroco europeo que a la literatura oriental. Estas ideas serán desarrolladas en trabajos posteriores.

4 De hecho, la constitución septenaria del hombre fue inventada por la Sociedad Teosófica. Si bien emplea términos del sánscrito para designar cada uno de los “cuer-

Arlt critica duramente el orientalismo y la teosofía con estas palabras: “El objeto de la S.T. [Sociedad Teosófica] [...] es asegurar por medio de un intercambio intelectual, las relaciones de Oriente con Occidente, permitiendo a éste extender su dominio en el anterior, por medio de un neobudismo adaptado a las circunstancias” (2017:59).

Arlt funda su crítica sobre citas de autoridad del cónsul argentino en la India, “F. Basaldúa” (2017:59), y sobre otros testimonios, como los de Annie Bessant, la presidenta de la Sociedad Teosófica. Con esto, demuestra que la teosofía es una herramienta política para ejercer dominio sobre países periféricos, en línea con Edward Said (2003). De hecho, en defensa de las verdaderas religiones orientales, cita las palabras del rey Ashoka: “En toda forma de religión hay buenas enseñanzas para practicar” (Arlt, 2017:61). Este es otro ejemplo de cómo el héroe del laberinto derrota dialécticamente a sus enemigos con armas intelectuales.

En conclusión, consideramos enriquecedor estudiar las obras de dos autores argentinos canónicos desde sus similitudes porque ayuda a eliminar polarizaciones banales y permite integrar, en una imagen de mundo como el laberinto, textos que no entrarían en diálogo si no fuera por la literatura comparada. Aquí se ha estudiado cómo el espacio puede configurar el desarrollo de una narración: desde los actantes hasta el uso de determinados procedimientos narrativos y estilísticos, como el uso de la intertextualidad o las estrategias de verosimilitud. Como otra posibilidad, se podría investigar hasta qué punto influye en la literatura argentina el modelo del laberinto, más allá de la obra de Borges.

Referencias bibliográficas

- Arlt, Roberto, 2017, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, China Editora.
- Borges, Jorge Luis, 2008, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*, Buenos Aires, Alianza.
- Campbell, Joseph, 2008, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Buenos Aires, FCE.
- Corominas, Joan, 1987, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- Eliade, Mircea, 1978, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.

pos” del ser humano, basta una consulta a un diccionario especializado, como el elaborado por Monier-Williams, para descubrir que no procede de la India.

- Fludernik, Monika, 2009, *An Introduction to Narratology*, New York, Routledge.
- Kerényi, Karl, 2006, *En el laberinto*, Madrid, Siruela.
- Laurant, Jean-Pierre, 1997, “Del secreto esotérico”, en *Axis Mundi. Tradiciones espirituales de Oriente y Occidente*, 2, 63-70.
- Said, Edward, 2003, *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo.
- Santarcangeli, Paolo, 2002, *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela.
- Terranova, Juan, “Prólogo”, en Arlt, Roberto, (2017). *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, China Editora, pp. 5-14.
- Van Dijk, Teun, 1997, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Zwanck, María Isabel, 2013, “Borges o el cuento ausente”, en *Borges o el cuento ausente y otros ensayos*, Buenos Aires, Georges Zanon Editores, pp. 21-47.

Topología del espacio narrativo en *La creación* de Ricardo Monti

LILIANA B. LÓPEZ

*DAD - Universidad
Nacional de las Artes*

En *La creación* (2017), la primera novela del prestigioso dramaturgo Ricardo Monti, confluyen distintas concepciones del espacio. El espacio americano construido a partir del imaginario ilustrado propio del siglo XIX constituye un primer trasfondo determinante para el desarrollo de la acción narrativa: la dicotomía civilización/ barbarie se apoya en la oposición ciudad/ campo hasta mediados del siglo XX, cuando ese imaginario se altera. El plano espacial se imbrica con la misma topología de la escritura narrativa que se asemeja al dispositivo de una cinta de Moebius. Una de sus consecuencias es la afectación del plano de la temporalidad mediante pliegues, anamorfosis y ficciones dentro de la ficción. Tales procedimientos estéticos (neo) barrocos construyen una topología que abre el juego de la lectura a desafíos de orden metafísico sobre el acto creativo.

La ilustración de la portada reproduce piezas de un rompecabezas, cubos en cuyas caras se observan fragmentos de “El jardín de las delicias” del Bosco (circa 1503-1504). Mediante la codificación icónica, la imagen convoca a la producción de sentido de la lectura a través de operaciones de conexión de partes sueltas, fragmentos desperdigados a modo de señales orientadoras en la selva de las palabras.

Al comienzo de la novela, las dimensiones del espacio y el tiempo se presentan de manera autónoma respecto de los acontecimientos que afectan a los personajes, como un trasfondo o escenario sobre el que evolucionan. Al promediar la lectura, se advierte que los sobredeterminan. La división interna en dos partes -muy desiguales en extensión- no hace más que reforzar tales determinaciones; del mismo modo, los títulos de los capítulos están lejos de producir un marco de referencia legible. De allí que nuestra hipótesis de lectura consiste en afirmar que la novela intenta reproducir narrativamente el mecanismo infinito de la creación mediante un continuo de espacio-tiempo semejante a una cinta de Moebius.

Provisoriamente, consideraremos de manera separada los acontecimientos del siglo XIX y los del XX.

En el primer grupo, las historias de Mariano y Juan se desenvuelven en el trasfondo del período rosista hasta los momentos posteriores a su derrocamiento luego de la batalla de Caseros (1852). En rigor, pocas veces las referencias a los hechos y personajes históricos son precisas; por el contrario, se utilizan nombres alusivos, apelando a las competencias enciclopédicas del lector. “El Innombrable”, “El Loco”, “El General Cansado” funcionan a modo de epítetos a los que no hay nombre propio asociado. “La Ciudadela” y “Troja” se refieren a Buenos Aires y a Montevideo, respectivamente. Este uso construye una dimensión mítica que sobrepasa la literalidad del relato histórico, al tiempo que eleva las guerras civiles y los conflictos interpersonales a fuerzas que los trascienden. En el siglo XIX los espacios enfrentados son el campo y la ciudad, recuperando el ideograma “civilización/ barbarie”. La primera descripción de la Ciudad anticipa la catástrofe:

“Durante días, el aire en vilo, polvoriento y caldeado, se había estado enraeciando. Era como si espectros sutiles, desatados de mazmorras nocturnas y de la tierra agusanada donde moraban, se pavonearan por las calles en insolente desnudez, a pleno sol.” (2017, 11)

La acumulación produce los signos de la amenaza que consiste en que el campo, la barbarie se plegaría sobre la Ciudad:

“[...] desde lejanos, impensados paisajes de barbarie se había alzado desde el Poniente, opuesto al mar abierto y civilizador, desde ese horizonte incierto, que por desdicha no cortaba la tierra de un tajo, sino que la iba entregando en sucesivas cortesías o desbandadas, o cobardías.” (2017, 12)

Hasta que se produce el temido cruce tiempo/ espacio, que denomina “La Noche Apocalíptica” y que da origen a la narración, a la

Creación. El narrador espía “el trastocado eje de afuera” (13). Nótese la relación intertextual con *Hamlet* en referencia a la situación de Dinamarca: el “The time is out of joint”, que aquí reemplaza el tiempo por el espacio. El narrador sostiene haber tenido la visión de “la faz misma del Negador” (14). Pero del Caos producido por el choque de ambos espacios, surgió “la Luz”, “Juan”, “Él”, “el Niño”, “el Querubín Único, descendido y brotado a la vez, Dios en pañales”. (15). Más adelante, su unión se sella al compartir el misterio de la transustanciación.

Durante sus incursiones nocturnas, el narrador inventa paisajes para los oídos de Juan:

“Adelantado de tierras vírgenes. [...] Bahías silenciosas, selvas umbrías, desiertos de finísima arena de luz tenue, estrechos desfiladeros, montañas de piedras inmortales, y un pueblo extraño, inmóvil”. (25)

En ese *locus amoenus* el único elemento que desentona es el humano, que no se representa integrado al paisaje inventado.

Los niños se convierten en jóvenes y marchan al exilio montevideano, mientras en la Ciudad Madre o la Ciudadela reina el Innombrable. En esta Nueva Troja conocerán al Afamado Poeta (posiblemente, Esteban Echeverría), quien, con un mapa a la vista traza una cartografía cultural y política:

“-Orilla, sí, rincón olvidado. Basta ver un planisferio, un mapamundi-decía, desplegando uno sobre el escritorio. -Acá está el centro, acá están las Luces, la Civilización. Y acá, en este perdido extremo, estamos nosotros. Es demasiada la distancia física, nos separan inmensos mares y otros escándalos naturales. El incesante ir y venir de frágiles barcos nos rescata de la más abominable incultura.” (77)

En ambas partes de la novela el teatro tendrá un lugar privilegiado. En la primera, funciona como metaficción de lo narrado y espacio alternativo de la creación. La gira de la Compañía Alemana de Ópera los reúne alrededor de la tragedia de Orfeo y Eurídice. Tal como Hamlet se pregunta por la entidad del actor y el personaje, y también observa el mecanismo de la denegación teatral, que permite el pacto de credibilidad entre músicos y espectadores. Indaga sobre los mecanismos de la creación -en este caso, escénica- a partir de la figura de artista “medium” acuñada por el Romanticismo y sobre el triple drama que se desarrolla en la sala: en la ficción misma de Orfeo y Eurídice, entre la cantante y los integrantes de la compañía y en la platea, entre Juan, Irene y Mariano. (137 y ss), constituyendo una puesta en abismo, como en la obra de Shakespeare.

Cuando retornan a la Ciudadela para pelear con las tropas del General Cansado (posiblemente José María Paz) sucede la catástrofe, anunciada con cambios de narrador. Mariano destruye su creación, matando a Juan. Será el Famoso Loco, que volverá a aparecer más adelante.

La novela exhibe cual documentos, papeles perdidos y encontrados: un poema rescatado del fuego y su posible reconstrucción en una *Separata*. Y fragmentos de escritos del General Cansado que no fueron publicados con las conocidas “Memorias” en los que se alude a un acontecimiento sobrenatural relacionado con Mariano -ahora el Famoso loco- cuando era conducido a la Casa de campo para su reclusión perpetua. Esa visión de la Virgen sobre la carreta produce la torsión en la continuidad espacial y temporal.

El segundo grupo corresponde a dos instancias del siglo XX; en la primera, la década del treinta, se despliegan las andanzas de un bandido rural, Giovanni Battista. Huye de la Buenos Aires infame “[...] enferma, apestada. La Engañadora, la Cegadora, la Segadora...” (286) para atravesar la Pampa, donde “[...] hay más Luz porque está más vacío” (287). “Sí, esa Ciudad, además de enferma y apestada, era la Capital de la Insanía.” (288). Del sucio Río de la Plata al limpio Atuel, Giovanni inicia una carrera delictiva semejante a la de Juan Moreira, y como él, años más tarde, será el protagonista de un drama gauchesco, *Juan Bautista*. El actor que lo interpreta interacciona con el autor y con la compañía de cómicos, a la que se suma un joven ambicioso. Se trata de una segunda puesta en abismo, ya que el Primer Actor se identifica con el personaje y el joven principiante con el traidor que lo asesina.

El recorrido espacial resulta inverso, ya que en 1944 se encuentran en Mendoza, el lugar adonde llegó Battista huyendo de Buenos Aires. La Compañía decide triunfar en la capital y para ello emprenden el largo viaje hacia la metrópoli. Su destino final será un basural en los márgenes de la Ciudad, que será el último escenario del Primer Actor. Antes de la partida, el Vate (autor del drama gauchesco) expone su peculiar teoría de la creación:

“Porque, volviendo a nuestro asunto, si el Cosmos no es un producto del azar, le estaba diciendo, la única posibilidad que queda es un acto de Creación.[...] Porque, repito y con esto callo para siempre: si el azar produjera un cosmos, como una de sus infinitas probabilidades, ¿por qué esa azarosa configuración no se desharía al instante siguiente, también, por azar, en un nuevo caos? Aunque...y un brillo diabólico relampagueaba en sus ojos verdes- también es posible que estemos en un mero avatar, porque ¿alguien puede decir cuánto dura un golpe de dados en el plano del Azar Absoluto?”. (269)

Esta cita resulta reveladora de la organización narrativa: las piezas del rompecabezas divididas en dos grandes grupos que, a su vez, contienen a otros más pequeños, replican situaciones aparentemente inconexas. El elemento en común es Buenos Aires, desde donde todo parte y hacia donde todo vuelve, es la torsión de la cinta que permite llegar por el Este, hasta Montevideo y regresar; por el Oeste, hasta Mendoza, y volver hacia ella en forma de mito, loco, fantasma o muerto.

Según Hans M. Enzenberger (1966), la topología permite componer una teoría general del laberinto, una metáfora central en la literatura moderna. *La creación* es una novela laberinto o un rompecabezas en el que lo narrado resulta especular respecto de la narración. A su vez, las dos partes son especulares entre sí. Quizás, más que partes, convendría denominarlas “caras” o “lados” de un dispositivo singular, la cinta de Moebius. Las une un punto posible del espacio (Buenos Aires), desde donde se fuga temporalmente hacia el pasado más o menos lejano. Las une la pregunta sobre el acto creador y ofrece respuestas mediante el procedimiento de la puesta en abismo: el poema, las obras de teatro, la novela, las memorias. Son restos, fragmentos, destellos de una chispa de creación, destinados a desaparecer y apenas rescatados del fuego, de la censura, del olvido. El rompecabezas, el laberinto y el pliegue nos remiten a la poética del Barroco, tal como la han sintetizado José Maravall (1990) y Emilio Orozco Díaz (1969). Gilles Deleuze ha retomado esta particularidad del espacio barroco para caracterizar el pensamiento de Leibniz: “Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no es sólo lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras.” (2008, 12).

El acto de creación se presenta en relación dialéctica con el acto de destrucción. El azar y el caos son sus opuestos provisorios, así como el Bien y el Mal. La cinta de Moebius, como dispositivo del continuo del espacio, permite ver una cara iluminada y una cara oscura, que no son más que una misma y única faz. El pliegue barroco oculta y desoculta una misma superficie. Del mismo modo, la novela crea, al mismo tiempo que es creada, tal como lo expone en Montevideo el Extraño Personaje:

Inventar todo, ni siquiera ab ovo, porque el huevo no existe, ni tampoco in medias res, porque lo que se ha hecho no sirve, sino ex nihilo. Y todo al servicio de lo que nuestro sueño invente, porque in extremis seremos justificados. La narración terminará por ordenar todo, poniendo cada parte en su lugar. En fin, que hacer Historia no difiere demasiado de una elaboración literaria -concluía el poeta y novelista. (199)

Bibliografía

- Deleuze, Gilles, 2008, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Buenos Aires, Paidós.
- Enzensberger, Hans Magnus. “Estructuras topológicas en la literatura moderna!”, en revista *Sur*, N° 300. Buenos Aires (mayo 1966) 3-16.
- Maravall, José. 1990. *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel. (1975) Capítulo 6 “La imagen del mundo y del hombre”
- Monti, Ricardo. 2017. *La creación*, Buenos Aires, ResurreXit.
- Orozco Díaz, Emilio. 1969. *El Teatro y la teatralidad del Barroco*. (Ensayo de introducción al tema). Barcelona: Planeta.
- Ricoeur, Paul. 2008. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI editores.
- Volek, Emil. 1985. *Metaestructuralismo*. Madrid: Fundamentos.

5.

ESPACIOS SAGRADOS Y SIMBÓLICOS EN LA ANTIGÜEDAD Y LA EDAD MEDIA

El espacio y el motivo del viaje en el ciclo tebano de Sófocles

Edipo Rey, Edipo en Colono y Antígona¹

CRISTINA DEL SOLAR
USAL, ISFD Verbo Divino

El viaje, tan caro a la hodopórica, es inseparable del desarrollo de la cultura. Resulta fundamental para sobrevivir, y de allí provienen los relatos orales fundacionales e iniciáticos con héroes para convertirse en líderes luego de atravesar pruebas. Los rela-

1 “El motivo es una situación típica que se repite”, señala Juan Villegas (Villegas, Juan, 1978, *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta, p. 59); no pertenece necesariamente a una estructura y está libre de asociaciones míticas o mitológicas. Mientras el tema se relaciona con lo general, lo más amplio, de unidad mayor, se refiere a caracteres y puede integrarse por varios motivos, que consisten en la unidad menor, se relacionan con lo particular y se refieren a situaciones. “La identificación de un tema sólo es posible descomponiéndolo en sus componentes esenciales (motivos)” (Weisstein, Ulrich, 1975, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, p. 280). El tema, según define Claudio Guillén (Guillén, Claudio, 2005, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, p. 230), “es un elemento que estructura sensiblemente la obra; es el tratamiento de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, como trazar el itinerario de un mito tradicional.” Es aquello con lo cual o desde lo cual se dice el contenido de una obra, como el descenso a los infiernos en la épica. Si se modifica, extiende, se hace recurrente en la literatura y el folklore o se repite, entonces llega a ser un motivo, como los tres deseos, el anillo mágico, el niño cambiado o rescatado de las aguas, el rey-mendigo, hermanos enfrentados, la riqueza fingida. Mientras el tema es general y abarcativo, el motivo es particular y reiterado. “La identificación de un tema sólo es posible descomponiéndolo en sus partes esenciales: los motivos, que son unidades más pequeñas que los temas” (Weisstein, Íd.), es decir, estructuras narrativas menores, episodios o incidentes. Por lo tanto, el tema es el ciclo tebano de Sófocles y el motivo, el viaje.

tos de viajes vuelven a aparecer no ya relacionados con la subsistencia y búsqueda de pastura y alimentos, sino con lo fundacional o heroico. Así, Cadmo sale en busca de su hermana Europa raptada por Zeus, y luego funda la ciudad de Tebas², cuyo ciclo a partir de Sófocles trataremos aquí y su relación con *Los siete contra Tebas* de Esquilo.

El teatro fundacional se relaciona con estos mitos. La tragedia pone en escena sucesos de su mitología, y sus protagonistas han viajado en algún momento, y ese acontecimiento es el que recorta el drama y se representa en consecuencia o culminación del periplo. Señala Ortega Román (2006: 229): “los viajes suelen estar al servicio de dos objetivos bien diferenciados: por una parte el espiritual e intelectual, que comprendería aspectos como la lengua, la literatura, el teatro, la educación moral y las costumbres”.

Eduardo Cirlot (1994: 357) señala “que la existencia es una peregrinación, y peregrinar es comprender el laberinto como tal y tender a superarlo para llegar al “centro”. Es un viaje a un centro místico, como imagen del centro absoluto (medio invariable, motor inmóvil)”. Por otra parte, el laberinto simboliza el inconciente, el error y el alejamiento de la fuente de la vida, “[cuya] misión esencial era defender el centro, el acceso iniciático de la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta.” (Eliade, 1983: 266). Recordemos que Edipo se encuentra con Layo en una suerte de laberinto al hallarse en una encrucijada de tres caminos: Fólcide, Delfos y Dáulide, lo que constituye el tópico, según Bajtín (1989), del encuentro.

La vida no es sino un largo camino lleno de vericuetos y encrucijadas, que transcurre entre el nacimiento y la muerte, una senda no de pecado, sino de *hamartía*. Lo que para el hombre medieval es salvífico, en Edipo es un acto de castigo y penitencia. Ese camino que emprende el hijo de Layo tan pronto como nace, y con él Antígona, es un *cronotopo*. Para el mencionado crítico ruso, literalmente significa “tiempo-espacio”, “metáfora [que expresa] el carácter indisoluble del espacio y del tiempo, [...] categoría de la forma y el contenido en la literatura.” (Bajtín, 1989: 238) El tiempo se condensa aquí, adquiere visibilidad y densidad; y el espacio, a su vez, se intensifica. El cronotopo determina también la imagen del hombre en la literatura, cuyos tópicos son encuentro-separación, pérdida-descubrimiento, búsqueda-hallazgo, reconocimiento-no reconocimiento (Bajtín, 1989: 249): Ismene-Edipo-Antígona, Polinices-Edipo, Teseo-Edipo, Centinela-Antígona son algunos de los ejemplos que responden a estos tópicos. Todo tipo de encuentros se dan por el camino. En la esfera mitológica y religiosa juega naturalmente uno de los papeles principales; también

en las organizaciones de la vida social y estatal. Recordemos que Edipo se encuentra con la Esfinge y luego con la ciudad de Tebas, de la cual se instituye *týrannos*. Señala Bajtín: “Los encuentros determinan algunas veces el destino entero del hombre” (1989: 251). Como cronotopo, también se encuentra el *locus amoenus*.

Se presenta la realización de la metáfora del “camino de la vida” sobre todo en *Edipo Rey* y la consideración del destino trazado. El labdácida comprende y decide que debe marcharse, y allí está la ironía trágica. Para evitar el cumplimiento del oráculo, se aleja, y, en realidad, es arrastrado irremediamente por la Moira. Su elección del camino significa la concreción de lo estipulado. El espacio se impregna del sentido real de la vida, y entra en relación con el héroe y con su destino, y los tópicos tales como el encuentro, la separación, la huida, adquieren en él una nueva y mayor significación. En Edipo, vía y vida son uno.

El padre de Polinices y Etéocles es el hombre del camino, es el *ánthropos poreuómenos* u *homo viator* por excelencia, y esta cualidad está impresa en su nombre mismo: proviene del verbo griego *oidéin*, “hinchar”, y de *pous, podós, hó*, “pie”. En él está su extranjería. No por nada el Coro de Ancianos de Corinto le sale al encuentro con un “*Di, viajero...*” (Sófocles, 1991b: 158).

La idea del hombre como peregrino en la tierra, exiliado, desterrado, prisionero, etc. luego sería incorporada y asimilada por la tradición judeo-cristiana. Y este concepto de exilio en el sentido de rechazar el mundo se relaciona con el estado de mendicidad del tebano, del propio abandono como expiación, con una vida ascética (del griego *askeîn*, “ejercitarse”, pero también del adjetivo *áskeuos*, “desprovisto, no equipado”). El instrumento, pronto convertido en simbólico, es el bastón, sobre el cual se apoya al caminar. Además de este elemento, a menudo se hace necesario un guía, una ayuda en el trayecto, u otros caminantes. Edipo le habla a su hija: “Eso era lo que nos decían todos los viajeros que topamos.” (Sófocles, 1991b: 157). Y para cumplir con los ritos de purificación de su padre, Ismene va en busca de lo necesario. “Yo estoy dispuesta a ir. Todo lo haré en regla. Pero ¿a dónde hay que llegar? Eso no sé.” dirá la joven, a lo cual responde el Corifeo: “Cruza el sagrado bosque, extranjera, y si algo te hace falta, hallarás, allí un vecino que te dé instrucciones” (Sófocles, 1991b: 164). Edipo mismo, para ubicar su tumba, será guía de Teseo y será guiado por un dios para ir “al sitio fijado para que en él repose yo para siempre. ¡Por aquí, por aquí...marchad...¡me conduce Hermes!...” (Sófocles, 1991b: 179)

Todo viajero se impone una meta y marcará así un itinerario; la meta será, sin que él lo sepa, Colono: “[Edipo] un hogar tiene aquí, abierto para los extranjeros. Llega y hace plegarias a los dioses. Y pro-

2 De su unión con Harmonía, nace Polidoro, padre de Lábdaco.

mete a la patria y a su rey un cúmulo de bienes. Recibo el don. No repudio la gracia. En este suelo le daré morada.” (Sófocles, 1991b: 166). En el caso del tebano, la meta es el camino mismo, ya que se autoimpone, siempre, el destierro y el exilio. Su itinerario horizontal es en apariencia secuencial, pues va de un punto a otro. Sin embargo, es circular, por lo que vuelve al punto de partida: parte de bebé desde Tebas, y allí vuelve para desencadenar la tragedia, luego de lo cual reinicia su jornada vital, secuencial esta última vez, rumbo a Colono. Hasta su destino final, su elección radica en cualquier camino, todos le son indiferentes e iguales, estarán expuestos a la improvisación, unas veces deseados por Edipo y otras impuestos por las diferentes circunstancias que surjan. Está “a la deriva” en tierra; se trata del “itinerario improvisado”. Entonces, una vez más, se cae en la paradoja de la libre elección del camino vital, que a su vez está trazado de antemano por la Moira. La fatiga es una constante en el viaje. No sólo la padecerá el hijo de Layo; mientras por la acción misma llega Teseo con sus soldados, el ateniense dice: “Decid: ¿qué pasa? Saberlo quiero. Han sufrido mis piernas más fatiga para llegar acá que no quisiera ya.” (Sófocles, 1991b: 170)

El espacio del viaje es horizontal, el desplazamiento se desarrolla en ese plano. Sin embargo, no es el único. El viaje también es vertical, en sus sentidos descendente y ascendente. Así, desde el Olimpo bajan los mensajeros de los dioses o las deidades mismas; mientras que las almas que surgen desde el Hades suben. Layo, el Mensajero, el Pastor, Edipo, Teseo, Creonte, Ismene, Polinices, el Centinela, Antígona... todos, en mayor o en menor medida, realizan un desplazamiento horizontal. Sin embargo, son sólo el héroe tebano, y luego su fiel hija, quienes, además, realizarán un viaje vertical descendente con clara alusión a la catábasis.

La narración describe los 3 momentos del viaje (partir, viajar, volver); sin embargo a menudo sólo uno de ellos asume un aspecto predominante. En el tema tebano de Sófocles están presentes los 3. En cuanto a volver, es el retorno lo que completa y califica el viaje, incluso en el caso extremo del exilio, que es por definición un viaje forzoso al que se niega la posibilidad de volver al lugar de origen. Recordemos la presencia de Creonte y de Polinices mismo en *Edipo en Colono* para convencerlo sobre su vuelta. Pero el desterrado padece la pena del exilio, que se llama “nostalgia”, (del griego *nóstos*, “retorno” y *algios*, “dolor”). Responderá el tebano: “¡Y cuando yo quería [...] permanecer en el silencio, arrinconado en el hogar, tú me echaste a todos los inciertos caminos! Vienes a llevarme, no para que yo sea instalado en mi trono, sino para que me mantenga en un remoto rincón del territorio...” (Sófocles, 1991a: 168).

El retorno es, pues, la meta última del viaje. Sin embargo, solo Antígona volverá; la joven dice: “¡Cómo volver a casa...no hallo modo! [a Teseo,] A nosotras, remítenos a Tebas...” (Sófocles, 1991b: 182). El término *partir* proviene del latín *pars*, *partis*, “parte, fracción”. Allí se encuentra implícito el acto de separar, de desprender, y estos términos se aplican más a la muerte que al nacimiento, como ocurre en el caso de “partida”. Sin embargo, es la misma raíz del verbo *parere*, “parir”, que remite al acto opuesto, es decir, nacer. Edipo, el gran caminante pese a sus pies deformes, es el que parte rumbo al exilio, y ese camino es absolutamente vital y existencial, desde su nacimiento hasta su muerte.

El problema que se suscita es la representación. Según afirma Aristóteles en la *Poética* (2004), el drama está acotado por tres unidades: tiempo, lugar y acción. El primero debe ser en 24 horas; el lugar debe permitir el descenso de los dioses o el ascenso de las almas desde el Hades a los hombres; y la acción debe combinar ambos. Si el personaje ha atravesado espacios en el tiempo en un desplazamiento horizontal y esto influyó en su vida, la complicación es mayor en la representación del desplazamiento vertical en el drama. Para resolverlo, se integra a la representación el viaje por medio del discurso. Entonces, hay dos tipos de abordaje en la obra: *mímesis*, imitación de las acciones, el teatro; y *diégesis*, relato, narración de acciones. Dentro de la primera debe incluirse la segunda; en la acción tiene que incluirse el relato de viajes. La *mímesis* debe asimilar la *diégesis*, y por ello entra el viaje en la representación teatral. Esta última utiliza distintos recursos diegéticos para relatar y representar viajes. En el caso del tema tebano, se trata de aquellos en los que es menos importante el itinerario en sí que la cuestión vital y existencial de los caracteres involucrados. El viaje es fundamental para comprender mejor el destino del viajero y se consolida en los espacios, a los cuales resemantiza. El itinerario, entonces, está subordinado a lo que le ocurre. En el caso de Edipo, y Cadmo antes que él.³

El diálogo alude a aspectos espacio-temporales y de acción que no siempre se visualizan en escena. La complejidad temática y escenográfica se incorpora por medio del relato. Se distinguen así la *diégesis* o *narratio* y la *descriptio*. Esta tiene una intención informativa sobre los diferentes lugares por los que pasan los personajes, tanto datos estéticos como históricos y anecdóticos o legendarios, en una pausa narrativa.

Se emplean *tópoi*, entre los cuales, como señala Juan Ortega Román (2006), se encuentran paradas y posadas; pueblos y ciudades;

3 Como los de Jasón y Eneas, son viajes fundacionales.

la *descriptio urbis*: referencia al fundador, la situación geográfica; fecundidad o esterilidad de los campos; referencia a las costumbres; referencias a edificios, monumentos y las fortificaciones; referencias a hombres famosos. Otro tópico es el de los contratiempos, imprevistos, sorpresas e inconvenientes. El hijo de Layo pregunta: “¿A qué región hemos llegado? ¿De qué gente es esta ciudad? ¿A quién va a tocar hoy dar su socorro exiguo al errabundo Edipo?” (Sófocles, 1991b: 157), a lo que su hija responde:

Allá en lontananza diviso dos torreones. En cuanto me ayudan los ojos, son baluartes de alguna ciudad. Este sitio en que nos hallamos, según puedo juzgar, es un recinto sagrado. Hay muchos laureles, olivos y vides y entre las frondas de estos árboles está cantando una parvada de ruiseñores de espeso plumaje. Ya, aquí tenemos una piedra que puede servirte de asiento, por áspera que sea. Largo ha sido el viaje para un anciano. [...] Allá es Atenas, aquí no sé... (Sófocles, EC, 1991: 157)

Como señala Ernst Curtius (1975), se trata de un *locus amoenus*, cronotopo por antonomasia; así lo describe el Coro:

¡Has llegado a Colono, donde el ruiseñor perpetuamente modula su melancólico canto en el manso resguardo de los bosques floridos, o en la hiedra fosca como si fuera vino! ¡Se recata en las frondas del santuario del dios, tupidas de racimos sin número y que el sol no se atreve a cruzar con sus rayos, ni puede la tempestad penetrar con sus furias! [...] Sin dormir nunca y siempre en abundancia aquí las fuentes fluyen de Cefiso; día tras día, por la pradera murmurando corren y fecundan sus aguas las verdes llanuras de la vega ondulosa... (Sófocles, 1991b: 167)

El decorado verbal tiene el objetivo, por otra parte, de describir lo que visualmente no se observa en escena y para presentar los antecedentes históricos del drama. En los discursos de Polinices y Creonte, se vinculan con el desplazamiento y la recuperación dramática de acontecimientos anteriores a la *diégesis*. Así dice el hijo de Edipo: “El rey de esta tierra me hizo venir acá. [...] Oye tú, ahora, por qué vengo, padre. Soy un fugitivo echado fuera de su tierra patria. Los dos en tierra extraña, los dos entre gente desconocida...! (Sófocles, 1991b: 176). Y ante el rechazo y maldición de su padre, clama: “¡Ay infeliz... qué viaje y qué amarga decepción! ¡Ay, mis amigos...! ¿Para esto vine a Argos? ¿Con ellos voy ahora?” (Sófocles, 1991b: 177). Creonte afirma: “La tierra de los cadmeos me envía a persuadir a este señor a que regrese a su patria.” (Sófocles, 1991b: 168) y es Teseo, otro rey viajero, que anuncia: “Cuando venía hacia acá se me presentó [...] un hombre que es de tu ciudad.” (Sófocles, 1991b: 174).

La caracterización verbal de los personajes demuestra el viaje que se ha hecho, se hace o se hará. El narrador extradiegético heterodiegético describe física o psicológicamente al personaje ausente o presenta una acción no visualizada. Así, pregunta Edipo: “¿[El transeúnte] viene para acá? ¿Se va acercando?” (Sófocles, 1991b: 157). Antígona exclama feliz: “Ve una mujer que viene hacia nosotros. [...]” (Sófocles, 1991b: 161). El Corifeo le anuncia a Edipo: “Ya está aquí el príncipe Teseo, hijo de Egeo. Atendiendo a tu mensaje ha venido ante ti.” (Sófocles, 1991b: 165) y “Se acerca el extranjero. [...] Polinice que llega.” (Sófocles, 1991b: 175) para luego aparecer el personaje en escena. Antígona relata a su padre: “Creonte viene a nosotros y no sin comitiva, padre.” (Sófocles, 1991b: 167). Los deícticos “aquí” y “allí” conforman los espacios y los desplazamientos.

La *diégesis* realiza descripciones de la acción o consecuencia del viaje y de los espacios y permite presentar rápida y escuetamente una información. El propio padre de Antígona refiere su viaje; introduce la *diégesis* analéptica en la *mímesis* como narrador autodiegético:

A ocultas de mi padre y de mi madre partí a Pito, y allí Febo nada me respondió tocante a mi pregunta. Pero dio una tremenda profecía, insufrible de oírse. [...] No bien oí este monstruoso anuncio, me di a la huida, alejándome del rumbo de Corinto, guiado por las estrellas. Y así errado llegué hasta el sitio en que tú afirmas que fue muerto el rey. Cuando en mi caminata llegué al sitio donde convergen los caminos, di de manos a boca con un heraldo... (Sófocles, 1991a: 38)

Y el propio hermano de Yocasta se inviste como narrador extra-heterodiegético con respecto a Layo: “A recibir oráculos divinos-dijo él- partía. Se fue y jamás regresó [...] Ladrones- así dijo [el mensajero]- le salieron al paso y le dieron la muerte.” (Sófocles, 1991a: 128-129)

Es de destacar la importancia de otra clase de viaje: se trata del desplazamiento vertical al Hades. Con respecto a Edipo, el espacio de su morada definitiva, desconocida para todos con excepción de Teseo, se establecerá también en forma vertical. Luego de guiar al rey ateniense, el Mensajero narra cómo se abrió la tierra para recibir el cuerpo, es decir, la *catábasis*, que se da por medio *diégesis*, sin que el público acceda visualmente:

Salió, sin guía y él mismo los guiaba. Llegó al despeñadero donde los peldaños de bronce se aferran al suelo. Un momento se para. Se pone al lado del tazón que cual cráter guarda el recuerdo del pacto entre Teseo y Piritoo. Se sentó allí un momento. [...] Sonó una voz de pronto. De un dios

que lo llamaba y con fuerte insistencia lo llamaba sin cesar: '¡Eh, tú, tú, Edipo...es tiempo ya! ¿A qué tardas? ¿Qué demora pones? ¡Partir es fuerza!...] Pudo la tierra ser que se abrió a su paso para llevarlo... (Sófocles, 1991b: 180-181)

Otro aspecto de la catábasis es la tumba simbólica de Antígona, realizada en vida. Ambos caminos, el de Edipo y el de la joven, son de castigo; sin embargo, el descenso del padre se realiza en paz, es el descanso, es la meta de todo viaje vital, mientras que en la hija es punitivo y resultado de la *hybris* de Creonte. La amenaza mediante su prolepsis este rey: “[Al reino de los muertos] Vas a ir pronto...” (Sófocles, 1991c: 196) para luego efectivizar sus palabras: “Yo voy a llevarla a una región yerma, donde jamás se posó pie humano. Allí la encerraré en una cárcel viva en caverna de rocas.” (Sófocles, 1991c: 200). Ante la ciudad entera se despidió la desdichada: “Patria, me voy... [...] Bajaré al Hades.” (Sófocles, 1991c: 201).

Las figuras de ambos hermanos, Polinices y Antígona, presentan una paradoja. Él, muerto, expuesto su cadáver; ella, “enterrada viva”. Esta situación la transforma en un émpichon *nekrón*, cadáver animado. El mismo Tiresias manifiesta esta paradoja: “Hiciste bajar al mundo de las tinieblas a quien es aún de los que viven a la luz: a un ser viviente has sepultado en una tumba. Y a un muerto lo retienes sobre tierra...” (Sófocles, 1991c: 204)

La relación témporo-espacial que guardan las obras de Sófocles mencionadas con *Los siete contra Tebas* de Esquilo es de importancia. Mientras las primeras se caracterizan por la dinámica del desplazamiento horizontal y vertical, la segunda conserva solo un dinamismo visual plasmado en las acciones de los escudos de los sitiadores argivos y los sitiados tebanos. La razón de la ausencia de movimiento responde a una cuestión lógica: la ciudad está bajo sitio, lo que permite una dicotomía del espacio, que adquiere características simbólicas y cronotópicas: el adentro y el afuera. El interior está relacionado con el universo femenino y las mujeres, a las que increpa Etéocles por su llanto; el exterior, con el universo masculino y la violencia de los hombres, a los es necesario arengar. El espacio en *Los siete contra Tebas* está solidificado como consecuencia de la maldición de Edipo, cuyo hijo Polinices ha viajado en su busca hasta Colono y hasta Tebas para hallar su destino final.

A manera de conclusión, destacamos la importancia del viaje y su significancia literal, alegórica, moral y simbólica en la literatura general, y de los labdácidas en particular. El papel significativo que manifiestan los desplazamientos y su representación escénica no son sino cuestiones vitales que implican el destino de los personajes, vinculado

de forma determinante con la existencia humana. Camino, viajero, partida, llegada son claves universales, de los cuales los mitos, la épica y la tragedia nos hablan. Para describir al hombre, el Coro de Tebas recurre a la metáfora viajera:

Muchos misterios hay: de todos los misterios, el más grande es el hombre. Puede surcar él el mar grisáceo y llegar a la opuesta orilla empujado por las revueltas olas. Nada importa que bramen ellas, ni que enfurezca el sol sus ardores. Marcha seguro y llega adonde intentar pretendía. Hay un ser solo que puede torturarlo. Es la Tierra madre. (Sófocles, 1991c: 193)

Referencias bibliográficas

- AVV, 1998, *Análisis estructural del relato*, México, Coyoacán.
- Aristóteles, 2004, *Poética* (Traducción, introducción y notas de Eduardo Sinnott), Buenos Aires, Colihue.
- Bajtín, Mijaíl, 1989, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bowra, Cecil M., 1971, *Historia de la literatura griega*, México, FCE.
- Brioso Sánchez, Máximo, 2003, “El público del teatro griego antiguo”, *Revistas de la UAH* 19, 9-55.
- Brunel, Pierre e Yves Chevrel, 1994, *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI.
- Carrizo Rueda, Sofía, 1997, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- (Ed.), 2008, *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de “fragmentos de mundo”*, Buenos Aires, Biblos.
- Cirlot, Juan Eduardo, 1994, *Diccionario de símbolos*, Santafé de Bogotá, Labor.
- Cuddon, John A. *Diccionario de Teoría y Crítica Literarias*. Buenos Aires, Docencia 2001.
- Curtius, Ernst R., 1974, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE.
- Eliade, Mircea, 1983, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor.
- Esquilo, 1984, “Los siete contra Tebas”, en *Tragedias*, Buenos Aires, Losada, pp. 109-137.
- García Barrientos, José Luis, 2011, “¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario”, *Revista de Literatura* 145, enero-junio, Vol. LXXIII, 35-64
- García Gual, Carlos, 2011, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, FCE.
- Graves, Robert, 1991, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza.

- Guillén, Claudio, 2005, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- Jong, Irene de, René Nünlist and Angus Bowie (Eds). 2004, *Narrators, narrates and narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative, Volume One*. Brill, Leiden.
- Kitto, H. D. F., 1971, *Los griegos*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Korstanje, Maxi (2006). "El viaje: una crítica al concepto de 'no lugares'". *Athenea Digital*, 10, 211-238. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2133812.pdf>, 4-3-18
- Martínez Hernández, Marcos, 1988, "El teatro griego", *Estudios Clásicos*, 81-82, 22, 63-85.
- Nucera, Domenico, 2002. "Los viajes y la literatura", en AAVV, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, pp. 241-289
- Ortega Román, Juan José, 2006, "La descripción del relato de viajes: los tópicos", *Revista de Filología Hispánica* 4, 207-232.
- Palomar, Natalia, 1999, "El héroe trágico de Sófocles: imágenes del dolor humano", *Habis*, 30, 57-76
- Pichois, Claude y André M. Rousseau, 1969, *La literatura comparada*, Madrid: Gredos.
- Regales Serna, Antonio, 1983, "Para una crítica de la categoría 'literatura de viajes'", *Revista Castilla: Estudios de literatura*, 5, 63-83.
- Salcines de Delás, Diana, 1996, "La literatura de viajes: una encrucijada de textos", Tesis Doctoral Inédita, Universidad Complutense de Madrid, Recup 15 oct 2011, <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3006201.pdf>
- Santiago Álvarez, Rosa A., 1985, "Algunas observaciones sobre el mito de Edipo antes de los trágicos", *Habis*, 16, 43-65.
- Saravia, María Inés, 2008, "La trasgresión de los límites en los héroes de Sófocles", *Circe*, 12, 167-182.
- Schmeling, Manfred, 1984, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa.
- Sófocles, 1991a, "Edipo rey", en *Las siete tragedias*, México: Porrúa, pp. 125-154.
- 1991b, "Edipo en Colono", en *Las siete tragedias*, México: Porrúa, pp. 157-182.
- 1991c. "Antígona", en *Las siete tragedias*, México: Porrúa, pp. 189-208.
- Villagra Diez, Pedro, 2011, "Recuperación y ampliación del mito de los labdácidas en Antígona de Sófocles: su funcionalidad en la dinámica dramática", *Synthesis*, 18, 97-112.
- Villegas, Juan, 1978, *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta.
- Weisstein, Ulrich, 1975, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta.
- Wellek, René y Austin Warren, 1969, *Teoría literaria (con prólogo de Dámaso Alonso)*, Madrid, Gredos.

Peregrinos, cruzados y viajeros medievales a Jerusalén¹

ANÍBAL A. BIGLIERI
University of Kentucky

Deslindes previos

A partir del tema central de este quinto Coloquio Internacional de Literatura Comparada,

se pueden estudiar las *dinámicas del espacio* en Jerusalén sobre la base de tres deslindes conceptuales previos: entre *espacios* y *lugares*, entre *lugares sagrados* y *lugares profanos* y entre *espacios* y *lugares percibidos, concebidos* y *vividos*.

El primero de estos deslindes consiste en la distinción entre *espacios* y *lugares*. En apretadísima síntesis, se puede definir al *lugar* como un *espacio* en el cual se desarrollan procesos sociales: es un “espacio humanizado”; dicho de otra manera, no es el “escenario” estático de los hechos que en él “tienen lugar”, sino también un proceso que se despliega en una duración temporal (Cresswell, 2004: 8-10, Murphy, 1991: 23, Tuan, 2007: 6). Es decir, Jerusalén no es so-

1 El texto de esta contribución corresponde a la conferencia plenaria dictada el 7 de julio de 2018, con el agregado de las referencias bibliográficas y las modificaciones impuestas por el pasaje de la presentación oral a la página impresa. Aprovecho esta oportunidad para expresarle a la Comisión Organizadora mi más sincero agradecimiento por la invitación a participar de este coloquio y por el honor de haberme elegido como uno de sus conferenciantes.

lamente una aglomeración urbana poblada de seres humanos, sino también un desarrollo histórico según el cual el entorno físico y las sociedades que lo habitan se constituyen en un proceso de mutuas influencias y de fuerzas que circulan en ambas direcciones: en esta “producción del espacio” (para decirlo con palabras de Henri Lefebvre), las sociedades se organizan espacialmente y las ciudades se construyen socialmente, como se puede comprobar hoy mismo en la división de la Ciudad Vieja de Jerusalén en cuatro barrios: cristiano (noroccidental), musulmán (nororiental), armenio (suroccidental) y judío (suroriental).

El segundo deslinde, clave para entender no sólo la historia, sino también el presente y el futuro de Jerusalén, concierne a la distinción entre *espacios profanos* y *espacios sagrados* o, para decirlo con más precisión, *lugares profanos* y *lugares sagrados*. De nuevo, simplificando mucho, los *lugares sagrados* son aquellos en los cuales los humanos encuentran una manifestación del Ser (*ontofanías*), de lo sagrado (*hierofanías*) o de la(s) divinidad(es) (*teofanías*). Demarcado de los *lugares profanos*, el *lugar sagrado* constituye, en el sentido griego del término, un *témenos* (τέμενος), es decir, un recinto sagrado o santuario cortado, escindido, separado o dividido del espacio profano circundante, según todos estos significados del verbo τέμνειν (Cole, 2004: 15, 40, Guénon, 1967, Hughes and Swan, 1986, Markus, 1994). En el caso de la Explanada del Templo (*Temple Mount*, en árabe, *al-Haram al-Sharif*, en hebreo, *Har HaBayit*), en el que se ha de centrar esta contribución, los *lugares* no son solamente “espacios humanizados”, sino también, si pudiera decirse así, “espacios divinizados”.

Para destacar aún más tajantemente en qué se diferencian los *lugares* humanos de los divinos, podría recordarse lo que Robert Pogue Harrison dice a propósito de las sepulturas, que marcan un tiempo, el humano, que no se corresponde ni con la intemporalidad de los dioses, ni con los cíclicos retornos de la naturaleza (Harrison, 2003: 23, Biglieri, 2017: 152). Se puede generalizar esta afirmación diciendo que, como toda tumba, cualquier *lugar* es el sitio de una presencia humana y que lo propio de ésta sería la creación de *lugares*, por supuesto en el espacio, y en el tiempo también, pero en un tiempo que es histórico, lineal, y no cíclico. En un *lugar sagrado*, en cambio, la atemporalidad de lo divino se hace presente, irrumpe en el aquí y ahora, se “temporaliza” o, a la inversa, en ese *lugar* se suspende el decurso lineal de los humanos y el cíclico de la naturaleza y el tiempo se reabsorbe en la intemporalidad de los dioses. Es el caso de la Explanada del Templo, *témenos* para cuatro religiones: allí se encontraban el Primero y el Segundo Templo judíos, tuvieron lugar varios hechos de la vida de Jesucristo en tanto que Dios encarnado, los romanos establecieron

el culto al emperador y los musulmanes construyeron la Cúpula de la Roca y la mezquita de al-Aksa.

La Explanada del Templo

Muy sucintamente, en la explanada fue edificado el Primer Templo de Jerusalén por Salomón (965-928 AC). Destruído por Nabucodonosor, rey de Babilonia (605-562 AC), en el año 586 AC, se inicia el exilio babilónico hasta su restauración bajo los persas aqueménidas. El Segundo Templo se inauguró en el año 516 AC, después del exilio y a los setenta años de la destrucción del primero, según lo había profetizado Jeremías (*Jeremías* 29: 10). Los trabajos de renovación ordenados por Herodes el Grande (ca. 74 AC-4 DC) comenzaron en el año 19 AC y se completaron en menos de dos años. Esta explanada, conservada hasta hoy, fue la más extensa de su clase en el mundo antiguo y en cuanto a dimensiones se refiere, si tuvo un competidor, éste fue el templo de Júpiter en Damasco (Murphy-O'Connor, 2008: 87-88, Murphy-O'Connor, 2012: 18, nota 39).²

A lo largo de su ya larga historia, esta explanada fue escenario de innumerables conflictos entre civilizaciones y religiones y lo sigue siendo en la actualidad. Empezando con los romanos, puede recordarse que Calígula (37-41) ordenó la erección de una estatua en su honor en esta plataforma, al parecer instalación no realizada por la muerte del emperador. Con este episodio se renovaba el conflicto entre dos religiones y, más específicamente, entre el culto imperial y el aniconismo judío (Gradel, 2002, McLaren, 2005, Simpson, 1996).

En el año 70, los romanos conquistan la ciudad y destruyen el Templo herodiano. Siguiendo el relato de Flavio Josefo, la *Estoria de Espanna* de Alfonso X (segunda mitad del siglo XIII) narra: “et el Cesar mando poner las sennas de los romanos aderredor dell; et fizieron su sacrificio contra la puerta oriental, et llamauan todos a Tito a grandes uozes emperador.” (136 a 25). El Templo y el lugar que ocupaba no pueden ser más disputados entre dos civilizaciones y dos religiones: estandartes de las legiones victoriosas, ritos religiosos y la *salutatio* imperial a Tito, todo ello confirma el triunfo romano y, como dice la

² La explanada tiene 144.000 (o 135.000) m² de superficie, con las siguientes dimensiones de sus murallas: oeste, 488 m., sur, 280 m., este, 460 m., norte, 315 m. y un perímetro total de 1.533 m. Sobre la sagrada explanada, “donde se encuentran el Cielo y la Tierra”, véanse los estudios editados por Oleg Grabar y Benjamin Z. Kedar, que abarcan todo su decurso histórico, desde el siglo X AC hasta el presente, cada uno de ellos con abundantes referencias bibliográficas.

estoria alfonsí, sella el fin del reino de los judíos, en cumplimiento de lo anunciado por los profetas y por Jesucristo en los *Evangelios* (136 b 28): “*Non relinquatur hic lapis super lapidem qui non destruat.*” (*San Mateo* 24: 2; véase *San Marcos* 13: 2, *San Lucas* 19: 44, 21: 6).³

En el siglo siguiente, durante el principado de Adriano (117-38), la ciudad, reducida a ruinas en el año 70 y convertida en una *colonia*, fue rebautizada con el nombre de *Aelia Capitolina* (135-326), en homenaje al emperador, Aelius Hadrianus, y al dios Júpiter del Capitolio de Roma. Además, el nombre de la provincia, *Judaea*, será reemplazado por el de *Syria Palestina* y a los judíos se les prohibirán la circuncisión y la entrada en Jerusalén: en una nueva fase del conflicto entre las dos religiones, *Jupiter Optimus Maximus* reemplaza a *Yahvé*. Estas medidas y las reformas edilicias de Adriano dieron lugar a la tercera rebelión judía, entre los años 132 y 135, sofocada por la *Legio X Freten-sis*, una de las legiones que participaron en la conquista de Jerusalén bajo Tito y estacionada desde entonces en el cuadrante suroccidental, donde se encuentra ahora el sector armenio de la Ciudad Vieja.⁴

Templos y estatuas

Problemas no resueltos del todo son la ubicación tanto de los templos consagrados al Júpiter Capitolino y a Afrodita/Venus como de las estatuas erigidas en honor del emperador, en tiempos de Adriano y de Antonino Pío (Murphy-O'Connor, 2012: 147-55). El templo dedicado a la tríada capitolina (Júpiter, Juno y Minerva) habría estado o bien en la explanada, en el mismo sitio en que se había edificado el Segundo Templo (Sebag Montefiore, 2012: 162), o bien en uno de los dos foros de la ciudad (Peters, 1985: 130, Peters, 1996: 42), o bien cerca del lugar del sepulcro de Jesucristo, al oeste del *cardo maximus* (Sebag Montefiore, 2012: 161). Los argumentos más convincentes son los de Jerome Murphy-O'Connor, OP, quien ubica el templo capitolino en el mismo sitio en que se han localizado el Gólgota y la tumba de Jesucristo (Murphy-O'Connor, 2008: 49-51, Murphy-O'Connor, 2012: 160, 168-69, 174-76, 201-06).

³ Se puede agregar de pasada, aunque el dato es muy significativo, que los judíos tendrán que esperar mil novecientos años para recuperar la plena posesión de la Explanada del Templo, como resultado de la victoria militar de Israel contra Egipto, Siria, Jordania e Irak en la Guerra de los Seis Días (5-10 de junio de 1967).

⁴ La primera rebelión judía tuvo lugar en 66-73: comenzó en tiempos de Nerón y concluyó, siendo emperador Vespasiano, con la destrucción del Templo de Jerusalén y la toma de Masada; la segunda se produjo entre los judíos de la diáspora, en los años 115-17, en tiempos de Trajano, en Alejandría (Egipto), Cirene (Cirenaica) y Chipre.

Con respecto al templo de Venus, sucede lo mismo: según una tradición, Adriano hizo erigir un templo consagrado a esta diosa donde tuvieron lugar la crucifixión y el entierro de Jesucristo, templo que, junto con el consagrado a Júpiter, fue demolido en el año 325 por orden del emperador Constantino y reemplazados ambos con la basílica del Santo Sepulcro, dedicada diez años después (Boas, 2001: 89, Murphy-O'Connor, 2008: 50, Murphy-O'Connor, 2012: 162); otra tradición sitúa al templo de Venus en uno de esos dos foros, el ubicado al norte de la ciudad (Peters, 1996: 42). En fin, según otra versión, en el lugar de la resurrección de Jesucristo se erigieron una estatua de Júpiter y una de Venus, en mármol (Murphy-O'Connor, 2012: 148, 175, Sebag Montefiore, 2012: 161).

Lo mismo pasa con las dos estatuas emplazadas en la Explanada del Templo, dedicadas al culto imperial. Según el Peregrino de Bordeaux (año 333), las dos estatuas habrían sido de Adriano, pero existe la posibilidad de que una de ellas fuera de su sucesor, Antonino Pío (138-61), o de que las dos fueran de este último (Murphy-O'Connor, 2008: 89, Sebag Montefiore, 2012: 181).⁵

¿Qué suerte corrieron ambas estatuas? En otra fase del conflicto religioso, Juliano el Apóstata (361-63) les devolvió Jerusalén a los judíos, quienes, además de reclamarle la restitución de la Explanada del Templo, muy probablemente hayan quitado las estatuas dedicadas al culto imperial para construir allí una sinagoga. Se proyectó también la reconstrucción del Templo, pero el terremoto del 27 de mayo de 363 y la muerte de Juliano en junio impidieron la realización del que hubiera sido el Tercer Templo (Sebag Montefiore, 2012: 180-82, 193, nota, 197).

Todos estos hechos hacen ver que más que un “choque de imágenes”, en Jerusalén en general y en la Explanada del Templo en particular, se trata de una confrontación entre dos religiones incompatibles entre sí, el politeísmo y el culto de las imágenes en el mundo romano (y griego), por un lado, y, por otro, el monoteísmo y aniconismo semíticos, judío en este caso, y después, también islámico. Este aniconismo y rechazo de las imágenes y estatuas de las divinidades en forma humana y hechas de materiales perecederos por parte de los judíos fue observado, por ejemplo, por Tácito (*ca.* 56- *ca.* 120) en sus *Historias* (V, 5), pero, por supuesto, tiene su afirmación explícita

⁵ Una piedra empotrada en la muralla sur de la explanada pudo haber sido el pedestal de la estatua a Antonino Pío, con su nombre completo, y que Murphy-O'Connor transcribe así: “TITO AEL(io) HADRIANO ANTONIO AUG(usto) PIO P(atri) P(atriciae) / PONTIF(ici) AUGUR(i) D(ecreto) D(ecurionum)” (Murphy-O'Connor, 2012: 151); véase la reproducción de esta piedra en Grabar y Kedar, 2009: lámina 49.

en varios pasajes del *Antiguo Testamento*, entre otros, *Levítico* 26: 1, *Números* 33: 50-53 y *Sabiduría* 13: 10-17. Para los romanos, negarse al culto imperial era un acto de ateísmo religioso y de subversión política; para los judíos, observar este culto era idolatría.

Espacios percibidos, concebidos y vividos

Al analizar ahora varios textos de la literatura medieval española en relación con las peregrinaciones y viajes a Tierra Santa y la Primera Cruzada, hay que partir de un tercer deslinde, que se suma a los anteriores entre *espacios* y *lugares* y entre *lugares profanos* y *lugares sagrados*. Siguiendo las propuestas de Henri Lefebvre (Lefebvre, 2000: 48-49) y de Yi-Fu Tuan (Tuan, 1974: 214), ambas del año 1974, los espacios se clasifican en *percibidos* (*espace perçu, perceived*) o *sentidos* (*felt*), *concebidos* (*espace conçu, conceptual*) y *vividos* (*espace vécu, lived*). Años después, Anssi Ilmari Paasi distinguió también entre percepción (*perception*), concepción (*conception*) y acción (*action*) (Paasi, 1991: 249). A partir de estos autores, se puede postular que los *espacios percibidos* corresponden al mundo natural, concreto, físico, material, el mundo de lo “dado”, de lo captado tal como está “allí” por medio de los sentidos; los *concebidos* pertenecen a la subjetividad, sean imaginados o mentales, emocionales o racionales, geométricos o abstractos; en fin, en los *espacios vividos* se desarrollan los procesos sociales, históricos, políticos, etc. (Biglieri, 2016: 38, Biglieri 2016: 13-16, Biglieri, 2017: 139). Y como toda ciudad, Jerusalén no es solamente aquello que se *percibe* con los sentidos, sino también el producto de una *concepción* (una *ideología*, si se prefiere) que transforma los *espacios* en *lugares* y guía, en mayor o menor medida según los casos, las formas de vida que en ella se desarrollan, la *acción*, en el sentido de Paasi. Porque, en definitiva, todo depende de cómo se *perciba*, se *conciba* y se *viva* (en) Jerusalén, según se sea romano, judío, cristiano o musulmán; en efecto, son muchas las maneras de *percibir*, *concebir* y *vivir* (en) ella y también son varias las formas de la sacralidad con que se ha investido desde hace milenios a la ciudad o a algunos de sus *lugares* (los *loca sancta* de las peregrinaciones cristianas).

Peregrinos en Tierra Santa

Los datos bibliográficos abruman: de las obras escritas entre 1100 y 1500 sobre las peregrinaciones a Tierra Santa, se conservan unas 526 (Howard, 1980: 17) y son 663 los títulos que se han contabilizado

entre los años 1300 y 1917 (Jones, 1998: 87). Hay que limitarse aquí a un *corpus* textual reducidísimo de obras de la literatura española medieval, seleccionados ante todo por su utilidad y pertinencia para ilustrar mejor los problemas de fondo y tema de esta colaboración. La primera obra es la *Gran conquista de Ultramar*, narración de la Primera Cruzada, que culmina con la conquista de Jerusalén en 1099, y transmitida en dos manuscritos y un impreso en Salamanca de 1503. Su composición, según el consenso de los estudiosos, tuvo lugar durante el reinado de Sancho IV (1284-95), hijo y sucesor de Alfonso X.

¿Por qué y para qué se peregrinaba en la Edad Media a Tierra Santa? La lista de motivos es larga e incluye la curación de enfermedades físicas, mentales o morales, la reparación penitencial de las ofensas, la expiación de las faltas, el castigo de los crímenes y el perdón por los pecados cometidos, la obtención de indulgencias, la búsqueda de lo sagrado, la renuncia a los bienes mundanos, la huida de la vida cotidiana, etc. Se peregrinaba por toda clase de razones, no todas ellas piadosas, ni menos santas, por lo cual lo que sigue se refiere al que podría llamarse el “peregrino ideal” (Taylor *et al.*, 2010: 458-62).

En la *Gran conquista de Ultramar*, la Jerusalén vetero y neotestamentaria guía los pasos de los peregrinos y cruzados y orienta su mirada: “e no se podían hartar ni cessavan de buscar todos cabos, las yglesias e los santos lugares a do Jesucristo fuera.” (II 485-86). Porque nunca se insistirá lo bastante en que el romero en Tierra Santa se vuelve hacia el pasado e intenta recuperarlo y re-vivirlo en la topografía y en los monumentos de la ciudad, mudos aunque no menos elocuentes testimonios de una época pretérita que le hablan aún de la vida y la Pasión de Jesucristo.

La narración refiere que, conquistada la ciudad, y no obstante la matanza generalizada de los vencidos, con mucha devoción, los peregrinos-cruzados emprenden sus “romerías por los santos lugares” y el Santo Sepulcro en particular, con lo cual cumplían con una de las obligaciones prescriptas para los peregrinos: “E los ricos hombres e el pueblo menudo lloravan de piedad e de alegría, e echávanse en cruz en tierra ante el Sepulcro; que se figurava a cada uno que veýa nuestro Señor delante sí en el monumento, assí como fue allí metido.” (II, 485).

El Santo Sepulcro es para los cristianos el *lugar sagrado* más importante y como tal, era, para los peregrinos, el destino final de su itinerario y, para los cruzados, el sitio que había que recuperar para la Cristiandad del poder de los infieles. La sacralidad del Santo Sepulcro no era solamente inherente al lugar, ni tampoco se derivaba únicamente de la memoria de lo que allí había sucedido en el pasado,

sino que se complementaba, por así decirlo, con esa presencia divina, esa *teofanía*, manifestada en el *aquí y ahora* del peregrino. Allí está presente Jesucristo, habitando ese templo, como los muertos y los santos en sus monumentos funerarios o los dioses paganos en sus santuarios.

Instalado el peregrino en ese *locus sanctus*, se produce la abolición del tiempo y de la Historia en que consiste propiamente la experiencia de lo divino: en ese mismo *lugar*, convergen pasado y presente o, mejor dicho, aquel momento en la vida de Jesucristo se actualiza de tal manera que el *hic et nunc* de la existencia profana del peregrino se reabsorben, por así decirlo, en el tiempo y el espacio sagrados. A este motivo, le sigue otro no menos importante para comprender la profunda significación de la romería a los Santos Lugares. La *Gran conquista de Ultramar* agrega que a los peregrinos-cruzados les parecía todo ello como una prefiguración del reino celeste: “e bien parecía que poco davan por las cosas terrenales, que se les antojava que a la entrada del paraíso estaban ya.” Por Jerusalén pasa el *axis mundi*, en el cual se comunican

los tres niveles que comprenden el Cosmos -Cielo, Tierra e Infierno- y, por lo tanto, sólo a lo largo de éste puede efectuarse el tránsito de una región a otra (Eliade, 1949: 321-27, Eliade, 1952: 33-72, Eliade, 1969: 23-29, Eliade, 1969: 34-39). Por ello, el viaje a ese “ombligo” del mundo -*omphalós* (ὀμφαλός), *umbilicus mundi*- no es sólo un desplazamiento físico a un centro religioso más, sino también una anticipación del retorno al Paraíso perdido por la Caída y de la beatitud eterna que le aguardarían al peregrino después de la muerte.

Varias observaciones de Mary B. Campbell, a propósito de los testimonios de peregrinaciones a Tierra Santa de Egeria (*Peregrinatio ad terram sanctam*, 381-84) y de Arculfo (*De locis sanctis*, siglo VII), son también aplicables a la *Gran conquista de Ultramar*: como en Egeria, aquí también la topografía, más que una descripción de paisajes, es una serie de hechos, es decir, en esta búsqueda del pasado, no existen simplemente “lugares” (*places*), sino más bien “lugares donde” (*places where*), sitios memorables y dignos de describirse solamente por lo que en ellos sucedió *in illo tempore*, en un tiempo y lugares sagrados que se mantienen “vivos” y presentes al abolirse la distancia que los separa del *ahora* del romero: tiempo y espacio sagrados, y textos del *Nuevo Testamento*, convergen en la visión y en la experiencia de los peregrinos (Campbell, 1988: 29, 32, Campbell, 1991: 6).

Pero quizás no haya descripción más ilustrativa de esta actitud que la de Pedro el Ermitaño, al comienzo del libro tercero de la *Gran conquista de Ultramar*, quien llega a Jerusalén al frente de un numeroso grupo de no combatientes en su mayoría. Y allí, cabalgando en su asno, como era su costumbre, predica una semana antes de ini-

ciar el asedio de Jerusalén, al término de la procesión que hicieron en torno de la ciudad. Su descripción panorámica corresponde no tanto a la Jerusalén “real”, la que encontraron los cruzados después de varios siglos de dominación islámica (638-1099), es decir, la Jerusalén que *percibirían* al llegar a ella, sino más bien a la Jerusalén “ideal”, la *concebida* a partir de los relatos evangélicos, la buscada por los peregrinos, ambas perspectivas en armonía y en contraste al mismo tiempo:

E Pedro el Hermitaño cavalgó en su asno, e fueron con él los altos hombres, e subió en un gran otero sobre Cayfas; e díxoles allí Pedro el Hermitaño: –Señores, ya fuy otra vez en esta cibdad, e vedes al monte Olivete do nuestro Señor Ihesucristo pidió el asna en que cavalgasse; e vedes otrosí las puertas Áureas, por do entró en Hierusalem quando lo recibieron los niños fijos de los judíos, e echavan los paños allí por do él passava, e los ramos de las palmas e de las olivas, e las flores de los árboles. E la cibdad está acostada, porque quando nuestro Señor Jesucristo passó por ella, homillósele, e después nunca se endereçó.

E vedes el pretorio, que dizen Padrón, donde fue aplazada la justicia quando lo vendió Judas. E pretorio quiere dezir la silla del alcalde que juzga, e dízenle assí porque allí juzgaron a nuestro Sennor Jesucristo. E vedes, otrosí, el pilar do lo ataron quando lo açotaron; e vedes Gólgata, que es el lugar do fue puesto en la cruz. E vedes el sepulcro do lo metió Josep, que lo conpró por su soldada de plata, porque le sirviera gran tiempo. E vedes el templo de Salamón, e monte Sion, do passó deste mundo la gloriosa Virgen, madre de Jesucristo; e el val de Josafad, do Santa María fue levada después que finó, e la sepultura do la metieron. (II, 399)

Desde la altura en que se encuentran, irán desplegándose ante la vista de los cruzados tanto los accidentes de la región, desde el Monte de los Olivos hasta el Valle de Josafat, como la arquitectura de la ciudad, desde las puertas de la muralla hasta el sepulcro de la Virgen. En esta descripción, el orden en que Pedro el Ermitaño menciona los lugares está subordinado a la progresión temporal, enumerando los sitios de acuerdo con la historia de la Pasión narrada en los *Evangelios*: la entrada en la ciudad, el juicio, la flagelación, la crucifixión, la muerte y la sepultura, a los que se agregan también las menciones de la muerte y el entierro de su madre.

A la ciudad se la *percibe* y se la *concibe* como una manifestación física de las Escrituras: los hechos de la historia bíblica se proyectan en, y se narran a través de, la topografía de Jerusalén. El peregrino se “recentra” realmente en Tierra Santa y en la historia de la Pasión, y el lector, a su vez, se “recentra” virtual y vicariamente por medio de la lectura del relato de los peregrinos. En fin, en ese *lugar sagrado*, éstos se reinstalan en un Tiempo trans-, o supra-histórico, supra-humano

y divino: es un espacio “escriturizado”, es decir, un *lugar percibido*, *concebido* y *vivido* a partir de los relatos evangélicos.

Cruzados en Tierra Santa

Según se dijo antes, la *Gran conquista de Ultramar* es una narración de la Primera Cruzada, incluyendo el sitio de la ciudad desde el 7 de junio de 1099 hasta su caída, el 15 de julio. Frente a la ciudad a conquistar, muy otras eran las realidades que se les presentaban a los guerreros, obligándolos a un largo y encarnizado cerco. La de Pedro el Ermitaño representa la visión “ideal” de un peregrino medieval; en cambio, como cruzados (como le sucederá a él mismo, poco después), *perciben* la ciudad con otros ojos y con los imperativos militares que les impone el asedio y el objetivo último de la empresa, la recuperación de los Santos Lugares para la Cristiandad.

El pasaje más significativo (capítulo cciiii) narra que, en las afueras de Jerusalén, salen del campamento de los cruzados, durante una noche, ciento nueve de ellos en dirección de la ciudad, con objetivos ciertamente bélicos, aunque tampoco falten alusiones a la vida de Jesucristo. La narración continúa con el relato del circuito que completan en torno de las murallas de la ciudad:

E el Conde e aquellos cavalleros tanto anduvieron por las montañas e por los montes, hasta que vieron la Torre de David e sus muros grandes, e el monasterio del Santo Sepulcro, que es abierto encima, e el monasterio que está hecho en el lugar do Santistevan fue apedreado, que está cerca de la cibdad de Hierusalem a un trecho de ballesta. E vieron otrosí el monte Olivete, e el val de Josafad, donde está el padrón do fue medido el passo por do Dios subió a los cielos después que pedricó a sus discípulos; e empós desto vieron el monte de Syon, que estava de la otra parte, donde Dios cantó la missa después que ovo los pies lavado a los discípulos el día de la cena. E vieron otrosí el templo del Señor, que es dorado, e el arco con la buelta, que es hecho con piedras preciosas e con grandes riquezas. E empós desto todo, vieron las puertas de la cibdad cómo estavan tapiadas de tierra e cerradas, e los de dentro estavan tan quedos, que no oyeron a ninguno dellos; e hallaron fuera ya quantos cavalleros delante la puerta que dezían Meridiana, e matáronlos e decendieron a ellos de los cavallos. (II, 291)

El relato no subordina el espacio observado al tiempo narrado, como en la relación de Pedro el Ermitaño, sino, al contrario, en una progresión que ahora es espacial, va siguiendo en lo fundamental el recorrido de los cruzados en torno de Jerusalén, atentos no a la Historia Sagrada de siglos atrás, sino al presente de la ciudad que tienen

frente a sus ojos, es decir, su visión, su *percepción*, está subordinada ahora a los objetivos claramente delimitados por esa salida nocturna del campamento. Estos guerreros, montados a caballo, van rodeando una Jerusalén envuelta en las sombras de la noche y sin poder entrar en ella por estar cerrados todos los accesos de las murallas, hasta que, finalmente, llegan a la puerta Meridiana, donde pueden encontrar enemigos a quienes combatir y derrotar. El espacio urbano está *percibido* en función solamente de las acciones bélicas y sin referencias escriturarias.⁶ Y también *vivido*, pero no como peregrinos en el Santo Sepulcro, sino listos para la lucha y para hacer lo que les corresponde como guerreros, o sea, combatir a los enemigos de la fe cristiana, que para eso fueron a Jerusalén.

De regreso a la Explanada del Templo

En los pasajes antes citados de la *Gran conquista de Ultramar*, estos peregrinos-cruzados, o cruzados-peregrinos, se refieren a Jerusalén en general. Pero, ¿cómo se *percibe*, *concibe* y *vive* (en) la Explanada del Templo en particular, en tanto que *lugar sagrado*, según los deslindes propuestos al principio de esta contribución? Destruído el Templo en el año 70 y reducida la plataforma herodiana a ruinas, los judíos ya no tenían lugar adonde acudir y no sólo a la explanada, sino a la misma ciudad de Jerusalén, de donde se los había expulsado por edicto de Adriano. Como lo estudia Sylvia Schein, el lugar, la importancia y la significación de la Explanada del Templo y de la Cúpula de la Roca sufrieron numerosos cambios a través de los siglos durante las sucesivas dominaciones bizantina, cruzada y mameluca (Schein, 1984). En términos muy generales, y sin entrar en el exhaustivo análisis de Schein, se puede decir que desde el comienzo del período bizantino, inaugurado por Constantino en el año 326, hasta la conquista de Jerusalén por los musulmanes, el sitio estaba reducido a ruinas, como lo comprobó Omar (634-44) al entrar en la ciudad en 638 (Peters, 1996:

6 Entre esta descripción y la de Pedro el Ermitaño, existen dos diferencias dignas de notarse: en cuanto a las convenciones topográficas se refiere, mientras que la de este último es la de una visión panorámica, fija en un solo lugar y desde la cual se divisa toda la ciudad a “vuelo de pájaro”, la de los cruzados corresponde a una vista particularizada, en movimiento, a “ras de tierra” y al nivel visual de los espectadores (Bertelli, 1999: 133). Y en relación con la marcha del relato, a diferencia de la de Pedro el Ermitaño, la que sigue a los cruzados es una “descripción narrativizada”, es decir, una descripción que va acompañando a los personajes en su desplazamiento espacial en torno de la ciudad: la “mirada descriptiva” de Pedro da paso al “trabajo descriptivo” de los guerreros (Hamon, 1981: 186-97, 202-09).

45, 47). La Explanada del Templo se habría convertido en un vaciadero de basuras, al menos según el testimonio de aquellos textos que la describen como un *sterquilinium* (“estercolero”), palabra ésta con que los musulmanes, en árabe, se referían también al Santo Sepulcro (Gil, 1992: 65-74, Nibley, 1959-60: 118-20, Reiter, 2017: 21-22, Sebag Montefiore, 2012: 305).

Para los cristianos, los *lugares* más sagrados de la ciudad eran, y son, los sitios de la crucifixión y sepultura de Jesucristo, donde Constantino hizo edificar la basílica del Santo Sepulcro. Pero la Explanada del Templo no es ajena tampoco a la tradición cristiana, ya que allí tuvieron lugar muchos hechos de la vida de Dios, encarnado en su Hijo, Jesucristo: los enumera, por ejemplo, Juan de Mandevilla en el *Libro de las maravillas del mundo*.⁷ La lista es larga y se extiende desde la presentación de Jesucristo a Simeón en el Templo (*San Lucas* 2: 27-28) e incluye, entre otros episodios y sin recordarlos a todos, la circuncisión (*San Lucas* 2: 21), la predicación “sobre aqueilla rroqua”, es decir el Templo, la expulsión de los mercaderes y cambistas (*San Mateo* 21: 12-13, *San Marcos* 11: 15-17, *San Lucas* 19: 45-46, *San Juan* 2: 14-17), la tentación por el Demonio (*San Mateo* 4: 1-11, *San Lucas* 4: 1-13), etc. (Mandevilla, 2005: 40-41).

Pero no hay que olvidar que la explanada es el punto de convergencia de tres religiones, cuatro, si se agrega la romana. En cuanto al Islam, a partir del *Corán* 17: 1 y de la exégesis de este versículo, se habrá de desarrollar una fecunda tradición en torno del viaje nocturno de Mahoma de La Meca a Jerusalén y del ascenso a los siete cielos (*mi'raj*) que emprende desde esta ciudad.⁸ En el Occidente cristiano, se difunden numerosas traducciones latinas y vernáculas del *Libro de la escala* y, como es de esperarse, tampoco la vasta producción de Alfonso X desconocerá esta tradición.⁹ En efecto, en la *Estoria de Es-*

7 Es la versión aragonesa de los *Travels* de Sir John Mandeville, encargada por Juan Fernández de Heredia y conservada en un manuscrito escurialense fechado en el último tercio del siglo XIV.

8 “Gloire à celui qui a transporté Son Serviteur, la nuit, de la Mosquée Sacrée [La Meca] à la Mosquée très Éloignée autour de laquelle Nous avons mis Notre bénédiction, afin de lui faire voir certains de Nos signes. Il est l'Audient, le Clairvoyant.” (*Le Coran*, 1966: 305).

9 De las numerosas traducciones latinas y vernáculas del *Libro de la escala* que se difundieron en todo el Occidente, editadas y estudiadas por Enrico Cerulli, entre las redactadas en castellano, bastaría recordar la versión atribuida a San Pedro Pascual, que narra cómo, bajo la guía del ángel Gabriel, Mahoma llega al Templo de Jerusalén, donde encontrará a los profetas, y en cuyo exterior se alzará “un escalera puesta sobre la piedra, que atañía fasta las nubes del zielo”: es la “piedra en que decendian los prophetas” (Cerulli, 1949: 267) y a la que regresa Mahoma después de su ascenso celeste: “fui andando con Gabriel fasta que llegamos a la piedra en

panna, Mahoma se traslada a Jerusalén “a fazer y oracion” (264 a 10, 270 b 39), encuentra allí también a Abraham, Moisés y Jesús y regresa luego a La Meca: “Et pues que ell ouo fecha su oracion en Iherusalem, tornosse pora Meca,...” (271 a 4). Entre ambos viajes, tiene lugar el ascenso a los “syete çielos” (capítulo 489), la visita al Paraíso (271 b 50) y la presencia divina.

Este ascenso se inicia en la Cúpula de la Roca (*Qubbat as-Sakhrah*) o, más bien dicho, en la Roca de la Cúpula, donde, para los musulmanes, se encuentra la huella dejada por Mahoma al comienzo de su ascensión (Hasan, 1993); más aún, esta roca debió haber sido el cimientamiento del *Sancta Sanctorum* del Templo judío. Para el Islam, ésta es un *témenos*, un sitio sagrado protegido y demarcado por la Cúpula de la Roca, cuya construcción, ordenada por el califa Abd al-Malik (685-705), fue completada en los años 691-92.¹⁰

Con el establecimiento del Reino Latino de Jerusalén, en el año 1099, se inicia otra etapa en la accidentada historia de la explanada. Por de pronto, se suscita una doble rivalidad: rivalidad de rocas y de cúpulas, las del Santo Sepulcro y de la Cúpula de la Roca, ésta, la musulmana, construida al parecer como respuesta a la cristiana (Keenan-Kedar, 1986: 113-14). Una vez conquistada la ciudad, la Cúpula de la Roca fue convertida en una iglesia, llamada ahora el Templo del Señor, *Templum Domini*, y simbolizada con una gran cruz de oro erigida encima de la cúpula (Schein, 1984: 183), que los cruzados se negaron a quitar a pesar de los ofrecimientos de oro por parte de los musulmanes. Esta iglesia fue reconvertida en mezquita con la conquista de Saladino en el año 1187 y, como era de esperarse, además de quitarse el altar, se quitó la cruz de la cúpula, se la arrastró por las calles de la ciudad y se la hizo pedazos. En la explanada, los musulmanes construyeron también la mezquita de Al-Aksa, completada en el año 715, donde se encuentra hasta el presente. Con la victoria de los cruzados, fue convertida primero en el palacio de los reyes de Jerusalén y después en la sede de la Orden de los Templarios.

Con la mencionada victoria de Saladino, se reanudó así el dominio islámico en Palestina, iniciado en el año 638 e interrumpido durante los ochenta y ocho años del Reino Latino de Jerusalén (1099-1187).

que subimos de comienzo a quella que avian visto en el Templo” (Cerulli, 1949: 301). Es la “piedra negra” (*peron noir*) de la versión francesa del *Libro de la escala* (Wunderli, 1968: 42, 107).

10 La Cúpula de la Roca es el tercer sitio sagrado del Islam, después de La Meca (donde se encuentra la Caaba) y Medina (cuna de Mahoma), y está emplazada en el mismo sitio en que lo estuvo el Templo judío, problema no menor, hasta el día de hoy. Sobre la Cúpula de la Roca véase Grabar, 2006, entre tantos otros estudios que podrían citarse.

Este dominio durará hasta el año 1917, cuando se inicie el Mandato Británico, y se reanudará, bajo la administración jordana, desde 1948 hasta 1967, año de la victoria israelí en la Guerra de los Seis Días ya mencionada. A riesgo de abundar, se puede recordar que al ocupar el ejército vencedor la Explanada del Templo, se izó una bandera israelí en la cúpula de la Cúpula de la Roca, que el Ministro de Defensa Moshe Dayan ordenó arriar prontamente (Reiter, 2017: 23): estandartes romanos, cruces cristianas, banderas israelíes son otros tantos símbolos de la accidentada historia de Jerusalén.

Dos viajeros en la Cúpula de la Roca

Jerusalén era destino no sólo de peregrinos y cruzados, sino también de viajeros que iban a ella con toda clase de motivos, como lo ilustrará la comparación de dos pasajes, uno, del *Libro de las maravillas del mundo* de Mandevilla, y otro, de las *Andanças e viajes* de Pero Tafur. El contraste entre ambos textos permite distinguir interesantes variaciones en la forma de describir todo el conjunto arquitectónico y dos actitudes diferentes frente a lo sagrado.

En el *Libro de las maravillas del mundo*, el viajero de ficción, Juan de Mandevilla (John Mandeville en el original), describe todo el lugar con mayor detenimiento y demorándose en la descripción del exterior e interior del templo:

Aqueill templo es muy bella casa et muy noble, toda redonda; et ha .lxiiiij. cobdos de amplo et otro tanto de luengo, et ha de alto .vj^{xx}. et vj cobdos et es cobierto de plomo. Et y ha de dentro todo al torno de los pillares de marbre et en medio del templo y ha mas alto estage de .xiiij. escallones de alto et de luengos pillares todo al torno d'aqueill logar. (39)

La *Gran conquista de Ultramar* había registrado la sacralidad del lugar, en el cual no habitaba nadie, y el rito que precedía al ingreso a la Cúpula. Lo mismo afirma Mandevilla, pero ahora recordando la tajante distinción entre los musulmanes, por un lado, y los fieles de otras religiones, por otro, a quienes les estaba vedada la entrada por no pertenecer a la fe islámica. Los *lugares sagrados* son lugares de inclusión y de exclusión más o menos estrictas, según los casos, pero con Mandevilla se hace una excepción, sólo por autorización expresa del sultán y por medio del salvoconducto necesario para ingresar en el recinto, prueba de la especial consideración con que lo trataba, y no como un acto de transgresión por parte de un cristiano, como será

el de Tafur al entrar furtivamente y con ayuda de un renegado, como se verá enseguida. Además, obsérvese la actitud respetuosa del viajero frente a los “misterios” de una religión que no es la suya y cómo observa del rito de descalzarse, aun a su pesar:

Et los moros no y leixan entrar ni christianos ni judios, car eillos dizen que assi suzia gent non deuen puint entrar ni toquar en si santo logar, mas yo entre ailli et a otra part por la vertut de las letras del soldan, dentro en los quoaalles logares yo entre por todo et me deuisaron los logares et los misterios de aqueillos logares. (38)

et quoando mi[s] compaynero[s] et yo veyemos esto, nos nos descal[ç] amos, pennsando que millor lo deujamos nos fazer que los malcreyentes si ende oujemos gran rreprension a los cora[ç]iones. (39)

Compárese ahora todo esto con la visita al que Tafur llama equivocadamente el Templo de Salomón en sus *Andanças e viajes*, testimonio personal y autobiográfico de un viaje real de su autor, lo que hace aún mucho más interesante su lectura.¹¹ Además de “caballero”, “hidalgo”, “burgués” o “caballero-burgués”, se lo ha considerado también como un “aventurero” y si lo fue, muy pocos episodios de sus *andanzas* podrían confirmarlo mejor que el siguiente:

E aquella noche yo rogué a un moro renegado, que fue natural de Portugal, que le daría dos ducados e me metiese aquella noche a ver el templo de Salomón. E fizolo así, e a una ora de la noche yo entré con el vestido de su ropa e vi todo el templo, el cual es una nave sola toda de oro mosaico labrada, e el suelo e paredes de muy fermosas losas blancas, e tantas lámparas colgadas que parece que se juntan unas con otras, e el cielo de arriba todo llano cubierto de plomo. Ciertamente dizen que este fue, quando Salomon lo fizo, la mejor obra que uvo en el mundo, después fue destruido e rehedificado, pero ciertamente oy es una de las buenas que ay en el mundo. Si yo allí fuera conocido por cristiano luego fuera muerto. Este templo pocos días a que era iglesia sagrada e un privado del Soldán fizo tanto con él que la tomó e fizo mezquita. Aquel moro renegado que allí me levó, me bolvió al Monte de Sión, donde los frailes me esperavan, si no que yo fuese muerto, pues que a tal ora no venía, e ovieron muy gran placer con mi venida, y non menos los cavalleros de mi compañía. (69-70)

Los contrastes no pueden ser más claros: Mandevilla visita el lugar con el permiso del sultán, Tafur entra en él, subrepticamente y de

11 Pero Tafur, andaluz de nacimiento, vivió en el siglo XV (1405/09-ca. 1480, o ca. 1410-ca. 1487), viajó por Europa y el Cercano Oriente entre 1436 y 1439 y compuso su obra entre 1453 y 1457, se ha dicho que impulsado por la caída de Constantinopla en 1453.

noche, con la ayuda de alguien que ha renegado de su fe y a quien, por añadidura, le paga dos ducados. Todo en esto no es sino transgresión (la forma de entrar, la hora del día, el moro renegado, el dinero cobrado), y lo mismo lo que sigue: si Mandevilla y sus compañeros se descalzan, observando el rito islámico, Tafur se viste con la ropa del moro, pero no por respeto al lugar, sino para poder visitarlo sin poner al descubierto su condición de cristiano, con riesgo de morir en caso de que así sucediera, según lo estipulaban las disposiciones tomadas por las autoridades musulmanas a partir de la reconquista de la ciudad por Saladino, que prohibían la entrada de los infieles a la Explanada del Templo. Se comprende así el alivio con que frailes y caballeros lo recibieron al regresar al monte Sión, conscientes del grave peligro que corrió durante su visita, simplemente para satisfacer su curiosidad de viajero (*¿curiositas renacentista?*) y, casi podría agregarse, de “turista”, como los de hoy; como turista, en efecto, también se lo ha caracterizado a Tafur (Beltrán, 2002: 419-20, Eberenz, 1992: 32).¹²

Reflexiones finales

Para concluir, habría que agregar algo sobre la *historicidad* y la *geograficidad* del espacio jerosolimitano. En su *Geocrítica*, Bertrand Westphal sostiene que los humanos son una pluralidad de tiempos (Westphal, 2007: 28) y que la sincronía, lejos de ser homogénea, está atravesada por líneas diacrónicas (Westphal, 2007: 83). También en Jerusalén, el espacio se “temporaliza” y su historia se puede leer como en un palimpsesto. Y si se quiere acudir a otra imagen, un análisis “estratigráfico” (la metáfora geológica es bien elocuente) haría ver cómo en un mismo espacio coexisten superpuestos varios “estratos temporales”, varias *historicidades*, desde los tiempos del rey David, hace unos tres mil años, e incluso antes, hasta el presente, como, por otra parte, lo confirma constantemente la arqueología porque pocos lugares en el planeta han sido más excavados que Jerusalén, con la aclaración de que allí la arqueología no es sólo la ciencia del pasado, sino también, y no pocas veces, una forma de controlar el futuro (Sebag Montefiore, 2012: 425). Y no se entiende la situación presente de la ciudad sin tener en cuenta estas vastas escalas tempo-

rales, con las que se manejan el actual Primer Ministro y el gobierno de Israel: la *historicidad* de Jerusalén es la de la “larga duración”, la *longue durée* (Sebag Montefiore, 2012: 612-22).

Como toda ciudad, Jerusalén es *espacio + tiempo, sincronía + diacronía, geografía + historia* y si todavía queda espacio para mencionar a Mikhail Bakhtin es para recordar que “la imagen del hombre es siempre intrínsecamente *cronotópica*” (Bakhtin, 1998: 85): así fue, en efecto, la experiencia de los peregrinos, cruzados y viajeros medievales a Tierra Santa y lo mismo, por supuesto, se puede decir de toda ciudad, entendida también como la conexión, intersección y fusión inseparables de tiempo y espacio. En efecto, a la *historicidad* de los habitantes de Jerusalén, se le puede acoplar ahora el concepto de *geograficidad*, o sea, el estar situado el ser humano en un espacio, tal como lo explicita Jean-Marc Besse: los humanos son *historia y geografía* (Besse, 2010: 327), o sea, la vida humana se desenvuelve en la espacio-temporalidad, en estos dos regímenes de *geograficidad e historicidad*.

Sin duda, decir una vez más que se vive en el tiempo y en el espacio no es nada especialmente novedoso, ni profundo, al contrario, hasta parece una trivialidad que no hay para qué enunciar. Pero sí habría que añadir algo esencial y dictado por la perspectiva histórica de una ciudad cuya vida se cuenta en milenios: la *historicidad* y la *geograficidad* son inseparables de la *religiosidad* en la que se fundan gran parte de las *dinámicas del espacio y del tiempo* en Jerusalén y, también, en la expansión de los asentamientos israelíes en Judea y Samaria, *West Bank*, Cisjordania o los Territorios Ocupados, cuatro denominaciones para una misma región, fiel reflejo de la encarnizada disputa de israelíes y palestinos por su posesión (Reiter, 2017: 29). La *religiosidad* se refiere no solamente a los judíos, sino también a los musulmanes (palestinos y no palestinos por igual), a los cristianos y, antes, a los romanos. En efecto, según se ha ido viendo a lo largo de este trabajo, la dimensión religiosa de romanos, judíos, cristianos y musulmanes convierte en *sagrados* a los espacios y *lugares* de Jerusalén y los choques y conflictos reseñados, y tantísimos otros que se pudieran aducir, se derivan, en gran parte al menos, de que cuatro, ahora tres, religiones *perciben, conciben y viven* (en) esos lugares según presupuestos muy diferentes y contrapuestos. En realidad, habría que agregar una dimensión más: la que se podría llamar *secular*, es decir, la de quienes niegan y se niegan a aceptar o a considerar esta dimensión religiosa de la cuestión. Y aún otra perspectiva más: la significación que el *Haram* tiene hoy para judíos y musulmanes en tanto que símbolo de sus identidades nacionales y culturales y, por ello, convertido en campo de batalla

¹² Sin mencionarlo, Tafur alude al monasterio ubicado en el Monte Sión perteneciente a los frailes franciscanos, encargados de la custodia de Tierra Santa a partir del año 1335 y guías también de los peregrinos e intermediarios entre éstos y las autoridades musulmanas (Murphy-O'Connor, 2012: 110-11).

entre ambos pueblos, dicho esto en el sentido más literal de la palabra (Reiter, 2017: 20-21, 27, 29-30, 42-43).

La situación actual de Jerusalén no surgió ayer, ni empezó con la Guerra de los Seis Días, la fundación del Estado de Israel, el Mandato Británico, la disolución del Imperio Otomano, la difusión del Sionismo, etc., etc., por importantes, desde luego, que son todos estos hechos. Ni mucho menos hay que desconocer el complicadísimo entramado de problemas hermenéuticos, lingüísticos, teológicos, escatológicos, políticos, jurídicos, legales, administrativos, sociales, demográficos, raciales, étnicos, culturales, ideológicos, arqueológicos, viales, urbanísticos, económicos, financieros, comerciales, geográficos, cartográficos, militares, diplomáticos, policiales, turísticos, etc. que hacen tan intratable la búsqueda de una “solución” a todos estos problemas: si se quiere un *espacio dinámico*, ¿qué mejor que Jerusalén?. Y, como queda dicho, hay que insistir en que la dimensión religiosa es insoslayable y que desconocerla implica un error fatal, tanto para la intelección del pasado y del estado presente de la ciudad como para la implementación de soluciones concretas a sus múltiples problemas. Obviamente, no es ésta ninguna novedad, pero aun así, nunca está de más repetirlo.

Cuando se lee la “biografía” de la ciudad escrita por Simon Sebag Montefiore, para citar un solo caso, es inevitable concluir que muy pocas páginas pueden escribirse que sean más condenatorias de la humanidad que las dedicadas a la historia de esta ciudad (Sebag Montefiore, 2012: xxviii, 417, 448, 457). Y éstos no son solamente problemas teóricos y temas de ponencias y actas de congresos, sino que a los choques y conflictos de civilizaciones y religiones como los comentados se debe el hecho de que la ciudad haya sido destruida y reconstruida unas veinticinco veces desde los tiempos del rey Salomón, en el siglo X AC (965-928 AC), hasta los de Solimán el Magnífico, en el siglo XVI (1515-50) (Lacroix, 1995: 153), para no mencionar las masacres generalizadas, los pillajes sangrientos, las conversiones forzadas, las deportaciones en masa, los prisioneros salvados por rescate o vendidos como esclavos, etc. que siguieron a más de un sitio y conquista de la ciudad y sin olvidar tampoco los terremotos y otras calamidades naturales que la azotaron en su ya milenaria historia. En fin, pocos espacios de la tierra han tenido una *dinámica* tan compleja como la de Jerusalén y pocos espacios también han sido, son y, mucho es de temerse, serán tan disputados como esta ciudad y más todavía, la Explanada del Templo.

¿Qué futuro puede predecirse de la ciudad? Sebag Montefiore registra, para el siglo XX, más de cuarenta planes para Jerusalén que han fracasado y en el momento de publicar su libro, en 2011, mencio-

na al menos trece modelos diferentes para compartir la Explanada del Templo en un clima de coexistencia y respeto mutuo entre las tres religiones (Sebag Montefiore, 2012: 619-22). Ninguno de ellos se ha implementado, pero si así ha pasado, los resultados no están a la vista.¹³

Nada más arriesgado que intentar vaticinios, ni a largo y ni siquiera a corto plazo, y para comprobarlo, basta un solo ejemplo. El día antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial (28 de julio de 1914), no debe haber habido un solo ser humano que pudiese predecir que poco más de tres años después, y antes de terminar la conflagración (11 de noviembre de 1918), Palestina, y Jerusalén, pasarían a ser administradas por los ingleses. En efecto, el mariscal de campo Edmund Allenby entró en la ciudad el 11 de diciembre de 1917, después de casi mil doscientos años de dominio islámico, iniciando así el Mandato Británico que daría paso a la creación del Estado de Israel el 14 de mayo de 1948. ¿Se puede predecir ahora lo que va a suceder en Jerusalén en el futuro? Sería arriesgado hacerlo, pero, si se lo intentara, convendría tener bien presentes los deslindes en que se ha basado esta contribución, entre *espacios* y *lugares*, *lugares sagrados* y *lugares profanos*, y *espacios* y *lugares percibidos*, *concebidos* y *vividos*.

Bibliografía

- Alfonso X, el Sabio, 1979, *Primera Crónica General de España* [= *Estoria de Espanna*], ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Editorial Gredos-Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 2 vols.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich, 1998, “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics”, en *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, pp. 84-258.
- Beltrán, Rafael, 2002, “Una mirada actual al viaje desde el Mediterráneo a Oriente en la Edad Media”, en *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo Románico*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, pp. 413-23.
- Bertelli, Carlo, 1999, “Visual Images of the Town in Late Antiquity and the Early Middle Ages”, en *The Idea and Ideal of the Town between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, eds. G. P. Brogiolo and Bryan Ward-Perkins, Leiden-Boston-Köln, Brill, pp. 127-46.

¹³ Para el futuro de los Santos Lugares véase Sebag Montefiore, 2012: 517, 539, 561.

- Besse, Jean-Marc, 2010, "Observaciones sobre la geograficidad. Genealogía de la palabra, desafíos epistemológicos e históricos", en *Historicidades*, eds. Christian Delacroix, François Dosse, Patrick García, Buenos Aires, Waldhuter Editores, pp. 323-39.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, 1965, eds. Alberto Colunga, O.P. et Laurentio Turrado, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- Biglieri, Aníbal A., 2016, "Castilla como región: reexamen del problema", en *Castilla bajo mirada extraña*, ed. Jorge González del Pozo, Valladolid, Editorial Páramo, pp. 37-58.
- Biglieri, Aníbal A., 2016, "La Mancha, de Cervantes al 98", en *Don Quijote en Azul: actas selectas de las VIII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2015*, eds. Julia D'Onofrio, Clea Gerber, Tandil, Editorial Unicen, pp. 13-37.
- Biglieri, Aníbal A., 2017, "Los espacios abiertos de la pampa argentina", *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* 16, 132-57.
- Boas, Adrian J., 2001, *Jerusalem in the Time of the Crusades: Society, landscape and art in the Holy City under Frankish rule*, London and New York, Routledge.
- Campbell, Mary B., 1988, *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca, Cornell University Press.
- Campbell, Mary B., 1991, "'The Object of One's Gaze': Landscape, Writing, and Early Medieval Pilgrimage", en *Discovering New Worlds: Essays on Medieval Exploration and Imagination*, ed. Scott D. Westrem, New York and London, Garland Publishing, pp. 3-15.
- Cerulli, Enrico, 1949, *Il "Libro della scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Cole, Susan Guettel, 2004, *Landscapes, Gender, and Ritual Space: The Ancient Greek Experience*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Cresswell, Tim, 2004, *Place: a short introduction*, Malden, MA, Blackwell Publishing.
- Eberenz, Rolf, 1992, "Ruiz González de Clavijo et Pero Tafur: l'image de la ville", *Etudes de lettres* juillet-septembre, 29-51.
- Eliade, Mircea, 1949, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot.
- Eliade, Mircea, 1952, *Images et symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard.
- Eliade, Mircea, 1969, *Le mythe de l'éternel retour: Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard.
- Eliade, Mircea, 1969, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard.
- Gil, Moshe, 1992, *A History of Palestine, 634-1099*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Grabar, Oleg, 2006, *The Dome of the Rock*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press.
- Grabar, Oleg and Benjamin Z. Kedar, eds., 2009, *Where Heaven and Earth Meet: Jerusalem's Sacred Esplanade*, Jerusalem and Austin, TX, Yad Ben-Zvi Press and the University of Texas Press.
- Gradel, Ittai, 2002, *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford, Clarendon Press.
- Guénon, René, 1967, "Le sacré et le profane", en *Initiation et réalisation spirituelle*, Paris, Éditions traditionnelles, pp. 96-100.
- Hamon, Philippe, 1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- Harrison, Robert Pogue, 2003, *The Dominion of the Dead*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Hasan, Perween, 1993, "The Footprint of the Prophet", *Muqarnas* 10, 335-43.
- Howard, Donald R., 1980, *Writers and Pilgrims: Medieval Pilgrimage Narratives and Their Posterity*, Berkeley, University of California Press.
- Hughes, J. Donald and Jim Swan, 1986, "How Much of the Earth is Sacred Space", *Environmental Review* 10, 247-59.
- Jones, Joseph R., 1998, "Estudio Preliminar", en *Viajeros Españoles a Tierra Santa (siglos XVI y XVII)*, ed. Joseph R. Jones, Madrid, Miraguano, S. A., Ediciones-Ediciones Polifemo, pp. 7-105.
- Kanaan-Kedar, Nurith, 1986, "Symbolic Meaning in Crusader Architecture: The Twelfth Century Dome of the Holy Sepulcher Church in Jerusalem", *Cahiers Archéologiques* 34, 109-17.
- Lacroix, Jean, 1995, "Essai d'interprétation de l'archétype hiérosolymitain dans la pensée médiévale italienne (XIII^e-XIV^e siècles)", en *Le mythe de Jérusalem Du Moyen Age à la Renaissance*, ed. Evelyne Berriot-Salvadore, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 153-79.
- La Gran conquista de Ultramar*, 1979, ed. Louis A. Cooper, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 4 vols.
- Le Coran (al-Qor'ân)*, 1966, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, Éditeurs.

- Lefebvre, Henri, 2000, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- Mandevilla, Juan de, 2005, *Libro de las maravillas del mundo* (Ms. Esc. M-III-7), ed. María Mercedes Rodríguez Temperley, Buenos Aires, SECRIT.
- Markus, R. A., 1994, "How on Earth Could Places Become Holy? Origins of the Christian Idea of Holy Places", *Journal of Early Christian Studies* 2, 257-71.
- McLaren, James S., 2005, "Jews and the Imperial Cult: From Augustus to Domitian", *Journal for the Study of the New Testament* 27, 257-78.
- Murphy, Alexander B., 1991, "Regions as social constructs: the gap between theory and practice", *Progress in Human Geography* 15, 23-35.
- Murphy-O'Connor, OP, Jerome, 2008, *The Holy Land: An Oxford Archaeological Guide from Earliest Times to 1700*, New York, Oxford University Press.
- Murphy-O'Connor, OP, Jerome, 2012, "Jerusalem: History, Archaeology, and Theology", en *Keys to Jerusalem: Collected Essays*, Oxford, Oxford University Press, pp. 1-34.
- Murphy-O'Connor, OP, Jerome, 2012, "Tracing the Via Dolorosa", en *Keys to Jerusalem: Collected Essays*, Oxford, Oxford University Press, pp. 107-21.
- Murphy-O'Connor, OP, Jerome, 2012, "The Location of the Capitol in Aelia Capitolina", en *Keys to Jerusalem: Collected Essays*, Oxford, Oxford University Press, pp. 147-55.
- Nibley, Hugh, 1959, 1960, "Christian Envy of the Temple", *The Jewish Quarterly Review* 50, 97-123, 229-40.
- Paasi, Anssi, 1991, "Deconstructing Regions: Notes on the Scales of Spatial Life", *Environment and Planning A* 23, 239-56.
- Peters, Francis E., 1985, *Jerusalem: The Holy City in the Eyes of Chroniclers, Visitors, Pilgrims, and Prophets from the Days of Abraham to the Beginnings of Modern Times*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Peters, Francis E., 1996, "The Holy Places", en *City of the Great King: Jerusalem from David to the Present*, ed. Nitza Rosovsky, Cambridge, Massachusetts, and London, England, Harvard University Press, pp. 37-59.
- Reiter, Yizhak, 2017, "Post-1967 struggle over Al-Haram al Sharif/ Temple Mount", en *Contested Holy Places in Israel-Palestine: Sharing and Conflict Resolution*, London and New York, Routledge.
- Schein, Sylvia, 1984, "Between Mount Moriah and the Holy Sepulchre: The Changing Traditions of the Temple Mount in the Central Middle Ages", *Traditio* 40, 175-95.
- Sebag Montefiore, Simon, 2012, *Jerusalem: The Biography*, London, Phoenix.
- Simpson, C. J., 1996, "Caligula's cult: immolation, immortality, intent", en *Subject and Ruler: The Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity*, ed. Alastair Small, Ann Arbor, Journal of Roman Archaeology, pp. 63-71.
- Tacite, *Histoires*, 1987, 1989, 1992, Paris, Les Belles Lettres, 3 vols.
- Tafur, Pero, 2009, *Andanças e viajes*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Taylor, Larissa J. et al., eds., 2010, *Encyclopedia of Medieval Pilgrimage*, Leiden-Boston, Brill.
- Tuan, Yi-Fu, 1974, "Space and Place: Humanistic Perspective", *Progress in Geography* 6, 211-252.
- Tuan, Yi-Fu, 2007, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Westphal, Bertrand, 2007, *La Géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Wunderli, Peter, ed., 1968, *Le Livre de l'Eschiele Mahomet*, Bern, Francke Verlag.

Tres versiones de la profecía de la “muerte triple”

*La Vita Merlini, el Roman de Merlin
y los Baladros castellanos*¹

ALEJANDRO CASAIS

*Universidad Católica Argentina,
Facultad de Filosofía y Letras,
Centro de Estudios de Literatura
Comparada “María Teresa Maiorana”
CONICET*

Los capítulos XII y XIII del *Baladro del sabio Merlín con sus profecías* de un incunable impreso en Burgos (1498) y los capítulos LXXII a LXXV de la primera parte de la *Demanda del sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo* de Sevilla (1535) narran la historia de un noble de Gran Bretaña que, a fin de desacreditar a Merlín frente al rey Padragón, adopta sucesivamente tres apariencias diferentes y consulta al profeta en qué circunstancias morirá; los vaticinios que recibe como respuesta, de pormenores siempre distintos, parecen validar las sospechas del intrigante, pero el accidente a causa del cual el caballero finalmente fallece termina por combinarlos todos de manera coherente. El relato de los libros caste-

1 Este artículo ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación «El ciclo artúrico de la Post-Vulgate puesto en cuestión: la naturaleza del modelo y la relación entre los derivados ibéricos reconsideradas» dirigido por Paloma Gracia y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España (Proyecto I + D de Excelencia, convocatoria 2016, núm. FFI2016-78203-P), y también en cumplimiento de las tareas de Investigador Asistente del CONICET (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la República Argentina) bajo la dirección de Javier Roberto González.

llanos, que tributa en último término a un motivo folklórico indoeuropeo, no es sino la traducción de los capítulos 41 a 43 del *Roman de Merlin* prosificado de Robert de Boron (circa 1200), el cual a su vez reelabora en forma libre un pasaje de la *Vita Merlini* compuesta en hexámetros latinos por Godofredo de Monmouth (1148-1151). En este trabajo se ofrecerá una lectura de los textos latino, francés y castellano desde una perspectiva de literatura comparada.²

La historia de la predicción de una sola muerte bajo formas distintas constituye un motivo presente en textos de diversas naciones de Europa, por caso, el epigrama latino “El hermafrodita” atribuido a los franceses Hildebert de Lavardin o Mathieu de Vêndome (siglo XII) (Farral, 1969: III, 366) y la historia del horóscopo del hijo del rey Alcaraz que leemos hacia el inicio del español *Libro de buen amor* (1330-1343) (Blecua [ed.], 1998: 41-44 [123-139]). Se trata, en última instancia, de un motivo folklórico propio de los pueblos indoeuropeos cuyo significado primigenio es el de un castigo sancionado por la divinidad (y, también, un sacrificio ofrecido a ella) como consecuencia de una falta cometida por la víctima contra las tres *funciones* constitutivas de la sociedad indoeuropea primitiva: i) la *soberanía mágica y jurídica*

2 Que Boron se inspiró directamente en el texto de la *Vita* es hipótesis defendida por Micha basado en que el episodio posee en ambas obras la misma motivación –un personaje busca desacreditar a otro frente al rey– y numerosas similitudes formales, ante todo la utilización del disfraz y –según se verá– las circunstancias / causas de la muerte (Micha, 1980: 51-52); pero ambos relatos, y aún otros a los que aludiremos enseguida, comparten un fondo folklórico común, el motivo de la profecía de una “muerte triple” (cfr. Thompson, 1955-1958: 1980 [M341.2.4 Prophecy: threefold death]; y la “muerte triple” es un motivo en sí misma, desconectada de la idea de profecía: cfr. Thompson, 1955-1958: 1201 [F901.1 “Extraordinary threefold death: falling from rock and tree, drowning” y F901.1.1 “Extraordinary threefold death: wounding, burning, drowning”]). A estos respectos, la opinión de Micha de que debe discriminarse entre fuente y motivo (“Il faut s’obstiner à appeler source le texte immédiat d’où est parti un écrivain et non un plus ou moins lointain ancêtre qui appartient parfois à la paléontologie d’un sujet ou d’un motif” [Micha, 1980: 52]) constituye el punto de partida de este trabajo y el criterio con que ceñiremos su corpus a la *Vita*, el *Merlin* y los *Baladros*. Para la citación de los textos latino y francés nos valdremos de ediciones modernas (Walter [dir.], 1999; Micha [ed.], 2000) –entre paréntesis constarán los números de página, y entre corchetes los de verso para la *Vita* y los de capítulo y líneas para el *Merlin*–; en cambio, los castellanos serán transcritos desde los mismos testimonios antiguos gracias a dos recursos: i) la reproducción facsimilar del único ejemplar conocido del incunable de Burgos (abreviado B) que fue incluida en la edición de Hernández (1999); ii) la reproducción fotográfica del ejemplar de la Demanda perteneciente a la Biblioteca Nacional de España (S), que forma parte de la Biblioteca Digital Hispánica –para ambos casos se indica entre paréntesis folio, columna y líneas–. Por cierto, la numeración capitular de la segunda edición es errónea casi en su totalidad a causa de haberse rotulado como V el que debía aparecer como capítulo IV; corregimos este error en nuestras referencias.

de los sacerdotes; ii) la *fuerza física* de los guerreros, y; iii) la *abundancia tranquila y fecunda* de los productores.³ Su concreción en la *Vita Merlini*, empero, debe ponerse en relación directa con otras obras (anónimas y breves) del ámbito celta, tradición en la que sin duda Godofredo tomó contacto con el motivo: *La locura de Suibne*, compuesta en irlandés entre 1200 y 1500 –aunque reelaborando materiales muy anteriores tocantes a la batalla de Mag Roth (637 d. C.), que enfrentó a distintos caudillos irlandeses–, y en especial dos fragmentos en latín sobre un tal Lailoken, *Kentigern y Lailoken* y *El rey Meldred y Lailoken*, que anteceden una obra hagiográfica del ámbito escocés, la *Vita Kentigerni*, compuesta a mediados del siglo XII (1147-1164) pero conservada en un manuscrito del siglo XV (Walter [dir.], 1999: 203-204 y 174). En todos los casos se nos presenta al arquetipo del *hombre salvaje* –Merlín, Suibne y Lailoken–, esto es, un jefe político y militar que adopta una vida primitiva en los bosques luego de perder la razón en ocasión de una batalla.⁴ El caso de Lailoken se destaca entre los otros dos pues

3 Desde luego, esta sumarisima referencia da por sabido el concepto de ideología tripartita de los pueblos indoeuropeos acuñado por Georges Dumézil (cfr., por ejemplo, 2016: 11-27), tema vastísimo en el que no podemos abundar aquí; brevemente, consiste en la tesis de que la organización social proto-indoeuropea se caracterizaba por la distribución de los individuos en tres castas –sacerdotal, guerrera y popular– y de que tal división permea múltiples manifestaciones culturales posteriores de los pueblos de dicho tronco, en especial el ritual y la mitología. Los ejemplos arriba aludidos, las fuentes célticas que mencionaremos a continuación, y aún otras historias como la del sacrificio del rey danés Wicarus / Víkar por parte del héroe Starcatherus / Starkadr narrada en la latina *Gesta Danorum* de Saxo Gramático (siglo XII) y en la islandesa *Gautrekssaga* (siglos XIII-XIV), responden al motivo de esta triple muerte en tanto que traducción mítica de una antigua forma de sacrificio humano consagrado a los dioses tutelares de cada función –cfr. Evans, 1979, donde hay un práctico resumen de estas ideas, seguido de una argumentación en favor de que es en este marco conceptual donde debe interpretarse el célebre asesinato de Agamenón a manos de su esposa Clitemnestra tratado por Esquilo en su *Orestíada*–.

4 Merlín, Suibhne y Lailoken son, en definitiva, tres figuraciones –íntimamente ligadas por las mismas raíces folklóricas célticas pero parcialmente distintas en sus concreciones materiales– de alguna antigua divinidad silvestre pre-cristiana o, incluso, de la figura del propio druida: su historia es la del “druida-divino” confrontado al religioso cristiano y consecuentemente desacreditado (cfr. Walter [dir.], 1999: 5-11). En efecto, los textos relativos a Suibne y Lailoken aclaran que la locura del salvaje constituye un castigo divino: contra el primero, por la triple falta de haber arrojado a las aguas de una laguna el precioso salterio del abad Ronán, haber asesinado a uno de sus clérigos con una jabalina antes de la batalla de Mag Roth y haber quebrantado día tras día las treguas que Ronán pactaba entre los bandos enfrentados; contra el segundo, simplemente por considerárselo responsable de una batalla peleada en un llano entre Lidel y Carwannok. Antes de morir, sin embargo, ambos reciben los sacramentos cristianos de la confesión y la eucaristía (cfr. Walter [dir.], 1999: 205-230 y 176-201 respectivamente, donde se incluyen los textos latinos de Lailoken y una traducción francesa de este y *La locura de Suibne*). Y aunque la *Vita* no postula tal

en él la víctima de la triple muerte es el propio adivino loco: la idea de que tal muerte sobreviene como un castigo –inherente al motivo en su versión primigenia– se halla presente de un modo atenuado.⁵

Abocándonos ahora a la *Vita Merlini*, punto de partida de nuestro ejercicio comparatista, indiquemos que la obra expone en su sección inicial (vv. 19-83) –luego de una suerte de proemio (vv. 1-18)– los pormenores del origen de la condición salvaje de Merlín. Es indispensable resaltar las primeras palabras que el narrador dedica a su protagonista:

Ergo peragratis sub multis regibus annis
clarus habebatur Merlinus in orbe Britannus.
Rex erat et vates Demetarumque superbis
iura dabat populis ducibusque futura canebat (56-58 [19-22]).⁶

A diferencia de la anterior y más influyente obra de Godofredo, la *Historia regum Britannie* (circa 1138) –donde nuestro personaje constaba sólo bajo el rol de profeta–, Merlín es en la *Vita* tanto adivino como rey. Y es en esta condición de gobernante temporal que, como Suibne y Lailoken, toma parte en una batalla junto a los reyes galeses Peredur y Rodarco. De ella también participan tres hermanos del propio Merlín, y al caer ellos abatidos en la *melée*, el protagonista pierde el juicio, abandona a su esposa Güendolena y se retira al bosque de Calidón a llevar una vida miserable, limitado a su sola condición profética

castigo y no acaba con la muerte de Merlín, este se repondrá de su locura dando gracias a un Dios único y todopoderoso (cfr. Walter [dir.], 1999: 140-144 [1136-1178]). Para una aproximación a estos hombres salvajes también pueden consultarse las páginas de Micha antes citadas (cfr. nota 1) y las informaciones provistas por Gutiérrez García (1999: 26-28 y 65-67).

5 Conviene indicar que el primero de los dos fragmentos, Kentigern y Lailoken, propone que el salvaje demanda del santo hombre Kentigern la administración del viático pues sabe que ese mismo día morirá; cuando se lo indaga por las circunstancias de esa muerte, Lailoken da sucesivamente tres respuestas distintas –lapidado, atravesado por una estaca y sumergido en el río Tweed–, todo lo cual termina por verificarse a manos de los hombres de cierto rey Meldred (cfr. Walter [dir.], 1999: 177-191). La profecía y su verificación final son reiteradas en el segundo texto, Meldred y Kentigern, que nos muestra al loco en la corte del rey desenmascarando la infidelidad de su esposa; como enseguida veremos, este episodio, algo reformulado, es el mismo que alberga el motivo de la triple muerte en la *Vita*, aunque aplicado ya no al profeta sino a un tercero.

6 Aquí y en notas sucesivas constarán nuestras propias traducciones españolas de los textos, entendidas todas como simples instrumentos de trabajo que faciliten el acceso a los originales: “Luego, pasados los años bajo muchos reyes, / Merlín el britano era tenido como famoso en el mundo. / Era rey y adivino y a los soberbios pueblos de los demecios / daba leyes y cantaba las cosas futuras para los jefes”.

por el resto de la obra. Esta se compone de otros cuatro momentos principales, clausurados por un corto epílogo (vv. 1525-1529): i) su viaje forzado a la corte de Rodarco, donde denuncia la infidelidad de la reina Ganieda, que es hermana del propio Merlín –aquí se insertará, según se dijo, el motivo de la profecía de la “muerte triple”– (vv. 84-420); ii) su irrupción en la nueva boda de su esposa abandonada, Güendolena, a cuyo prometido el profeta despacha atravesándolo con un cuerno de ciervo (vv. 421-480); iii) otras profecías de Merlín, relativas a un mendigo que oculta bajo tierra un tesoro y a un joven que morirá antes de gastar las suelas que ha comprado para sus zapatos (vv. 481-532), y; iv) regreso de Merlín al bosque, donde recae en su *furor* profético, posterior recuperación de su cordura gracias a las aguas de una fuente, y retiro final junto a Taliesín –discípulo suyo–, Maeldín –un joven loco curado por la misma fuente– y su hermana Ganieda, que clausura esta extensa sección final, de tenor verdaderamente enciclopédico, con una minuciosa profecía animalística (vv. 533-1524).⁷ Ahora bien, de acuerdo con Walter “la *Vie de Merlin* est en définitive le récit d’une chute” (1999: 46). El poema ofrece la trayectoria de la paulatina pérdida, por parte de Merlín, de las tres funciones que el rey –como cabeza y resumen de la sociedad– desempeñaba entre los pueblos indoeuropeos según la *ideología tripartita* arriba aludida: el sacerdocio, la guerra y la fecundidad. El rol guerrero es el primero en caer, al inicio del texto; el virtual repudio de su esposa Güendolena se relaciona con el último, el reproductivo; las profecías finales de su hermana Ganieda sugieren que ella lo reemplazará en el primero y más importante de todos, el de sacerdote y adivino. Se trata, en definitiva, de la refiguración de un esquema narrativo precristiano, el de los *tres pecados del héroe*, aunque releído al modo de un relato ejemplarizante que consagra el triunfo del cristianismo sobre el paganismo. Texto de apariencia y estructura extravagantes para la poética clásica e incluso moderna, la *Vita Merlini* es entonces un *palimpsesto céltico*: detrás del

7 Hagamos notar que hacia el inicio de esta última sección (Walter [dir.], 1999: 94-105 [580-680] y 126-129 [941-975]) Merlín profiere dos oscurísimos vaticinios sobre la historia británica que no son sino reescrituras de las *Prophetiae Merlini*, primera de las tres obras compuestas por Godofredo (circa 1135) e incorporada más tarde a los capítulos 112 a 117 de la *Historia regum Britannie* (Reeve [ed.], 2007: 142-159); de hecho, esta también hace su aporte al final de la *Vita* porque allí Merlín ensaya, ya no como profecía sino como simple crónica, un repaso de los principales eventos protagonizados por los reyes britanos, de Constante a Conan –aunque consagrando particular atención a Arturo– (Walter [dir.], 1999: 130-141 [979-1135]), todo lo cual parafrasea una porción considerable de la *Historia*. La *Vita* constituye entonces un compendio de materia merliniana y bretona. Sobre su contenido y significado remitimos también a los clásicos trabajos de Parry (1991 [1ª 1959]: 89-93) y Zumthor (1973: 37-45).

barniz de la cultura letrada de su autor; clásica y eclesial, subyacen mitos célticos –y en definitiva indoeuropeos– que sólo revelan su significado primigenio en relación con la religión y su correspondiente calendario ritual (Walter [dir.], 1999: 5-48, en especial 18-20 y 46-48).

Pues bien, en el segundo episodio del poema el *Merlín salvaje* es capturado y llevado por primera vez a la corte de Rodarcho. En ese momento, la reina Ganieda entra a la sala y se sienta junto a su esposo. Éste la recibe con alegría y le quita una hoja que lleva entre sus cabellos; Merlín ríe: “Flexit ad hoc oculos vates risumque resolvit” (74 [262]).⁸ El rey pregunta por qué y debe entonces ceder al pedido del adivino de que, una vez satisfecha su curiosidad, le permita regresar al bosque de Calidón. Merlín explica que el rey había sido cortés con una mujer que no lo merecía ya que la hoja en los cabellos era indicio de que acababa de serle infiel.⁹ Ganieda, ofuscada, acusa a Merlín de loco e intenta probar la falsedad de sus palabras con una astucia: le pide que profetice la muerte de un muchachito de palacio y luego obliga a este a cambiar dos veces de apariencia, la última como doncella; Merlín profetiza en cada caso una muerte distinta:

Ergo frater ei, “Soror o carissima”, dixit,
“hic morietur homo de celsa rupe ruendo” [...].

8 “Vuelve a esto los ojos el vate y suelta una risa”. Debe señalarse que la risa constituye un gesto característico de Merlín –lo es no sólo en la *Vita* sino también en los posteriores romances franceses– y se encuentra asociada a su actividad profética, como se deduce fácilmente de este episodio. Se trata de una sardónica demostración de la superioridad de sus conocimientos frente a los del vulgo. Explica Zumthor: “c’est comme s’il [Merlin] annonçait par là [le rire] qu’il va faire usage de son pouvoir surhumain ou de son don de prophétie. Le trait est digne de remarque, car c’est dans le folklore universel un thème très répandu: le sorcier éclate de rire au milieu des opérations magiques; la prêtresse, en se découvrant le ventre, dans les rites de fécondité; c’est un symbole d’exubérance, de renouveau de vie, de diminution, par contraste, de la personnalité d’autrui” (1975: 45). Sin embargo, no hay lugar para la risa cuando los anuncios de Merlín versan sobre grandes asuntos nacionales o cósmicos, como los de la última sección de la *Vita* (cfr. Zumthor, 1975: 46). Sobre la risa de Merlín véase también Walter (dir.), 1999: 32-33 y Gutiérrez García, 1999: 62-65.

9 “‘Iccirco risi quoniam Rodarcho fuisti / facto culpandus simul et laudandus eodem, / dum traheres folium modo quod regina capillis / nescia gestabat fieresque fidelior illi / quam fuit illa tibi quando virgulta subivit / quo suus occurrit secumque coivit adulter, / dumque supina foret sparsis in crinibus hesit / forte jacens folium quod nescius eripuisti” (76 [286-293]): “Reí por esta razón, porque tú, Rodarcho, debiste / ser culpado y simultáneamente alabado por el mismo hecho, / cuando quitaste, hace un instante, la hoja que la reina, / ignorante de ello, traía en los cabellos y te hiciste más fiel a ella / que lo que ella fue contigo, pues entró en unos arbustos adonde acudió su amante y se unió con ella / y mientras estaba acostada se adhirió a sus cabellos sueltos una hoja que por casualidad allí yacía, la que tú, sin saberlo, quitaste”.

Tunc Merlinus ait, “Puer hic cum venerit etas mente vagans forti succumbet in arbore morti” [...]. “Hec virgo nec ne”, dixit, “moriatur in ampne”, frater ei, movitque sua ratione cachinnum regi Rodarcho, quoniam de morte rogatus unius pueri tres dixerat esse futuras (76-78 [310-341]).¹⁰

La multiplicidad de las circunstancias aludidas por Merlín, claro está, parece indicio de error, por lo que el rey descrea entonces del profeta y, pidiendo perdón a Ganieda por haber dudado de su fidelidad, se reconcilia con ella. El narrador concluye: “Inde diu sua visa fuit vox vana per annos / donec ad etatem venit puer ille virilem. / Tum cunctis patefacta fuit multisque probata” (82 [393-394]).¹¹ Y a continuación se nos explica que cierta vez el ahora caballero quiso ir de caza y, mientras cavalgaba en persecución de un ciervo, se despeñó por accidente desde un monte, a cuyos pies corría un río, y en la caída atoró su pierna en un árbol y quedó parcialmente sumergido en las aguas.¹² Solo ahora resulta claro que los múltiples disfraces con los que Ganieda había ocultado la misma y única identidad del muchacho con el objetivo de confundir al profeta fueron espejados paródicamente por este en su discurso, que en cada caso se disfraza para referir como causa de la misma y única muerte lo que en verdad no es sino una circunstancia, necesaria en sí misma pero no suficiente. Merlín es un ser para el que no hay secretos pero que, al mismo tiempo, resulta para los otros un secreto insondable. Y esta oposición entre el adivino que todo lo penetra y el mundo que no lo comprende es también la oposición entre

10 “Luego su hermano le dijo: ‘Oh hermana queridísima, / este morirá, siendo hombre, al caer desde un desfiladero elevado’ [...]. / Entonces Merlín dice: ‘Este niño, cuando llegue su tiempo, / vagando con la mente sucumbirá a una muerte violenta en un árbol’ [...]. / ‘Esta, sea mujer o no, morirá en un río’, / le dijo su hermano, y con su explicación suscitó una carcajada / al rey Rodarcho porque, preguntado por la muerte / de un único niño, había dicho que estas serían tres.”

11 “Desde entonces sus visiones [las de Merlín] fueron un dicho vano por años / hasta que aquel niño vino a la edad viril. / Entonces resultaron patentes para todos y probadas para muchos”.

12 “Contigit interea dum duceret impetus ipsum / labi quadrupedem celsa de rupe virumque / forte per abruptum montis cecidisse sub amnem, / ut tamen hereret pes eius in arbore quadam / et submersa forent sub flumine cetera membra. / Sicque ruit mersusque fuit lignoque pependit, / et fecit vatem per terna pericula verum” (82-84 [409-415]); “Ocurrió entretanto que, mientras su impetuosidad lo impulsaba [al caballero], / el cuadrúpedo resbaló desde un desfiladero elevado y el hombre, por mala suerte, cayó por un abismo del monte a un río, / de tal modo que su pie quedó trabado en cierto árbol / y fueron sumergidos bajo el río los restantes miembros. / Y así cayó y fue sumergido y quedó colgado de un árbol, / y por esta triple prueba hizo veraz al adivino”.

dos espacios: el bosque de Calidón (*silva Calidonis*), ámbito sagrado al que el salvaje desea imperiosamente volver –pues en la cosmovisión céltica es “un siège de l’Autre Monde, un lieu hanté de forces divines” (Walter [dir.], 1999: 28)– y la corte del rey Rodarco (*aula Rodarchi regis*), dominio secular colmado de riquezas e hipocresía en el que Merlín queda reducido a la condición de prisionero. El símbolo de la superioridad de un espacio sobre el otro es la risa merliniana, inmotivada a los ojos de todos. Y obsérvese que durante el episodio ambos elementos, bosque y risa, reaparecen aplicados a los antagonistas de Merlín en una forma distorsionada: pronunciada la última profecía sobre el *puer*, Rodarco prorrumpía en una risotada tabernaria (“movitque sua ratione *cachinnum* regi Rodarcho”), mientras que hacia el inicio se nos había informado de que la infidelidad de la reina se había concretado entre unos vulgares arbustos (“*virgulta* subivit / quo suus occurrit secumque coivit adulter”).¹³

Ya desde esas primeras manifestaciones textuales pertenecientes al ámbito celta, otro de los rasgos inherentes al druida-divino era su capacidad metamórfica; para Walter, ella constituye un indicio plástico –la metáfora es nuestra– de su identidad radicalmente insondable y de su íntima conexión con las fuerzas divinas que animan la naturaleza.¹⁴ Aunque aún más cristianizada y racionalizada que en la *Vita* y los documentos relativos a Suibne y Lailoken, esa capacidad metamórfica también está en el *Merlin* de Boron. Conocemos solo los primeros 504

13 En la línea de interpretación mítica a la que aludimos más arriba, Walter recuerda que entre los celtas la muerte ritual del rey se vinculaba con la festividad de Samhain (1 de noviembre), en la que se celebraba el final del otoño, esto es, la temporada de cosecha. Y obsérvese que esta segunda sección de la *Vita* se abre con una referencia a la llegada del invierno, que acarrea escasez y hambre para el Merlín salvaje (“At cum venit yems herbasque tulisset et omnes / arboreos fructus nec quo frueretur haberet, / diffudit tales miseranda voce querelas...” (62 [80-86]): “Pero cuando vino el invierno y hubo llevado las hierbas y todos / los frutos de los árboles y [Merlín] no tenía de qué aprovecharse, / con voz lastimosa vertió tales quejas...”), y que por añadidura la caída de las hojas característica del otoño constituye un resorte dramático de primera importancia para la acción; para Walter, en definitiva, “le destin royal semble solidaire du destin de la nature” (Walter [dir.], 1999: 34; cfr. 32-34 y 37-39). Por otra parte, a juzgar por las evidencias ofrecidas por Dalton (1970), entre los irlandeses esa muerte ritual del rey, que solía practicarse en Samhain cada siete años, fue una realidad histórica hasta una época tan tardía como el siglo ix d. C. y se detonaba ante un accionar del monarca juzgado censurable por la comunidad; he aquí nuevamente la idea de castigo.

14 Aunque la condición animal es inherente a la figura del hombre salvaje, nuestro protagonista es explícitamente asociado a distintas especies: en la *Vita*, al pájaro, el lobo y el ciervo; en la *Locura* de Suibne justamente levita y se desplaza como un pájaro, errando por toda Irlanda (Walter [dir.], 1999: 11-15, 24-27 y 35-37; cfr. Eson, 2010: 88-90).

versos del *roman* original, que sin embargo nos ha llegado completo en versión prosificada (Micha [ed.], 2000: xiii-xiv). Gracias a esta reescritura sabemos que la obra trataba los principales hechos relativos a su vida, desde las intrigas del demonio para concebirlo en una doncella piadosa hasta la coronación de Arturo como rey de Gran Bretaña, a la que él no asiste pero a la que sí se refiere proféticamente; y entre sus fuentes se cuenta, como ya indicamos, la *Vita*, de la que con toda probabilidad fue tomado el episodio de la profecía de la “muerte triple”.¹⁵ Pues bien, hacia la mitad del *roman* de Boron (caps. 32-40) contemplamos a un profeta dado a desorientar al rey Padragón, su hermano Úter y los servidores de palacio presentándose ante ellos bajo diferentes apariencias humanas: como leñador, como pastor, dos veces como caballero, como anciano, como paje. En cierto momento, hablando a solas con el rey, propone sin rodeos esa identidad indescifrable que ya aparecía en la *Vita*: “... sachiez que je sui icil Merlins que vos iestes venuz querre. Mais ceste gent qui me cuident conoistre ne sevent riens de mon afaire” (133 [34, 30-32]).¹⁶ Es importante advertir que se trata este del episodio inmediatamente anterior al que reelabora el motivo de la profecía de la “triple muerte” (caps. 41-43), por lo que en el *roman* de Boron el recurso del disfraz adquiere un sentido diferente al que tenía en el poema de Godofredo: de un episodio al siguiente es la propia capacidad metamórfica de Merlín la que muta, pasando del cuerpo del adivino a su propio discurso. Y ello en respuesta ocultamente paródica a las burlonas y al fin fallidas metamorfosis implícitas en los disfraces de su contrincante, que ya no es un muchacho instrumento de la reina sino “un des barons” (155 [41, 2]) de Logres que se involucra personalmente en la intriga –la narración ha reemplazado su didactismo misógino con uno más claramente político, propio de los *regimientos de príncipes*, que se centran en las falsedades de los malos consejeros–. En efecto, en la corte, y sin disfraz, el noble envidioso pregunta a Merlín cómo ha de morir; al caer de un caballo, es la respuesta: “ce sachiez bien que le jor que vos morroiz vos charroiz d’un cheval et vos briseroiz le col; et einsis partiroiz le jor de vie” (156

15 Agreguemos que también la Historia de Godofredo, probablemente a través de la traducción-reelaboración que de ella efectuó Robert Wace en su *Brut* (circa 1155), es fuente última de gran parte de los episodios del Merlín. En cambio, Robert de Boron no admitió en su *roman* el hermético texto de las *Prophetiae Merlini*, omisión que resulta aún más significativa visto que sí adoptó el episodio de la Historia-*Brut* en el que Merlín las articulaba, esto es, la historia de la usurpación del trono britano por parte del caudillo Vortigern (cfr. Reeve [ed.], 2007: 118-162, y Micha [ed.], 2000: 76-123 [17, 1 – 31, 50]). Para un análisis de las fuentes del Merlín cfr. Micha, 1980: 30-58.

16 “... sabed que yo soy aquel Merlín que vos habéis venido a buscar. Pero esta gente que me cree conocer no sabe nada de mis asuntos”.

[41, 33-35]). Convocándolo a su casa, y caracterizándose ahora como un enfermo postrado en cama, escucha que morirá colgado: “le jor que tu morras seras trouvez pendant et pendras cel jor, quant tu morras” (158 [41, 64-66]). Poniéndose por tercera vez frente al profeta como un monje agonizante, se entera de que se hundirá:

“Il se puet lever, il n’a nul mal et por noeint m’essaie, quar il li covendra morir as semblances des .II. manieres que je li ai devisees. Et je li dirai la tierce, plus diverse que les .II., quar saiche bien ce que li jor qu’il morra, il se brisera le col et pendra et neiera. Et qui vivra tant que il morra, il le verra de toutes ces .III. morz morir” (160 [42, 44-49]).¹⁷

El episodio, por supuesto, vuelve a clausurarse con la victoria de Merlín: mucho tiempo después, mientras el barón atravesaba un puente, sobreviene la catástrofe que lo explica todo.¹⁸ En un trabajo centrado en el solo *Baladro* de Burgos, hipertexto del *Merlin* de Boron, ensayamos un análisis retórico de esta tríada de profecías (Casais, 2009: 357-358, 363 y 386-387). Sostuvimos allí que, dada la heterogeneidad formal que presentan, los tres anuncios se diferencian de la mayoría de las profecías oscuras del libro castellano, cuya dificultad reside menos en los procedimientos elocutivos elegidos por Merlín para entorpecer la interpretación de los *verba* de su discurso que en la deliberada decisión inventiva de callar las *res* que sus destinatarios quieren pero no están autorizados a conocer (Casais, 2009: 382 y ss.). Dicho más sencillamente, en el *Baladro* la oscuridad profética se debe a un vacío conceptual deliberado y no a una sobreabundancia expresiva. Tales ideas son válidas también –y ante todo– para el *Merlin* de Boron, por lo que

17 He aquí las versiones españolas de los tres pasajes: “Sabed bien que el día que muráis, caeréis de un caballo y os romperéis el cuello; y así partiréis ese día de la vida”; “el día que muera serás encontrado colgado y colgarás ese día, cuando muera”; “Él puede levantarse porque no tiene ninguna enfermedad y me prueba en vano porque conviene que muera de las dos maneras que le describí. Y le diré la tercera, más temible que las otras dos, pues sabe bien que el día que muera se romperá el cuello y colgará y se hundirá. Y quien viva hasta que él muera lo verá morir de todas estas tres muertes”.

18 “Et cil [el barón] chevaucha par mi le pont et ses palefroiz açoupa et chei a genolz. Et cil qui sus estoit se lança avant et chaï sur son col en tel maniere qu’il le brisa, et le cors torna outre en tel maniere que un des veus pels qui avoit esté dou pont feri par mi sa robe si que les reins remestrent en haut pendant et les espauls et la teste furent toutes en l’iaue” (161 [43, 5-11]); “Y aquel cavalgó por medio del puente y su palafrén tropezó y cayó de rodillas. Y el que estaba encima voló hacia adelante y cayó sobre su cuello de tal manera que se lo rompió, y el cuerpo se volteó de tal manera que uno de los viejos palos que había sido del puente atravesó sus vestidos, por lo que sus caderas quedaron colgando hacia arriba y los hombros y la cabeza fueron todos bajo el agua”.

también en él las profecías de la “triple muerte” constituyen un caso único: su heterogeneidad formal equivale a un exceso conceptual que conduce a la incoherencia. Con ellas, en definitiva, Merlín parodia el comportamiento del barón, quien con sus sucesivos disfraces incurrió a su vez en la osadía de parodiar –conscientemente o no, el texto no lo precisa– el proceder de Merlín para con el rey Padragón y los suyos. En esta sección central del *roman* (caps. 32-43) todo es metamorfosis: las físicas y reales de Merlín, las físicas y fingidas del caballero y las retóricas y fingidas de Merlín. Desde luego, la metamorfosis retórica del adivino consiste en presentar como causas de muerte excluyentes tres circunstancias distintas de la misma y única serie de eventos futuros, las primeras dos enunciadas separadamente y la última integrada a la serie completa (“le jor que vos morroiz vos charroiz d’un cheval et vos briseroiz le col”; “le jor que tu morras seras trouvez pendant et pendras cel jor, quant tu morras”; “li jor qu’il morra, il se brisera le col et pendra et neiera”). Aunque, reconsiderado el asunto, se advierte que en verdad Merlín nunca señala la causa de muerte en forma explícita: rehuyendo de toda construcción causal, articula siempre una aséptica estructura de subordinada de tiempo + frase principal que incita a identificar en esta última una causa que en verdad no está allí, excepción hecha de la primera de todas (“vos briseroiz le col”). Es preciso entonces matizar algunas de nuestras palabras previas: las profecías del episodio no conllevan propiamente ninguna sobreabundancia expresiva pues todos los detalles aludidos provienen de una muerte que es en sí misma heterogénea; al igual que en el resto del *roman*, la clave de la tríada profética vuelve a residir en lo que Merlín calla, a saber, cómo deben interpretarse las informaciones provistas. Y esta ambigüedad no se juega solo en el plano *inventivo* –qué revela y qué no esa estructura de cláusula temporal + frase principal– sino también en el *elocutivo* pues, como hicimos notar en aquel trabajo (Casais, 2009: 386-387), mientras que las palabras del primer anuncio “vos charroiz d’un cheval et vos briseroiz le col” no conllevan ambigüedad alguna –y es por ello que no pueden evitar el enunciar la causa de muerte–, las de los dos siguientes invitan a una engañosa interpretación metafórica, la muerte en la horca (“le jor que tu morras seras trouvez pendant”) y por ahogamiento (“li jor qu’il morra, il... neiera”). Y hay aún otro rasgo estilístico esencial a estos tres anuncios sobre el que entonces no llamamos la atención, el *paralelismo semántico* por el cual en cada una de sus intervenciones Merlín dice lo mismo de dos modos distintos: “le jor que vos morroiz vos charroiz d’un cheval et vos briseroiz le col” es repetido de forma sumarisima en el final de la frase, “einsis partiroiz le jor de vie”; más clara aún es la duplicación inherente a la segunda profecía, en la que “le jor que tu morras seras

trouvez pendant” queda invertido en la siguiente subfrase, “et pendras cel jor, quant tu morras”; y la estructura paralelística persiste aún en “li jor qu’il morra, il se brisera le col et pendra et neiera”, reformulado luego como “Et qui vivra tant que il morra, il le verra de toutes ces .III. morz morir”. Esta figura de expresión, claro está, es frecuente en todo discurso sentencioso –entre los que ocupa un lugar destacado el profético–, pero en el caso que nos ocupa ella no deja de reforzar estilísticamente una de las claves del episodio: el hermetismo de Merlín consiste tanto en callar como en repetirse.¹⁹ Hermetismo que es reivindicado por él mismo hacia el final del episodio, muerto ya el barón, cuando explica a Úter por qué no quiere estar en la corte al momento de presentarse en ella quienes han presenciado la verificación de sus anuncios.²⁰ Como en la *Vita*, el entendimiento y la palabra de Merlín resultan impenetrables.

Diremos finalmente que la traducción castellana del episodio ofrecida por los *Baladros* es bastante fiel. No faltan, por supuesto, pequeños desvíos aquí y allá –y no solo respecto del original francés sino de uno a otro testimonio impreso–, pero ellos son escasos y no resultan significativos para lo que interesa a este análisis.²¹ A tal punto ello es así que en dos de las tres profecías castellanas hay vestigios del paralelismo semántico que venimos de apuntar –para la primera

19 Agreguemos que lo esencial de este comentario de la tríada de profecías del Merlín resulta aplicable a la de la *Vita* pues, como adelantamos (cfr. nota 1), las circunstancias / causas de muerte son muy parecidas: caer de un caballo, quedar colgado y sumergirse parcialmente en un río; pero la similitud entre ambos episodios no se agota en estos pormenores sino que proviene ante todo de las dos estrategias principales del discurso merliniano, a saber, la inventiva de presentar los distintos aspectos del alambicado accidente como si se trataran de causas de muerte incompatibles, y la elocutiva de proponer para las últimas dos una articulación verbal que se interpreta más naturalmente como tropo que como expresión propia o literal (“forti succumbet in arbore morti”; “moriatur in ampne”).

20 “Et je m’en vois, quar je ne voil pas ci estre quant il [los testigos de la muerte del barón] venront: car il me metroient en maintes noveles dont je ne lor porroie respondre ; ne je ne parlerai plus devant le pueple ne en cort se si oscurement non que il ne savront ja que je dirai devant que il le verront” (163 [43, 34-39]): “Y yo me voy porque no quiero estar aquí cuando ellos vengan, porque me expondrán a muchas preguntas que no estoy autorizado a responder; ya no hablaré más delante del pueblo ni en la corte sino tan oscuramente que no sabrán qué digo antes que lo vean”.

21 Es indispensable indicar que todos los testimonios hoy conocidos de la traducción castellana del Merlín de Boron –esto es, nuestros dos *Baladros* impresos y un fragmentario manuscrito fechado en 1469-1470 (Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 1877, fols. 282v-296r), que no recoge nuestro episodio– comparten arquetipo y descienden, en consecuencia, de un único original; en otras palabras, todos son vestigios de la misma traducción medieval del Merlín (cfr. Morros, 1988; Gracia, 2007).

S ofrece un mejor texto que *B* pues este carece del sintagma “quando ovierdes a morir”–:

“yo vos digo que caeréys de un cavallo e quebrarvos éys el pescueço, e ansi moriréys aquel día” (*B*: 25^{ra}, 10-12): “yo os digo que quando ovierdes a morir que caeredes de un cavallo e quebrarvos he[17va]des el pescueço, e assí moriréys aquel día” (*S*: 17^{rb}, 47 – 17^{va}, 1).

“Bien se puede levantar quando quisiere ca ningún mal no ha, porque miente e me anda provando, ca en aquellas dos guisas le converná morir que le yo dixe, e aún aýna le diré la tercera, más aviesa, que aquel día que muriere quebrantársele ha el pescueço e colgarse ha e morrá en agua, e quien viere su muerte todas estas cosas verá que le avernán” (*B*: 25^{va}, 21-30): “Bien se puede levantar quando quisiere que no ha ningún mal, porque miente y me anda provando, ca en aquellas dos guisas le converná morir que le yo dixe, e aún aýna le diré la tercera, más avisa [*sic*], que aquel día qu’él muriere quebrársele ha el pescueço e colgarse ha e morirá en agua, e quien viere su muerte todas estas cosas verá que le avernán” (*S*: 17^{vb}, 13-20).

Solo para la segunda profecía los libros castellanos registran una formulación más sintética: “aquel día que morrás fallarte han colgado” (*B*: 25^{ra}, 39-40): “aquel día que morieres fallarte han colgado” (*S*: 17^{vb}, 22-23). Ahora bien, frente a esta clase de cambios leves –debidos con toda probabilidad a simples accidentes de la tradición textual de la traducción– debe resaltarse uno más importante, por deliberado, situado hacia el final del episodio. Conocida en la corte la noticia de la muerte del intrigante, el texto francés nos informaba de que Padragón y los suyos habían decidido encarar la redacción de un libro que contuviera las profecías de Merlín.²² El rey y sus sucesores –su hermano Úter y más tarde Arturo, hijo de este– registrarán por escrito las profecías de Merlín que les resulten interpelantes, esto es, las relativas a los hechos históricos de Gran Bretaña; lo harán una vez que

22 “Et quant il [los testigos de la muerte del barón] vindrent, si conterent le roi la merveille qu’il orent veue. Lors dist li rois et tuit cil qui oient que nus plus saiges hom de Merlin n’est ore en vie. Et lors dist chascuns par soi que jamés ne li orent chose dire que a avenir soit que il ne la mestent en escrit. Einsi l’ont tuit devisié et por ce fu comenciez li livres des prophecies de Merlin, ce que il dist des rois d’Engleterre et de toutes les autres choses dont il parla puis. Et por ce ne dist pas icist livres cui Merlins est ne cui il fu, qu’il ne metoient en escrit se ce non que il disoit” (163-164 [44, 5-15]): “Y cuando ellos vinieron, contaron al rey la maravilla que habían visto. Entonces dice el rey y todos los que oyen que no hay en vida ningún hombre más sabio que Merlín. Y entonces dice cada uno por sí que jamás le oirán decir nada que vaya a ocurrir que no lo pongan por escrito. Así todos lo han decidido y por ello fue comenzado el libro de las profecías de Merlín, lo que él dijo de los reyes de Inglaterra y de todas las otras cosas de las que habló después. Y por ello no dice ese libro quién es Merlín ni quién fue, pues ellos no pusieron por escrito sino aquello que él decía”.

estos hechos se verifiquen pues solo entonces las comprenderán, tal y como les enseñó la intriga del barón. Y si el pasaje se clausura con la escrupulosa precisión de que “ne dist pas icist livres cui Merlins est ne cui il fu” es porque en el *roman* de Robert la palabra del profeta suscita un segundo y más importante libro, el que él mismo dicta a un escriba llamado Blaise a fin de preservar –ahora sí– tanto sus dichos como sus hechos, y sobre todo cómo esos dichos y esos hechos están al servicio del plan redentor que Dios realizará en el mundo artúrico a través del santo Grial.²³ Pues bien, la versión castellana de este último pasaje, aunque vuelve a corresponderse *grosso modo* con el original, alberga un desvío pequeño pero de honda repercusión:

... que los mensajeros vinieron e contaron al rey la maravilla de cómo el cavallero muriera, e quantos lo oyeron dixeron que no avía en el mundo tan sabido ombre como Merlín ca nunca le oyeran dezir de las cosas que avían de venir que no fuesen ciertas, e así fue començado el cuento de las profecías de Merlín, de lo que dixo de los reyes de Inglaterra e de todas las cosas onde fabla después más en este libro; [sic] e non dize sino lo que dixo abiertamente, *salvo un poco que dixo a Úter* (B: 26r^a, 8-20): ... que los mandaderos vinieron que contaron al rey la maravilla de cómo el cavallero muriera e quantos lo oyeron dixeron que no avía en el mundo tan sesudo hombre como Merlín ca nunca le oyeron dezir de las cosas que eran por venir que no las viessen y las fiziesse él escrevir e assí dixeron todos e por ende fue començado el cuento de las profecías de Merlín, de lo que dixo de los reyes de Inglaterra e de todas las otras cosas onde fabló después; mas en este libro no dize sino lo que dixo clartamente [sic] *sino un poco que dixo a Úter* (S: 18r^a, 30-41).

Hay aquí numerosos indicios de deturpación textual que imponen prudencia al análisis.²⁴ Sin embargo, la indicación “salvo / sino un

23 Este segundo libro, por cierto, es fuente del texto que el propio lector tiene en sus manos; en efecto, a lo largo de la obra se repiten frases como esta: “Et einis s'en ala [Merlín] en Norhumbellande a Blaises et li conta les choses, et Blaises le mist en son livre et par son livre le resavons nos encor” (121 [31, 11-13]): “Y así se fue Merlín a Northumberland a Blaise y le contó las cosas, y Blaise las puso en su libro y por su libro las sabemos nosotros todavía”. A propósito de estos dos libros de profecías inherentes al Merlin remitimos al comentario de Zumthor, que sigue resultando indispensable no obstante los años transcurridos (1973: 167-172).

24 Estos son los que juzgamos más importantes: i) se echa de menos en la versión castellana una referencia al rey cuando se describe la sorpresa de la corte ante la verificación de los anuncios (“e quantos lo oyeron dixeron que no avía en el mundo tan sabido ombre B: sesudo hombre S como Merlín” frente a “Lors dist li rois et tuit cil qui oient que nus plus saiges hom de Merlin n'est ore en vie”), referencia que pudo omitirse tanto intencionada como accidentalmente; ii) la sección que sigue hace mejor sentido en B (“ca nunca le oyeran dezir de las cosas que avían de venir que no fuesen ciertas”) que en S (“ca nunca le oyeron dezir de las cosas que eran por venir

poco que dixo a Úter”, también carente de contraparte francesa, no pudo surgir por mero accidente. Indicar con exactitud su propósito y significado no está libre de polémica a causa de la corrupción del pasaje. No sería imposible, por caso, sostener que con ella se alude a la misma tríada de profecías oscuras que hemos examinado, dirigidas primeramente a Padragón y el barón intrigante pero también escuchadas por Úter –y recordemos que fue Úter el destinatario de aquella reivindicación de la *obscuritas* profética con que Merlín clausuraba el episodio (cfr. nota 19)–. En realidad, estamos convencidos de que su verdadero punto de enlace es otro, a saber, los capítulos IX y LII, donde ambos *Baladros* ofrecen la interpolación de una traducción castellana de aquellas *Prophetiae Merlini* que Godofredo había insertado en su *Historia* y reelaborado luego en su *Vita*.²⁵ Según indicamos (cfr. nota 14), Robert de Boron se desentendió del texto en sí mismo pero conservó el episodio en que Merlín lo articulaba frente al usurpador Vortigern –a quien en los textos castellanos se designa como Verenguer, nombre gráficamente cercano a Úter–.²⁶ Es obvio

que no las viessen y las fiziesse él escrevir”), pero es este el más cercano al original en la medida en que sí alude al propósito de poner por escrito las profecías de Merlín (“lors dist chascuns par soi que jamés ne li orent chose dire que a avenir soit que il ne la mestent en escrit”); iii) coherentemente con ello solo S incluye la subfrase “e assí dixeron todos”, la cual traduce fielmente el texto francés (“Einsi l'ont tuit devisié”) y conecta con lo posterior, esto es, la mención del libro de las profecías (“et por ce fu comenciez li livres... les autres choses dont il parla puis” > “e así fue començado el cuento... todas las cosas onde fabla después” B: “e por ende fue començado el cuento... todas las otras cosas onde fabló después” S); iv) en la última frase del pasaje ambos testimonios castellanos lucen incompletos pues carecen de contraparte para “cui Merlins est ne cui il fu, qu'il ne metoient en escrit...” (“Et por ce ne dist pas icist livres cui Merlins est ne cui il fu, qu'il ne metoient en escrit se ce non que il disoit” > “... en este libro; [sic] e non dize sino lo que dixo abiertamente” B: “... en este libro no dize sino lo que dixo clartamente [sic]”), pero al mismo tiempo innovan la precisión de que el estilo de las profecías merlinianas del libro era claro, observación que resulta contradictoria con el original francés visto que dicho escrito recopilaría anuncios similares al del barón –y en efecto, pocas líneas más abajo, hablando con Blaise sobre la diferencia entre su libro y el de Padragón y Úter, Merlín indicará que “il ne metront en escrit se ce non que il porront conoistre jusque il soit avenu” (164 [44, 21-22]), y enseguida el narrador agregará: “Et Merlins comença lors a dire les osures paroles dont cest livre fu faiz de ses prophesies que l'en ne poist conoistre tant qu'eles fussent avenues” (164 [25-28])–. De todo lo expuesto concluimos, coincidiendo con Morros (1988) y Gracia (2007), que el texto del subarquetipo común a B y S era ya muy problemático, y que frente a esos lugares oscuros B suele conjeturar más que S.

25 Examinamos en otro lugar las características textuales de esta traducción castellana de las *Prophetiae*, y también el modo poco feliz como la interpolación fue practicada en el contexto novelesco del Merlin castellano (Casais, 2015).

26 En efecto, escrito “Vter”, no parece imposible suponer una confusión entre él y el inicio de “Verenguer”: a la fluctuación e inseguridad de la onomástica en los textos y testimonios medievales se sumaría el hecho de que Vortigern / Verenguer no interviene en el

entonces que la tradición peninsular que conduce a los *Baladros* no estuvo de acuerdo con este recorte; y al reponer las *Prophetiae* en versión castellana, terminó por aportar el elemento de la tradición textual medieval que con más fuerza apuntalaba la imagen de Merlín como alteridad irreductible a la razón y configuró así un cuadro completo de su vida y obra.

Referencias bibliográficas

- Blecua, Alberto (ed.) (1998), Juan Ruiz, arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra.
- Casais, Alejandro (2009), “Retórica y *obscuritas* profética en el *Baladro* burgalés”, *Analecta Malacitana* XXXII.2, 353-397.
- Casais, Alejandro (2015); “Les problèmes textuels des *Profécias de Merlín* en castillan dans les *Baladros* de Burgos (1498) et Séville (1535)”, en Hélène Tétrel y Géraldine Veysseyre (dirs.), *L’Historia regum Britannie et les « Bruts » en Europe. Tome I: Traductions, adaptations, réappropriations (xii^e-xvi^e siècle)*, París, Classiques Garnier, pp. 273-298.
- Dalton, G. F. (1970), “The Ritual Killing of the Irish Kings”, *Folklore* 81.1, 1-22.
- Dumézil, Georges (2016), *Mito y epopeya I. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Eson, Lawrence (2010), “Odin and Merlin: Threefold Death and the World Tree”, *Western Folklore* 69.1, 85-107.
- Evans, David (1979), “Agamemnon and the Indo-European Threefold Death Pattern”, *History of Religions* 19.2, 153-166.
- Faral, Edmond (1969 [1^a 1929]), *La Légende Arthurienne. Études et Documents*, París, Librairie Honoré Champion, 3 vols.
- Gracia, Paloma (2007), “Los *Merlines* castellanos a la luz de su modelo subyacente: la *Estoria de Merlín* del MS. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca”, en Juan Manuel Cacho Blecua (coord.), *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 233-248.
- Gutiérrez García, Santiago (1999), *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza.
- Hernández, María Isabel (ed.) (1999), *El baladro del sabio Merlín con sus profécias, edición facsimilar, transcripción e índice*, Oviedo, Trea / Hermandad de Empleados de Cajastur / Universidad de Oviedo.
- Micha, Alexandre (1980), *Étude sur le « Merlin » de Robert de Boron, roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz.
- Micha, Alexandre (ed.) (2000), Robert de Boron, *Merlin, roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz.
- Morros, Bienvenido (1988), “Los problemas ecdóticos del *Baladro del sabio Merlín*”, en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 1985)*, Barcelona, PPU, pp. 457-471.
- Parry, John J. y Robert A. Caldwell (1991 [1^a 1959]), “Geoffrey of Monmouth”, en Roger Sherman Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 72-93.
- Primer y segundo libro de la *demanda del sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo* (Sevilla, s. n., 1535), Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, R-3870. Disponible en reproducción fotográfica en el sitio web de la Biblioteca Digital Hispánica. Enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000023013>. Consulta: 06/08/2018.
- Reeve, Michael (ed.) (2007), Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain. An Edition and Translation of the De Gestis Britonum [Historia Regum Britanniae]*, translation by Neil Wright, Woodbridge, The Boydell Press.
- Thompson, Stith (1955-1958), *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington [Indiana], Indiana University Press, 6 vols.
- Walter, Philippe (dir.) (1999), *Le devin maudit. Merlin, Lailoken, Suibhne. Textes et étude*, Grenoble, ELLUG.
- Zumthor, Paul (1973), *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique, de l’historiographie et des romans*, thèse présentée a la Faculté des Lettres de l’Université de Genève pour obtenir le grade de Docteur ès Lettres, Genève, Slatkine Reprints.

episodio de la profecía de la muerte triple, que es el primero del roman de Robert en plantear abiertamente el tema de la *obscuritas*, y en cambio sí lo hace Úter, todo lo cual habría propiciado un hipotético reemplazo (deliberado pero trivializante) de este por aquel.

La concepción del espacio escatológico en *Loores de Nuestra Señora* y *Signos del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo

MARÍA BELÉN NAVARRO
Centro de Estudios en Lit. Comp.
“M.T. Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Católica Argentina.
CONICET

El Juicio Final, como momento culminante de la historia de la salvación, es representado por Gonzalo de Berceo, primer poeta en lengua castellana cuyo nombre se conoce y representante de la escuela del mester de clerecía de la primera mitad del siglo XIII, en dos obras: *Los signos del Juicio Final* y un segmento (cc. 169-194) de *Loores de Nuestra Señora*. Dadas las finalidades divergentes de estos dos poemas, el abordaje de este mismo espacio escatológico y de las acciones iterativas que allí acontecen es sutilmente disímil, a partir de ciertas amplificaciones, omisiones, trasposiciones y agregados, según el efecto perlocutivo perseguido. El análisis de tales elementos y de su efecto en la construcción de estos lugares claramente inciertos y sugestivos en el imaginario cultural medieval nos permitirá reforzar nuestra hipótesis acerca de las finalidades y profundizar en los distintos enfoques que estos poemas manifiestan acerca de la escatología y la historia de la salvación.

En primer lugar, conviene distinguir el lugar que ocupa la materia escatológica en estas obras. *Loores de Nuestra Señora* es un poema mariano cuya configuración textual he estudiado en mi tesis de licenciatura, definiéndola macrotextualmente como una plegaria de alabanza y petición dirigida a la Virgen María, en la cual se relatan como alegatos a favor los acontecimientos del Antiguo y Nuevo Tes-

tamento en los que ella ha tenido alguna injerencia (NAVARRO, 2016). En consecuencia, la materia escatológica es solamente una parte de la narración inserta en un segundo nivel: se ubica entre las estrofas 169 a 194, como un relato profético¹ de la culminación de la historia de la salvación.

En cambio, *Los signos del Juicio Final* es un poema doctrinal cuya materia principal y exclusiva es el Juicio Final. Posee setenta y siete estrofas, que se dividen tres partes:² la descripción de los signos que preceden al Juicio (SJ, 1-25), la exposición del Juicio, con los castigos de los condenados y los gozos de los bienaventurados (SJ, 26-74) y una exhortación a la penitencia y a la oración (SJ, 75-77).

Necesariamente, ya por una cuestión de prioridad de la materia en su configuración textual, la finalidad del relato del Juicio Final es distinta en estos textos (NAVARRO, 2017) y esto condicionará los elementos que serán representados en cada uno de ellos.³

1 Concebimos la “profecía” como el “conocimiento, en última instancia inspirado por Dios, de una verdad objetiva oculta al entendimiento natural de uno, varios o todos los hombres, ya por defecto de la facultad cognitiva humana, ya por incognoscibilidad intrínseca de la verdad en cuestión [...] La profecía no anticipa la realidad: la profecía instaura y restaura la realidad” (GONZÁLEZ, 2008: 41; 43). Dentro de esta categoría, se encuentra el “discurso religioso profético”, especificado como “todo discurso en el cual la dimensión trascendente-santa se encuentra textualizada como locutor” (GONZÁLEZ, 2008: 65). En tanto tipo textual, estas estrofas se configuran como un relato profético en tanto la información revelada es una verdad oculta al entendimiento humano (la escatología). Es de carácter *indirecto*, dado que la voz que asume su enunciación en el poema, Berceo, no es cabalmente una voz profética (en tanto inspirada por Dios), pero sí lo es la fuente bíblica que reproduce. Es de índole *extratextual atextual*, en tanto su verificación no cae en los límites del discurso en que consiste, ya que la historia real misma no registra aún la verificación de los hechos referidos. Es *formal*, pues tanto el enunciador primero como Berceo tienen plena conciencia y voluntad de estar profiriendo un discurso de sentido profético y *necesaria*, dado que la verificación de los hechos referidos en su conjunto -el día del Juicio Final- no queda sujeta a la realización de ninguna condición previa que restrinja o relativice su efectivo cumplimiento (GONZÁLEZ, 2008: 41-43; 54-55; NAVARRO, 2017).

2 La constitución macrotextual de *Signos* es analizada por GONZÁLEZ (2008: 81-86). Divide el poema en seis partes de distinta superestructura: la “introducción” (SJ, 1-4), que anuncia la materia y fuente, no es parte del relato profético, que sí se inicia con “Anuncio de los Signos” (SJ, 5-22): los quince signos que habrán de preceder al Juicio (de superestructura narrativa); prosigue con “Relato del Juicio Final” (SJ, 23-37, narrativa); “Descripción de tormentos del Infierno” (SJ 38-47, descriptiva), “Descripción de los gozos del Cielo” (SJ 48-59, mixta: descriptiva-narrativa) y cierre con la “conclusión” (SJ 60-77), que es propiamente profética de 60-75 con una superestructura mixta: descriptiva-narrativa; las últimas tres estrofas abandonan el tono profético para dirigirse apelativamente a los oyentes del poema e incitarlos, a modo de *peroratio*, a la conversión y la oración.

3 Por ejemplo, en *Signos*, la descripción general de la escena del Juicio se brinda luego de un detallado catálogo de los signos del fin de los tiempos (SJ, 1-22) -razón

Como metodología para el análisis de la construcción de la escatología en estos poemas, proponemos una clasificación de los elementos descriptos a partir de la concepción de los esquemas de imagen de la lingüística cognitiva (IBARRETXE-ANTUNANO, 2012), entendidos como patrones dinámicos -tanto individual como colectivamente, en tanto media también la cultura-, recurrentes y organizados de nuestras interacciones perceptuales y nuestros patrones motores que proporcionan una estructura coherente y significativa a la experiencia física-corpórea a nivel conceptual (IBARRETXE, 2012: 70). Los esquemas de imagen se relacionan entre sí de una manera radial y subsidiaria, por lo cual nos permiten abarcar con cierta sistematización la polisemia de los pasajes. Nos posibilita el estudio de la asociación de los patrones de la experiencia mundana -los elementos espaciales, gestuales y emocionales- a esta dimensión de suyo incognoscible, como es la escatología. Consideramos particularmente significativos para caracterizar la representación del espacio escatológico en estas dos obras berceanas la aplicación de los siguientes esquemas de imagen: cercanía-lejanía, el camino, la atracción-repulsión, la contraposición de fuerzas, lo incontable y la iteración, y el centro-periferia.

1. Cercanía-Lejanía: el mundo terrenal y el mundo escatológico

La primera referencia a una concepción temporal-espacial de la escatología en ambos poemas se realiza mediante dos deícticos: “allí” (“Allí vernemos todos en complida edat,/ allí verná tu fijo con la su magestat,/ allí verna la cruz e la humanidat,/ allí s’ partirá siempre mentira de verdat” -LNS, 170-, “Las vidas de los homnes allí serán contadas” -SJ, 71a-) y “aquel día” (“Todos en aquel día allí serán juntados” -SJ, 23d-, “deviemos bien agora aquel día temer” -LNS, 173d-), en contraposición con el “aquí” y “ahora”, el mundo terrenal del sujeto enunciador, implícito en *Signos* y explícito en *Loores* (173d; 174a). Por lo tanto, se establece una contraposición de cercanía-lejanía, que se vincula con el tópico medieval del *homo Viator*, en su acepción de peregrinaje vital a Dios, en otras palabras, la vida como camino, como *status viae* al *status finalis*, gracias al cual adquiere verdadero sentido: la unión del hombre con Dios.

por la cual recibe ese título-; en *Loores* no se menciona ninguno.

2. Concepción de la vida humana como camino: el Cielo y el Infierno como meta

En tanto esquema cognitivo de imagen, en todo camino existe un punto de origen, una serie de puntos que conectan el origen con el destino, una dirección y un destino. En ambos poemas puede encontrarse esta asociación de la vida humana a un camino, con dos destinos posibles -el Cielo o el Infierno-, según las decisiones que se hayan tomado en el tiempo terrenal, pero es mucho más patente en *Loores*: “Deviéramos bien agora aquel día dubdar;/ aguisar nuestras cosas quand’ avemos vagar;/ confesar los peccados, penitencias tomar;/ de mal nos departiendo, en bien perseverar” (LNS, 174).⁴ Nótese en estas citas la evidencia del campo semántico del movimiento en los verbos -aguisar, vagar, departir, huir, ir- que claramente la enlazan con la concepción del *peregrinatio vitae*. En *Signos*, solamente se presenta en la conclusión una exhortación a rectificar las decisiones terrenales (SJ, 76).

Por otra parte, toda la humanidad se encontrará reunida en ese punto de destino: “todos, buenos e malos, allí serán llegados” (LNS, 171a, también en SJ, 23d). La aposición de pareja inclusiva de extremos es paradójica: por un lado, designa la inclusión de la totalidad, pero, por el otro, adelanta la división posterior en grupos. En consecuencia, el espacio escatológico es ineludible como meta del camino. Sin embargo, el libre albedrío permite elegir la dirección y el “subdestino”, tal como recuerda el diablo a los condenados en *Loores*: “Respondrá el diablo: «tardi vos acordastes; / quando poder aviédes, esto non lo asmastes;/ yo esto prometía quand’ míos vos tornastes;/ agora recebit lo qu’ estonce ganastes»” (LNS, 186a).

3. Atracción-repulsión de los destinos posibles

Estas metas escatológicas generan dos efectos contrapuestos como consecuencia de sus características. Mientras el Cielo es obviamente atractivo (“¡Tal regno de buen rey es mucho deseable!” -LNS, 192d-), el Infierno se presenta no solo como una alternativa desagradable, sino como extraordinariamente dolorosa y temible: “una cosa nos debe los cuerres quebrantar;/ onde los peccadores se deven espantar” (LNS, 182ab, también en 173d), “El día del Juicio mucho es de temer / más que ninguna cosa que pudiesse seer” (SJ, 69ab; también en 65c

⁴ También presente en: “A Dios nos comendemos, al diablo fuyamos, aquí lo delibremos, aunque allá vayamos” (LNS, 193bc).

y 67abc). En general estas apreciaciones las realiza la voz narradora a un alocutario humano extratextual, a quien procura encauzar en la fe. Si bien ambos poemas poseen enunciados exhortativos, cabe destacar que la descripción de estos dos espacios es mucho más plástica y drástica en *Signos del Juicio Final* que en *Loores*, en el cual la representación mayoritariamente es sumaria y puntual. Asimismo, ambos poemas poseen un segmento expresivo en el cual el enunciador realiza una confesión luego de reflexionar sobre su propia vida pecaminosa (SJ, 63-64; LNS, 176-180), de manera tal que ilustra esta tensión de atracción-repulsión en el mundo terrenal, solo que invertida; la carne tiente mientras que la virtud es dificultosa: “Amigos, mientre somos aquí, mientes metamos;/ al mortal enemigo en nada no l’ creamos;/ refrenemos la carne, al Criador sirvamos;/ por cuerpos venturados las almas non perdamos” (LNS, 187).

Asimismo, en *Signos* se insiste en las consecuencias desagradables del vicio en el alma del pecador, al describirla como “paredes que fueron mal tapiadas” (SJ, 71d) cuando se inspeccione su alma durante el examen de conciencia; también se retrata su vida terrenal como “mala e sucia, pudient e enconada” (SJ, 74d), recurriendo a la asociación simbólica del mal con la mancha y la impureza (RICOEUR, 1976). Con una evidente finalidad disuasoria, en las estrofas 40-46 de *Signos del Juicio Final* se presenta un catálogo de ciertos vicios mortales junto con los grupos sociales que los cometen y cómo serán sus castigos correspondientes, con un criterio similar al contrapaso dantesco: se exponen la gula (SJ, 40), el mal uso de la palabra (SJ, 41), la codicia (SJ, 42), los que no cumplen honradamente su tarea (SJ, 43), los sacerdotes indignos (SJ, 44), la soberbia (SJ, 45) y la envidia (SJ, 46).

4. Contraposición de fuerzas: los males del Infierno y los bienes del Cielo

Tanto en *Loores* como en *Signos* se describen los dos destinos escatológicos con la técnica del contrapunto. Primero se retrata la situación de los condenados al Infierno, con semas referidos al dolor (como “porfrazos” -LNS, 181b-, “pavores” -LNS, 181b-, “dolores” -LNS, 181d-, “aturar [al diablo]” -LNS, 182d-, “penas” -LNS, 183b-, “ira” -LNS, 184b-, “despecho” -LNS, 184b-), a la intensificación de la condena (“mucho serán mayores” -LNS, 181c-, “siempre irán creciendo, nunca decrecerán” -LNS, 183c-) y a su carácter irrevocable (“siempre” -LNS, 182d, 183ac- y “nunca” -LNS, 183bc-). Además, se destaca la absoluta privación y ausencia de Dios, cuya consecuencia es el oxímoron “en muert’ viviremos” (LNS, 185d).

Esta misma escena en *Signos* es mucho más gráfica, por ejemplo, en el detalle de los castigos: “Prestos serán los ángeles, ángeles infernales,/ con cadenas ardientes e con fuertes dogales, coger los han delante con azotes mortales” (SJ, 36abc). Habrá fuego, pero no luz; hambre, sed sin mesura, frío y amargura; mordidas de serpientes y escorpiones (SJ, 37-39).⁵ Implica en la tortura a todos los sentidos sensoriales: “Dar les han malas cenas e peores yantares, / grand fumo a los ojos, grand fedor a las nares,/ vinagre a los labros, fiel a los paladares,/ fuego a las gargantas, torzón a los hijares” (SJ, 40).

En cambio, el Cielo es gloria y alegría. Los ángeles ya no tienen cadenas ardientes, sino cantos: “vivredes en gran gloria, pesar nunca veredes,/ siempre laudes angélicas ante mí cantaredes” (SJ, 30). No habrá oscuridad sino luz: “Luengo será el día a los bienaventurados, que nunca avrán noche que sean embargados” (SJ, 68ab), idea inspirada probablemente en el *evangelio de San Mateo* 13,43. El cuerpo humano no es torturado, sino glorioso; las almas beatificadas poseen dotes extraordinarios que se detallan: “Vida da, que non fin, e salud perdurable,/ claridat más de sol, firme paz e estable,/ ligerez más de viento, sotileza mirable” (LNS, 192abc). La impasibilidad se expresa a través del primer verso, la claridad en el segundo, la agilidad y la sutileza en el tercero. Al “dolor” del Infierno, se contraponen la “vida” y “salud” (LNS, 192a), la “claridat” y “paz” (LNS, 192b). También este destino es irreversible: “non fin” y “perdurable” (LNS, 192a), “firme [...] e estable” (LNS, 192b). La paz y la ligereza se comparan con elementos de la creación, el sol y el viento, a los cuales superan, de la misma manera que estos bienes celestiales exceden las riquezas terrenales.

En *Signos* también se expone sobre los dones del cuerpo resucitado, pero de manera mucho más extensa -estrofas 54 a 59-⁶ y definidos

5 “Id arder en el fuego, que está abivado” (SJ, 32a), “Do nunca verán lumne, si non cuita e mal” (SJ, 37b), “avrán famne e frío, tremor e calentura,/ ardor vuelto con frío, set fiera sin mesura;/ entre sus corazones avrán grand amargura” (SJ, 38abc), “comer los han las sierpes e los escorpiones /que han amargos dientes, agudos aguijones;/ meter les han los rostros fasta los corazones” (SJ, 39abc), “Verán todos por ojos los infernos ardientes,/ cómo tienen abiertas las bocas las serpientes,/ cómo sacan las lenguas e aguzan los dientes” (SJ, 66abc).

6 “De la primera gracia vos queremos dezir:/ avrán vida sin término, nunca han de morir;/ demás, serán tan claros —non vos cuido mentir—,/ non podrién siete soles tan fuertmiente luzir:// Serán mucho sotiles, en veer muy certeros,/ non lis farán embargo nin sierras nin oteros,/ nin nieblas, nin colinas, ni leguas, ni migeros:/ verán del mundo todo los cabos postremeros:// Avrán la cuarta gracia por mayor cumplimiento:/ serán mucho ligeros más que non es el viento;/ volarán suso yuso a todo su talento:/ escripto yaze esto, sepades non vos miento:// Assín serán ligeros, ésta es la verdat,/ como es en nos mismos la nuestra voluntat/ que corre quanto quiere sin nulla cansedat:/ en cual comarca quiere, y´ prende vezindat:// Avrán el quinto gozo, que de

como cinco gracias: la inmortalidad (54ab), la claridad (54cd, también comparada con siete soles), la sutileza (55), la ligereza (56-57, también comparada con el viento) y la paz, garantizada por el amor de Dios, que nos libra del dolor (58-59).

5. Lo incontable y la iteración como experiencia de la eternidad

Tanto para los bienaventurados como para los condenados los bienes obtenidos serán innumerables. Solo que en el caso del Infierno parecen crecer: “en poder del diablo pora siempre yazrán;/ muchas serán las penas, nunca cabo avrán;/ siempre irán creciendo, nunca decrecerán” (LNS, 183abc), idea también presente en *Signos*: “Las penas del infierno de dur serién contadas,/ ca éstas son más muchas e mucho más granadas” (SJ, 47). Quedan vinculadas las acciones transcurridas en este espacio a lo iterativo y a lo cíclicamente eterno, como rutinas inalterables.

En cambio, lo incontable, asociado al tópico de lo indecible, se vuelve una manera de expresar lo inefable del Paraíso en *Loores*: “non es nuestro decir cuáles son sus riquezas,/ oro nin plata nada son contra sus abtezas;/ siempre de sus thesoros, de nuevas extrañezas /non asmado serié cuántas son sus noblezas” (LNS, 191), y de la experiencia de la visión beatífica de la Trinidad: “¿Quál bien serié tan grande com’ su cara veer,/ cómo nasce el Fijo del Padre entender/ o cóm’ sale el Spíritu d’ entre ambos saber/ o cómo son un Dios todos tres conocer?” (LNS, 189). No solo son los bienes celestiales incontables, sino que nada del mundo terrenal se les compara en valor: “Si los bienes sopiéssemos que Dios nos tien’ alzados,/ [...] non podrién ser dichos nin ser por pensados;/ más valen que imperios, más valen que regnados” (LNS, 188acd).

6. Centro-Periferia

Lo primero que sucederá el día del Juicio Final será la separación de los justos y los pecadores. En *Signos*, se utiliza una organización espacial que plantea como Centro a Cristo: a Su derecha, los bienaven-

todos más val,/ que serán bien seguros de nunca aver mal;/ señor que a sus siervos da gualardón atal/ ésti es verdadero, nadi non crea ál:// Todos metrán femencia en loar al Señor;/ avrán entre sí todos caridat e amor;/ nin tenrán por la paz oración nin clamor;/ non catarán las nubes si tienen mal color.” (SJ, 54-59)

turados; a Su izquierda, los condenados: “Serán puestos los justos a la diestra partida,/ los malos a siniestro, pueblo grand sin medida,/ el Rey será en medio con su az revestida,/ cerca d’Él la Gloriosa de caridat complida” (SJ, 25), que es una glosa del evangelio de *Mateo* 25, 31-46. En el caso de *Loores*, queda implícita la distribución: los bienaventurados estarán junto a Dios (“combidará los justos Dios por regnar consigo”-LNS, 175a-) mientras que los condenados, bajo el reino del diablo (“embiará los malos con el mal enemigo” -LNS, 175c-). De esta manera, la “derecha” se vuelve el centro mientras que la “siniestra”, la periferia, que todo hombre cristiano procura evitar. Asimismo, está explícitamente manifiesta la jerarquía, en el caso de *Loores*, en una apreciación realizada mediante una metáfora agrícola respecto a la calidad del alma humana: “desechará la paja, levarse á el trigo” (LNS, 175b).

7. El efecto del tipo textual y la finalidad en la representación de la escatología

A partir del análisis realizado de la representación de los dos destinos posibles de la escatología medieval de principios del siglo XIII y de la comparación del tratamiento que reciben en cada obra, se pueden derivar una serie de conclusiones que afectan su interpretación en lo que concierne a su finalidad.

Si bien la materia de ambas obras trata esencialmente de lo mismo (la división de justos y malos, la visión de las penas de los condenados y los bienes de los bienaventurados, la recomendación a una vida cristiana para evitar ese fin) y comparte varios rasgos en lo que respecta al tipo textual (NAVARRO, 2017), se evidencia en *Signos del Juicio Final* un mayor trabajo por el detalle, denotado en la extensión de ciertas descripciones y su fuerza expresiva (CAPUANO, 1994), que no se encuentra en *Loores*. Esto puede deberse a una cuestión temática: mientras en *Loores* es un acontecimiento más de la historia de la Salvación (si bien fundamental), en *Signos* es el objeto pleno del poema. Sin embargo, la crítica dedicada a *Signos* señala otra causa problemática: la finalidad. SAUGNIEUX (1981) reconoce en esta obra un fin didáctico, moral y espiritual:

No quiere hacer obra pintoresca, gratuitamente artística, no trata de divertir al público con descripciones efectistas, sino de moverlo a devoción, de encaminarlo hacia el cielo. Lo importante pues, para él, no son los signos en su materialidad de cosas extrañas, es el efecto que pueden producir en las almas. [...] Pero utiliza con muchísima más insistencia

el tema del furor Dei. [...] Se trataba de una pedagogía de combate que utilizaba los temas apocalípticos para elaborar una catequesis del miedo (Saugnieux, 1981: 172-173).

En contra de esta tesis⁷ se encuentra RUIZ DOMÍNGUEZ (1990: 139-140; 1999: 290), quien afirma que esta visión de Cristo mayestático y tremendo no refleja la mentalidad gótica propia del siglo XIII: una visión humana, positiva y apacible de Cristo, que ama a su criatura y la perdona. GONZÁLEZ prefiere hacer converger ambas posibilidades: “ambos Cristos son igualmente lícitos y reales tanto en la teología católica del medioevo como en la religiosidad de Berceo” (2008: 80). Considera que el aspecto distintivo de *Signos* está dado por su materia: lo ineluctable de la justicia divina llegado el fin de los tiempos, ya agotado el tiempo de perdón, y que la catequesis del miedo se hace evidente en la enfática conclusión del poema, cuyo alocutario es la humanidad. Asimismo, agregaríamos la plasticidad ciertamente impactante de sus descripciones, especialmente del Infierno.

Además, coincidimos con la postura de González sobre la convergencia de misericordia y furia en la religiosidad de Berceo: la comparación que hemos realizado entre estas dos obras berceanas nos conduce a ello, debido a que, en *Loores*, “la catequesis del miedo” propuesta por Saugnieux se encuentra sumamente diluida -en contraste con *Signos*-. En *Loores*, aunque existe en este pasaje cierta finalidad instructiva, dada por las estrofas directivas y en los efectos perlocutivos de las visiones, es preciso recordar que se encuentra inserto dentro de una plegaria macrotextual de alabanza a la Virgen y en el contexto de una narración de la economía de la salvación (GARCÍA DE LA CONCHA, 1978), donde la respuesta humana es la última acción adeudada. Tal como establecen las estrofas 195-196 del macrotexto, no nos salvamos por nuestras obras (si bien nos ayudan) sino por nuestra fe; es conveniente, por lo tanto, alabar a María, tan-

⁷ También se debe mencionar a ROHLAND DE LANGBEHN (2005), quien plantea que el mensaje central de la obra es jubiloso, dado que se refiere al amor divino, simbolizado mediante el número cinco, que se aprehende de la doble estructura del poema a través del análisis numérico, muestra cabal del *ordo* medieval. Explica los distintos valores simbólicos de estos números: el veinticinco como 5², esto es, el amor divino, el número crístico y mariano, en tanto son quienes vehiculizan la mayor dimensión de ese Amor mediante su función salvífica (la unión del principio femenino -2- y el masculino -3-). En cambio, el once mayormente designa al componente negativo, el número del pecado, dado que es la transgresión de la medida que imponen los diez mandamientos. El veintidós es el número de la perfección (la cantidad de letras del alfabeto hebreo y los libros del Antiguo Testamento), en tanto que la transgresión del once se castiga con los quince signos que se exponen en esas veintidós estrofas para conducir al mundo a la perfección.

to por su entidad misma como por el rol que desempeña en nuestra salvación particular.

En síntesis, *Loores* se recrea en la fe, es una constante afirmación latréutica de la economía de la salvación, cuya consumación final depende del ser humano y las decisiones que tome en su vida terrenal en función del libre albedrío concedido por Dios. El sacrificio de Cristo puede ser asumido y honrado, por lo tanto, se puede participar de su Gloria; o puede ser rechazado y, en consecuencia, vivir siempre en la muerte. Perlocutivamente las descripciones y exposiciones de estos destinos pueden tener un efecto argumentativo, pero en función de la fuerza ilocutiva y de la coherencia del hilo narrativo es un necesario núcleo, en tanto postula el final de la historia mediante los dos mundos posibles de la escatología.

Conclusiones

El análisis de la construcción de estos dos destinos mediante los esquemas de imagen de la lingüística cognitiva ha demostrado ser fructífero, dado que nos ha posibilitado reconocer el funcionamiento de estos modelos de la vida mundana para plasmar la experiencia inefable de la escatología, mediante el uso y la integración de distintas categorías propias de la vivencia espacial y corporal humana medieval.

A su vez, el trabajo comparativo entre *Loores de Nuestra Señora* y *Signos del Juicio Final* ha pretendido demostrar cómo la representación de los dos destinos posibles de la tradición escatológica medieval de principios del siglo XIII se ve afectada por la finalidad última de cada poema y, por ende, por la configuración textual en el cual se encuentra inmersa, a pesar de ser productos de un mismo autor, en el cual convergen dos visiones de Cristo -misericordioso e iracundo- y dos efectos -la fe y el miedo-.

Bibliografía

Primaria

- Gonzalo de Berceo, 1992, *Loores de Nuestra Señora*, edición y comentario de Nicasio Salvador Miguel. En *Obra completa*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 859-931.
- Gonzalo de Berceo, 1992, *Los signos del Juicio Final*, edición y comentario de Michel García. En *Obra completa*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 1035-1061.

Secundaria

- Capuano, Thomas, 1994, "Images of the here-and-now in Gonzalo de Berceo, *De los signos que aparecerán ante el juicio*" en *Essays in Medieval Studies: proceedings of the Illinois Medieval Association*, 10, 65-78.
- García de la Concha, Víctor, 1978, "Los loores de Nuestra Señora, un Compendium Historiae Salutis", *Berceo*, 94-95, 133-189.
- González, Javier Roberto, 2008, *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo*, Buenos Aires: Circeto.
- Ibarretxe-Antuñano, Iraide (dir), 2012, *Lingüística cognitiva*. Barcelona: Anthropos Editoriales.
- Marchand, James, 1977, "Gonzalo de Berceo's *De los signos que aparecerán ante el juicio*", *Hispanic Review*, 3, 283-295.
- Navarro, María Belén, 2017, "La contemplación escatológica en dos obras de Gonzalo de Berceo: *Loores de Nuestra Señora* y *Los Signos del Juicio Final*", *Orillas. Revista d'Ispanística*, 6, 259-276.
- Navarro, María Belén, 2016, "La plegaria como macrodiscurso de *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo", *Revista Signum*, Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM), vol. 17, Nº 2, 120-142.
- Ricoeur, Paul, 1976, *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: Megapolis.
- Rohland de Langbehn, Regula, 2005, "Gonzalo de Berceo y los números. El mensaje oculto de *Los signos que aparecerán antes del juicio final*", *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures*, Vol. 34, Nº 1, 79-98.
- Ruiz Domínguez, Juan Antonio, 1999, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Ruiz Domínguez, Juan Antonio, 1990, *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Saugnieux, Joel, 1981, "Berceo y el Apocalipsis", en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 161-178.
- van Dijk, Teun, 1992, *La ciencia del texto*, Barcelona: Paidós.

**De los cruzados y peregrinos
en las cantigas profanas
gallego-portuguesas a los
viajeros en las *Cantigas de
Santa María* de Alfonso X**

*La construcción poética de los
espacios de peregrinación*

GABRIELA EDITH STRIKER
Universidad de Buenos Aires

Nos centraremos en el motivo de la peregrinación en dos de los grandes géneros de la lírica profana gallego-portuguesa medieval, las cantigas de amigo y las cantigas de escarnio y maldecir. Asimismo, procuraremos establecer semejanzas y diferencias entre la construcción discursiva de los espacios de peregrinación que se registran en el corpus lírico profano gallego-portugués y en las *Cantigas de Santa María* (= CSM) de Alfonso X.

Cuando nos preguntamos si este movimiento de índole religioso aparece en las cantigas profanas gallego-portuguesas y dónde, hallamos el motivo, en general, subordinado al género de amigo, entre las cantigas de romería. Contamos con, al menos, 56 piezas de esta modalidad (Tavani, 1986: 142-143) aunque no todas presentan una referencia explícita a la intención de ir en romería o peregrinación que se manifiesta de esta manera mediante varias expresiones tales como *fazer (a) romaria, vir en romaria, ir [...] en romaria* o *treides [...] en romaria* (Brea, 1999: 383). Por otra parte, para Ângela Correia (1993:

12), el rasgo que más singulariza al conjunto de las cantigas de romería es la mención de un santuario y, para Henrique Monteagudo (1998: 98), la mención de un nombre propio, ya sea de un lugar santo, de un hagiónimo (un nombre de un santo) o de un hagiopónimo (combinación de los anteriores). A propósito de la relevancia que ambos especialistas atribuyen a la mención o alusión a los sitios sagrados en estas composiciones, la *Primera Partida* que trata en su título XXIV sobre romeros y peregrinos nos da la pauta de esa atinada observación pues hace especial énfasis en los “santos lugares”:

Romero tanto quiere decir como home que se parte de su tierra et va á Roma para visitar los santos lugares en que yacen los cuerpos de sant Pedro et de sant Pablo, et de los otros que prisieron hi martirio por nuestro señor Iesu Cristo. Et pelegrino tanto quiere decir como extraño que va visitar el sepulcro de Ierusalen et los otros santos lugares en que nuestro señor Iesu Cristo nació, et visquió et prisó muerte en este mundo, ó que anda en pelegrinaie á Santiago ó á otros santuarios de luenga tierra et es traña. Et como quier que departimiento es quanto en palabra entre romero et pelegrino; pero segunt comunalmente las gentes lo usan, asi llaman al uno como al otro (Real Academia de la Historia, 1807: *Primera Partida*, Título XXIV, Ley I).

Además, si bien en este pasaje es muy clara la distinción semántica entre el romero y el peregrino, este texto legal también da cuenta de la confusión que se produce entre uno y otro término en el uso de la lengua. Lo mismo sucede en la práctica lingüística con los vocablos romería y peregrinación. Ahora bien, ¿cuál es la función de la peregrinación en estas piezas de romería? No estrictamente aquella que se establece también en la *Primera Partida*: “servir á Dios et honrar á los santos” (Real Academia de la Historia, 1807: Título XXIV). Es cierto que los actores de estas cantigas se movilizan de acuerdo con una de las tres maneras o razones que desarrolla la legislación, “la primera es quando por su propia voluntat et sin premia ninguna va en pelegri naie á alguno destos santos lugares” (Real Academia de la Historia, 1807: *Primera Partida*, Título XXIV, Ley I). Y enuncian su voluntad, por ejemplo, mediante las expresiones verbales *aver coraçon e ir de coraçon*. Pero, con el pretexto de cumplir con “su propia voluntad” espiritual a la vez que con los deberes de culto, la amiga y el amigo acuerdan reunirse en una ermita o en los alrededores de un santuario con otras intenciones. Dado que las cantigas de amigo forman parte de los géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa (junto con las cantigas de amor), el sentido de la romería está ligado a un encuentro (o, en el peor de los casos, un desencuentro) amoroso. Como sostiene Mercedes Brea (1999: 384), el objetivo fundamental es ver al amigo/a

y tener ocasión de *falar* con él/ella. Por tanto, el valor del lugar sagrado se tergiversa en la medida en que se fija como punto de llegada de los fieles y, a la vez, se construye como puente para el vínculo de los romeros enamorados, cuyas acciones (conversar sobre amor, cantar y/o bailar alrededor de las ermitas o santuarios) se alejan de la dimensión sagrada de la peregrinación.¹

Por otra parte, las cantigas de amigo que incluyen nombres de santos contienen, explícita o implícitamente, toponimia menor, es decir, referencias a lugares escasamente conocidos, alejados de los centros urbanos. Al respecto, en la reseña que Gimena del Rio Riande (2012-2013) realiza al estudio de Santiago Disalvo (2013) sobre las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, la especialista en lírica profana gallego-portuguesa medieval destaca que, a excepción de Santiago de Compostela, todos los santuarios mencionados en las cantigas de romería corresponden a pequeños cultos regionales con sede en ermitas o iglesias pequeñas esparcidas por Galicia o por el norte de Portugal.² Rio Riande (2012-2013: 297) distingue que son precisamente estos santuarios del Norte que se mencionan en las cantigas de romería profanas gallego-portuguesas los que no se incluyen entre los numerosos destinos de peregrinación que atiende Disalvo con detalle en el corpus de las CSM. Es probable que el rey sabio no tuviera conocimiento, por ejemplo, de los santuarios marianos menores tales como Santa María de Reça y Santa María do Lago que cantan Airas Paez y Fernan do Lago, respectivamente. Sus piezas formarían parte de una selección o *Liedersammlung* de romería incorporada en el *Cancionero de juglares gallegos* que, aparentemente, no habría llegado al *scriptorium* alfonsí, a pesar de la amplia recepción de relatos orales y compilaciones de textos que se recogían en el taller (Disalvo, 2013: 60, 82).

Por otro lado, más allá de que en las narraciones de las CSM abundan santuarios marianos mayores y menores ibéricos (como Salas, Vila-Sirga, Terena, Montserrat, Tudía, Castrojeriz y Puerto de Santa María entre los primeros, y Alenquer, Estremoz y Odemira entre los

1 El tratamiento del santuario como lugar sagrado con sus características distintivas al que llegan los peregrinos y del espacio en que se convierte por el dinamismo y las relaciones sociales que se generan en torno al sitio nos remite a la diferencia entre lugar y espacio que establece Michel De Certeau (1996:129): un lugar “[i]mplica una indicación de estabilidad”, “Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movi lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. [...] A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio ‘propio’.”

2 Para profundizar en la distribución geográfica de los santuarios mencionados en las cantigas de romería, véase también Elsa Gonçalves (1986).

segundos)³, también se registra variedad de templos marianos franceses (como Arras, Chartres, Le Puy en Velay, Rocamadour, Soissons) y se mencionan otras múltiples regiones y ciudades no peninsulares donde operan los milagros de la Virgen, o bien sirven de puntos geográficos por donde pasan los viajeros que son protagonistas o testigos de la ejecución de los prodigios o bien sugieren la procedencia de los protagonistas: en Italia, Sicilia, Foggia, Pisa, Scala, Toscana, Siena, Lombardía; en Alemania, Colonia y Sieglar; Gran Bretaña y enclaves ingleses, como Canterbury y Dover; menciones a países y ciudades africanas, como Salé en Marruecos y Damietta en Egipto, y orientales, como Persia y Siria.⁴

Frente a la configuración de una topografía local en el corpus de cantigas profanas de romería que incluye un número reducido de ermitas e iglesias pequeñas ubicadas en zonas periféricas en Galicia y en la franja norte de Portugal, observamos cómo se va construyendo a través de los espacios visitados por los viajeros en las narraciones de milagros marianos un recorrido mucho más amplio, una peregrinación que se expande a grandes centros dentro y fuera de la Península Ibérica. Esta apuesta a una topografía “global” en las CSM se apoya en la norma establecida en la *Primera Partida* sobre la misión de romeros y peregrinos que ya hemos citado (“servir á Dios et honrar á los santos”, Título XXIV). No obstante, el viaje por tierras ajenas no se agotaría en un objetivo únicamente doctrinal. Esta configuración de una topografía “global” sugiere también una función instrumental de la peregrinación y de sus espacios que estaría ligada a una utilidad política. De acuerdo con Connie Scarborough (2009), la obra en sí representaba una operación de propaganda de la figura del rey Alfonso el Sabio y de su política. Según periodiza Carlos Alvar, el monarca persiguió durante veinte años aproximadamente (1256-1275) el sueño de convertirse en el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico desde que “el 18 de marzo de 1256, Bandino de Guido Lancia –síndico y procurador de Pisa–, firmaba en Soria con Alfonso X los documentos en los que se reconocía al rey castellano como ‘legítimo descendiente de los duques de Suabia y de la poderosa casa de los Staufen’” (Alvar, 1984: 9). Aunque en las CSM contamos con una sola alusión a la empresa imperial o *fecho*

3 Véase el trabajo de Stephen Parkinson (1998-1999) para profundizar en los santuarios portugueses presentes en las CSM y los milagros que en ellos (o acercándose a ellos) acaecen.

4 No quedan excluidas de esta enumeración los tres destinos santos por excelencia, Santiago de Compostela, Roma y Jerusalén, a los que, sin embargo, no se les otorga demasiada atención en las CSM (Fidalgo, 2005: 151-156).

del Imperio (c. 235)⁵, la distribución de los espacios al interior del reino castellano-leonés y a nivel internacional parece responder a esta ambición de carácter universal; de modo que una circulación dogmática de tal envergadura espacial podría representar un mecanismo estratégico para promocionar el poder del rey Alfonso el Sabio entre la mayor cantidad de sitios posibles a los fines de conseguir la corona imperial.

Nos resta abordar cómo es tematizado también el tópico de la peregrinación en las cantigas profanas del género de escarnio y maldecir. A diferencia de las cantigas de romería, en estas composiciones de escarnio y en alguna tensó, el viaje (o relato de viaje) de cruzados y peregrinos se expande fuera de los límites de la Península. Así, contamos con diez piezas en las que se hace referencia a *Ultramar*, término que puede designar Tierra Santa o la costa del norte de África (Lopes, Ferreira *et al.*, 2011: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/lugar.asp?cdlug=184&pv=sim>). Nos detendremos en una de estas compuesta por Martin Soarez, *Pero non fui a Ultramar* (B 143), cuyo análisis textual nos orientará para establecer otras representaciones de los lugares tradicionales de peregrinación.

En su cantiga (B 143) (Rodrigues Lapa, 1965: 428-429, c. 284), Martin Soarez expone en los primeros versos el conocimiento que tiene de Tierra Santa, aunque no por su propia experiencia como viajero:

Pero non fui a Ultramar,
muito sei eu a terra ben,
per Soeir'Eanes, que en ven,
segundo lh'eu oí contar. (vv. 1-4)

El trovador traduce el testimonio oral de Soeir'Eanes, un caballero, según nos indica la rúbrica explicativa que antecede a la pieza, que habría regresado de Ultramar: “Esta cantiga fez Martin Soares a un cavaleiro que era chufador que dezia que vinha d'Outramar” (Rodrigues Lapa, 1965: 428). El compositor reproduce las ciudades del camino y la descripción de las distancias entre ellas mediante adverbios o construcciones adverbiales como *alen do mar*, *aquen*, *a par*, *três légoas*, entre otros.

Diz que Marselha jaz alen
do mar e Acre jaz aquen,
e Somportes loguí a par.

5 Seguiremos aquí y en adelante la numeración que se encuentra disponible en <http://www.cantigasdesantamaria.com/>. Cabe aclarar también que a lo largo del artículo emplearemos las abreviaturas “c.” para hacer referencia a una cantiga y “cc.” para varias.

E as jornadas sei eu ben,
 como lhi éiri oí falar:
 diz que pod'ir quen ben andar
 de Belfurad'a Santarem,
 se noutro dia madrugar,
 e ir a Nogueirol jantar
 e maer a Jerusalen. (vv. 5-14)
 [...]
 Do sepulcro vos [er] direi,
 per u andou, ca lho oí
 a Don Soeiro; ben assi
 como m'el disse, vos direi:
 de Santaren três légoas é,
 e quatr'ou cinco de Loulé,
 e Belfurado jaz logu'i. (vv. 22-28)

Como manifiesta Martin Soarez en el segundo verso (*muito sei eu a terra ben*), es muy probable que realmente conociera el itinerario de viaje que conducía a Tierra Santa, pero no por medio de Soeir'Eanes, sino a través de las guías de peregrinos, de las Sagradas Escrituras e, incluso, por los romanceamientos bíblicos que ya circulaban en la Península. ¿Habría influido esta presumible formación cultural en la valiosa consideración de este trovador que pertenecería a la baja nobleza?⁶ En la rúbrica explicativa de una tensó conservada (en *B* 144) entre él y Pai Soarez de Taveirós hallamos un elogio a este autor portugués, oriundo de Riba de Lima, que lo define como el mejor de los trovadores: “[...] Este Martin Soárez foi de Riba de Límia, en Portugal, e trobou melhor ca tódolos que trobaron [...]” (Rodrigues Lapa, 1965: 448, c. 301). Más allá de este detalle cancioneril, su maestría característica de la función artística de todos los trovadores ‘según da cuenta, por ejemplo, la *Declaración* que supuestamente hace el rey Alfonso X a la *Súplica* de Guiraut Riquier por los nombres de los juglares en 1274 (Bertolucci Pizzorusso, 1966)⁷

6 Martin Soarez pertenecería a una familia de pequeña nobleza según António Resende de Oliveira (1994: 386 y 388) infiere de la mención de Johan Martins, hijo del trovador, en los libros de linajes por haberse casado con una hija de María Rodríguez de Lanhoso.

7 Alfonso X denomina trovadores a los que saben componer versos y melodías, hacer danzas, coblas y baladas con maestría, albas y sirventeses: “e sels, on es sabs/de trobar motz e sos,/d'aquels mostra razos/com los deu hom nomnar;/car qui sap dansas far/e coblas e baladas/d'azaut maistreiadas,/albas e sirventes,/gent e be razos es/c'om l'apel 'trobador” (Bertolucci Pizzorusso, 1966: 105, vv. 246-255). Por su maestría, el trovador debe ser más honrado que el juglar, por cuanto otro puede hacerse juglar utilizando el arte de su saber: “e deu aver honor/per dreg mais de joglar;/c'us autres se pot far/joglars ab so saber” (Bertolucci Pizzorusso, 1966: 105, vv.

le permitiría jugar, en general, con la lengua y, en particular, con los topónimos en esta cantiga.

Claramente, la ciudad francesa de Marsella no está del otro lado del mar (*alen do mar*). Tampoco Acre se halla en tierra peninsular o “aquí” (*aquen*) como enuncia el poeta, sino que es una ciudad y puerto de Palestina (Ferreiro, 2014: <http://glossa.gal/glosario/termo/46>). En el siglo III a.C., tras la conquista de la ciudad de Acre por el rey de Egipto Ptolomeo II Filadelfo, se la llama Ptolemaïs o Tolemaida. Con este último nombre la encontramos en el libro de los *Hechos de los Apóstoles*; es Pablo de Tarso quien se detiene allí, en Tolemaida, de camino a Jerusalén: “Terminamos nuestro viaje por mar yendo de Tiro a Tolemaida, donde saludamos a los hermanos y nos quedamos con ellos un día.” (Hechos 21: 7). Narra Joseph Fitzmyer (1972: 562) que precisamente en el año 58 Pablo navega hasta Cos, Rodas, Patara de Licia, Tiro de Fenicia, Tolemaida y Cesarea Marítima y luego llega por tierra a Jerusalén para la fiesta de Pentecostés.⁸ Por otra parte, Somport o Somportes es un puerto de montaña que no está situado en las cercanías de Acre (*a par*), sino en la frontera de España y Francia, constituye el desfiladero de los Pirineos por donde pasa el camino de Santiago (Ferreiro, 2014: <http://glossa.gal/glosario/termo/3227>).

El desplazamiento de estos tres topónimos (Marsella, Acre y Somport) de un lado al otro del mar anuncia en la primera estrofa la ficción del viaje. Así, se pone en duda la palabra de Soeir'Eanes con respecto a su peregrinación a Ultramar. Sobre la base de la condición mentirosa del caballero, según nos indica además la rúbrica explicativa con el calificativo *chufador*, el trovador crea un escarnio personal y utiliza ese viaje como motivo para construir la ironía. Soeir'Eanes también fue blanco de ataque de otros reconocidos agentes de la tradición lírica gallego-portuguesa como Afons'Eanes do Coton y Pero da Ponte, aunque estos lo escarnecieron por su arte de trovar.

A la invertida posición geográfica (y cartográfica) de los topónimos mencionados en la primera estrofa de la cantiga, se suman luego argumentos que carecen de lógica temporal y que afirman la falsedad del viaje. Aunque el peregrino caminara velozmente desde Belorado (otro cruce en el Camino de Santiago, en Burgos, España) a Santarén (ciudad de Portugal), no podría llegar en el mismo día a la segunda ciudad, esa distancia le demandaría mucho más tiempo. Asimismo, ya sea que Nogueirol hiciera referencia a un monasterio gallego de Nogueira o a la freguesía de Nogueiró en el concejo de Bra-

256-259). Alfonso X retoma la definición de trovador en los vv. 356-361 (Bertolucci Pizzorusso, 1966: 108).

8 Véase el detalle de este recorrido en Hechos 21: 1-17.

ga en Portugal (Ferreiro, 2014: <http://glossa.gal/glosario/termo/2352>), sería imposible almorzar en ese paraje peninsular y dormir esa noche en Jerusalén.

Por otra parte, como observamos en la cuarta estrofa, se altera la lógica espacial mediante la inverosímil descripción de la cantidad de leguas entre Santarén, Belorado y Loulé 'localidad y sede del concejo de Algarve, en Portugal, conforme al glosario de Manuel Ferreiro (2014: <http://glossa.gal/glosario/termo/1950>)' y la ubicación del sepulcro de Jesucristo. Recordemos que esta unidad de longitud era una medida itineraria que representaba la distancia que se podía recorrer a pie durante una hora y variaba de acuerdo a las circunstancias que rodeaban al viajero. Según el dato que nos aporta el *Diccionario de la lengua española* sobre la legua, "en el antiguo sistema español equivale a 5572, 7 m" (Real Academia Española, 2014: <http://dle.rae.es/?id=N5PoXDE>), es decir, entre 5 y 6 kilómetros aproximadamente. Estimamos, entonces, que no alcanzarían 3 ni 5 leguas para llegar desde cualquiera de estas ciudades situadas en la Península Ibérica a la capital de Tierra Santa. No obstante, la cantiga propone un salto gigante desde estas regiones ibéricas a Jerusalén.

El procedimiento se repite en la última estrofa, pero a nivel religioso, ya que en Jerusalén el romero recibe el perdón del Sultán:

Per i andou Nostro Senhor;
dali diz el que foi romeu;
e, depois que lh'o Soldan deu
o perdón, ouve gran sabor
de se tornar; e foi-lhi greu
d'andar Coira e Galisteu
con torquis do Emperador. (vv. 29-35)

El príncipe musulmán no puede conceder el perdón de los pecados o indulgencias a ningún cristiano así como el Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico no conduce tropas turcas. Ya Manuel Rodrigues Lapa (1965: 429) señalaba que sería absurdo recorrer Coria y Galisteo, tierras localizadas en Ciudad Rodrigo (España), con turcos del Emperador.

Además, como vemos en la tercera estrofa, la presencia del judío rompe la lógica espacial:

E diz que viu ùn judeu,
que vio prender Nostro Senhor;
e averedes i gran sabor,
se vo-lo contar, cuido-m'eu;

diz que é [un] judeu pastor;
natural de Rocamador,
e que á nom[e] Don Andreu. (vv. 15-21)

Como señalamos anteriormente, Rocamador es una de las ciudades francesas que aparece frecuentemente en las CSM (cc. 8, 147, 153, 157-159, 331, 343, etc.) e importante centro de peregrinación donde se situaba el famoso santuario de Santa María de Rocamador. Resulta muy sospechoso el encuentro de Soeir'Eanes en Tierra Santa con un judío nacido en esta ciudad católica por excelencia y, además, completamente imposible a nivel temporal que hubiera visto *prender* o capturar a Jesucristo.

En suma, todos estos elementos analizados refuerzan la falsedad del viaje, pero asimismo lo recrean. El trovador reconstruye las coordenadas geográficas de la ruta a Ultramar que formaban parte del imaginario bíblico de la sociedad medieval en función de una perspectiva lúdica que se asocia al género de escarnio y maldecir. Además, exceptuando las ciudades de Marsella y Acre, el itinerario del romero a Tierra Santa es ibérico. A semejanza de las cantigas profanas de romería, aquí se pone el acento en la geografía local, razón por la cual también se ubica a Acre en la región peninsular con el adverbio "aquí" y podríamos conjeturar que lo mismo sucede con Jerusalén, ya que en el discurso poético se halla muy próxima a ciudades portuguesas y españolas. La alteridad que proponemos en nuestro análisis se apoya en el recurrente empleo de la figura retórica de la inversión, que François Hartog define de esta manera:

El principio de inversión es, pues, una manera de transcribir la alteridad al volverla fácil de aprehender (es lo mismo, salvo que es lo contrario) en el mundo donde se relata, pero que también puede funcionar como principio heurístico: permite comprender, explicar, dar sentido a una alteridad que sin ello sería totalmente opaca: la inversión es una ficción que permite "ver" y comprender: es una de esas figuras que concurre a la elaboración de una representación del mundo (Hartog, 2002: 209).

Esta inversión, como vimos, opera en clave dialéctica en toda la pieza, de modo tal que nos permite ver otra representación de Ultramar que adquiere un nuevo sentido en línea con la acentuación de la presencia ibérica. Pero la alteridad no se agota en este recurso de la inversión. Más allá de que esta cantiga de Martín Soares corresponde a un escarnio personal, parece ofrecernos otra guía o circuito a Ultramar e, incluso, otra Ultramar o Tierra Santa en cuya capital, además, convergen cristianos, moros y judíos. En esta cartografía textual los puertos, cruces, desfiladeros o pasos representan signos de fronteras móviles,

las longitudes de una ciudad a otra se ponen en tensión, el discurso del trovador también se encuentra en contienda entre una composición propia y una reproducción (o traducción) de la narración oral del peregrino, entre un viaje verdadero y uno falso. Así, existiría una constante “tensión dinámica”, en palabras de Stuart Schwartz (1994: 2), no solo entre estos discursos, sino también entre los lugares conocidos o imaginados por el público medieval y los espacios creados en el discurso. Por último, una mirada panorámica a este trabajo nos lleva a reflexionar también sobre la tensión dinámica que opera entre los espacios sagrados de las cantigas profanas gallego-portuguesas (de romería y de escarnio y maldecir) con tendencia hacia el ámbito local y aquellos santuarios y ciudades del corpus mariano alfonsí que configuran su topografía.

Bibliografía

- Alvar, Carlos, 1984, “Poesía y política en la corte alfonsí”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 410, 6-20.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 1966, “La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia”, *Studi mediolatini e volgari* XIV, 49-135.
- Brea, Mercedes, 1999, “Las ‘cantigas de romería’ de los juglares gallegos”, en Fortuño Llorens, Santiago y Martínez Romero, Tomás (eds.), *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval. (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, vol. 1, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 381-396.
- Cantigas de Santa Maria for Singers*, 2015. Recuperado de <http://www.cantigasdesantamaria.com/> el 12/05/2018.
- Correia, Ângela, 1993, “Sobre a especificidade da cantiga de romaria”, *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, S. 2, 8-2, 7-22.
- De Certeau, Michel, 1996, “Tercera parte: Prácticas de espacio”, en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, pp. 103-142.
- Disalvo, Santiago, 2013, *Los monjes de la Virgen: representación y reelaboración de la cultura monacal en las Cantigas de Santa María de Alfonso X*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs (Serie: Estudios de literatura medieval “John E. Keller”, núm. 9).
- Ferreiro, Manuel, dir., 2014, *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña. Recuperado de <http://glossa.gal/> el 12/05/2018.
- Fidalgo, Elvira, 2005, “Peregrinación y política en las *Cantigas de Santa María*”, en *Formas narrativas breves en la Edad Media. Actas del IV Congreso. (Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004)*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela. https://books.google.com.ar/books?id=gWmWJeSdqM0C&pg=PA169&lpg=PA169&dq=chartres+soissons+csm&source=bl&ots=q4-CEAa-00&sig=8SxeMLoJb1XTtbYQ5gzZtNLbWo8&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi4k_P53KLeAhWEFZAKHWAYDuIQ6AEwBXoECAIQAO#v=onepage&q=chartres%20soissons%20csmsm&f=false
- Fitzmyer, Joseph, 1972, “Vida de san Pablo”, en Brown, Raymond; Fitzmyer, Joseph y Murphy, Roland (dirs.), *Comentario Bíblico “San Jerónimo”, III. Nuevo Testamento I*, Madrid, Cristiandad, pp. 547-564.
- Gonçalves, Elsa, 1986, “Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) ‘Quel da Ribera’; (2) ‘A romaria de San Servando’”, en *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque. París, 20-24 octobre 1981*, París, Fundação Calouste Gulbenkian-Centre Cultural Portugais, pp. 41-53.
- Hartog, François, 2002, *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro *et al.*, 2011, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH / NOVA. Recuperado de <http://cantigas.fcsh.unl.pt/> el 12/05/2018.
- Monteagudo, Henrique, 1998, “Cantores de santuario, cantares de romaría”, en *Actas do Congreso “O mar das cantigas”*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 95-124.
- Parkinson, Stephen, 1998-1999, “Santuarios portugueses en las *Cantigas de Santa María*”, *Alcanate* I, 43-57.
- Real Academia Española, 2014, *Diccionario de la lengua española*, (23.ª ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es> el 12/05/2018.
- Real Academia de la Historia, 1807, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Tomo I (*Partida Primera*), Madrid, Imprenta Real. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas->

- con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-1-partida-primera--0/ el 12/05/2018.
- Resende de Oliveira, Antonio, 1994, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibrí (Faculdade de Letras).
- Rio Riande, María Gimena del, 2012-2013, "SANTIAGO DISALVO, *Los monjes de la Virgen: representación y reelaboración de la cultura monacal en las Cantigas de Santa María de Alfonso X*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs (Serie: Estudios de literatura medieval 'John E. Keller', núm. 9), 2013", *Incipit XXXII-XXXIII*, 295-301.
- Rodrigues Lapa, Manuel, ed., 1965, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.
- Scarborough, Connie, 2009, *A Holy Alliance: Alfonso X's Political Use of Marian Poetry*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta.
- Schwartz, Stuart, 1994, *Implicit Understandings. Observing, Reporting and Reflecting on the Encounters between Europeans and Other Peoples in the Early Modern Era*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Tavani, Giuseppe, 1986, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.

6.

**UTOPIA Y DISTOPIA
EN EL ESPACIO COLONIAL**

Proyecciones utópicas en una economía-mundo

Cartografías de lo desconocido y espacios imaginarios en la Francia temprano-moderna (s. XVI-XVII)

CAROLINA MARTÍNEZ
CONICET-UNSAM-UBA

El objetivo de esta comunicación es examinar el vínculo entre la dimensión material de la expansión ultramarina iniciada por las coronas ibéricas a mediados del siglo XV y la producción de relatos de viaje de tipo utópico. Para ello, se hará particular hincapié en el papel de las *terrae incognitae* que, al tiempo que actuaron como incentivos para futuras exploraciones, resultaron el escenario geográfico ideal donde implantar las sociedades utópicas descriptas. La ampliación del mundo conocido producto del despegue transoceánico liderado por Portugal y España hacia 1450 supuso, en los siglos siguientes, la articulación de espacios económicos, políticos y culturales hasta entonces desvinculados. En su etapa inicial, las rutas y regiones incorporadas a aquella economía-mundo convivieron con cartografías de lo desconocido que, basándose en supuestos teóricos heredados de la antigüedad clásica tales como la existencia de una mítica Tierra Austral, pusieron a disposición de los agentes imperiales un conjunto de territorios teóricamente por descubrir.¹ El impacto

1 La noción de “economía-mundo” para explicar la convergencia de distintos espacios, economías y culturas a comienzos del siglo XVI fue acuñada a fines de los años ‘70 por el historiador francés Fernand Braudel, quien en el tercer tomo de *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle* (1979: 42) examinaba las com-

geopolítico que aquellas imágenes cartográficas tuvieron sobre las potencias ultramarinas advenedizas resultó determinante en dos sentidos. En principio, fue crucial en la gesta de nuevos proyectos de colonización, impulsados por el posible hallazgo de riquezas minerales y la atractiva iconografía inserta en los mapas de *Terra Australis* publicados en el período.² A la vez, la hipotética existencia de territorios ultramarinos aún desconocidos también permitió a los rivales de las coronas ibéricas minimizar los logros de aquellas.³ En el caso de Francia, del conjunto de tierras incógnitas imaginadas, fue la hipotética existencia de una masa continental en el extremo meridional del Orbe la que fundamentó sus expectativas coloniales pues, al igual que Inglaterra y las Provincias Unidas, la monarquía francesa también había iniciado su carrera colonial de forma tardía en comparación con el impulso de las coronas ibéricas.

En cuanto al estatus epistemológico de las *terrae incognitae*, la presencia de *Terra Australis* en los mapamundis de aquel período indica, en principio, que podían convivir en un mismo plano imágenes de territorios conocidos y supuestos pues “la falta de una experiencia visual no [impidió] la imaginación de tierras desconocidas” (Lois, 2015: 2). Esto se hizo evidente en los primeros siglos de expansión, cuando la teoría cubrió con sus principios los espacios en blanco dejados por una aún inicial (y sobre todo parcial) experiencia del mundo (Lois, 2018: 45). La incidencia del saber cartográfico en la consolidación de una imagen moderna del mundo no fue, sin embargo, de naturaleza teórica exclusivamente. En el período de los llamados “grandes descubrimientos”, el postulado clásico sobre la existencia de una *Pars Quinta* en las Antípodas del mundo conocido potenció aún más los

plejas relaciones económicas mundiales tejidas al calor de la expansión ultramarina europea. En época más reciente, es en torno a la noción de “conciencia mundo” que se ha construido cierto consenso respecto del impacto que tuvieron en la renovación de la imagen del mundo tanto los viajes de exploración como el hallazgo europeo de tierras y sociedades nunca antes descritas por los Antiguos (Gruzinski, Benat-Tachot, Jeanne, 2012).

2 La *Cosmographie Universelle* (1556) del piloto y cosmógrafo normando Guillaume Le Testu es, tal vez, la fuente más representativa del interés por ofrecer una imagen positiva de la supuesta Tierra Austral.

3 Además de los territorios incorporados por las coronas ibéricas, tanto Castilla como Portugal fueron hábiles en negociar sus respectivas áreas de influencia en ultramar. Hacia fines del siglo XV, mediante la firma del Tratado de Alcáçovas (1479) y posteriormente del Tratado de Tordesillas (1494), España y Portugal habían alcanzado un consenso relativo respecto de qué regiones del mundo conocido y por conocer corresponderían a cada una. Ninguno de los dos acuerdos firmados, ciertamente, contemplaban los intereses de las potencias que les siguieron en la carrera transoceánica.

viajes de exploración. Tal como fue señalado en los párrafos precedentes, bajo la rúbrica de “*terrae incognitae*”, tanto *Terra Australis* como cualquier otra zona desconocida del globo operaron como alicientes para las empresas comerciales gestadas por las Provincias Unidas de los Países Bajos, Inglaterra y Francia en respuesta al despegue de las coronas ibéricas.

Ahora bien, por tratarse de tierras desconocidas cuya existencia debía ser verificada, las imágenes (textuales y cartográficas) de *Terra Australis* incidieron con igual fuerza en dos planos a primera vista desvinculados. Por un lado, hasta fines del siglo XVIII aquella quinta parte del orbe terrestre jugó un papel clave en la configuración de una economía-mundo, al convertirse en un objeto de especulación y deseo para cada una de las potencias ultramarinas en juego. Por el otro, su carácter de tierra desconocida la convirtió en depositaria de expectativas y bondades que terminaron por traducirse en un imaginario determinado, retomado en mayor o menor grado por los relatos de viaje utópicos.

En cuanto a la importancia de la Tierra Austral incógnita en la configuración de una economía-mundo, debe señalarse en primer lugar que su presencia en el mapa temprano moderno obedeció a la síntesis entre el saber clásico y la experiencia sobre el terreno en un contexto de renovación tal como el que atravesó la cartografía del Renacimiento. Ahora bien, si en términos generales la combinación de antiguos saberes y nuevas informaciones permitió transformar la imagen del mundo conocido, en el caso de la Tierra Austral pasaron siglos hasta que se desestimó su existencia. De hecho, fue la propia experiencia sobre el terreno la que, en ocasiones, pareció refrendar los supuestos clásicos. Así por ejemplo, aún después de la navegación holandesa por el contorno sur de la Isla de Tierra del Fuego en 1616, se siguió creyendo que el territorio avistado por la expedición de Magallanes (1519-1522) al sur del Estrecho (i.e. la llamada “Tierra” del Fuego) era el promontorio de un continente austral (Broc, 1975: 173).

Las consecuencias que supuso el hallazgo de aquel pasaje interoceánico en 1520 fueron, en este sentido, dobles. Pues si por un lado el cruce permitió comprobar que todos los mares del mundo estaban conectados (Parry, 1989), por el otro, fortaleció la creencia clásica de un continente austral en los confines del hemisferio sur. Tal como fue señalado en el párrafo precedente, cuando los holandeses (Le Maire y Schouten) atravesaron el Cabo de Hornos en 1616 y comprobaron el carácter insular de Tierra del Fuego (Broc, 1975: 173-4), lejos de desestimarse su existencia, la búsqueda de *Terra Australis* solo se desplazó algunos grados de latitud más al sur.

En cuanto a la forma de cartografiar la desconocida *Pars Quinta*, debe señalarse que las imágenes de aquel territorio presentes en los mapas previos a 1616 (i.e. entre los que se destacan el “*Typus Orbis Terrarum*” de 1570 de Abraham Ortelius y el mapamundi de 1569 de Gerardus Mercator) agruparon en una misma masa continental tanto espacios inexplorados cuanto territorios australes recientemente descubiertos. Así, mientras los contornos septentrionales de Nueva Guinea, Australia y Tierra del Fuego permitían trazar con precisión algunas de las supuestas costas del continente austral (Broc, 1975: 173), el resto del territorio fue cartografiado “*que par imagination*”, tal como explicaría el cosmógrafo y navegante Guillaume Le Testu en su *Cosmografía Universal* de 1556.

Es posible afirmar entonces que, más allá de que sus orígenes puedan hallarse en la Antigüedad clásica, las novedades y dinámica propias de la temprana modernidad europea otorgaron a la noción de Tierra Austral una nueva dimensión histórica. Ha sido señalado ya cómo desde el siglo XVI aquella se convirtió no solamente en el horizonte deseado de la expansión ultramarina sino también en la depositaria de fantasías utópicas. Dos sucesos de cabal importancia para la geografía moderna contribuyeron a que esto sucediera. Por un lado, el hallazgo del *Comentario* de Macrobio (junto al mapa diseñado en el siglo X a partir de sus escritos) reavivó el debate en torno a la existencia del *Orbis Alterius*. Por el otro, la traducción al latín de la *Geographia* (s. II d.C.) de Ptolomeo, realizada a principios del siglo XV, llevó a la inclusión de aquel continente austral en las producciones cartográficas y literarias del período.

Cerca del siglo V d.C., en su *Comentario al sueño de Escipión* Macrobio había postulado la idea de un mundo compuesto por cuatro porciones de tierra, las cuales consideraba eran habitables. Tales aseveraciones habían trascendido su propia época y en el transcurso del siglo X se había trazado un mapa que ilustraba sus postulados. Tras imprimirse por primera vez en Brescia en 1483, las conjeturas de Macrobio relanzaron el debate en torno a la posible existencia de moradores desconocidos en las antípodas del mundo habitado. Por su parte, la traducción de la *Geographia* de Ptolomeo en el siglo XV presentó al lector temprano-moderno un sistema de representación cartográfica en paralelos y meridianos.⁴ A partir de 1477, la difusión de las múltiples ediciones im-

4 Tal como ha señalado Paul Zumthor, “la *Geographia* era en realidad un tratado de cartografía más que una descripción del mundo; los mapas que la ilustraban eran sin duda muy posteriores al texto, pero la obra se consideró como un todo. Traducida al latín antes de 1409, se extendió inmediatamente entre los medios intelectuales de Ita-

presas de este manuscrito y de los mapas que lo acompañaban hizo de la Tierra Austral un espacio representable que además podía localizarse a partir de una serie de coordenadas. En efecto, en las décadas subsiguientes, ningún mapa que se preciara de ser exacto dejaría de respetar la tradición ptolemaica y, en consecuencia, de incluir el *Orbis Alterius* como una gran masa de tierra en los confines meridionales del globo.

La difusión de la *Geographia* de Ptolomeo así como un conjunto de experiencias concretas de navegación por las aguas del Pacífico hicieron que hasta fines del siglo XVIII *Terra Australis* ocupara un lugar cada vez más relevante en la cartografía moderna. En definitiva, haya sido a partir de los postulados teóricos ptolemaicos o de las navegaciones de Álvaro de Mendaña o Abel Tasman, entre los siglos XVI y XVIII fueron frecuentes las discusiones sobre la posible existencia de “una vasta masa de tierra continental [extendiéndose] a través del sur del Océano Índico desde África hasta el extremo más lejano de Asia” (Parry, 1989: 91).

En el caso de Francia, la creciente importancia de *Terra Australis* en la cosmografía y en las actividades de exploración emprendidas por armadores privados puede datarse entre mediados y fines del siglo XVI. La existencia de aquellas tierras se impuso con suficiente verosimilitud como para que, a instancias del cosmógrafo real André Thevet, en 1555 el vicealmirante de Francia, Nicolás Durand de Villegagnon, fundara una “Francia Antártica” en la Bahía de Guanabara, Brasil (Broc, 1975: 173). Por su parte, cosmógrafos como Guillaume Le Testu dedicaron grandes apartados de sus obras a “representar” los contornos y las auguradas riquezas de la Tierra Austral (Martínez, 2016). A mediados del siglo XVI, los cartógrafos de la Escuela de Dieppe segmentaron *Pars Quinta* en distintas regiones. Surgieron por entonces “Java la Grande” y la “Tierra de los Papagayos” (o Brasil inferior). El resto conformaría una gran masa continental que incluía tanto las tierras recientemente descubiertas como las descritas por el saber clásico. En 1582, con la publicación de *Les Trois Mondes*, Lancelot Voisin de la Popelinière advertía a los allegados del monarca francés acerca de la necesidad de descubrir *Terra Australis* y evitar su posible ocupación por parte de las coronas ibéricas. Por sus características, la obra se insertaba en el marco de la llamada Leyenda Negra y del intento por parte de las naciones protestantes de denostar los logros y advertir sobre las atrocidades de la colonización ibérica en América (Lestringant, 2000: 238).

lia, de Francia, de Alemania. En 1475 se imprimió sólo el texto; en 1477, el texto y los mapas. Siguieron varias reediciones. Esta oleada fue contemporánea de las grandes expediciones” (Zumthor, 1994: 320).

La importancia que tanto la cartografía normanda como la corona misma otorgaron a la Tierra Austral tuvo su corolario en la producción de los relatos utópicos que se publicaron en lengua francesa a lo largo del siglo XVII. En principio, aquella Tierra Austral incógnita, de abundantes riquezas y buen clima, devino el escenario perfecto en donde emplazar sociedades imaginarias. A su vez, por tratarse de una región en las antípodas del mundo conocido, *Terra Australis* permitió presentar a las sociedades utópicas descritas como el reverso geográfico pero también moral de la propia Europa. Desprovistos de conflicto y en abierta tolerancia, los pueblos descritos en los relatos utópicos detentaban las virtudes políticas ausentes en una sociedad atravesada por el conflicto religioso tal como la Francia de los siglos XVI y XVII.

Con excepción de la *Histoire de Caléjava* de 1700, que ubicó a la utópica isla de Caléjava en algún punto de los mares septentrionales, los relatos utópicos franceses emplazaron sus sociedades ideales en alguna parte de la Tierra Austral. Aquel territorio en las antípodas devino, por definición propia, el reverso de las sociedades de procedencia de los autores: franceses que por conflictos religiosos habían huido de Francia y publicado sus obras de forma anónima en las Provincias Unidas de los Países Bajos. A la vez, si bien todos ellos presentaron elementos propios del modelo moreano, ubicaron sus sociedades ideales en un contexto de expansión propiamente francés: aquel de la competencia ultramarina contra potencias tales como las Provincias Unidas o Inglaterra y de la búsqueda (hasta fines del siglo XVIII) de la Tierra Austral Incógnita.

El primer relato en localizar su comunidad ideal en *Pars Quinta* fue la *Histoire du grand et admirable Royaume d'Antangil*, publicada anónimamente en 1616. La obra también es considerada la primera utopía escrita en lengua francesa pues presenta algunos de los elementos dispuestos en la obra de Moro para crear un relato verosímil y, a la vez, pone en evidencia los males de una Francia intolerante en términos religiosos. Ya en la segunda mitad del siglo XVII, se constata la publicación de *La Terre Australe Connue* (1676) de Gabriel de Foigny y de la *Histoire des Sévarambes* (1677) de Denis Veiras. En ambos relatos, los protagonistas llegan a *Terra Australis* luego de una serie de imprevistos, entre los que se cuentan naufragios, actos de piratería y escalas en puntos geográficos intermedios que anuncian la llegada a las costas de *Pars Quinta*.

Tanto Foigny como Veiras proveen al lector las “coordenadas exactas” del continente austral y critican en sus respectivos prefacios el “desinterés” de las expediciones comerciales holandesas o portuguesas que, más allá de haber navegado aquellas aguas, jamás to-

maron nota de la geografía ni de las sociedades halladas. En su “Advertencia al lector”, Veiras, por ejemplo, explica que los holandeses tienen “muchas tierras en las Indias Orientales, viajan además a mil otros lugares, donde su negocio los llama, y sin embargo nosotros no tenemos más que algunas Relaciones cortas e imperfectas de los países donde se han establecido, o cerca de los cuales sus barcos pasan todos los días” (Veiras, 1702: s/p).⁵ La secuencia de relatos utópicos australes concluye con la publicación de *Voyages et aventures de Jacques Massé*, en 1710. El relato, escrito de forma anónima por el reformado Simon Tyssot de Patot, retomaba la secuencia de la *Histoire des Sévarambes*, obra que a inicios del siglo XVIII gozaba ya de inmensa popularidad (Israel, 2001: 592). Al igual que sus predecesores, el utópico reino de Bustrol se ubicaba en la enigmática Tierra Austral que, como en todos los relatos precedentes, gozaba de buen clima, era rica en animales de caza y resultaba propicia para la vida de los hombres.

Sobre este punto en particular, resulta de interés señalar que, a diferencia de estas cartografías imaginadas, las bondades de la Tierra Austral sí habían sido descritas en el marco de un viaje de exploración realizado a comienzos del siglo XVI. En efecto, en 1606 el navegante portugués al servicio de la corona española, Pedro Fernández de Quirós, había llegado a la costa oriental de Australia creyendo que se trataba de un promontorio de *Pars Quinta*. Las tierras descubiertas por Quirós llevaron por nombre “Australia del Espíritu Santo” y fueron definidas como “mejores que España, y que otras, que se encontraban en las alturas del frente, deberían ser un paraíso en la tierra” (Fernández de Quirós, 1904: 478). El escrito, que llevó por nombre *Octavo Memorial* y fue dirigido por Quirós a Felipe III en 1610, circuló rápidamente en Europa. Ese mismo año se publicó tres veces en España. Al año siguiente se publicó en italiano (Milán), en alemán (Augsburg) y de nuevo en castellano (Valencia). Tuvo cuatro ediciones en holandés y en latín en 1612, y en 1617 se tradujo al francés y al inglés (Pimentel, 2003: 90). Los hallazgos de Quirós alentarían las exploraciones holandesas realizadas poco tiempo después y, en el período de auge de las compilaciones de viaje, llevarían a la inclusión de relatos de expediciones al Pacífico Sur en numerosas colecciones de viajes. De hecho, el propio memorial de Quirós fue incorporado por la familia de grabadores De Bry en el décimo volumen de su *Indias Orientalis*, publicado en latín en 1613, y es posible que haya inspirado a los autores de las utopías mencionadas. Por su parte, los editores holandeses hicieron grandes esfuerzos por dar cuenta de las últimas

⁵ La traducción es nuestra.

exploraciones a los mares del sur a un público interesado en el descubrimiento de aquella quinta parte del mundo.

A partir de los casos mencionados, es posible observar que la escritura de relatos utópicos en la modernidad temprana estuvo directamente vinculada con condiciones propias de la expansión ultramarina. Por un lado, una Francia devastada por las guerras de religión depositó en el hallazgo de la Tierra Austral una compensación a sus desventuras en materia colonial frente al éxito de las monarquías ibéricas y el acrecentamiento de sus dominios en América. A su vez, los autores de utopías, disidentes religiosos expulsados de aquella Francia en conflicto, encontraron en los Países Bajos no sólo la tolerancia necesaria para la producción de sus escritos sino información sobre tierras lejanas en las numerosas ediciones de relatos de viaje realizadas o comercializadas por los editores holandeses. En este sentido, si bien el emplazamiento austral de las utopías publicadas en lengua francesa en el siglo XVII puede pensarse en función de lo que significaba por entonces hallar un refugio contra la persecución protestante (Lestringant, 2000: 289), no debe soslayarse el hecho de que la elección de la Tierra Austral respondió al lugar que aquella región ocupó en la carrera por la expansión ultramarina. No es casual que las utopías estudiadas se hayan publicado por primera vez en las Provincias Unidas o hayan sido allí reeditadas, pues fueron una de las potencias coloniales de mayor peso en el siglo XVII (Martínez, 2014: 217). Fue en las Provincias Unidas donde circuló información relacionada con los últimos descubrimientos en materia geográfica, además de ser allí donde existió un interés económico y político por dar con aquellas tierras (Lestringant, 2004: 455). En términos editoriales, dado el interés holandés por la Tierra Austral, la publicación de relatos sobre aquella parte del mundo pareció ser garantía de éxito en ventas. A su vez, el hecho de que los autores de los relatos utópicos analizados hayan sido (mayoritariamente) refugiados franceses se vincula directamente al lugar que la Tierra Austral ocupó en la agenda de la monarquía francesa entre los siglos XVI y XVIII.

Bibliografía

- Braudel, Fernand, 1979, *Civilisation matérielle, Économie et Capitalisme. XVe-XVIIIe Siècle*, Vol. 3: "Le Temps du Monde", París, Armand Colin.
- Broc, Numa, 1975, *La Géographie des Philosophes. Géographes et voyageurs français au XVIIIe siècle*, París, Editions Ophrys.

- Fernández de Quirós, Pedro, 1904, *The voyages of Pedro Fernandez de Quiros, 1595 to 1606*, Vol. II: "Eighth Memorial submitted to His Majesty by the Captain Pedro Fernandez de Quiros on the subject of his discoveries", Londres, Hackluyt Society.
- Benat-Tachot, Louise, Gruzinski, Serge y Jeanne, Boris, 2012, *Les processus d'américanisation: Ouverture théorique*, Tomo 1, París, Le Manuscrit, Fabrica Mundi.
- Israel, Jonathan, 2001, *Radical Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lestringant, Frank, 2000, "Huguenots en utopie ou le genre utopique et la Réforme", *Société de l'histoire du Protestantisme français*, 146, pp. 253-306.
- Lestringant, Frank, 2004, *Le huguenot et le sauvage*, Ginebra, Droz.
- Lois, Carla, "Quinta pars o terrae incognitae?", *Terra Brasilis (Nova Série)*, 4-2015. URL: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/1084> ; DOI : 10.4000/terrabrasilis.1084
- Lois, Carla, 2018, *Terrae Incognitae. Modos de pensar y mapear geografías desconocidas*, Buenos Aires, Eudeba.
- Martínez, Carolina, "Utopía y descentramiento del mundo en la Francia del siglo XVII", en González Mezquita, María Luz (Ed.), *Historia Moderna: Procesos y Representaciones*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014, pp. 211-217.
- Martínez, Carolina, 2016, "Relatos de viaje e imaginarios geográficos en la Cosmografía Universal (1556) de Guillaume Le Testu: apuntes para una arqueología textual", *Magallánica. Revista de Historia Moderna*, 2-4. URL: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/1798>
- Parry, John, 1989, *El descubrimiento del mar*, Barcelona, Crítica.
- Pimentel, Juan, 2003, *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- Veiras, Denis, 1702, *Histoire des Sévarambes*, Ámsterdam, Estienne Roger.
- Zumthor, Paul, 1994, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Barcelona, Catedra.

Cosmografía novohispana en el siglo XVII

*Carlos de Sigüenza y Góngora
en diálogo transatlántico*

GINA DEL PIERO

FFyL, ILH – UBA / Foncyt

En el presente trabajo analizaremos *La Libra astronómica y filosófica* (en adelante, LAF) de Carlos de Sigüenza y Góngora (1984), escrita entre 1681 y 1682 pero finalmente publicada casi una década más tarde, en 1690. Esta obra fue escrita por Sigüenza como el último episodio de una disputa que se desarrolló a partir de las distintas interpretaciones que se dieron, a ambos lados del océano, al cometa que surcó los cielos del hemisferio norte desde fines de 1680 y comienzos de 1681.

En el momento en que apareció en los cielos septentrionales este cometa, Carlos de Sigüenza y Góngora –quien también se desempeñaba como letrado, profesor de matemáticas– había sido nombrado poco tiempo atrás “Cosmógrafo del Reino” por los recién llegados virreyes de Nueva España, los marqueses de la Laguna. Este puesto denominaba a un funcionario de la corona que tenía una amplia variedad de tareas a realizar. Según la Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias, citada por Elías Trabulse, se pretende que el Cosmógrafo “haga y ordene las tablas de Cosmografía de las Indias, asentando en ellas por su longitud y latitud, y escala de lenguas, según la verdadera Geografía, que averiguase las Provincias y Ciudades, islas, Mares y Costas, Ríos y Montes, y otros lugares, que se puedan poner en diseño

y pintura.” (Trabulse, 2001: 266). Es decir, su tarea era la del cartógrafo pero también la del agrimensor, el astrónomo y el ingeniero.

Sigüenza y Góngora formaba parte de la ciudad letrada (Rama, 1998), círculo de protección del poder a través del cual el Virrey ejecutaba sus órdenes: era funcionario de la corte virreinal y letrado. Como señalamos, como Cosmógrafo del Reino, producía conocimiento sobre materias que hoy en día se encuentran disgregadas en áreas disciplinares cuyas trayectorias se trazan de manera paralela. El modo de producción de conocimiento dentro de la ciudad letrada supone que su actividad intelectual se ciña también, de un modo particular, a su actividad política dentro de la corte. En este sentido, Rama señala que:

Con demasiada frecuencia, en los análisis Marxistas se ha visto a los intelectuales como meros ejecutantes de los mandatos de las Instituciones (cuando no de las clases) que los emplean, perdiendo de vista su peculiar función de productores, en tanto conciencias que elaboran mensajes, y, sobre todo, su especificidad como diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas (Rama, 1998: 35-36).

Los letrados criollos servían al poder virreinal pero sus intereses no coincidían perfectamente con aquellos de los españoles, ni los del Virrey, ni de otros funcionarios dentro de la Corona o de la Iglesia. En el caso de Sigüenza, quien al ser expulsado de la orden Jesuita cuando era joven (Leonard, 1984) y que, por este motivo, desarrolló sus habilidades intelectuales y artes prácticas dentro de un amplio espectro disciplinar, podemos observar que la interacción y convivencia de saberes y disciplinas redundan en la transferencia de una intencionalidad y una estrategia política hacia las obras de contenido científico, como sucede en la LAF.

En su función como cosmógrafo, Sigüenza desarrolló obras de ingeniería, como el diseño de los desagües de la ciudad de México¹, o como la redistribución de la población dentro de la ciudad de México, esto es: la expulsión de los indios del centro hacia las afueras², y también se ocupó de trazar los mapas oficiales del virreinato de Nueva España. Fue el primer americano en hacer un Mapa General de la Nueva España, el cual fue publicado recién en 1775, tres cuar-

1 En “Alboroto y motín de los indios de México” (Sigüenza y Góngora, 2018), Sigüenza explica con detalle las avatares que atravesó en esta difícil empresa (ver página 131 y siguientes).

2 Esta propuesta fue redactada por Sigüenza, por pedido del Virrey Conde de Galve, luego de los sucesos del motín de México en junio de 1692 (Sigüenza y Góngora, 1938).

tos de siglo después de su muerte (en la actualidad se encuentra perdido), y constituyó la base de todos los mapas que se publicaron en Europa en el siglo XVIII (Leonard, 1984: 98; Trabulse, 2001). Más tarde, hacia 1691, realizó un mapa del Valle de México que también tuvo vigencia durante el siglo que siguió a su muerte. Si bien estos mapas fueron muy utilizados, también fueron blanco de muchas críticas en los siglos subsiguientes por parte de otros cartógrafos por las imprecisiones y el carácter decorativo de los accidentes geográficos allí representados (Leonard, 1984; Trabulse, 2001). En este sentido, cabe preguntarnos cuáles son esas imprecisiones que los críticos señalan al mapa de Sigüenza. Como letrado criollo, sus “imprecisiones” pueden ser leídas e interpretadas a través de su rol como funcionario dentro de la corte virreinal y su identidad criolla en formación. Por otro lado, sus trabajos cartográficos de la Bahía de Pensacola dieron resultados mucho más satisfactorios para el estándar de la cartografía moderna.

En términos de Henri Lefebvre (2013), Sigüenza y Góngora actúa en la producción del espacio a partir de la construcción de representaciones del espacio. Desde la ciudad letrada, su acción se cumple, volviendo a Rama, en el orden de los signos: su percepción no es la del viajero que ha recorrido el territorio sino la del letrado criollo que desde la capital del Virreinato produce un espacio que construya poder en favor de la corte virreinal, y, hacia adentro de esta corte, en favor de la construcción de una identidad criolla que desafíe el conocimiento producido en Europa.

La LAF se enmarca, como dijimos, en una disputa más amplia acerca de la naturaleza de los cometas. La posición del mexicano Sigüenza y Góngora, esto es, que los cometas no eran ni señal ni causa de males en la Tierra, se enfrenta a la teoría astrológica según la cual los cometas sí pueden significar para los hombres malos augurios. Esta disputa, que forma parte de una discusión que se extiende desde la Antigüedad, todavía no está saldada en el siglo XVII y constituye uno de los puntos clave para la constitución de la ciencia moderna. Quien representa en esta disputa la teoría que quedaría desterrada luego de la llamada “revolución científica” es Eusebio Kino, padre jesuita ítalo-alemán que se trasladó, justo en el momento en que el cometa surcaba los cielos, desde Cádiz a Nueva España para sumarse a las misiones jesuitas en el norte del Virreinato. Sigüenza disputa a Kino, quien publica su Exposición astronómica en la Ciudad de México al poco tiempo de haber desembarcado, utilizando herramientas teóricas (el racionalismo) y técnicas o tecnológicas (el telescopio, la medición astronómica) producidas en Europa. En este sentido, el tratado de Sigüenza tiene dos objetivos principales: 1) demostrar que en

América también hay matemáticos y astrónomos del calibre de los europeos, y 2) inscribir a América dentro del mapa de la producción de conocimiento occidental.

1.

Con respecto a ese primer objetivo, Sigüenza busca demostrar que en América hay hombres de ciencia que utilizan las herramientas europeas con igual o superior destreza que los propios europeos. Este contrapunto lo hace desarmando paso a paso las argumentaciones y observaciones expuestas por Kino en su tratado. Sigüenza señala que Kino no tiene muchas mediciones porque se embarcó hacia el Nuevo Mundo antes de recibirlas, aunque tampoco obtuvo las de Sigüenza:

Pero no solicitándolas, o no haciendo caso de unas y de otras, discurro que sería porque no estaban hechas en Alemania, o porque los observadores no habían estudiado las matemáticas en la Universidad de Inglostadio. Pero del contexto de este mi escrito podrá prácticamente reconocer haber también matemáticos fuera de Alemania, aunque metidos entre los carrizales y espadales de la mexicana laguna. (Sigüenza y Góngora, 1984: 340)

Con una dosis de ironía, Sigüenza opone sus “buenas prácticas” a la impericia del europeo, quien, como señala en la cita anterior, falta a su confianza y se gana así sus peores descalificaciones. Este último enumera paso a paso los errores que comete Kino en la medición del cometa. Las dos primeras lecciones son que en astronomía “no sirve de cosa alguna la autoridad, sino las pruebas y la demostración” y que “las observaciones hechas sin instrumento, sino con la vista y estimación” (1984: 343) no son sino “pseudografías” y “paralogismos” (336).

Aquello que la modernidad de Sigüenza comprende es que el “artefacto”, el instrumento de medición, porta de manera inherente la garantía de verdad que, en este caso y por el giro que supone la configuración de la “ciencia moderna”, se vincula con la prueba de la *evidentia*³. Esto es lo que permite a la ciencia “nueva” su expansión y su legitimación más allá de las autoridades y los sujetos particulares. Juan Pimentel y José Ramón Marcaida señalan: “Emplear un artefacto para observar un fenómeno diferente para el que fue construido, trasladar un instrumental de un lugar a otro, o de una discipli-

3 Para ampliar en esta modificación en los términos de evidencia que ingresa en el siglo XVII a modificar la retórica clásica, ver La antigua retórica de Roland Barthes (1982).

na a otra, siempre fue una práctica delicada y controvertida” (2008: 140). En este artículo, los investigadores estudian las contradicciones que supone la idea de una ciencia barroca, la cual remite al universo simbólico de la Contrarreforma, “a una geografía periférica respecto de los centros donde se formó el relato de la revolución científica” (141). El desplazamiento de la ciencia, desde los centros de producción hacia la periferia, permite comprender la *diferencia* que supone el instrumento de medición diseñado en esta temprana modernidad: desplaza, con su propio traslado, las condiciones de legitimación del saber. Es cierto que ese instrumento fue también construido por un científico y, por tanto, en ese proceso de producción se cifra una determinada interpretación de la realidad. Sin embargo, la apropiación del conocimiento que realiza Sigüenza de estas herramientas produce un efecto de subversión sobre el valor ideológico de dominación colonial europeo.

2.

Sigüenza y Góngora se inscribe en una tradición mexicana de matemáticos y astrónomos que buscaron, como él, localizar el lugar donde se encontraba situado México dentro del mapa diseñado por los europeos; nombra a algunos de ellos: Fray Diego Rodríguez y Gabriel López Bonilla (quienes ocupaban antes que él la cátedra de Matemáticas de la Universidad de México) y Enrico Martínez (astrónomo alemán residente en Nueva España). Sin embargo, ellos fallan porque no contaban con el mismo instrumental para lograrlo.

Kino en su Exposición Astronómica utiliza la localización de México dentro de su argumentación pero lo hace con errores: “es necesario advertirle que si en ella D es Roma y B Cádiz, D no podrá ser México, porque cae al ocaso de B” (338). Según Sigüenza, Kino hace mediciones que son poco probables y se encarga de dejarlo en ridículo: “si su reverencia sabe con la evidencia que para el caso se requiere, cuántos grados tiene el arco vertical entre México, Cádiz o Roma, díganoslo y lo tendrán los matemáticos por su Apolo” (337).

Como dijimos más arriba, Sigüenza respalda su conocimiento en el uso del artefacto de medición, utilizando la tecnología producida en Europa para medir el Nuevo Mundo. Si el conocimiento ya no proviene solo de las autoridades sino que se genera a través de las pruebas y la demostración que puede realizar quien cuente con las instrucciones de uso del instrumento, la producción de conocimiento legitimado ya no se limita a aquellos espacios que tradicionalmente llevaron a cabo esta función sino que se abre a otros espacios. Las

mediciones de la ubicación de la ciudad de México realizadas por Sigüenza constituyen un bien –en términos económicos– que los europeos pueden utilizar para acrecentar su acervo de conocimiento: este es el producto que en última instancia busca promocionar con la publicación de la LAF.

Sigüenza detalla en la LAF todos los procedimientos que lleva a cabo para obtener la medición prometida. La cosmografía consiste en la medición o la descripción de la Tierra a partir de la observación de los cielos. En primer lugar, Sigüenza ofrece una descripción de la trayectoria del cometa, el cual puede ser medido desde cualquier punto del hemisferio norte y constituye por ende un objeto de estudio de interés universal. Luego, en la última parte de su tratado y después de haber demostrado sus conocimientos en astronomía, abre un último apartado donde define, a partir de las deducciones que le permite realizar el cometa, el sitio donde se encuentra México. Sigüenza, a través de la figura del cosmógrafo del Reino, produce representaciones del espacio *acerca de* y *desde* la colonia: no solo produce conocimiento desde coordenadas americanas e inscribe así a México dentro del mapa de producción de conocimiento occidental sino que también logra situarse en el mapa diseñado por los europeos. De esta manera, dedica los resultados a los –esperados– receptores de su obra del otro lado del Atlántico:

y para que con menos trabajo cotejen los matemáticos de Europa, que quisieren, las observaciones que aquí pondré con las (sin duda muy buenas) que hubieren hecho, quiero decirles la longitud en que juzgo nos hallamos los mexicanos. (390)

La representación del espacio ya no se produce de forma unilateral (solo desde Europa o por europeos en América) sino que los mexicanos también producen las representaciones de su propio espacio.

De la mano de Laura Benítez Grobet, podemos decir que “para Sigüenza no hay lugares privilegiados con respecto al saber” (1995: 435). El cielo común –el del hemisferio norte– sirve a Sigüenza para poner trazar vínculos entre los saberes producidos a ambos lados del océano Atlántico, partiendo de objetos de estudio comunes: ese cielo y ese cometa. Estos unen, en términos abstractos o metafóricos, los dos lados del Océano Atlántico. La tarea intelectual de producción de conocimiento que realiza Sigüenza plantea un problema en torno a la colonialidad del saber: la implementación de herramientas tecnológicas europeas para refutar las propias mediciones realizadas “a ojo” por el astrónomo alemán Eusebio Kino y producir conocimiento que se propone en contra de la colonialidad de las autoridades y abre

nuevas perspectivas para la producción de saberes legitimados por los centros tradicionales de producción de conocimiento desde coordenadas americanas.

Bibliografía

- Barthes, Roland, 1982, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica: ayudamemoria*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires.
- Grobet, Laura Benítez, 1995, “Carlos de Sigüenza y Góngora. Criollo, nacionalista y moderno hombre de ciencia”, *Anuario Saber Novohispano*, Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Lefebvre, Henri, 2013, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- Leonard, Irving A., 1984, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora: a mexican savant of the seventeenth century*, Berkeley, University of California.
- Pimentel, Juan, & Marcaida, José Ramón, 2008, “La ciencia moderna en la cultura del Barroco”, *Revista de Occidente* (328), pp. 136–151.
- Rama, Ángel, 1998, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, [1692] 1938, “Sobre los inconvenientes de vivir los indios en la ciudad” (fechado el 5 de julio de 1692). *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, IX(1), pp. 1-34.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, 2018, *Mínimas multitudes. Infortunios, motines y polémicas*, Buenos Aires, Corregidor.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, 1984, *Seis obras*, Carlos de, Leonard, Irving A., & Bryant, William G. (eds.), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Trabulse, Elías, 2001, “La obra cartográfica de don Carlos de Sigüenza y Góngora”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 2001, 76-77 pp. 265-275.

Imágenes de ciudad

Lima en dos crónicas altoperuanas del siglo XVII

SILVIA TIEFFEMBERG

Universidad de Buenos Aires / CONICET

MARCELA PEZZUTO

Universidad Católica Argentina

A comienzos del siglo XVII dos cronistas coloniales –un indígena y un español– escriben dos extensas crónicas donde, entre otras cosas, describen la ciudad de Lima. Este trabajo analiza y compara la representación de esa ciudad en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (ca. 1615) de Guamán Poma de Ayala y en el *Viaje por el Nuevo Mundo* (ca. 1605) de fray Diego de Ocaña, en la perspectiva de una retórica de las configuraciones urbanas virreinales. Ambos cronistas, aun cuando difieran diametralmente sus contextos de producción y circulación, generan textos donde la ciudad, y su bagaje de significaciones originadas en la situación colonial, es presentada con la misma centralidad.

En 1597, el fraile jerónimo Diego de Ocaña parte desde el monasterio extremeño de Nuestra Señora de Guadalupe hacia tierras americanas, a pedido de su propia congregación, con el propósito de incentivar el culto guadalupano asentando cofrades¹ y recoger los grandes donativos realizados en el Nuevo mundo. Entre 1599 y 1605, fray Die-

1 Las cofradías católicas son asociaciones de fieles regidas por el Código de Derecho Canónico y en general se reúnen en torno a la advocación de Cristo, la Virgen o algún santo en particular. Si bien la cofradía tiene fines piadosos, muchas de ellas llegan a ser económicamente muy poderosas.

go de Ocaña recorrió 35.000 kilómetros a través de la América del Sur: cruzó el océano Atlántico, llegó a Paíta y se dirigió a Lima, donde permaneció hasta 1600, tras lo cual cruzó la cordillera de los Andes y transitó de norte a sur la costa occidental del continente hasta llegar a Chiloé. Finalmente volvió a Lima, desde donde se embarcó hacia el virreinato de la Nueva España, en el cual muy probablemente murió. Si bien el viaje tenía un fin expreso ligado al ámbito judicial y económico –Ocaña era representante legal del monasterio extremeño en América–, el texto que de él resulta es de una riqueza aún poco aquilataada. Efectivamente, la crónica que hoy conocemos como *Viaje por el Nuevo Mundo* es una minuciosa relación que describe, con prosa ágil y colorida, lo visto y lo vivido en nuestro continente por el autor, pero además incluye una composición dramática en verso, la Comedia de *Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, veintidós dibujos que pintan diferentes tipos indígenas de la región, y cinco mapas. Así, este texto forma parte del exiguo número de crónicas coloniales ilustradas de la zona del alto Perú, dentro del cual el otro texto que vamos a analizar, la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, es el exponente más acabado. Al respecto es importante recordar que el cronista andino relata dos viajes por gran parte de la colonia. El primer recorrido que le ocupa treinta años es documentado tanto a través del discurso como de las imágenes (y nos centraremos para este trabajo en una en particular). El segundo viaje se presenta mucho más acotado y el trayecto recorrido por el autor es desde San Cristóbal de Suntunto hasta Lima con el objetivo de entregar al Virrey el manuscrito de su obra.

Fray Diego de Ocaña, un caminante extremeño

Lima ocupa tres capítulos en el texto de Ocaña y su configuración lleva al lector a considerarla, no solamente como centro geopolítico del virreinato, sino también –y fundamentalmente– como centro epistemológico, en tanto eje articulador del espacio que permite visibilizar los alcances de un enclave urbano en un extenso y –aún impreciso– territorio. La llegada a Lima no comienza por una descripción física de la ciudad, sino por la referencia precisa a las autoridades políticas y religiosas: “fui luego a presentarme al virrey don Luis de Velasco [...] luego visité al señor arzobispo don Toribio Alfonso de Mogrovejo y a los inquisidores y a los oidores y a otras dignidades” (Ocaña 2010: 141), así como a la comunidad letrada que la conforma y asimila a la metrópoli: “hay universidad con muchos doctores que la ilustran mucho, con las mismas constituciones de Salamanca. Hay cátedra de todas ciencias [...] y en los conventos se estudia artes y teología (2010: 148).

La descripción física de la ciudad, con sus calles en damero y sus acequias que proveen de agua a casas particulares y sembradíos², no ofrece mayores diferencias con las especificaciones de otros cronistas, como la que realiza fray Reginaldo de Lizárraga en su *Descripción del Perú*, un texto contemporáneo al *Viaje por el Nuevo Mundo*³. Sin embargo, me interesa destacar una particularidad en el texto de Ocaña, que pone de manifiesto la dimensión epistemológica, antes aludida, que el cronista otorga a la ciudad de Lima como articulador espacial. En el capítulo anterior a la descripción de la llegada a la ciudad, Ocaña indica que el único camino para llegar a ella es atravesar el cerro de arena:

Este cerro es todo de arena y tan menuda que las mulas meten las manos y pies hasta la media pierna. [...] Y así está todo aquel camino, a cada paso cabalgaduras muertas [...] y es una de las cosas más notables que hay en estos llanos: que a la noche está un cerro junto a donde nos alojamos y a la mañana no parece aquel cerro [...] Y así no hay tomar tiento en este camino, porque la señal que hoy tiene, mañana falta [...] Y desta suerte guían los indios [...] a los españoles que caminan” (139-140).

Este terreno inasible que cambia bajo los pies, con cerros que desaparecen en la noche, ausencia de señales y el acecho permanente de la muerte, vulnerabilizan al caminante al punto de tener necesidad de ser guiados por los indígenas. La naturaleza sin el control del enclave urbano deviene caos, espacio sin límites ni señales que permitan atravesarlo y salir indemne. Sin embargo, la inmediata llegada a Lima para asentar cofrades le permite a Ocaña un regodeo en la idea de orden, vocablo que se repite como una letanía:

Y puesto todo por buen orden, tomé el libro [...] y fuíme al Virrey [...] Y luego por su orden [...] fui asentando a todos los oidores [...] Y por este orden fui asentando toda la ciudad, con tan buen orden que a todos les pareció bien el modo cómo lo iba disponiendo y ordenando [...] Acabada de asentar toda la ciudad por cofrades, por el orden dicho, traté luego de hacer una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe para que lo comenzado fuese adelante” (142-143).

2 Por cierto esta descripción de la ciudad no puede evitar la referencia a dos conceptualizaciones clásicas sobre lo urbano: José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976) y Ángel Rama, *La ciudad letrada* (1984).

3 En la *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* compuesta hacia 1595 y finalizada probablemente en 1607, Lizárraga describe a la ciudad de Lima por la singularidad de sus calles en cuadro y los beneficios en cuanto a la provisión de agua que esto comporta: “en medio de la plaza hay una fuente muy grande, bastante para dar el agua necesaria [...] porque como las calles sean en cuadro, y el agua vaya encañada por medio de las calles, es fácil de la calle ponerla en casa.” (1986: 87).

Es decir que, frente a la impermanencia del cerro de arena por el que es precedida, la ciudad de Lima posibilita en el texto de Ocaña –desde lo epistemológico– anclar el sentido dentro de los límites de un conglomerado urbano que, al igual que la cofradía guadalupana, –desde lo geopolítico– se presenta como garante de la reproducción en América de instituciones que resultan esenciales a la Corona para los fines de la expansión.

Guamán Poma de Ayala, un cartógrafo andino

Nuestra lectura de la “*Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*” de don Felipe Guamán Poma de Ayala atiende a ciertos aspectos históricos entre los que se destaca una pormenorizada descripción del esquema socio-político en tiempos del incanato y, paralelamente, una abundantísima información acerca de la organización administrativa en tiempos de la colonia. Desde la perspectiva discursiva y simbólica se destaca también en la obra un interesante sincretismo en el que confluyen tradiciones europeas (siguiendo los clásicos medievales y renacentistas) e indígenas (continuando la valoración de la dimensión espacial).

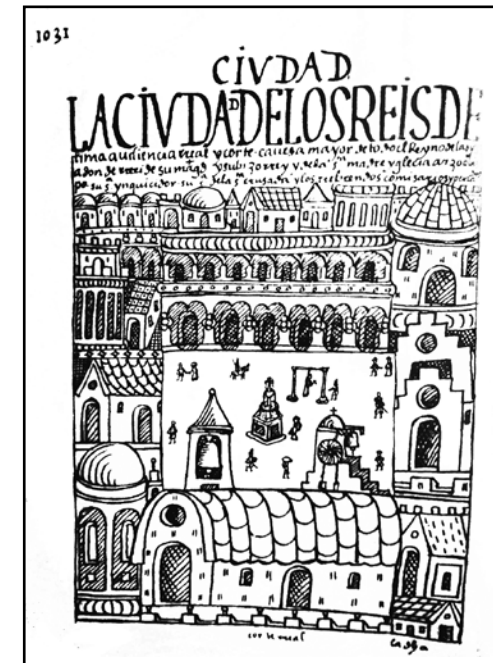
Según el relato del cronista en dos oportunidades visitó la ciudad de Lima. Para este trabajo nos detendremos en la primera visita ya que fue la que ameritó una de las tantísimas imágenes que ilustran su obra. El primer viaje a Lima se encuentra enmarcado en un recorrido extenso por la colonia que duró treinta años. Al respecto, los estudiosos manifiestan serias dudas sobre su realización. Un ejemplo de ello es la figura de Porras Barrenechea, quien basándose en ciertos indicios que aporta la obra desconfía de que Guamán haya realizado el itinerario. Inclusive los más acérrimos defensores de esta teoría se arriesgan a decir que Guamán Poma jamás salió de su provincia para ver lo que él llamó “el mundo”:

Porras Barrenechea consideró que la experiencia viajera de Guamán Poma era mucho más limitada de lo que generalmente se creía (...) Porras nos indica que la experiencia geográfica de Guamán Poma, aparte de una temporada en el Cuzco en la niñez, se limitó a la región de Huamanga, sobre todo a la provincia de Lucanas y la región minera de Castrovirreyna y Huancavélica. (Adorno, 1990: 42-43)

Los treinta y nueve íconos que ilustran el primer relato de aquel viaje en su paso por ciudades y villas brindan en algunas ocasiones descripciones precisas acerca de los sitios visitados, mientras que en otros ca-

sos muestran una breve pincelada con un mínimo dato distintivo, con el que es casi imposible identificar el lugar. Esta escasa presentación utilizando estructuras “esclerosadas” (formulismos usados tradicionalmente en las descripciones de ciudades) hace recordar a una especie de inventario y cimienta la sospecha de la irrealidad del trayecto. A esta situación no escapa la representación de Lima, con lo cual se abre una paradoja que nos conduce a recurrir al concepto de “literaturidad”⁴ como el proceso por el cual el componente imaginado (ficcional) corresponde a la descripción de sitios nunca visitados; a pesar de que la narración geográfico-social aparezca en la obra bajo la pretensión de “historia”. Sin embargo, el autor acota la interpretación del ícono anclando su significado por medio de tres elementos: 1) el título que constituye el tema; 2) la leyenda de la que se pueden extraer ciertos datos para la correcta lectura de la imagen y 3) las etiquetas verbales.

Este trabajo pretende abordar la representación de la ciudad de Lima siguiendo la perspectiva espacial que se observa en el ícono siguiente:



4 La “literaturidad” es, según Ricoeur, *Mimesis II*. “Mimesis II abre el mundo de la composición poética (...) instituye la literalidad de la obra literaria (...) Con mimesis II se abre el reino del “como si”, del reino de la “ficción” (...).”

Nuestra lectura comenzará considerando que el concepto de espacio carga en sí mismo elementos sociales y naturales que acaban configurando a toda cultura y, como consecuencia, otorgan identidad cultural. Por otra parte, el espacio es también un espacio humano en donde el sujeto se ubica, se desarrolla, y se desplaza. En el caso de la cultura andina, la presencia del espacio cobra especialmente una funcionalidad esencial ya que ordena al mundo. Será en la dimensión espacial en donde el hombre entra en el orden terrenal y se conecta con el orden supraterrrenal. Así, la demarcación espacial ubicaba a los individuos a partir de la dualidad Hanan/Hurin, representando el primero al Mundo de arriba, celestial y al segundo, el Mundo de abajo, terrenal. Este espacio dividido representaba la complementareidad, la oposición y reciprocidad. Por lo tanto, este esquema espacial tenía una categoría funcional y lógica que regía la vida.

A partir de los postulados de la Geocrítica comenzaremos a observar la situación espacial reflejada por Guamán Poma mediante el dibujo de la Ciudad de los Reyes de Lima que bien podría replicarse a todo espacio retratado de la región andina colonial. Según Bajtin, fue gracias a la influencia de la cartografía que la representación del espacio se verticalizó, lo cual nos lleva a considerar que, a través de las imágenes de las ciudades que aparecen en la *“Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno”*, Guamán Poma podría ser comparado con un descriptor del mundo obsesionado por representar visualmente los espacios como una manera de comprender el nuevo orden impuesto.

Al abordar los esquemas que aparecen en las imágenes de las ciudades resulta evidente que, en primer lugar, siguiendo a Deleuze, se observa un importante proceso de desterritorialización que afecta al espacio tradicionalmente concebido (el andino) y que, de manera impositiva, lleva a una pérdida de la identidad autóctona por la imposición imperialista de la España de la época que trasladó la distribución espacial de las ciudades peninsulares a las colonias como una herramienta de control. Así, el esquema impuesto en la ciudad letrada, que tenía por fin controlar a los habitantes, seguía una disposición espacial que resultó extraña para el sujeto autóctono que finaliza desconociendo el propio espacio ya que se impone otra concepción espacial.

Frente a esto, como mecanismo de defensa aparece otro proceso, el de la reterritorialización por el cual se genera una nueva significación del espacio que se presenta como síntesis. Así, lo interesante de la nueva configuración espacial es que representa una recreación del mundo, en donde se cruzan las miradas imperialista y colonial

con una fuerte defensa del componente nativo, con lo cual nuevamente el espacio sigue configurando identidades culturales.

La representación espacial que hace Guamán Poma de la ciudad de Lima deja en evidencia un conflicto espacial en el cual se observa que prima una acumulación de edificios, restándole espacio al ser humano. La excepción se encuentra en la porción central que representa un espacio cerrado. La ciudad de los Reyes de Lima constituye un territorio que por su disposición se presenta de manera evidente como un lugar controlado.

Este breve estudio acerca de la sociedad y de los sujetos a través del espacio demuestra cómo afectó la visión de mundo andino: España “desapropió” al territorio americano y lo descentró, lo cual generó crisis en los individuos y la comunidad en general quedó desorientada, desenraizada y desposeída. Este proceso condujo a la desantropización del espacio debido a que el componente humano (el hombre en un espacio/territorio) ya no fue el centro y terminó formando parte de la periferia. En conclusión, el territorio privado del sentido trascendental perdió su función de anclar al individuo y pasó a conformar el centro, es decir, la fuente de riqueza.

En el caso de Guamán Poma, la profusión de imágenes cartográficas que realizó en el extenso viaje (real o ficcional) a través de la colonia constituye una manera de entender el mundo que ya no refleja al mundo andino conocido. Es en ese “des-alejamiento” que la subjetividad del cronista construye una nueva relación del individuo con el espacio. Y el concepto que más se ajusta al pensamiento de Guamán Poma podría ser el de Bachelard cuando se refiere al concepto de espacio como el “distrito de lo imaginado”. Cabría preguntarnos si los estereotipos de las ciudades son realmente estereotipos de lugares no visitados o si reflejan una mirada vacía del cronista a los diferentes espacios que ya no son reconocidos como propios.

En el estudio de la *“Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno”* el geocriticismo nos ha permitido observar la ciudad de Lima a partir de tres conceptos teóricos que son: el espacio, la temporalidad y la referencia que forman un continuo (Westphal, 2007). Como observación evidente, la lectura de una representación espacial diferente establece nuevas relaciones entre personas, lugares y cosas. Y, a partir allí, se evidencia que, a pesar de haber desaparecido las coordenadas indígenas, el espacio sigue existiendo y su nueva representación continúa la línea simbólica en la cual el sujeto busca reubicarse en las coordenadas del espacio que poco mantuvo de la posición referencial.

Bibliografía

- Adorno, Rolena, 1990, *Guaman Poma. Writing and resistance in Colonial Peru*, Austin, University of Texas Press.
- Bachelard, Gaston, 1957, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Bajtin, Mijail, 2011, *Las fronteras del discurso. El problema de los géneros discursivos. el hablante en la novela*, Buenos Aires, Ed. Las cuarenta.
- Blanchot, Maurice, 1995, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles, 2005, *La lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe, 1991, *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Méjico, Siglo XXI.
- Lévy, Claude y Westphal, Bertrand, 2014, *Géocritique: État des lieux. Geocriticism: A survey*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- Lizárraga, Reginaldo, 1987, *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, Madrid, Historia 16.
- Marques Mesegner, Josep, 2017, "Bertrand Westpahl, un referente de la geocrítica. Cultura, Lenguaje y representación", *Revista de estudios culturales de la Universidad de Jaume*. XVII, pp. 9-20.
- Ocaña, Fray Domingo de, 2010, *Viaje por Nuevo Mundo: de Guadalupe a Potosí, 1599-1605*, Edición crítica, Introducción y notas de Blanca López Mariscal y Abraham Madroñal, Madrid, Iberoamericana.
- Rama, Ángel, 1984, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.
- Ricoeur, Paul, 1995, *Tiempo y Relato*, Vol. I y II., Madrid, Ed. Siglo XXI.
- Romero, José Luis, 1976, *Latinoamerica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Westphal, Bertrand, 2007 *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Paris, Édition de Minuit.
- Westphal, Bertrand, 2000, *La Géocritique. Mode d'emploi*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

7.

**UTOPIA Y DISTOPIA
EN EL ESPACIO
CONTEMPORANEO**

Alegorías utópicas

Vanguardia heterocósmica en Macedonio Fernández, Borges y Aira

MARIANO GARCÍA

*Centro de Estudios de Literatura
Comparada "María Teresa Maiorana"*

Universidad Católica Argentina

CONICET

Uno de los motivos más persistentes, casi a título de idea fija, de la imaginación americana, es sin duda el de la utopía. El continente americano en sí mismo, su irrupción en la historia occidental, tuvo algo de utopía realizada, aunque el desarrollo de esta historia, como toda historia humana, no tardaría en incluir los elementos de una pesadilla. No en vano Tomás Moro ubica su isla de Utopía en el Nuevo Mundo y convierte a Raphael, el viajero que llega a ella, en uno de los tripulantes de la expedición de Américo Vespucio. América se plantea como terreno fértil para la práctica futura de la utopía, como *locus amoenus* del hombre universal que instauro la reforma social y la justicia económica sin renunciar a las diferencias de clima, lengua y tradiciones (Henríquez Ureña 7-8). El imaginario de una tierra nueva, no contaminada por la agónica cultura occidental, se une a la proyección de un nuevo tipo de hombre, el Adán del mito anarquista del así llamado "socialismo de transición" de Proudhon, Blanqui o Le Blanc (Rama xi).

Para ceñirnos a un solo ejemplo entre muchos, la novela *Mecha Iturbe* (1906) de César Duáyen (seudónimo de Emma de la Barra) propone la reestructuración social a través de un pueblo obrero, Itahú, que había tenido su correlato real en un barrio de Tolosa que llevó a

su autora a la ruina económica (Carricaburo 36). Lo que interesa de este ejemplo es que la literatura se limita a incluir un experimento ya intentado en la realidad, un poco a la manera de Brook Farm, el ensayo de los trascendentalistas que inspiró *The Blithedale Romance* de Hawthorne. Es decir que la utopía, al margen de sus evidentes credenciales literarias, de Platón a Tomás Moro y más allá, en algún momento dejó de pensarse solo como una idea literaria más. De la literatura pasó a la realidad, y de la realidad volvió a la literatura.

En sus fundamentos retóricos, la utopía como género es una construcción que imbrica la alegoría y la ironía. A través del planteo de una sociedad ideal se hace referencia directa a la sociedad en la que escribe y publica el autor en cuestión. Si bien a través de su lectura podemos inferir muchas sociedades, siempre se destacará la relación unívoca entre la sociedad imaginada por el escritor y la sociedad en la que ese escritor vive. En cuanto a la ironía, esta se da porque, considerando de manera implícita la relación alegórica, entendemos que todo lo bueno de la sociedad utópica descrita necesariamente nos remite a todo lo malo de la sociedad real. Se nos está dando a entender algo contrario a lo que se dice: esta ciudad de los sueños no es nuestra ciudad.

Entre otras cosas, en el siglo xx las vanguardias históricas retoman cierto espíritu de resistencia del Romanticismo, según lo observara Octavio Paz en *Los hijos del limo*. Pero a ello agregan el estadio de autocrítica en arte (Bürger 31). En algunos casos, como el de Borges, y algo después, el de William Burroughs, una literatura de género y popular como la ciencia ficción sirve como plataforma de lanzamiento hacia mundos posibles desde una deconstrucción crítica minuciosamente razonada. Si la autonomía del arte y la organicidad de la obra son categorías burguesas que las vanguardias cuestionarán (Bürger 59), una utopía de corte vanguardista establecerá una conexión mucho más fuerte entre el artista, su vida, y la participación de su figura autoral en dicha ficción utópica. En la utopía vanguardista la figura de autor habita su propio espacio utópico, muchas veces asumiendo la forma autoconsciente de demiurgo melancólico. Si uno de los rasgos que caracteriza a la melancolía es la ambivalencia, esto es así porque el objeto no es ni apropiado ni perdido sino apropiado y perdido al mismo tiempo: así como el fetiche es signo de algo y a la vez de su ausencia, confiriéndole esta contradicción un estatuto fantasmático, del mismo modo el objeto buscado por el melancólico es real e irreal, afirmado y negado (Agamben 50). Se supone que en el concepto benjaminiano de melancolía se ve la descripción de la mentalidad del vanguardista, el cual ya no tiene la capacidad de transfigurar la propia pérdida de función social (Bürger 100).

El mito de Macedonio Fernández comienza, de manera significativa, como se sabe, a partir de la muerte de su amada esposa, Elena de Obieta, desde ese momento convertida en La Eterna.¹ Desde ese momento doloroso y crucial, se gesta una obra que es o quiere ser, en un sentido deliberado, negación de la muerte. Para ello es necesario anular el tiempo, y eso se consigue a través de una totalización del espacio, precisamente de la manera en que opera el mito.² Ese espacio, a su vez, es un espacio doble, es una estancia (en el sentido de hacienda, de vivienda de campo como aquella donde transcurre la novela de Macedonio, aunque podemos asociarlo con el concepto agambeniano de *stanza*, una topología por la cual la mente humana reemplaza la imposible tarea de apropiarse de lo que debe escapar a la apropiación, Agamben 12) y es la novela. Es, de manera inequívoca, una alegoría de la novela, espacio desrealizado por donde entran y salen los personajes, y donde confabulan para la toma definitiva de Buenos Aires para la belleza organizados por un alter ego del autor que se llama El Presidente. Este Presidente, al igual que melancólico Macedonio, rechaza toda forma de belleza atada a los sentidos; manifiesta el más alto, el más candoroso idealismo platónico, la aspiración a formas puras de belleza, a través de una Estética de Horror al Asunto y una guerra al Verdaderismo (*Teorías* 242). En Macedonio la utopía ciudadana se propone en dos movimientos: el primero consiste en llevar a cabo una “histerización” de los habitantes colocando diversos artilugios que hoy llamaríamos instalaciones, y que obtendrían, por cansancio, que la gente vote como presidente a Macedonio; el segundo consiste en que, obtenido esto, nos movamos en una Beldad Civil, donde las calles no ostenten los aburridos y oficiales nombres de próceres y militares, sino nombres poéticos como “de la Lluvia, del Despertar, Vive sin Nunca, Volverás, Espérame Siempre, Vuelve a Mí, A Dolor Fantasía”, y la gran avenida “El Después sueña con el Hoy”, cruzada por la avenida “Hombre No Idéntico” (*MNE* 195). En Macedonio no se plantea exactamente una utopía sino que se dan las claves para convertir una ciudad real (Buenos Aires) en una ciudad utópica. Se sabe que, en su época de estudiante de abogacía, mucho antes de convertirse en escritor, influido por el anarco-capitalismo spenceriano, Macedonio había comprometido a

1 El mito de Macedonio no necesariamente coincide con su vida real. Sin dudas, el mitologema “muerte de Elena de Obieta/comienzo de la escritura” ilustra a la perfección la tesis que Pierre Fédida dedica al duelo en su libro *L'absence*: la ausencia (la pérdida, el abandono) como fundamento de la palabra (Fédida 344ss).

2 Cf. los dos textos de Jurij Lotman y los dos de Greimas incluidos en la bibliografía de este trabajo.

sus amigos en una comunidad utópica en el Paraguay, que tuvo una existencia efímera, pero cuyas huellas reaparecen en la obsesión de su obra con los espacios transformados por la Estética, o en su propuesta de las Ciudades-Campo y aún en su negación de las ciudades (*Teorías* 242, *MNE* 37, 51-3).

Otro de los mitemas fundamentales en el mito de Macedonio es precisamente Borges, Borges como discípulo aventajado del gran maestro, Borges como el que lleva a la perfección y a la escritura las enseñanzas orales y dispersas, asistemáticas y por momentos ilegibles del viejo vanguardista. Borges, también, invirtiendo en este caso la matriz platónica, como copia que mejora al original. Borges llevando hasta sus últimas consecuencias el planteo platónico del demiurgo, que en Macedonio asumía la figura del Presidente, poniendo de relieve el cariz político de ese demiurgo, y que en Borges es más abiertamente el creador de universos, de mundos posibles. También en Borges se verifican diversas espacializaciones que en él, no obstante, y característicamente, no resultan ideales sino ambiguas, inquietantes, y sobre todo inestables. El argumento de “Kafka y sus precursores”, que ensaya ciertas premisas de “La tradición y el talento individual” de Eliot, es una inteligente paradoja que funciona por la anulación del tiempo y la espacialización de la historia literaria, a la que convierte en un tablero de ajedrez: ya no debemos concebir la literatura como una línea temporal sino como una superficie en la que los escritores, el sistema de la literatura, mantienen una relación de coexistencia y de simultaneidad.

Esto en Borges es una antigua obsesión, que se remonta a su intención por anular la sucesión, fatalmente obligatoria en literatura, en beneficio de la simultaneidad. En poesía creyó descubrir el procedimiento a través de la metáfora, y en narrativa, a través de la creación de historias que cuentan (al menos) dos historias al mismo tiempo, como “El sur”, según el modelo de textos muy admirados por él, como “An Occurrence at Owl Creek Bridge” de Ambrose Bierce, o *The Sacred Fount* de Henry James. Se trata de textos que presentan una relación alegórica, pero donde la alegoría es cerrada, remite a sí misma, es decir que la alegoría en estos casos no renvía a la realidad, a problemas políticos, o sociales, sino que dramatiza la cualidad permanentemente doble de la literatura, donde siempre una cosa representa otra cosa, donde la estructura de significante y significado, literal y figurado necesariamente conduce a la formulación dualista platónica de cuerpo/alma. No es casual que “El Aleph” en ese sentido sea la historia de un artilugio que permite ver simultáneamente todo espacio y tiempo y que esa historia esté entreverada con la historia de la creación de un poema, y la crítica a ese poema. La relación de

yuxtaposición de dos sentidos, donde los sentidos se despliegan como espacios, puede también encontrarse en esa obra maestra de especulación sobre mundos posibles que es “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*”, donde la amenaza de un mundo paralelo que pugna por infiltrarse en el nuestro es también una pesquiza donde se pone en juego la capacidad para leer determinados signos. Anula el tiempo, para totalizar un espacio desasosegante y progresivamente atroz “El inmortal”, donde Borges retoma algunos procedimientos ideados por Macedonio para la “histerización de Buenos Aires” en su delirante campaña para presidente (Prieto 62). Y lo mismo sucede con la circularidad temporal de “El acercamiento a Almotásim”, falsa reseña bibliográfica donde confluyen la obsesiva “refutación del tiempo” con obsesiones platónicas como el original y la copia o la puesta en abismo del demiurgo. Pero quizá el locus borgeano por excelencia sea “La biblioteca de Babel”, la literatura como espacio absoluto y atemporal, como mónada sin ventanas y como ámbito necesario de la melancolía. No es para nada casual que mónada y melancolía se nos presenten de la mano: el primer concepto atañe a Leibniz, uno de los filósofos más conspicuos del barroco, y el segundo cubre toda una tradición occidental que encuentra su tratamiento más exhaustivo en otra obra barroca, la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, a quien Borges cita en el epígrafe de “La biblioteca de Babel” (Premat 75). En el espacio barroco, espacio teatralizado de falsas perspectivas, donde un pliegue divide dos lados que distingue pero, al distinguirlos, relaciona (Deleuze 54, 154), en ese espacio, como sabemos al menos desde Benjamin, convive la melancolía con la alegoría. Espacio aislado, asocial, cuyo presente absoluto es el presente del demiurgo melancólico. Jeroglíficos, ruinas, emblemas, constituyen los intereses del melancólico atacado por un progresivo hieratismo petrificante. El cuerpo, platónicamente, es un depósito de decadencia y de putrefacción. Desde su lugar de apartamento, de distancia, de desdoblamiento, su mirada se vuelve necesariamente irónica; y la forma cristiana de esta actitud irónica es la alegoría (Benjamin 329-369). No es tal vez azaroso que varios tópicos platónicos convivan en los textos de Borges: la utopía, el cuerpo como cárcel, el original y la copia, el demiurgo. Solo la melancolía pertenece ya al reino aristotélico.³

3 La psicología del melancólico se enmarca en la doctrina antigua de los cuatro humores. El concepto médico de melancolía se une al concepto platónico de frenesí en el problema XXX de los *Problemata physica* de Aristóteles, si bien este problema en particular le fue atribuido sin ser aparentemente de su autoría. Para un relevo exhaustivo de este concepto v. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London: Nelson, 1964, en particular el cap. 1.

Con César Aira, tal vez el autor argentino que más se ha ocupado de establecer qué es la vanguardia y cuáles son sus procedimientos, la ficción avanza de las preocupaciones iniciales por lo narrativo, el uso del realismo y en cierta medida la construcción coherente de los personajes (*Una novela china, Canto castrato, La luz argentina*) hacia una progresiva abstracción en la que se vuelve predominante la discusión metaficcional de distintos aspectos narrativos (*La mendiga, Las conversaciones*), el yo autoficcional como marco asimétrico del relato (*El llanto, La costurera y el viento, El error*), un interés marcado por la prosopopeya y su amplificación narrativa, la alegoría (*Cómo me hice monja, La princesa primavera, El mago, Mil gotas*); algo que se manifiesta con suficiente claridad en el cambio de títulos concretos, materiales, como *La abeja, El vestido rosa, La liebre, Las ovejas, El volante*, a otros más conceptuales, como *Las conversaciones, La confesión, El error, Actos de caridad, La vida nueva, El divorcio*.⁴

La preocupación de César Aira por lo ficcional se concentró en reflexiones de carácter más abstracto insertas en la ficción, en una renuncia a disfrazar su mirada de hacedor detrás de otros personajes y en un desinterés casi absoluto por la así llamada coherencia psicológica en la construcción de dichos personajes. Podría decirse que se dirige hacia una filosofía de la ficción o de la composición en la que los personajes, para decirlo en palabras de Deleuze y Guattari (62), son ya “personajes conceptuales”, vale decir que “operan los movimientos que describen el plano de inmanencia del autor, e intervienen en la creación misma de sus conceptos”, como los personajes que dialogan en Platón, o justamente en Leibniz, y que encontramos en una situación análoga en los diálogos que constituyen *El juego de los mundos* o *Las conversaciones*.

La abstracción en Aira se vincula con la figura oximorónica de la sucesión simultánea (otro intento como el de Borges por volver simultánea la sucesión, y que en Aira tuvo distintas etapas, como la de la “sonrisa seria”), como sucede en *El error*, novela de 2010, donde los personajes comentan un mural en el estilo usado por Botticelli para ilustrar la *Divina Comedia* y que básicamente ilustra una sucesión narrativa en un mismo espacio, a la manera de muchos cuadros renacentistas y barrocos. *Margarita (un recuerdo)*, de 2013, pone de relieve una vez más la tensión entre lo concreto y lo abstracto tal como lo ejemplifica la siguiente cita:

4 V. Lo que desarrollo en este artículo sobre César Aira fue trabajado en detalle para la ponencia “El Yo reflexivo”, citada en la bibliografía. El texto, aceptado para su publicación en la revista *Inti*, se encuentra en prensa.

Mi entrega era total y ella la recibía con demoras y anticipaciones que rizaban el tiempo en volutas asimétricas. Yo cerraba los ojos para mejor sentir tanta belleza. Los abría a los grandes soles del campo, asombrado de seguir allí. No presentía nada. No era hora de presentir. La idea pura necesitaba una forma para poder expresarse; una vez formada, se contaminaba de todas las cosas concretas que habían entrado en su círculo por asociaciones o permutaciones. Y eran muchas, muchísimas, más de las que habría imaginado que existían (89).

Con *Actos de caridad*, de 2014, lo espacial amenaza con ocupar el tiempo de la narración, sobre todo al ser esta circular y además porque, característica llamativa en Aira, la anécdota no está contada en pasado, tiempo por excelencia del relato del que Aira se ha mostrado acérrimo defensor (Aira 2014b: 73-4), sino en un presente hipotético que se prolonga hacia el futuro. En otro libro publicado ese mismo año, *Continuación de ideas diversas*, la presentación que hace el propio Aira en la contratapa (escrita por él mismo, como en los lejanos tiempos de *Emma, la cautiva*) resulta significativa. Hablando de las ideas, afirma: “Quise escribir un libro sobre ellas y con ellas: sacarlas del tiempo sucesivo en que las ordena el proceso mental y disponerlas en un volumen facetado”. Acerca de la abstracción, entre muchos valiosos apuntes retendré para mi argumentación los siguientes: “El cuadro abstracto en contraste [con la pintura figurativa] suena a un instante sin secuencias, que puede suceder sin antes ni después” (50). Sobre el tiempo: “El tiempo en las artes fue expropiado, definitivamente, y desde épocas inmemoriales, por el relato, y el relato en su estructura básica no admite vanguardismos. Lo único que pueden hacer las vanguardias con el tiempo es espacializarlo” (77). En muchos textos, sin ir más lejos en su reciente colección de (viejos) ensayos *Evasión* (2017) aparece como un mantra la constatación de que el trabajo de la literatura consiste en “matar el tiempo”.

La creación de mundos posibles en los que nunca pierde protagonismo el autor como personaje y demiurgo se constata en textos algo más alejados en su bibliografía, como *La fuente, La serpiente* o más particularmente en *El juego de los mundos*, en los que la ciencia ficción una vez más es puesta al servicio de la vanguardia, en este caso desde la teoría leibniziana de los mundos posibles: “[...] estos mundos eran reales, tan reales como el nuestro. Todos existían en lugares más o menos remotos del Universo y todos tenían una historia tan larga y rica como la nuestra [...]” (10); pero como en Borges, los mundos posibles siempre se pueden acercar a la literatura: “El conglomerado galáctico de mundos habitados podría compararse con una inagotable biblioteca en la que cada libro fuera todas las literaturas concebibles por una mente dada” (11); y de hecho en

este texto la humanidad desciende de una lejana casta de escritores (García 2006: 138-145).

El procedimiento vanguardista instauro la posibilidad de sus utopías en espacios donde el tiempo es anulado, tal como sucede en *Erewhon* de Samuel Butler, a cuyo protagonista le quitan el reloj como invento nefasto al llegar a la sociedad que habrá de describir con ironía. Dominando estos territorios heterocósmicos sobresale la figura del demiurgo, ubicado en el punto equidistante entre la sociedad imaginada y la sociedad real, copia degradada de la primera. Boris Groys sintetiza muy bien en qué medida la relación entre vanguardia y utopía está dada por el tiempo:

La vanguardia percibió el progreso como algo destructivo, y su pregunta es cómo deben los artistas resistir a la destructividad del progreso, cómo hacer un arte atemporal, transhistórico, más que un “arte del futuro”. Algo parecido plantean las utopías con su intento de escapar del cambio histórico (Groys, 108).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 1992, *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, Paris, Rivages.
- Aira, César, 2000, *El juego de los mundos. (novela de Ciencia Ficción)*, La Plata, ediciones el broche.
- Aira, César, 2010, *El error*, Buenos Aires, Mondadori.
- Aira, César, 2013, *Margarita (un recuerdo)*, Buenos Aires, Mansalva.
- Aira, César, 2014^a, *Actos de caridad*, Santiago de Chile: Hueders.
- Aira, César, 2014b, *Continuación de ideas diversas*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Aira, César, 2017, *Evasión*, Buenos Aires, Mondadori.
- Benjamin, Walter, 2006, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, en *Obras libro I/vol. 1*, Madrid, Abada.
- Borges, Jorge Luis, 1974, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Bürger, Peter, 2010, *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Carricaburo, Norma, 2016, “Las mujeres ya saben leer. La novela sentimental francesa en las primeras obras de César Duáyen”, *Boletín de la AAL*, Tomo LXXIX, enero-junio de 2016, n°329-330, pp. 25-53.
- Cauquelin, Anne, 2015, *Desde el ángulo de los mundos posibles*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- Deleuze, Gilles, 1989, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit.
- Fédida, Pierre, 1978, *L'absence*, Paris, Gallimard.
- Fernández, Macedonio, 1974, *Teorías. Obras completas III*, Buenos Aires, Corregidor.
- Fernández, Macedonio, 1993, *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Archivos/FCE.
- García, Mariano, 2006, *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- García, Mariano, “El Yo reflexivo: continuidad entre meta y autoficción en la narrativa de César Aira”, *VII Transatlantic Conference*, Providence, Brown University, 21-24 de abril de 2015, (mimeo).
- Greimas, A. J., 1963, “La mythologie comparée”, en A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- Greimas, A. J., 1966, “Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique”, en A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- Groys, Boris, 2014, *Volverse público*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Henríquez Ureña, Pedro, 1985, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Klibansky, Raymond; Erwin Panofsky; Fritz Saxl, 1964, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson.
- Lotman, Jurij M. y Mints, Zara G., 1981, “Literatura y mitología”, en Jurij M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Lotman, Jurij M. y Uspenski, Boris, 1973, “Mito, nombre, cultura”, en Jurij M. Lotman y Escuela De Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Premat, Julio, 2009, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE.
- Prieto, Julio, 2002, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rama, Carlos M., 1977, *Utopismo socialista*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Desigualdad social y fragmentación de la urbe argentina en la obra de César Aira

MARÍA ALEJANDRA CERDAS CISNEROS

Missouri State University

Los años de publicación de las novelas *Las noches de flores* (2004), *Yo era una chica moderna* (2004) y *Yo era una mujer casada* (2010) corresponden a un periodo de transformaciones sociales y de crisis económica en Argentina propiciadas por las fallidas políticas neoliberales implementadas en el país, las cuales desataron una de las protestas más violentas en el país en diciembre de 2001. Las promesas de bienestar económico y social propuestas por Carlos Saúl Menem habían llegado a su fin y para cuando Fernando de la Rúa llega al poder en 1999, la recesión económica es irreversible. No obstante, durante su gobierno se siguieron practicando las mismas políticas neoliberales anteriores, las cuales aumentaron el nivel de pobreza en la población y detonaron el colapso total de la economía, al congelar el capital bancario de los ciudadanos cuando varias compañías financieras abandonaron el país a raíz de la suspensión de la asistencia del Banco Mundial. Entonces, el presidente Fernando de la Rúa es forzado a renunciar y en medio de protestas masivas en el 2001, huye de la Casa Rosada en helicóptero. Esta investigación analiza la manera cómo César Aira muestra las repercusiones causadas por la crisis económica argentina en las obras anteriormente mencionadas a partir de la construcción espacio-temporal

desarrollada en las tramas. Para llevar a cabo el siguiente análisis se considera tanto a los personajes como al narrador como una representación del *flâneur*, figura deambulante u observador de la ciudad, quien con su caminar crea un mapa de la ciudad y a su vez se convierte en los ojos del lector para atestiguar los cambios surgidos en la sociedad. Por consiguiente, en la obra *Las noches de flores* la crisis económica argentina se representa mediante el reconocimiento de la fragmentación de la urbe y la revelación de la pérdida del estatus social de los protagonistas. Por otro lado, en *Yo era una chica moderna* el *flâneur* representa la violencia propiciada por el neoliberalismo gracias a las imágenes sangrientas presentadas al estilo teatro de lo macabro o Grand Guignol. Por último, en la obra *Yo era una mujer casada* Aira muestra la fragmentación y la degradación de la urbe por medio del uso de imágenes surrealistas.

El término neoliberalismo se ha contextualizado de manera diferente a lo largo de los años y actualmente en varias naciones latinoamericanas se considera el causante de muchos problemas económicos, sociales y ambientales. David Harvey lo define como un discurso hegemónico que contribuye para restaurar el poder de las clases dominantes y que valora el intercambio del mercado como un principio ético en sí mismo. Este sistema principalmente económico es capaz de sustituir todos los demás valores éticos, cambiando el rumbo de toda acción humana mediante el dominio del mercado a través de la tecnología (Harvey, 2005: 3). Harvey señala que una característica propia de este proceso es la acumulación por desposeimiento, la cual Marx había tratado como rasgo propio del surgimiento del capitalismo. El neoliberalismo se refiere a la concentración del capital en manos de unos pocos debido al desposeimiento de bienes y tierras, la supresión de derechos civiles de las clases pobres, la apropiación de recursos naturales, el traspaso de los derechos de la propiedad colectiva o estatal a manos de la propiedad privada y la acumulación de la deuda nacional, entre otros (Harvey, 2005: 159). En el caso de Argentina, el neoliberalismo toma más fuerza durante el gobierno de Carlos Menem (1989- 1999) y, por eso, muchos lo llaman “menemismo”. Éste surge como una estrategia para crear un ajuste fiscal, reformar el Estado y la economía para alcanzar estabilidad luego de la hiperinflación producida por las dictaduras previas. La instauración de políticas neoliberales dio libre acceso a las compañías transnacionales que proveyeron bienes y servicios y regulaban el mercado. En este tipo de economía, el Estado pierde protagonismo y se cambia el manejo estatal por el corporativo. Consecuentemente, estas estrategias conducen a la exclusión social, la reducción de salarios, la privatización de empresas de servicios públicos, las desregulaciones económicas, las altas tasas de

desempleo y la reducción de salarios, entre otros. Maristella Svampa advierte sobre la desigualdad del desarrollo con esta ideología en las naciones periféricas, las cuales experimentan un desmantelamiento del Estado Social el cual, en cierto modo, creaba una cohesión social. Esto, sumado a la acentuación de los procesos de transnacionalización propios de la globalización y las políticas neoliberales, llevan a una “desregulación económica y una reestructuración global del Estado”, lo que propicia un aumento en las desigualdades y exclusiones en muchos sectores sociales que no logran adecuarse a las demandas de consumo del modelo neoliberal (Svampa, 2005: 11). El resultado más tangible e inmediato de la desestabilidad y crisis vividas en Argentina es las protestas ocurridas en diciembre del 2001. Este hecho ha quedado grabado en la memoria del pueblo argentino como uno de los eventos más lamentables y violentos, el cual ha sido un tema recurrente en la literatura argentina en los últimos años.

El tema de la crisis económica en Argentina ha llamado la atención de muchos escritores, los cuales vuelven su mirada a una sociedad irreconocible para muchos, en la que el paisaje urbano se fragmenta entre los barrios de personas adineradas y las villas de los cartoneros. Es en este momento cuando los escritores retornan a la imagen del barrio en donde “es posible la organización de solidaridades y cooperaciones, como base de la acción colectiva y de fuerte identificación (Saíta, 2013: 29). César Aira en novelas como *La villa* (2001) y *Las noches de flores* (2004) representa un mundo con reglas de convivencia social y solidaridad como manera de escape de la violencia social (Saíta, 2013: 29). Aparte de las obras anteriormente mencionadas, la representación de estos barrios bonaerenses se puede ver en *Yo era una chica moderna* y *Yo era una mujer casada*. Es por medio del personaje deambulador de la urbe que se aprecian estas visiones de fragmentación y desigualdad social, dándole relevancia al componente espacial dentro de la obra de Aira.

Algunos críticos como Richard Young (2010), Mbaye Djibril (2011) y Dánisa Bonacic (2014) concuerdan en señalar que Aira crea una especie de cartografía urbana por medio del desplazamiento e interacciones de los personajes en los espacios ciudadanos. Sin embargo, estos autores no destacan la relevancia del personaje peatón, quien propone una visión de la ciudad y da testimonio de los cambios sufridos en la urbe a raíz de la crisis económica. El geocrítico Robert Tally retoma la importancia del componente espacial en la literatura y propone el concepto de cartografía literaria, el cual destaca el papel del escritor como un creador de mapas, utilizando diferentes recursos para desarrollar sus obras. En la creación de estos mapas el autor usa descripciones de gentes, lugares, imágenes derivadas de obser-

vaciones o de mitos, leyendas e invenciones de la imaginación. Este tipo de narrativa tiene carácter espacio-temporal y se convierte en una representación del mundo significativa y orientadora para el lector, tal como un mapa¹ (Tally, 2013: 49). Este mapa producido por Aira no solamente es urbano, sino también un mapa social que logra mostrar al lector una urbe golpeada por el caos económico y social.

Cabe señalar que la figura del *flâneur* de la ciudad aparece inicialmente en la poesía de Charles Baudelaire como un ente literario ligado a la observación de las calles de París. Este individuo cumple la función de confundirse con el gentío de la ciudad y a la vez mantiene su función de observador. La figura de este explorador toma importancia durante el siglo XIX, cuando Walter Benjamin le atribuye la función de espectador urbano y producto de la alienación de la ciudad y del capitalismo, por medio del cual se puede interpretar y construir la ciudad (Benjamin, 2002: 10). Recientemente se ha retomado el estudio de este deambulante de la ciudad como un componente importante dentro de la cartografía literaria, ya que personifica las fuerzas y efectos de la ciudad debido a su observación de la población urbana y a la creación de una nueva estética con respecto al espacio urbano y social (Tally, 2013: 96).

Por otro lado, la Geocrítica analiza, explora y crea teorías sobre nuevas cartografías que nos permiten crear un sentido de lugares y espacios en el mundo y a la vez nos revelan relaciones de poder escondidas en estos espacios (Tally, 2013: 114). Se ha reconocido el aporte de los estudios de Michel de Certeau, quien propone a este ente como una fuerza que puede manipular las diferentes organizaciones espaciales, de poder y conocimiento de la sociedad comentadas por Foucault.² Este razonamiento sirve para analizar la figura del *flâneur* como una entidad que puede escapar del ojo totalizante de poder y activamente romper y reorganizar las relaciones espaciales de poder (Tally, 2013: 128). Este peatón escribe y manipula el texto de la ciudad por medio de su movimiento a través de ésta, convirtiéndose en una especie de delincuente social. De este modo, el *flâneur* manipula las organizaciones espaciales de la ciudad preestablecidas por el cartógrafo urbano (Tally, 2013: 130). Estas observaciones del peatón de la ciudad como un ente revelador de mapas de poder en la ciudad, sirve como base para entender lo que propone Aira con el desplazamiento de sus personajes por espacios fragmentados en la ciudad donde se

puede observar el impacto de la crisis económica. Al traspasar las fronteras dentro de la ciudad, este personaje deambulador escapa del ojo totalizador del cartógrafo urbano, revelando las relaciones de desigualdad entre las poblaciones urbanas. Aira imagina y representa la cartografía del espacio urbano de una manera artística, empleando elementos del teatro y se inspira en la esencia del surrealismo con el fin de darle sentido a un espacio ciudadano irreconocible creado por la crisis económica.

En la obra *Las noches de flores*, los protagonistas Aldo y Rosa Peyró se desplazan por la ciudad reconociendo que el barrio Flores es una urbe fragmentada, producto de los altibajos económicos propiciados por la crisis económica en Argentina. Sonia Vidal-Koppmann comenta que “la expansión acelerada del área metropolitana de Buenos Aires, ha puesto en evidencia un fenómeno de polarización acentuada que se traduce en el territorio a través de la localización de enclaves de riqueza y de pobreza”, por eso se ha vuelto un “mosaico urbano fragmentado” donde conviven la clase alta y baja como resultado de la debacle económica (Vidal-Koppmann, 2009: 1). Los Peyró se desplazan a pie por la ciudad entregando pizzas a domicilio, moviéndose desde los barrios ricos donde habitan las monjas en su monasterio, hasta ingresar a los territorios periféricos de la ciudad, a los cuales nadie se aventura a visitar por ser direcciones de lugares peligrosos. Más adelante, en su desplazamiento por la ciudad, los protagonistas llegan hasta donde está ese más allá del barrio y se encuentran con un espacio periférico: “Con el tiempo, ese “lejos” había tomado la forma del barrio de las llamadas “casitas baratas” más allá de la avenida Directorio, un laberinto de callecitas curvas, arbolado como un bosque, a esas horas silencioso y desierto” (Aira, 2004: 63). Aira recrea la idea de laberinto en este barrio en los márgenes de la ciudad y es presentado como un espacio de encuentro con la realidad.³ Por consiguiente, cuando los protagonistas llegan a ese lugar enfrentan su propia realidad y experimentan la nostalgia de un mejor pasado, volviéndose conscientes de la precariedad de sus vidas:

Era la nostalgia de la vida; se necesitaba un muerto por lo menos para producirla. Pero al mismo tiempo era una vida más intensa, esta vida del miedo y la precariedad, la que daba la perspectiva de la nostalgia. De hecho, esa vida anterior parecía un sueño. Tenía la extrañeza de un sueño. ¿Cómo era posible que ellos dos se hubieran embarcado en ese trabajo? ¿Qué hacían, viejos y a pie, entre esos jovencitos en motone-

1 La traducción es mía.

2 El Panopticismo es entendido como un modelo de prisión y aparato arquitectónico, en el cual los que están adentro vigilan continuamente y los que son observados se dan cuenta de esto.

3 El laberinto es un símbolo que surge de la tradición clásica de los laberintos cretenses. Puede significar un lugar mágico o metafísico, un área de encuentro consigo mismo o un espacio místico y desconocido.

tas? Era como soñar que estaban desnudos en una cena de etiqueta. Que ahora siguieran haciendo lo mismo era un rasgo más de irrealidad (Aira, 2004: 63).

De esta manera, el narrador no solamente revela una urbe fragmentada y empobrecida, sino que además los mismos protagonistas se dan cuenta del cambio sufrido en sus vidas a causa de la crisis económica. La figura del *flâneur*, representada por Aldo y Rosa, también le sirve de instrumento al narrador para mostrar los cambios sociales ocurridos en la ciudad, donde el neoliberalismo ha dejado su huella. La crisis económica crea y profundiza una estratificación social que polariza la población entre pobres, ricos y los sectores medios, que descienden en su mayoría. La socióloga Cecilia Jiménez Zuzino comenta sobre el fenómeno que ha llamado “desclasamiento”, surgido en Argentina como consecuencia de las fallidas prácticas neoliberales de finales de los noventa y principios del dos mil. Para ella, el desclasamiento es similar al empobrecimiento, pero implica además otros factores como la pérdida de una posición social antes ocupada:

Una pérdida respecto a la posición, aunque muchas condiciones permanezcan intactas (por ejemplo, tener titulación universitaria, ejercer una profesión o ser propietario de cierto negocio). Pérdida que se patentiza en los estilos de vida, que funcionan como traducciones simbólicas de las posiciones de clase [...] puede registrarse en determinados grupos sociales una tendencia al desclasamiento, como imposibilidad de una reproducción de las posiciones de clase. Posiciones que, en las últimas décadas en Argentina [...] han estado cada vez más definidas por un modo o estilo de vida, en el que el consumo ha sido la variable decisiva (Jiménez Zuzino, 2011: 52).

El desclasamiento, unido a la pérdida de capital económico, conllevó a la pérdida de estatus social. Este último había estado ligado a un modelo ascendente en la década de los setenta del siglo pasado en Argentina, y favorecía una economía orientada al mercado interno, creando una pequeña clase burguesa y una clase media con altos niveles culturales y educativos. Sin embargo, con los recortes del Estado y las políticas de ajuste estructural del neoliberalismo, se perdieron trabajos que cumplían las clases medias y hubo además muchos recortes salariales (Jiménez Zuzino, 2011: 56). En la novela se sugiere que los protagonistas han sido víctimas de una situación de desclasamiento y a través de su nueva posición económica se ilustra la manera en que el neoliberalismo crea un nuevo orden social en la ciudad argentina, tal como lo expresa el narrador:

Fiel a su nombre, el neoliberalismo había aportado una nueva libertad al mundo. Las nuevas condiciones económicas, la concentración de la riqueza, la desocupación, creaban hábitos distintos dentro de los hábitos viejos. Los cirujas tampoco habían existido antes, y alguien habría podido hacer un paralelo entre el pasaje de un obrero a cartonero y el de un señor de la clase media a repartidor de pizza (Aira, 2004: 50).

Los reajustes en la organización social argentina obligan a muchas personas a buscar nuevas alternativas para ganarse la vida. Consecuentemente, a través de los protagonistas, el narrador logra retratar las vicisitudes de una pareja madura de Flores, la cual tiene que dedicarse a repartir pizzas a pie para poder sobrevivir. Además, esta singular actividad les ayuda a descubrir otro aspecto de la sociedad en que viven durante la crisis económica, encontrando un nuevo estilo de vida más limitado y sacrificado que el que tenían antes. Con la crisis no importa ya nada y cualquier profesión es válida por que lo importante es la sobrevivencia. Esto se sugiere cuando el narrador dice: “Qué importaba lo que habían hecho antes, lo que habían sido. La crisis que se había desencadenado en el país parecía dar un permiso universal para hacerlo todo; ahora nadie preguntaba” (Aira, 2004: 50).

En la obra *Yo era una chica moderna*, el personaje *flâneur* nos transporta por una urbe fragmentada y degradada donde, de una manera alegórica, la violencia desatada por las protestas del 2001 se representa como una obra de teatro de lo macabro o Grand Guignol.⁴ Por medio del recorrido de la ciudad realizado por la chica moderna y su amiga, quienes se identifican con las privatizaciones llevadas a cabo en Argentina, Aira muestra una perspectiva de la decadencia y la violencia en un espacio urbano lleno de caos. Se entiende que los procesos de implementación del neoliberalismo en Latinoamérica han estado acompañados de violencia en diversos planos de la vida social, fomentando un dominio de las clases poderosas sobre las clases más vulnerables. El proceso de acumulación por desposeimiento propio del neoliberalismo favorece la acumulación de capital por medio de una manipulación financiera que ha llevado a una redistribución de las riquezas que van de los países pobres hacia los ricos, lo que ha

4 Este tipo de teatro de horror naturalista (1897-1962) está compuesto de piezas breves con carácter macabro y algunas veces cómico, dramático o melodramático. Nació en París e hizo referencia en gran parte a los sucesos sensacionalistas de la prensa y pretendió dar una imagen muy realista de la violencia, exagerándola por medio de efectos especiales que simulaban mutilaciones y cortes en las víctimas. Este tipo de teatro dio origen al Gore y posteriormente influenció al cine de terror (Ingelmo, 2014: 1).

creado una crisis endémica en Latinoamérica. Harvey explica que cuando el Estado se convierte en un grupo de instituciones neoliberales, éstas empiezan a crear políticas de redistribución, las cuales invierten el flujo del capital que va de la clase alta hacia la clase baja, destruyendo así las tendencias democráticas anteriores. Esto se logra a través de las privatizaciones, las cuales a largo plazo causan efectos negativos para las clases más bajas y se manifiestan en cortes del gasto público destinados al bienestar social (Harvey, 2007: 38). En Argentina el proceso de privatización de las empresas públicas de energía, comunicaciones y transportes empezó a partir de 1989 a través de las directivas de organismos internacionales tales como el FMI, BID y el Banco Mundial. Con el fin de facilitar la venta, se dismantelaron las empresas y las regulaciones fueron casi inexistentes. Con este proceso de privatización se pretendía reducir la hiperinflación, el déficit fiscal y mejorar los servicios. Sin embargo, el proceso violento y acelerado de la privatización tuvo graves repercusiones en la economía de los ciudadanos argentinos, ya que el poder se concentró en algunos grupos económicos, mientras que muchos obreros perdieron sus empleos y sus derechos laborales. La desnacionalización causó que muchas empresas argentinas quedaran en manos de compañías españolas, francesas e italianas. Posteriormente, estas empresas privadas aumentaron los precios de los servicios y se restringió el acceso a algunos de estos servicios en las comunidades más vulnerables como las villas miserias. En la obra *Yo era una chica* moderna, las protagonistas representan simbólicamente a estas empresas privadas, las cuales tienen poder sobre la ciudad y causan un caos apocalíptico. Esta situación caótica la comenta Velasco Esquivel, quien señala que esta obra presenta como tema principal una catástrofe apocalíptica alrededor de la cual se crea la intriga, sugiriendo con ello los pormenores que acompañaron a la crisis vivida en Argentina con el estallido de las protestas de inicios de milenio (Velasco Esquivel, 2013: 503). Paralelo a este caos apocalíptico, Aira muestra un ambiente de violencia suscitado por las privatizaciones en Argentina a través de imágenes sangrientas al estilo de teatro de lo macabro o *Grand Guignol*.

De acuerdo con Simon Springer, la hegemonía convierte al neoliberalismo en un ente abusador, propiciando el abandono de los “otros” que no caben dentro de las normativas neoliberales. Por consiguiente, se crea una situación de discriminación e inequidad que desencadena violencia contra los más vulnerables (Springer, 2012: 138). Este sentimiento de violencia propiciado por el neoliberalismo se ve presente en el decurso de la obra y es exagerado por el narrador al describir de manera grotesca el crimen de Ada, amante del novio de una de las chicas modernas, a manos de las protagonistas. Dichas escenas

parecen salidas de una obra de teatro de lo macabro, ya que muestran imágenes de realismo exacerbado.⁵ Este acto homicida que termina con el desmembramiento de Ada, representa simbólicamente el desmantelamiento del cuerpo del Estado por parte de las privatizaciones, en este caso, el Estado está representado por el cuerpo de Ada:

Buscábamos el feto, y sabíamos dónde encontrarlo... Los movimientos convulsivos de Ada tratando de escaparse nos iban dictando el movimiento. Escapaba de Lila y caía en mis manos; [...] La luz fluorescente la atravesaba, al punto de que creíamos ver el esqueleto sacudiéndose. Al fin (fue ella misma la que se lo buscó) quedó de cabeza abajo, y nosotras tirando de las piernas una de cada una, con las aletas de la pelvis apoyadas en los hombros. Hicimos palanca: uno, dos, ¡tres! La vulva se rasgó hacia delante y hacia atrás, y un chorro de sangre golpeó el techo. La soltamos, y antes de que tocara el suelo ya estábamos metiendo la mano hasta el codo en la abertura [...] Los órganos salían envueltos en coágulos, en tubos resbalosos y blandos (Aira, 2004: 41).

Es así como la violencia crea una especie de satisfacción en las protagonistas que no se compara con nada de lo habían vivido anteriormente y sobrepasa la experiencia misma de la realidad: “sentíamos el sabor del crimen, que nada iguala en la realidad, ni la droga, ni el sexo, ni las privatizaciones” (Aira, 2004: 40). Según Salomé Ingelmo, una característica del teatro del *Grand Guignol* que acentúa la idea de identificación de la audiencia con los personajes es el uso de salas de teatro muy pequeñas, que causan claustrofobia en el público aumentando el sentimiento de angustia. De este modo, el crimen “se convierte, además, en algo íntimo, enfermizamente íntimo. De hecho, la acción planteada en las propias obras se suele desarrollar también en espacios cerrados y angostos” (Ingelmo, 2014: 3). Consecuentemente, esta experiencia se convierte en un teatro físico con comunicación no verbal. Aira emplea esta característica teatral en esta novela cuando el crimen de Ada se realiza en un espacio mínimo. La escena del crimen ocurre en un baño de una disco muy pequeña, la más pequeña según las protagonistas. Este baño además está localizado entre las dos entradas de la policía, lo que aumenta aún más el suspenso en la narración por el temor de que ellas sean descubiertas.

Existe en esta novela una escena que ilustra la representación de la violencia caótica propiciada en la ciudad durante las protestas, la cual es descrita como un show de marionetas: “La luz de mercurio

⁵ El realismo exacerbado buscaba implicar al espectador en la escena y crear una reacción en él. Por eso muchas veces las personas se indignaban, vomitaban o se desmayaban durante los espectáculos del *Grand Guignol* (Ingelmo, 2014: 2).

que bañaba la calle creaba una atmósfera de teatro” (Aira, 2004: 50).⁶ Por consiguiente, los patovicas, las estatuas vivientes, los turistas, los mendigos, los niños y los adultos avanzaban por la calle peleando unos contra otros y atrás de ellos venía la policía “que se esforzaba por restaurar el orden. Todos contra todos, en un *grand guignol* truculento” (Aira, 2004: 50). Es así como la imagen de desorden y del caos social en las calles durante las protestas de diciembre del 2001, es representada por Aira como un desfile de teatro de marionetas vivas por las calles de Buenos Aires. Aira inserta imágenes surrealistas dentro del texto para representar lo que fue un hecho lamentable en la historia de Argentina, y lo equipara con un teatro de terror hiperrealista. La idea de teatro de marionetas se observa también cuando las chicas espían el departamento de Ada para enterarse de que ésta había sido pegada pieza por pieza como una marioneta sin vida. Esto da la sensación de que las protagonistas son las espectadoras del teatro macabro que ellas mismas han creado:

Se abrió la puerta del dormitorio, y apareció Porfiria, con ropa en los brazos, una muda completa, incluidos zapatos. Le había sacado la ropa desgarrada y ensangrentada con la que había muerto, y ahora la iba a vestir... Porfiria había hecho un buen trabajo de cierre y pegado. Por mucha que fuera su habilidad, subsistía una buena porción de misterio, porque un ser descuartizado y eviscerado, humano o animal, no se reconstruye tan fácil, y mucho menos se lo devuelve a la vida. Pero lo que estaba mostrando Ada era una especie de vida, siquiera imperfecta (Aira, 2004: 62).

El cuerpo mutilado y agredido de Ada representa este desmembramiento del cuerpo del Estado, el cual queda convertido en una masa de pedazos remendados sin una función vital. Este Estado ya no vuelve a ser lo que era antes, por más que vengan otros gobiernos a tratar de remediar lo sucedido.

En su función de *flâneur*, las chicas traspasan fronteras sociales y cartográficas y tienen una visión más extensa del paisaje urbano, puesto que tienen una ventaja que es la de observar no solo desde la calle, sino también desde lo alto. Esta perspectiva las posiciona en un lugar más privilegiado que el de Aldo y Rosa, quienes solamente se ven limitados a observar la ciudad desde la calle. Siguiendo la tradición literaria, De Certeau considera que el peatón que observa el panora-

6 Según Ronni Thomas, el Grand Guignol o teatro del horror da la sensación de estar mirando un show de títeres para adultos en el que el sexo, la violencia se llevan al límite al punto de que muchos actores o actrices son heridos o mueren. Este tipo de teatro representa la idea de qué pasaría si las personas se vuelven locas. “The Grand Guignol.” You Tube. The Midnight Archive. Web. 5 de enero de 2016.

ma de la ciudad desde lo alto se convierte en una especie de ojo de un dios, que tiene la capacidad de leer la ciudad a la distancia (Citado en Tally, 2013: 129). Similarmente, las chicas modernas tienen el poder de escribir y leer la ciudad, en la medida en que se desplazan por sus calles y la observan desde las alturas cuando suben a la terraza de una disco. De esta manera, ellas tienen un mejor panorama de la configuración espacial de la ciudad, la que se extiende hasta su límite marcado por el puente Alsina, y la cual se presenta fragmentada:

Rato después estábamos cómodamente instaladas las dos en un rincón de la terraza. Desde allí teníamos un vasto panorama de la ciudad dormida, o que se aprestaba a dormir. Los círculos de edificios que nos rodean se extendían hasta el horizonte, como ondas en un lago oscuro. Por una brecha en los círculos alcanzábamos a ver los arcos moriscos del puente Alsina, gigantescos. Era un puente [...] y allí terminaba Buenos Aires, al lado empezaba la provincia [...] Lo que teníamos ante nosotras, la ciudad desmesurada y dormida, igual y distinta, era nuestra vida. Y la vida estaba fragmentada como la ciudad (Aira, 2004: 31).

En la obra *Yo era una mujer casada*, Aira mediante la mirada del *flâneur*, representada esta vez por Gladys, desplaza al lector a través de la ciudad de Buenos Aires, dibujando los escenarios urbanos fragmentados y traspasando fronteras sociales y espaciales. Gladys representa la clase obrera que se mueve largas distancias para arribar a su centro de trabajo desde la periferia de la ciudad. En sus recorridos se observa cómo la protagonista traspasa las fronteras sociales y espaciales de una urbe fragmentada como Buenos Aires. Dada la lejanía del centro, la protagonista se despierta muy temprano para ir en colectivo hasta su lugar de trabajo y en su recorrido se encuentra a los obreros que se trasladan también en la madrugada. Esta escena refleja la realidad de muchos trabajadores, quienes viven en las zonas periféricas y quienes tienen que viajar largas distancias para llegar al centro de la ciudad:

Por tener tanto viaje, debía salir de casa muy temprano para llegar a tiempo al trabajo. Salía en lo oscuro; [...] Ninguna clase de amanecer me era ajeno; con los años había llegado a conocerlos a todos, los blancos, los amarillos, los rosados, con agua, nubes, sol, niebla, pesados o livianos [...] ¡Cuánto tiempo perdíamos todos, en los viajes! Desde nuestras localidades de provincia, para los que trabajábamos en barrios céntricos de Buenos Aires, el mínimo era de una hora para ir, otra para volver. El trayecto se hacía infinito para los que no podíamos pagar la tarifa diferencial de los expresos por autopista (Aira, 2010: 43).

En su trayecto, Gladys recorre desde la provincia hasta los grandes barrios de Buenos Aires como Quilmes, Tolosa, Banfield y Morón, y

en su paso observa a la clase obrera, que configura una comunidad de madrugadores que se desplaza todos los días por la ciudad. En este mar de gente, la protagonista irónicamente se siente sola: “Yo me sentía sola y única. Pero había toda una humanidad a la espera del colectivo, en la luz oscura del alba. Dispersos en las enormes distancias que separaban un punto del otro” (Aira, 2010: 44). El comentario de Gladys trae a la luz la noción sociológica de espacio llamada “movilidad”, del sociólogo Georg Simmel, según la cual en la sociedad moderna los individuos se desplazan de un lugar a otro. Sin embargo, la cercanía espacial no se significa que exista una proximidad social. De esta manera, “en las grandes urbes se da una supremacía de una vida intelectualista y una economía monetaria y las relaciones sociales se vuelven impersonales” (Citado en Kuri Pineda, 2013: 78). Gladys forma parte de un conglomerado de obreros que madrugan para llegar a un trabajo y a quienes no se les paga lo necesario por todo el tiempo perdido que necesitan para llegar a su trabajo: “¿Quién te pagaba el tiempo del viaje? Los patrones se hacían los distraídos cuando pactaban la carga horaria, como si el mundo fuera equidistante [...] Si había algo de verdad en lo que decían muchos durante esos viajes interminables, que se trabajaba sólo para poder pagar el viaje al trabajo” (Aira, 2010: 44). Es una ironía que el bajo salario sirva solamente para cubrir los gastos de transporte y que no alcance para la subsistencia del ser humano.

Es importante resaltar la riqueza pictórica que utiliza Aira en sus obras, la cual se evidencia en esta obra cuando el narrador describe los escenarios de la ciudad que observa Gladys en su trayecto matutino. Estas escenas son descritas como un cuadro surrealista con colectivos y oleadas de personas que se mezclan en medio de la niebla y de la lluvia del crepúsculo, esto sugiere que Gladys no está completamente despierta y ve todo como un sueño. En este escenario surrealista urbano, el tiempo se hace circular e infinito para los obreros que esperan el transporte público:

La aventura comenzaba, con las mismas incertidumbres que habría sentido el gazapo ante los laberintos. Manadas de árboles emergían aullando del barro. Los madrugadores se afantasmaban, todos en silencio, como si el lenguaje no se hubiera inventado todavía, ateridos, mojados [...] Los colectivos soplaban por un cuerno detrás del horizonte: un llamado de atención. Salían de la niebla, o de la noche, con sus colores y sus números. El vacío gelatinoso del que emergían no había terminado de darles forma definitiva, venían llenos: siempre había una humanidad previa de pobres, retrocediendo al infinito hasta el comienzo del mundo. A veces la espera se prolongaba. En realidad, todo era cuestión de demora o de adelante (Aira, 2010: 45).

Gladys en su papel de *flâneur* traspasa las fronteras geográficas del centro y de la periferia de la urbe pintando la vida moderna en su imagen abstracta y cambiante por medio de imágenes surrealistas. Ella no solamente explora los espacios urbanos del centro de la ciudad de Buenos Aires, sino que también sus alrededores como el barrio periférico y marginal en que ella vive. Por medio de sus caminatas se ve la fragmentación del espacio urbano y la vida dentro del paisaje periférico. Vidal-Koppman comenta sobre el desarrollo fragmentado de la ciudad de Buenos Aires, el cual genera enclaves de pobreza que se oponen a los barrios residenciales amurallados y un conjunto de barrios que se encuentran en el medio. Se reconocen así tres diferentes secciones o zonas en la ciudad: la verde, que representa las urbanizaciones privadas en donde vive la clase media y alta; la roja, que simboliza las villas miseria, donde vive la clase pobre, e identifica una tercer “zona gris” que representa “todas las localidades urbanas con distintas densidades y estados de consolidación, que han quedado en muchos casos como zonas neutras con poco atractivo para las inversiones privadas y con carencia de obras públicas” (Vidal-Koppman, 2009: 2). En estas zonas vive “el resto de la población esperando un efecto de derrame del desarrollo que tarda en llegar (o que quizás no llegue nunca)” (Vidal-Koppman, 2009: 3). Muchos de estos lugares periféricos carecen de servicios básicos y de infraestructura: “La ausencia de redes de desagües cloacales y pluviales y redes domiciliarias de agua corriente, afectan a la mayoría de los hogares. La carencia de estos servicios incide directamente en el estado sanitario de la población” (Vidal-Koppman, 2009: 6). Gladys vive en uno de estos barrios en donde no hay acceso a los servicios básicos y donde reina el deterioro urbano.

Esta imagen de barrio marginal está presente en la narración cuando la protagonista llega a una plaza abandonada detrás de su casa, un lugar que nunca había visto por ser “potencialmente peligroso, refugio de mendigos y cirujas” (Aira, 2010: 73). En este parque abandonado y en ruinas, la protagonista se encuentra con su realidad. En este momento el narrador sugiere que el haber traspasado fronteras sociales y espaciales la había preparado para ver el contraste con la cruda realidad:

La alfombra mágica del bordado, al transportarme a los paisajes dichosos de la fábula, me había preparado para apreciar el contraste con la realidad, o mejor dicho para entender que la realidad no es sino contraste. Y la plaza lo tenía todo de la realidad más cruda y no mediana. Era una tectónica del deterioro urbano, un lodazal con árboles caídos, carcazas vaciadas de autos (robados, desmantelados y tirados allí entre la maleza) que se oxidan lentamente y perdían los

colores, cardos y cortaderas, desniveles abruptos o escalonamientos de zigurat, productos de la sedimentación de los estratos de basura o descargas de desechos de construcción, incluidos el portland gris y la arenisca en glóbulos solidificados (Aira, 2010: 73).

La periferia es para Aira un basurero de la sociedad donde los ricos y los de clase media despojan todo aquello que no sirve, obligando a los pobres a convivir con la basura. Con la ayuda del narrador, el lector se da cuenta de que el barrio de Gladys carece de una infraestructura adecuada. No es coincidencia que estas zonas como en la que ella vive no cuenten con los servicios necesarios, lo que evidencia la falta de interés del Estado por los pobres dentro de su agenda política. Además, la precariedad de su barrio le permite a Gladys recordar con nostalgia tiempos mejores, tiempos de bonanza que la crisis económica ha desbaratado para siempre. Así, se puede ver lo cambiante del paisaje urbano y se evidencia lo que Vidal-Koppman sugiere como un problema de los barrios marginales que se propagan en las periferias de Buenos Aires debido a la crisis económica:

Un buen motivo para no haberla visto antes, a pesar de estos indicios significativos, era que en barrios como el nuestro no había plazas, y no las había habido nunca. Barrios desurbanizados y marginales, de construcciones espontáneas, sin planos autorizados, las más de las veces precarias, comercios sin habilitación, calles de tierra torcidas que llevaban a espacios abiertos, vertederos y cuencas de explotación a cielo abierto. ¿Quién quería una plaza ahí? Daba de pensar. Pensar por ejemplo que el barrio no siempre había sido lo que era ahora [...] cuando nos habíamos ido a vivir en él era un barrio normal, con altos autos negros estacionados frente a las casas, y las casas precedidas por jardines con rosales [...] (Aira, 2010: 74).

César Aira, como escritor posmoderno, cuestiona el texto como tal sin la intención de relatar fielmente lo que sucede en la realidad, sino de reflejar los prejuicios, la cultura y la era particular en la que se vive. Así, por medio de sus alocadas historias reflexiona sobre el clima social actual en el cual la globalización, el neoliberalismo y la crisis económica han incidido en la tensión, la violencia y una marcada división de clases sociales y espaciales que se vive en la ciudad de Buenos Aires. Robert Tally comenta que la creación de mapas en la literatura es crucial para entender nuestra existencia en el mundo, mapas que van más allá de la representación mimética de la realidad. Por consiguiente, varios escritores y poetas nos ayudan a crear un sentido del mundo a través de sus representaciones ficticias (Tally, 2013: 144). Aira crea un proyecto cartográfico de una urbe que se sumerge en el plano ficticio por medio de imágenes surrealistas, personajes de fábula y distorsiones espaciales, pero que

al final representan en conjunto una manera creativa y lúdica de mostrar la crisis social y económica que ha golpeado al país. Por medio del desplazamiento de los personajes por los barrios de la ciudad, César Aira va desvelando un mapa, cuyo fin es crear una nueva forma de imaginar y presentar los espacios urbanos posmodernos. En este mapa literario creado por el desplazamiento de los personajes, éstos se convierten en una especie de *flâneur*, a través de los cuales el lector es testigo de la desigualdad social y de la fragmentación de la urbe.

Bibliografía

- Aira César, 2004, *Las noches de flores*, España, Debolsillo.
- Aira César, 2011, *Yo era una chica moderna*, Buenos Aires, Interzona.
- Aira César, 2010, *Yo era una mujer casada*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.
- Benjamín, Walter, 2002, *The arcades Project*, Massachusetts, Harvard University Press.
- Bonacic, Dánisa, 2014, "Espacio urbano, crisis y convivencia en *La villa de César Aira*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 79, pp. 360-376.
- Djibril, Mbaye, 2011, *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Harvey, David, 2005, *A Brief History of Neoliberalism*, New York, Oxford University Press.
- Harvey, David, 2007, "Neoliberalism as Creative Destruction", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 610, pp. 22-44.
- Ingelmo, Salomé, 2014, "El teatro de lo macabro como género democratizador." *Revista Almiar. Margen Cero*, en línea: <https://margencero.es/almiar/teatro-de-lo-macabro> [consultado 7 abril 2016].
- Jimenez Zunino, Cecilia, 2011, "¿Empobrecimiento o desclasamiento? La dimensión simbólica de la desigualdad social", *Sociología del Trabajo – Estudios Culturales – Narrativas sociológicas y literarias* 17-15, 49-65.
- Kuri Pineda, Edith Elvira, 2013, "Representaciones y significados en la relación espacio-Sociedad: una reflexión teórica", *Sociológica* 28-78, 69-98.

- Saíta, Sylvia, 2013, "En torno al 2001 en la narrativa argentina", *Literatura y Lingüística No 29*, 131-148.
- Springer, Simon, 2012, "Neoliberalising Violence: of the exceptional and the exemplary in Coalescing moments", *Willey* 44-2, 136-143.
- Svampa, Maristella, 2005, *La Sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del Neoliberalismo*, España, Taurus.
- Tally, Robert, 2013, *Spatiality*, New York, Routledge, 2013.
- Vidal-Koppmann, 2009, "Fragmentación socio-espacial en la Periferia de la Región Metropolitana de Buenos Aires", *Journal of Latin American Geography* 8-1, 80-97.
- Velasco Esquivel, Lucrecia, 2013, "Nos reíamos como locas, como locas... La catástrofe eufórica en *Yo era una chica moderna* de César Aira", *Altre Modernita/Otras Modernidades*, 501-512.
- Young, Richard and Holmes, Amanda, 2010, *Cultures of the city. Mediating identities in urban/latin/oAmerica*. Pittsburgh PA, University of Pittsburgh Press.

Paisajes de sentimiento

configuraciones de la intimidad en la narrativa de Ariadna Castellarnau y Samanta Schweblin

CAROLINA GRENOVILLE

Universidad de Buenos Aires

CONICET

Es conocido el papel que desempeñó en la historia de la política occidental la distinción que hace Aristóteles en la *Política* entre vivir y vivir bien, entre vida natural y vida políticamente calificada, entre *zoé* y *bíos*. Es en virtud de esta distinción que en el seno de la *polis* se constituyen comunidades políticas y comunidades de vida (como la familia, de la que participan tanto las mujeres como los esclavos) que están excluidas de la vida política. De igual modo, en el alma se distingue la vida propiamente humana de la vida vegetativa, del mero ser viviente, que no participa de la razón y por consiguiente queda también excluida de la política.

No nos extenderemos en el desarrollo de las consecuencias ontológicas y políticas de estos presupuestos. Sólo me interesa a los fines de esta exposición resaltar dos cuestiones: en primer lugar, que esta operación o dispositivo en virtud del cual una de las articulaciones de la división es excluida y a la vez incluida como fundamento negativo de la política es, como demuestra Giorgio Agamben a lo largo de su obra *Homo Sacer*, el motor de la máquina biopolítica occidental (2002, 2013, 2017). En segundo lugar, que a la vida política y a la vida desnuda les corresponde a su vez un sitio propio, una ubicación espacial específica. En la Arcadia rural el templo del dios Pan se encontraba junto con el resto de los templos, pero en Atenas a ese templo en

particular se le asignó una localización apartada, excluyéndolo de la ciudad: la gruta. Desde ese entonces, como afirma Mona Chollet, “Pan simboliza lo contrario a la urbanidad de Atenas, la naturaleza salvaje” (2017: 290). La arqueología vuelve una y otra vez sobre ese período fundacional de la antropogénesis en el que se constituyó una topología que todavía parece tener plena vigencia: la comunidad política por sobre la comunidad de vida, la razón y el logos por sobre la vida nutritiva, la ciudad por sobre la gruta. La conciencia de sí surge junto con el concepto de naturaleza como aquello que es radicalmente diferente del ser humano. En estas dos series (vida política – ciudad; vida – gruta) la subjetividad no sólo se encuentra anudada de manera indisoluble a un lugar sino también a un uso, un hacer, un modo de habitar o *modus vivendi* del que no parece posible escapar.

La presencia recurrente de la dicotomía civilización/barbarie en la literatura argentina habilita a pensarla como nuestro a priori histórico, la inflexión local del mecanismo de exclusión inclusiva fundado por Aristóteles. Siguiendo esta lógica, ni la denominada barbarie ni el supuesto desierto se corresponden con la vida natural sino que, muy por el contrario, son el resultado de una operación biopolítica que crea la barbarie y el desierto en el preciso momento en que excluye ambos términos de la vida política argentina. Asimismo, al concebirlas como aquello que queda excluido, la literatura de frontera incluye a la barbarie y al desierto definitivamente como el fundamento de la política local.¹ De allí en más la política argentina se erigirá sobre la negación, aniquilación y represión de lo que será considerado lo otro (gauchos, indios, negros). Desde los tiempos del surgimiento de la Nación, civilización y barbarie se reclaman mutuamente. Lo que llamamos “local” en rigor es tan foráneo como lo que entendemos por civilización. El deseo de huida al campo y la nostalgia por una “vida natural” pasan por alto que ese anhelo es también un producto del poder soberano que creó la vida desnuda y la gruta como algo segregado de la comunidad política.

1 Álvaro Fernández Bravo se refiere con el sintagma “literatura de frontera” a una tradición nacional de representaciones del paisaje hilvanada por el referente espacial –el territorio- y las culturas descritos en los relatos, hereditaria de la literatura de viajes europea y partícipe de un plan de apropiación y homogeneización cultural nacionalista (1999: 13). Jens Andermann reserva el término “ciclo de la frontera” para designar aquellos textos y géneros discursivos que acompañaron el avance de las tropas en la campaña al Río Negro (2003: 363). David Viñas, por su parte, utiliza la categoría “literatura de frontera” para referirse a un corpus ampliado que abarca sugestivamente desde el *Diario* de Colón al discurso del roquismo y que se organiza a partir de la dialéctica de “lo parecido y lo diferente”, “lo que queda ‘de este lado’ y lo que amenaza ‘desde el otro’” (2003: 54).

La lógica de la violencia se adentrará hasta la regulación misma de la lengua, su gramática. La violencia consolida (y consagra) una sintaxis por medio de la distribución de determinados predicados: quiénes serán los nobles y quiénes, los traidores; quiénes, los civilizados y gentiles, y quiénes, las bestias; pero además quiénes están en posición de dar órdenes, de adelantarse, de visualizar el territorio y, por lo tanto, dominarlo; y quiénes, por el contrario, se hallan *a ras del piso* condenados a obedecer.² Así lo pone de manifiesto la narrativa argentina contemporánea que, desde una perspectiva constructivista, centra su atención en las operaciones retóricas y las estrategias discursivas mediante las cuales se configuró no sólo la idea de un país civilizado sino también aquello que asumimos como lo propio de este territorio, como su *propiedad*. La representación de sujetos rústicos que parecen íntimamente consustanciados con el paisaje deja entrever, sin embargo, un interrogante o, quizá aún mejor, una sospecha: ¿y si sus rasgos esenciales fueran en realidad parte del guión de una *performance* impuesta por la civilización? “Yo misma, ya me ves, me encargo de repetir esa fatalidad. ¿Vos no sentís cómo avanza la provincia sobre la Capital? Ahora vuelvo al punto en que se encontraba Chanito. Una madre, una maestra Normal. Vivo mi vida sin curiosidad, como si la hubiera visto antes”, escribe la protagonista de *El desperdicio* de Matilde Sánchez al año de regresar a Pirovano (Sánchez, 2007: 96; bastardillas en el original).

Asimismo, la reelaboración de tópicos y motivos decimonónicos en la narrativa del presente también se ha orientado a poner de relieve la paulatina interiorización de la violencia. Como señala Jens Andermann, la frontera deja de ser un divisor entre el desierto y la civilización para pasar a ser un cerco que rodea la ciudad letrada (2003: 360-363). Los núcleos ideológicos de la literatura de frontera se constituyen en el siglo XX en una clave para explicar la ciudad masificada en la que parecen haber resurgido los antiguos “males de la extensión”. Pero el cambio topológico de la violencia en la historia política argentina no se da únicamente por esta traslación de la línea divisoria en medio del desierto a las ciudades, instaurando allí una cesura entre lo que debe vivir y lo que debe morir en completa sintonía con el racismo de Estado de principios del siglo XX; este desplazamiento alcanza también la esfera de la intimidad. En el interior de la casa misma, en la intimidad del hogar, las costumbres domésticas actualizan una memoria atávica al reiterar un trabajo que agencia roles y funciones

2 Debemos esta observación sobre los presupuestos políticos de los usos sintácticos a los planteos teóricos sobre el discurso histórico de Rancière (1993: 9-18), Barthes (1994: 169) y de Certeau (1996: 138).

heredado de tiempos ancestrales. Este repliegue de la violencia de lo físico hacia lo psíquico, de lo visible a lo invisible, de lo directo a lo mediado se lleva a cabo a partir de la conformación de un exterior en un interior. Un claro exponente de este proceso es el Juan Moreira cyborg que Eduardo Blaustein presenta en *Cruz diablo* (1997). Las voces de los otros habitan ahora literalmente en la cabeza del protagonista de esta novela distópica desencadenando combates mentales que no sólo lo conducen a Moreira a la locura sino que reavivan también toda clase de enfrentamientos entre las distintas facciones en disputa.

Este es uno de los ejes de lectura que creo sigue la narrativa argentina del presente hasta constituirse casi en un lugar común (no en un sentido peyorativo sino como punto de encuentro, como convergencia). Muchos de los relatos de anticipación de estas últimas dos décadas parecen extremar este proceso de interiorización de la violencia que signó la política local en su inflexión racista (lo blanco y lo europeo del lado de la ciudad y de la comunidad política, y lo negro, lo indio, lo gaucho del lado del campo y de la anomia) hasta hacerlo estallar. En el futuro que proyectan estos textos la reverberación de esas fuerzas atávicas en la superficie espejada del inmenso mar pampeano vuelve a cobrar protagonismo. El desenlace de esta memoria literaria se solapa así con los comienzos: la barbarie y las fuerzas reprimidas resurgen finalmente del “subsuelo sublevado” para instituir (o restituir) un verdadero estado de excepción.

Ahora bien, la literatura argentina actual puede leerse en otra clave menos explorada quizá que la anterior. En lugar de interpretarla como representaciones veladas del presente y las sucesivas crisis que ha atravesado la sociedad argentina en el pasado reciente, considero que esta literatura encuentra en la catástrofe futura el pretexto para recrear un *paisaje de no conocimiento* en el que vivientes hacen experiencia de sí a través del mero uso y el hábito; un paisaje en el que nos perdemos y olvidamos de nosotros mismos y que ya se halla presente en nuestra vida cotidiana. Los textos a los que nos referiremos de aquí en más logran capturar una afectabilidad despersonalizada de la que pueden aflorar nuevas utopías, otros modos de habitar.

En *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes califica a estos tres autores como “irrespirables” porque para ellos la felicidad, el placer, la comunicación dependen de un orden combinatorio inflexible. La narrativa de Samanta Schweblin y la novela *Quema* de Ariadna Castellarnau bien podrían recibir el calificativo de irrespirables en este mismo sentido: despliegan vidas irrespirables, *cuadros de irrespirabilidad*. La atmósfera que recrean resulta asfixiante entre otras cosas porque el margen de acción de los personajes se ve reducido al mínimo. Un ordenamiento en decadencia e inquebrantable del cual no parece ha-

ber escapatoria “condena” a sus habitantes a reducir sus vidas a la satisfacción de las necesidades más elementales: dormir, alimentarse, respirar, resguardarse de algún peligro.

Quema (2015) recrea un mundo en crisis asediado por un mal que jamás se nombra y que ha llevado a sus habitantes a incendiar maquinalmente todas y cada una de sus pertenencias. Si bien es posible reconocer en los distintos capítulos que conforman la novela formas de dominación y de ejercicio de poder familiares (la violencia machista, la división en razas y subrazas y en clases sociales, la familia como aparato estatal, entre otras), éstas se presentan como resabios o vestigios de un antiguo equilibrio ya extinto: “De pequeña, Lena solía salirse siempre con la suya. Una vez el padre salió disparado de la casa un domingo, a las nueve de la noche, para comprarle a Lena un juego de mesa nuevo que ella acababa de ver por televisión” (2015: 39). En ese estado de anomia general signado por la escasez, la ruina y la lucha de todos contra todos, los hogares o lo que queda de ellos se vuelven así el escenario de la *inoperosidad*,³ de efectos sin causas, vidas sin sentido ni finalidad y aposentos sin dueño que se abren a la experiencia sin más, esto es, a la experiencia en el umbral del logos. El hábito en estos textos no aparece como la facultad o saber de un sujeto sino como una forma de vida: las acciones que se desarrollan allí carecen de un agente porque los protagonistas –en tanto vivientes– se pierden integralmente en ese hacer: “Rita estaba echada en la hierba sucia, rodeada de inmundicias, porque las personas habían perdido la vergüenza y hacían sus necesidades en cualquier parte” (2015: 12). Los personajes de *Quema* no sienten vergüenza porque, como los animales, se encuentran prisioneros de una relación inmediata con aquello que sus órganos receptivos han seleccionado en el ambiente. Desandando el camino que trazó el sujeto moderno hacia la constitución del sí mismo como propietario de la propia intimidad, la novela de Castellarnau configura una relación con el sí mismo tanto más intensa cuanto no media allí una relación de dominio: “Silas cierra los ojos y se deja llevar por el sonido de la respiración. El cuerpo de la chica se va entibiando poco a poco, incubado por el contacto con el otro cuerpo inclinado sobre ella, ambos fusionados en un leve

3 Agamben emplea la palabra “inoperosidad” para referirse al uso en tanto relación de doble y recíproca afección en la que sujeto y objeto se indeterminan, en contraposición con el concepto de obra, que presupone una relación jerárquica entre dos causas definida ya no por el uso sino por la instrumentalidad (2017: 148). El uso no pertenece a sujeto alguno: en el uso de sus miembros como del mundo que los circunda, los vivientes no son los titulares trascendentes de una capacidad de actuar o de hacer sino que hacen experiencia de sí y se constituyen así como meros usantes (2017: 127-128).

roce que devuelve la vida” (2015: 47). El abandono de la conexión con el mundo paradójicamente *vuelve* a estos personajes *en sí*: perdidos, desmemoriados, incapacitados de comprender, estos hombres, mujeres y niños, en la más extrema soledad, logran reencontrarse con la intimidad. En ese deambular enajenado, en ese uso sin propósito, en esa percepción periférica inconsciente que los integra completamente al espacio y en ese lenguaje no finalista, el individuo se ubica en una relación de exterioridad respecto del poder y se refugia en su parte más privada (y a la vez más *común*).

Si coincidimos con Byung-Chul Han en que la interiorización de la violencia en las sociedades actuales (a las que el autor denomina *de rendimiento*) ha hecho de la libertad una forma de coacción (2018: 135), la obediencia y la sujeción extremas a un orden con mandamientos, prohibiciones y privaciones puede presentarse como una forma de liberación. Frente al agotamiento que genera el rendimiento y la cultura de la competitividad y la denominada meritocracia, la sujeción tal como se presenta en estas ficciones habilita el reposo, sustraerse de los otros y ganar tiempo para sí. La libertad y la obediencia se vuelven así paradójicas. El lugar del que agoniza, del que no sabe ni recuerda, del que carece de voluntad, de quien pone en suspenso el juicio, en definitiva, el mero vivir los libera de sus pensamientos y de las tensiones destructivas que se disputan internamente en esa suerte de cárcel en que se convirtió el espacio mental íntimo. Frente a la falta de oportunidades, estos personajes dejan de explotarse a sí mismos y se entregan al cumplimiento de un mandato externo reposicionando de este modo al verdugo y a la violencia fuera de sí.

En el cuento de Schweblin “Conservas” (2015), la protagonista, su pareja y su familia asumen con resignación la inminente llegada de Teresita hasta que la protagonista resuelve tomar cartas en el asunto y buscar alternativas. Así dará finalmente con un médico que no le presente “soluciones conformistas” (2016: 25). Luego de someterse durante meses al rigurosísimo tratamiento que le prescribe el Dr. Weisman, se produce el alumbramiento. En una especie de parto invertido, ella vomitará algo así como una cápsula, no sin antes saborearla por unos instantes en su boca hasta poder finalmente desecharla como se escape un cuerpo extraño:

Las arcadas se interrumpen y algo se me atora en la garganta. Cierro la boca y tomo a Manuel de la muñeca. Entonces siento algo pequeño, del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil. Sé lo que tengo que hacer y no puedo hacerlo. Es una sensación inconfundible que guardaré hasta dentro de algunos años. Miro a Manuel, parece aceptar el tiempo que necesito. Ella nos esperará, pienso. Ella estará bien, hasta el momento indicado. Entonces Ma-

nuel me acerca el vaso de conservación, y al fin, suavemente, la escupo (2016: 32-33).

En “En la estepa” (2015), la maternidad también es la protagonista. Una pareja con problemas de fertilidad se muda a la estepa porque aparentemente allí se consiguen hijos. Pero a estos hijos hay que literalmente salir a cazarlos. Todas las noches caminan campo adentro armados de redes y linternas a la espera de que aparezca la criatura. Un buen día Pol se encuentra en el pueblo con una pareja que lo logró y conciertan una visita para conocerlo. La presentación del nuevo ser se hace esperar y ellos comienzan a ponerse cada vez más ansiosos. Cuando ya están por comer el postre, Pol, bajo el pretexto de ir al baño, entra en la habitación donde supuestamente duerme el pequeño y ahí es atacado brutalmente por esa extraña criatura que nunca acaba de adquirir en el cuento ni un nombre ni un rostro con los que identificarla. La experiencia de la maternidad y con ella los mandatos, temores, frustraciones y combates internos que ese vínculo conlleva son expulsados fuera de la madre, encerrados en algo con lo cual ella mantendrá una relación de absoluta ajenezad.

De este modo, estas ficciones llevan a cabo una lectura a contrapelo del proceso de internalización del poder al que nos referimos al principio. En ellas el poder es re-objetivado como lo *otro*, ya sea que se manifieste como Dios, como soberano o como conciencia. Extenuados quizá de un exceso de revisionismo, el esquema binario y claramente negativo que propone el género fantástico en el que el mal se presenta como una instancia externa resulta ciertamente reconfortante. Estos textos ficcionales hacen funcionar el método arqueológico en un plano subjetivo complementando así la otra serie que estaba articulada en la historia: su punto de partida es el más férreo orden doméstico pero el desarrollo e intensificación de las redes de sujeción acaban por hacer estallar el dispositivo y liberar las emociones y acontecimientos de toda figura de la relación. Un nuevo realismo asoma en la narrativa de Schweblin y de Castellarnau basado en la pobreza de detalles, el retaceo de la información, la ralentización de la palabra y el silencio. Es mediante la interrupción de la voz o las frases en suspenso que estos textos organizan y capturan sentimientos y reacciones justo antes de su inscripción simbólica, más acá de las palabras. Y sus personajes, liberados del peso de la tradición, se nos presentan como los exponentes de esa barbarie deseable y positiva de la que hablaba Benjamin en “Experiencia y pobreza”: su pobreza de recuerdos, su pobreza de relatos, su pobreza de cultura es también una oportunidad para comenzar desde el principio (1994: 169).

Paradojas de la literatura, tuvo que volverse fantástica y hablar en futuro para hacerse verdaderamente realista y capturar lo que no puede sino ser pasado, *haber ya acontecido*.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 2002, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio, 2013, *El poder soberano y la nuda vida. Homo Sacer I*, Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio, 2017, *El uso de los cuerpos. Homo Sacer IV, 2*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Andermann, Jens, 2003, “Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera”, en Schwartzman, Julio (dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina. II. La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé, pp. 355-381.
- Barthes, Roland, 1994, “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pp. 163-177.
- Barthes, Roland, 1997, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra.
- Benjamin, Walter, 1994, “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Planeta-Agostini, pp. 165-173.
- Blaustein, Eduardo, 1997, *Cruz diablo*, Buenos Aires, Emecé.
- Castellarnau, Ariadna, 2015, *Quema*, Buenos Aires, Gog y Magog Ediciones.
- Chollet, Mona, 2017, *En casa: una odisea del espacio doméstico*, Buenos Aires, Hekht Libros.
- de Certeau, Michel, 1996, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- Fernández Bravo, Álvaro, 1999, *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Han, Byung-Chul, 2018, *Topología de la violencia*, Buenos Aires, Herder.
- Rancière, Jacques, 1993, *Los nombres de la historia. Una poética del saber*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Sánchez, Matilde, 2007, *El desperdicio*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Schweblin, Samanta, 2016, “Conservas”, en *Pájaros en la boca*, Buenos Aires, Literatura Random House, pp. 23-34.
- Schweblin, Samanta, 2016, “En la estepa”, en *Pájaros en la boca*, Buenos Aires, Literatura Random House, pp. 129-139.
- Viñas, David, 2003, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Apuntes sobre espacios distópicos

MATÍAS LEMO

Universidad del Salvador

Rafael Pinedo escribió una trilogía posapocalíptica, de acuerdo con el cronotopo de las obras que la componen, a saber: *Plop* (2012), *Frío* (2011) y *Subte* (2013)¹. En las tres historias, un fenómeno trastocó radicalmente el mundo. Y, en el presente de la narración, la cultura con todas sus materializaciones, la semiosfera en términos de Lotman (1996; 2000), o la ideología y sus efectos, según otros pensadores, se resumió a un espacio de ruinas. Para decirlo desde ahora y en pocas palabras, se trata de novelas centradas en la subsistencia de los protagonistas, que no cuentan con recursos culturales que no estén destinados a la mera supervivencia de la especie. En los tres relatos, hay sutiles alusiones al pasado de la anécdota —pasado que, según la tipología del género, coincidiría con el presente de la enunciación—, aunque siempre se trata de referencias mínimas y residuales. Como existen estas referencias a un momento previo, podría haber también indicaciones sobre una eventual causa de la catástrofe, pero no sucede así: las narraciones comienzan luego de un apocalipsis que no se explica.

1 Rafael Pinedo nació en Buenos Aires, en 1954. En 2002, ganó el Premio Casa de las Américas por su primera novela, *Plop*. En el 2004 publicó *Frío* y, póstumamente, aparecieron *Subte* (2006) y un relato titulado «El laberinto».

La pregunta que me hago entonces es por qué en ninguna de las tres novelas se cuenta el momento del cataclismo que permite la emergencia de estos nuevos espacios.

El hecho de no dar una explicación, pienso, se vincularía con una elección, además de estética, política y ética. Más que las causas, importan las consecuencias. ¿O podría suceder que se interpretaran las consecuencias como causas? Tal vez el punto clave acá sea la posibilidad de, mediante nuestra lectura, elaborar una premisa ya latente sobre la irresponsabilidad del individuo.

La guerra puede explicarse perfectamente por la razón. Lo que es inexplicable es la paz, porque no es el estado natural del hombre. Eso nos lo han hecho creer durante siglos y nos ha llevado a un estado peligroso, que es el de la irresponsabilidad frente a la paz. Se le dice al hombre que la guerra está fuera de su esfera de responsabilidad. Uno se da cuenta de que ese trabajo psicológico en el hombre ha hecho que no se sienta responsable de la guerra (Pérez Reverte [2006], en una nota de donde Pinedo tomó un epígrafe para *Frío* y otro para *Subte*).

Cuando este escritor habla de «guerra», quizás también podríamos leer «condiciones del capitalismo». En este sentido, recordemos esas frases de Borges cuando dice que el Corán no necesita hablar sobre camellos para probar que es árabe (2011: 553).

Entonces viene al caso otra frase, en esta ocasión, de Jameson, quien dice que hoy parece «más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo» (2006: s. d.). Esta formulación contiene, en cierto modo, lo que trataba de decirles arriba: que el fin del mundo, en estos relatos, es una consecuencia de sus mismas condiciones de producción.

Y así llego a hacerme esta otra pregunta: ¿solamente es posible escribir distopías hoy en día?, ¿ya no queda lugar para, por lo menos, un sesgo utópico? ¿Qué sucede con una probable revitalización de una esfera pública que se apropie de las raíces sociales de nuestra infelicidad, que asuma la responsabilidad de nuestro presente colectivo? Incluso, ¿de dónde nace esta inclinación apocalíptica?, ¿de dónde esta sed por fantasías de destrucción que auguran el fin de los tiempos, el fin del planeta, el fin con un portazo estruendoso de una época específica de la humanidad?

Pasa que los datos sobran —me parece— para decir que avanzamos hacia una catástrofe. Como dice Juan Mattio (2017), todo ya pasó, así que, estadísticamente, todo podría volver a suceder: meteoritos, inundaciones, pestes, tsunamis; contaminación, desnutrición, desigualdad, campos de exterminio, guerras, atentados, diásporas, discriminación, despersonalización, burocracia, precarización del trabajo, consumismo, ansiedad, depresión y todos los demás eventua-

les jinetes del apocalipsis que se quiera. Quizás sea por eso que no nos escandalizemos cuando se nos habla de catástrofes. Sin embargo, si diariamente estamos expuestos a noticias catastróficas, ¿por qué insistimos con el tema? Tal vez por esto Pinedo da un salto temporal y no se centra en las causas, y también por eso decía que su obra podría leerse en claves política y ética.

Por lo demás, ¿cuál sería el peor futuro posible?, ¿acaso no uno exactamente igual al presente que habitamos todos nosotros? ¿Este no es ya el peor mundo posible?

Un dato curioso en este sentido es que siempre, en estos relatos distópicos, el planeta se transformó; no obstante, hay subjetividades que tienden a permanecer iguales. O sea, lo que podemos identificar con mayor claridad de un estadio previo a la debacle es la constitución de un tipo de sujeto capitalista o, si se quiere, capitalista tardío, poscapitalista, etc.

Llegada esta instancia, me surgen más preguntas. Una de ellas, en relación con la primacía de la distopía por sobre la utopía, es la funcionalidad de este subgénero a la reproducción del capitalismo. Si fuera lícito generalizar, ¿las historias distópicas serían funcionales al capitalismo?, ¿la visión pesimista no generaría cierta tranquilidad catártica, incluso, hasta cierta complacencia?

Mark Fisher (2016) propone el concepto «realismo capitalista». Este crítico entiende como tal a las condiciones sistémicas, subrepticias, que nos impone el capitalismo hoy, entre ellas, el derrumbe de lo público, que acompaña a una dificultad endémica de la cultura para renovarse sin tener que mirar una vez más en el baúl del pasado. El realismo capitalista se afianza, según sostiene Fisher, con el fin de la temporalidad en favor de un presente eterno y, en esta dirección, lo más pertinente es la presunta certeza de que el futuro nos ha sido prohibido, y el pasado se repite una y otra vez bajo la forma de la nostalgia y la retromanía. En este contexto, imaginar futuros alternativos es imposible porque directamente no podemos pensar de forma temporal: el sistema está ahí antes que nada.

Esta obturación del futuro, a su vez, está conectada con una imposibilidad genérica formal, que Jameson (2009) identifica como propia de la utopía y cercana a la distopía, que más que la imaginación de un futuro, sería la narración de la imposibilidad de narrar el futuro, una metautopía.

Volviendo a aquello de Fisher, el capitalismo produce miedo y se mantiene, a la vez, generando su antídoto. Entonces, ¿Pinedo no sería funcional al *establishment*?, ¿no estaría replicando su misma dialéctica, es decir, una mostración obscena de la catástrofe para reconocerla luego como lejana y ajena?

Pensemos en la propuesta de «destruir la cultura», que este escritor manifestó como su guía al momento de escribir la trilogía en cuestión según explicó en una entrevista (2006). ¿Cómo se relaciona esto con la idea anterior? ¿El capitalismo no se regenera culturalmente, en parte, gracias a la idea de que *no existen alternativas*? ¿Solo un dios puede salvarnos?

Pero, ¡ojo! No necesariamente una utopía conduce a la acción; y a la inversa, una distopía, en lugar de placer, puede generar una incomodidad que no implique un goce perverso, sino un estímulo para la acción. De hecho, los investigadores de la ciencia ficción coinciden en que el subgénero distópico conlleva una alerta sobre el malestar actual.

En la trilogía de Pinedo en concreto, los escenarios posapocalípticos operan como modeladores culturales que determinan el comportamiento posible (y el imposible) de los personajes.

En *Plop*, los horizontes son de basurales, con alusiones a un paisaje que remite al desierto pampeano del imaginario decimonónico, con la salvedad de que la poca agua estancada que puede haber, acá o allá, resplandece de noche. El protagonista es miembro de una tribu nómada estratificada según *jerarquías*, como la de Comisario General, por ejemplo, y está organizada en *brigadas*, cuyo único objetivo social es la supervivencia del grupo. Los miembros de esta colectividad poseen costumbres rígidas y rituales singulares, pero no conservan rasgos culturales del pasado mediato.

En *Frio*, una profesora de economía doméstica vive en un convento. Todas sus colegas y sus alumnas emigran a causa de una ola de frío de origen desconocido. Ella, sin embargo, decide quedarse ahí. A partir de entonces, desarrolla nuevas habilidades, como la caza, que le permiten subsistir. Sin contacto humano, entabla relación con una feligresía de ratas, de quien se convierte en papisa. El elemento climático, como en *Plop* el barro y la lluvia, corroe la materialidad. En lo que respecta a la cultura, también acá esta se reduce a lo imprescindible para que los personajes logren subsistir.

En *Subte*, la protagonista está expuesta a una situación extrema en un futuro incierto similar a la de las dos primeras historias. El elemento disolvente de este mundo es la oscuridad que impera en las cavernas de lo que parecen ser los caminos en ruinas de un ahora inexistente subte, donde se desarrolla una vida tribal peligrosa. Ahí el humano debe combatir sin ventajas contra otras tribus y contra el medio natural, se trate de la geografía y de sus condicionamientos como también de mutaciones de los reinos animal y vegetal, como igualmente sucede en las otras dos narraciones.

Además, la organización social de estas *comunidades* —si la palabra no queda grande— no permite que estos personajes se diferencien unos de otros. De hecho, todo lo que es diferente al grupo representa un peligro y es castigado, ya que estos sujetos no cuentan con los mecanismos simbólicos necesarios para aceptar lo diverso y entenderlo como propio de la vida humana. Esta imposibilidad de diferenciación llega al punto tal en que los hombres, como los animales que se camuflan, se asemejan al paisaje, y, de este modo, el espacio termina representando una amenaza, como si se tratara de un gran órgano que podría asimilarlos.

Esto es un dato formal y conceptual determinante, ya que la *hybris* que permite la narración, en los tres casos, es justamente la *diferencia* de los protagonistas con respecto a sus pares, su individualidad incompatible con las nuevas formas tribales de comunidad. Y en los tres casos, finalmente, estos personajes se disuelven en el paisaje.

De estas breves descripciones, puedo generalizar lo siguiente.

1. El foco de las narraciones no está puesto en las causas de los fenómenos que transformaron los mundos, sino en la continuidad de un presente impreciso, desligado de la linealidad histórica.
2. Los sujetos deben adaptarse a los nuevos espacios, donde la cultura del pasado mediato pervive ínfimamente, soslayada por las exigencias de la prosecución de una dura y mera supervivencia que los animaliza.
3. Se entablan nuevas formas de sociabilidad donde, si bien se recrean jerarquías, no se le permite al individuo manifestar su individualidad.
4. Los protagonistas, a pesar del cambio ambiental y sociocultural, que los condiciona indefectiblemente, están modelados por subjetividades semejantes a las del presente de la enunciación, con un rasgo extremado: la primacía de lo pulsional y del egoísmo.

Y ahora llegada la instancia de una eventual conclusión, diré que en estas tres distopías hay una *alerta ambivalente*: por un lado, el peligro social que conlleva el individualismo anárquico; por el otro lado, la homogeneizante y represiva imposibilidad de manifestar una individualidad desde la diferencia (Bhabha: 2013).

En ningún caso se ofrece una alternativa conciliadora. Además, estos sujetos no tienen conciencia y, por lo tanto, tampoco tienen responsabilidad sobre esa situación.

En consecuencia, estas comunidades no cuentan con historia, puesto que, al no existir la esfera de la responsabilidad, no puede haber relatos, ya que nadie responde por ninguna acción. Por demás está decir que tampoco existen la conciencia histórica ni la idea de identidad tal como la entendemos hoy.

Bibliografía

- Bhabha, Homi K., 2013, *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Borges, Jorge Luis, 2011, «El escritor argentino y la tradición»,., *Obras completas*, T. I, Buenos Aires, Sudamericana, pp.550-557.
- Fisher, Mark, 2016, *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Buenos Aires, Caja Negra.
- Jameson, Fredric, 2006, «Arqueologías del futuro, una charla con Fredric Jameson», *El viejo topo*, nro 219, pp. 68-79.
- Jameson, Fredric, 2009, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal.
- Mattio, Juan, 2017, «La sombra del futuro: inquietudes tecnopolíticas en la literatura distópica», Mesa compuesta por Agustina María Bazterrica, Marcelo Burello, Martín Felipe Castagnet y Juan Mattio, *Homenaje a Angélica Gorodischer*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=CNQaqi2rC6k> [minutos 21.59-33.58].
- Lotman, Iuri, 1996, *Semiosfera I*, Madrid, Cátedra.
- Lotman, Iuri, 2000, *Semiosfera III*, Madrid, Cátedra.
- Pérez-Reverte, Arturo, 2006, «“Occidente es sólo un fascinante engaño”, dice Pérez-Reverte». En *La Nación*, 17 de mayo de 2006.
- Pinedo, Rafael, 2011, *Frío*, Madrid, Salto de página.
- Pinedo, Rafael, 2012, *Plop*, Buenos Aires, Interzona.
- Pinero, Rafael, 2013, *Frío. Subte*, Buenos Aires, Interzona.
- Pinedo, Rafael, 2006, «Argentina ayuda mucho al pesimismo». Entrevista por Silvina Frieria. *Página 12*, 17 de enero de 2006. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1552-2006-01-17.html> [consultada el 4 de jun. de 2018).

Dante en el espejo soviético

La construcción del espacio e n las distopías del siglo XXI

DANIEL DEL PERCIO

UCA / UP / USal

Introducción: La ciencia ficción soviética y el nacimiento de la distopía

La literatura anticipatoria busca ser un mito. La utopía y la distopía son dos modos, positivo y negativo, feliz y oscuro, de esa búsqueda, cuyo centro está en realidad en el horizonte de expectativas de una sociedad en diálogo con su espacio de experiencia. De ahí que los géneros utópicos constituyan un excelente caso de estudio desde la estética de la recepción. Como hemos sostenido con anterioridad (Del Percio, 2016), un texto deviene utópico o distópico fundamentalmente en plano de su recepción y no en el de su génesis, hipótesis que se sustenta a su vez en el muy interesante texto de Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, que ya tempranamente postulaba la lógica comparativa entre dos mundos que implicaba la utopía en la ciencia ficción.¹ El origen mismo de la distopía parece con-

¹ "Utopia is the verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis." (Suvin, 1979: 49)

firmar nuestra observación. Sin pretender hacer aquí una historia detallada de las relaciones entre la literatura anticipatoria y la revolución rusa, baste mencionar que la ciencia ficción fue, desde un comienzo, un eje de la naciente literatura y cine revolucionarios, hasta el punto de que el relato utópico de 1923 *Aelita*, de Alekséi Nikoláievich Tolstoi, uno de los fundadores de este género en Rusia, fue prontamente llevado al cine, en donde la revolución triunfante, con gran despliegue de tecnología, aspira a un viaje interplanetario (tema que luego será una constante en el cine y la literatura de la URSS).² La distopía o utopía negativa surge en contraste con este marco, aparentemente optimista y positivista, propio de la revolución. Si bien el término es empleado por primera vez por John Stuart Mill a fines del siglo XIX, desde un punto de vista literario adquiere su forma “canónica” en la década de 1920-1930, a partir de la novela (en clave de ciencia ficción “dura” o “hard-science-fiction”, como era en general la soviética) de un gran escritor ruso-soviético, que luego debió marchar al exilio: *Nosotros (My)*, de Evgueni Ivánovich Zamiátin (1922). Las obras del género más conocidas de la literatura anglosajona, *Brave New World*, de Aldous Huxley (1931) y *1984*, de George Orwell (1948), no solo son posteriores, sino que además seis ejes estructuradores que establece la obra de Zamiátin, la que, dicho sea de paso, fue publicada en inglés en 1924 en Londres (y leída por Huxley y Orwell, sobre quienes tuvo un influjo evidentemente inspirador). Seis características definirán ya desde esta obra temprana lo distópico: el panóptico, un férreo control de la información, el determinismo, la reducción de las relaciones humanas al campo de control de la política, la concentración de poder en una figura o grupo inaccesible (sobre el que suele haber un culto a la personalidad) y, desde el punto de vista espacial, la lógica del reducto, que toma de la literatura utópica.

Además de fijar el canon de la distopía del fin de la Modernidad, *Nosotros* también inaugura, paralelamente a la obra de Alexei Tolstoi, la ciencia ficción soviética, y como tales serán hipotextos fundamentales de futuros autores como Stanislav Lem, Valentina Zuravleva y, en especial, los hermanos Arcadi y Boris Strugatsky. De entre la obra de estos últimos, *Ciudad maldita*, de 1968, representa una revolución en la concepción de estas características de la distopía.

² Nacido en 1883 y muerto en 1945, y condecorado por el propio Stalin, no debe confundirse este autor con el también escritor Aleksei Konstantinovich Tolstoi, primo del célebre autor de *Guerra y paz*.

Un nuevo paradigma para la distopía: *Ciudad maldita*, de Arcadi y Boris Strugatsky

Arcadi (1925-1991) y Boris Strugastki (1933-2012) son dos hermanos escritores de ciencia ficción, que escribieron la casi totalidad de su obra en la era soviética. Salvo raras excepciones, siempre firmaron juntos sus trabajos de ficción. Arcadi, el “literato”, era traductor de inglés y japonés y Boris, “el científico”, astrofísico.³ Esta singular combinación dio por resultado una de las obras más originales y variadas dentro del género, obra que lamentablemente no se ha difundido en nuestro medio, salvo entre el singular reducto de los entusiastas de la ciencia ficción.⁴

El argumento de *Ciudad maldita* es singular, y ya presenta constantes (quizás no tan exacerbadas) que retomarán los mismos hermanos en sus obras posteriores. Hombres de naciones y épocas diversas son “convocados” (algunos incluso después de muertos) a participar de un experimento del que jamás se les comunica su objetivo. Estos hombres viven en una ciudad absolutamente aislada, y ubicada en un lugar indeterminado y en un tiempo sin precisar. El sol “no amanece” ni “se oculta”, sino simplemente “se enciende” y “se apaga”, como acaso lo conciban las aves en un corral, y los límites de la ciudad, difusos y desérticos, aparecen fijados por un páramo aparentemente sin fin y un gran abismo. En esta ciudad se corre el riesgo mortal de ser víctima de un “edificio nómada” que aparece y desaparece de manera impredecible en distintos lugares, y en cuyo interior aguarda el espectro del mismísimo Joseph Stalin frente a un tablero de ajedrez. El destino no será muy feliz para aquellos que, luego de ingresar al edificio, no tengan otra alternativa que aceptar el desafío de este singular jugador. Para la configuración “geográfica” y arquitectónica

³ Puede incluso que Andrei Tarkovski, al llevar al cine con el título de *Stalker* la novela *Piknik na obochine* (*Picnic a un costado del camino*) les rindiera un homenaje, al incluir dos personajes no previstos en la obra original: un científico y un escritor. Además de Tarkovski, otros dos grandes cineastas rusos realizaron afamadas transposiciones al cine de novelas de los hermanos Strugatsky. Aleksandr Sokurov realizó *Días de eclipse* (1988), título en perturbadora sincronía con la progresiva desintegración de la URSS, y Alexei German, ¡Qué difícil es ser Dios! (2013).

⁴ La lista de sus obras es muy extensa. Citaremos solo algunas: ¡Qué difícil es ser Dios! (*Trudno bit bogom*, 1964), *La segunda invasión marciana* (*Vtoroie nashetsvie marsian*, 1967), *Leyendas de la Troika* (*Skaska o troike*, 1968), la ya citada *Picnic extraterrestre* (título de la traducción española muy poco feliz) o *Picnic a un costado del camino* (*Piknik na obochine*, 1972), y la que nos ocupará puntualmente, *Ciudad maldita* (*Grad obrechionne*, 1988). Han recibido diversos premios, como en 1981 en Francia al mejor libro extranjero por *Picnic a un costado del camino*.

de la ciudad, los autores se inspiraron en un cuadro del pintor ruso Nicholas Roerich (1874-1947), inspirado a su vez en el Apocalipsis de San Juan, lo que contribuyó a darle cierto matiz esotérico a esta distopía, matiz que conservarán (y amplificarán) en la posterior *Picnic a un costado del camino*.

Desde la literatura utópica podemos observar cómo las seis características de la distopía que identificamos en el apartado anterior se resignifican, en clave ya no del “fin de la modernidad” sino ya evidentemente posmoderna:

1. El panóptico: en este caso, vinculado a un concepto de orden que escapa a la comprensión, que cede su lugar a la sumisión a un principio tautológico “El experimento es el experimento”. Un personaje singular, que solo Andrei Voronon percibe, el “preceptor” aparecerá junto a él en los momentos críticos, indicándole lo que debe hacer. Este panóptico se vuelve entonces “extra-racional” y absoluto.
2. La circulación de información está muy desarrollada, pero es inútil. Nadie cree en la información, por más que ella sobreabunde.
3. El determinismo pasa a basarse precisamente en su contrario: nada está determinado, todo es variable y azaroso, y no es posible saber nada cierto de la realidad. La indeterminación, en definitiva, se transforma en la base del poder.
4. Como consecuencia (y objetivo) de lo anterior, la reducción de toda relación humana dentro de un circuito tecnológico de producción, consumo y tributación. Este punto, paradójicamente, se mantiene inalterable.
5. La concentración de poder en una figura o grupo inaccesible, sobre el que suele haber un culto a la personalidad, propia de la distopía de la “modernidad senil”, adquiere aquí otra dimensión. Los que detentan el poder prefieren mantenerse siempre desconocidos, o bien han abandonado el experimento luego de comenzar. En todo caso, no hay sentido. La consigna tautológica “El experimento es el experimento” es ahora la figura de culto. La distopía, así, se ha perfeccionado a su grado extremo: ya no requiere ni siquiera que su ídolo tenga una forma reconocible.
6. La lógica del espacio adquiere el mismo carácter indeterminado que el resto de los elementos, y se vuelve fragmentaria, pero con una particular ambigüedad, a tal punto que suele ser muy difícil afirmar a priori si tal fragmento es “utópico” o “distópico”. Si lo será la forma, ya sea centrípeta o centrífuga, en la que estos fragmentos se agrupan. En este caso en particular, no solo el espacio sino también el tiempo poseen esta configuración angustiante.

Este último punto merece que nos detengamos en él. En la lógica del reducto, claramente único, delimitado y definido en cuanto poder político sobre la población, creció larvada su propia fragmentación. El estallido silencioso que dispersó estos fragmentos sucedió mucho antes de la Caída del Muro de Berlín, en 1989. Posiblemente, ya su-

cedió cuando *Nosotros* cobraba forma. La explicación puede ser demoledora: el Apocalipsis ya ocurrió, el fin de esa modernidad nacida del humanismo, solo que los hombres no lo hemos oído. Un estallido silencioso que silenció al humanismo, bien porque no estábamos escuchando, o solo porque en realidad se trata de una catástrofe sin fin ni forma. Los sistemas de imágenes propios de las distopías actuales, a partir de este punto de partida soviético, recurren a la imagen más arquetípica del fragmento: la ruina. *Ciudad Maldita* y *Picnic a un costado del camino* poseen un paisaje difuminado, sin centro definido, sembrado de los restos de la modernidad: edificios, laboratorios, armas, carros de combate, íconos, jeringas, trenes, entre cuyos hierros oxidados crece la vegetación sin orden. Así, en ese paisaje, la modernidad envejece sin morir del todo. Lo que queda es narrar no el estallido sino sus escombros, ese paisaje que es un mundo-baldío, repleto de basura y vida a la vez. El espacio fragmentado que a su vez está sembrado de fragmentos, como una muñeca rusa, es una sinécdoque cuyo “todo” ya no existe, y posiblemente jamás existió salvo como un sueño o ideal. La obra de los hermanos Strugatsky hace visible, con sus feroces ironías, una realidad tan dramática que la ciencia apenas puede entrever su superficie y no su coloratura. Una tragedia, en realidad, donde la verdad calla, pero sí tienen voz sus efectos.

Arquitecturas distópicas

Estos seis ejes, que se vuelven particularmente visibles en la lógica del espacio, implican una traslación, un cambio de paradigma desde la distopía como crítica a un poder central en la modernidad tardía a un nuevo tipo de (des)organización distópica de carácter posmoderno, en donde el fragmento, la infinita replicación y la ambigüedad de los límites, estructurados desde una particular mecánica del caos, reemplazan al orden, la disciplina y el control absolutos. La distopía posmoderna adquiere una dimensión geométrica específica en la arquitectura de la ciudad. Apenas insinuado en *Zamiátin*, hay ya en Orwell un contraste entre el centro geoméricamente perfecto de la ciudad (la utopía aparente) y el caos de la periferia (la distopía real). Pero en *Ciudad maldita*, “todo es periferia”, por tanto, “todo es caos”. La ciudad, tal como observa Manfredo Tafuri, se vuelve en el fin de la modernidad ya no utópica sino una “máquina absurda” que replica formas sin control, sin racionalidad, o bien hace de la racionalidad un principio monstruoso (Tafuri, 1976: 42). El “edificio nómada”, el elemento más profundamente disonante de la novela de los hermanos Strugatsky, plantea la esencia de esa máquina absurda que, además,

se vuelve fantasma de un orden oculto. Metáfora en definitiva del propio espectro de Stalin, no basta simplemente con huir de él: el edificio nómada es el catalizador de este experimento sin fin. Sus paisajes poblados de deshechos mostrarían que la posmodernidad no sería otra cosa que un inmenso baldío repleto a rebosar de los *surplus* de la modernidad. Esta sobreabundancia de lo inútil es, en definitiva, el ocaso del Humanismo.

La lógica del espacio en la literatura distópica argentina

A juzgar por el desarrollo actual de la literatura anticipatoria argentina, y en particular la lógica del espacio en esas narrativas, podríamos estar tentados a elaborar la hipótesis, *a priori*, de que “nuestro estallido” de diciembre de 2001 podría haber generado esta misma idea de fragmentación y ruinas que la atraviesa, de una manera convergente con el desarrollo que se dio en la entonces URSS (en relación con “su estallido” entre 1989 y 1991), en donde la ciencia ficción distópica fue realmente oracular. No obstante, sería una hipótesis errónea. Ya bastante antes del 2001, las narrativas anticipatorias escritas en este lado del mundo presagiaban una visión desencantada, distópica y fragmentada. Autores como Angélica Gorodischer, Sergio Gaut vel Hartman y Mario Levrero, solo para citar algunos, transitaron de diversos modos senderos que los aproximaban a la obra de los hermanos Strugatsky. Esto no debería ser sorprendente: si bien restringida a una “cofradía de entusiastas”, la ciencia ficción soviética era muy leída, en particular gracias a las traducciones que llegaban durante los 70 y los 80 de la mismísima URSS en magníficas ediciones de la editorial Mir.⁵ En particular, la obra de Mario Levrero (*La ciudad*, de 1970, y *El lugar*, de 1982) presenta espacios mutantes, en donde la ciencia ficción, lo onírico y el absurdo se entremezclan. Especialmente en la segunda, la influencia del film *Stalker* de Andrei Tarkovski y de la obra de los hermanos Strugatsky es notoria.

Pero evidentemente la catástrofe del 2001 sí popularizó una visión distópica y degradada de la realidad, que en sus versiones más extremas se vuelve un “producto”, que a su vez se asienta en estos antecedentes menos sociales y más metafísicos. Una suerte de “poética de la ruina” atraviesa esta literatura anticipatoria en los últimos

5 La editorial Mir publicaba traducciones al español de muy diversas obras rusas, en particular las vinculadas con las ciencias duras (matemáticas, física y tecnología), la didáctica del ajedrez y la ciencia ficción. Eran obras de muchísimo prestigio en el ámbito académico de entonces.

20 años, cubriendo una “poética del caos cósmico” que la precedió. No es un fenómeno exclusivo de nuestra narrativa, pero en ella se manifiesta de manera singular y recurrente, incluso en autores que no catalogaríamos en una primera instancia como de ciencia ficción. A juzgar por nuestra historia, en la literatura anticipatoria argentina el futuro distópico suele asemejarse a una expansión del presente antes que originarse en un desarrollo de la fantasía futurista.

Para ejemplificar, tomaremos la novela de Carlos Chernov *El sistema de las estrellas* (2017). El argumento es un tanto bizarro, como bien conviene a este tipo de narrativa, y parece combinar todos los paradigmas de lo distópico en una única distopía, lo que amplifica el grotesco que la caracteriza. Una sociedad post-apocalíptica sobrevive en una ciudad que es descripta como una suerte de “colmena en ruinas”. El único valor durable en esa sociedad es la procreación, al punto que podemos hablar de una “plusvalía del vientre”. El “producto” de la procreación será el único valor comerciable. El protagonista, Goma (nombre que hace evidente su carácter proteico), logra salir de esta ciudad-criadero, para tratar de convertirse en una “estrella” cinematográfica (existe un sistema por el cual las estrellas de cine representan el ideal de vida en este mundo). En esa búsqueda, atraviesa todo tipo de espacio distópico: llanuras desérticas, ciudades colmena, ciudades perfectamente ordenadas (muy propias de las “utopías” fascistas), lugares selváticos en donde los burgueses cazan a los proletarios. Es un “mundo-supermercado” que vende, entre otras cosas, su propia degradación. El sentido se ha vuelto producto, incluso a un nivel en donde la vida misma es moneda de cambio.

Sin intención de hacer una crítica literaria, observamos que esta novela de Chernov abusa de la distopía para dar forma a un sistema sin forma. Desde un punto de vista temático, este abuso diluye las lecturas que podemos hacer de la distopía en sí. Sin embargo, desde una focalización estética y del empleo del espacio, *El sistema de las estrellas* es singularmente interesante. Un rizoma de mataderos y chatarra que se conecta, a través de una compleja red de vasos comunicantes, con mansiones y supermercados.

Los sentidos de esta estructura espacial aparentemente caprichosa son múltiples. Subyace sin embargo la idea de sinécdoque: cada una encierra en sí un signo de una totalidad incomprensible, en este caso, un abismo del que solo puede salvarnos la capacidad de transformación. Goma es el único que logra atravesar todos los espacios porque es el único que logra metamorfosearse en cada uno. Pero el resultado es un ser que solo vive en las películas en las que actúa. Podría ser un nuevo tipo de viaje iniciático. Pero en todo caso, un viaje hacia la oquedad del cosmos. Puede que la última oración

de la novela nos ilustre esto. A punto de ser padre, y en la cúspide de su éxito, Goma contempla el mar mientras trata de pensar un nombre para su hijo:

A veces se sentaba en los acantilados y se ponía a mirar el mar. Sentía que su vida había pasado demasiado rápido: como un sueño o como algo que le había sucedido a otra persona. Suponía que este sentimiento de extrañeza se debía a que había vivido en una película. La sensación de que había sido un sueño lo entristecía; como si por ser irreal, todo lo que había vivido no hubiera ocurrido, como si él mismo no hubiera existido. Mientras caminaba de regreso a su casa, se percataba de que no había pensado ningún nombre. (Chernov, 2017: 290)

El fin del viaje, que transcurrió por el espacio físico tanto como por el espacio virtual de sus films, desemboca en el vacío. La fragmentación de ambos resulta tanto centrífuga (la física) como centrípeta (la fílmica), como si colisionaran ambas en el propio sujeto, contrastando, desde la focalización del personaje, lo distópico del primero con lo utópico del segundo. El único paraíso posible parece ser la virtualidad, cuyos fragmentos pugnan por ser un centro, y, aun así, el precio que exige es enorme. En esta obra de Chernov, el fragmento (tanto el promisorio como el oscuro) es una sinécdoque de este vacío.

Conclusiones

Hay algo presente en nuestra realidad que se asemeja al edificio nómada en donde aguarda Stalin frente a su tablero de ajedrez. No sabemos qué es, pero la literatura anticipatoria trata de darle una forma. La configuración del espacio es uno de los elementos centrales de esta búsqueda. Dado que la realidad es, ante todo, lo que obtenemos al percibir el espacio y el tiempo, las metamorfosis de los lugares, en particular, de los lugares de la modernidad, permiten develar parcialmente una trama que, parafraseando a Italo Calvino, es tan sutil que escapa a la mordedura de las termitas. Como una sinécdoque ciertamente irónica y casi siempre bizarra, el espacio quizás preanuncia una nueva metafísica, una nueva realidad, quimérica, fascinante, desarticulada, banal. En los meandros de los caminos de Voronov, del Stalker o de Goma, no obstante, acecha la sombra de un orden tan portentoso y sorprendente como vulgar y cotidiano. Surge entonces una distopía diferente, tan caótica como celebrada, una suerte de “lugar de confort” entre ruinas y condenados. Convertir al infierno en un destino turístico podría ser, acaso, una ironía que Dante mismo habría celebrado.

Bibliografía

Fuentes

- Chernov, Carlos, 2017, *El sistema de las estrellas*, Buenos Aires, Interzona.
- Huxley, Aldous, 1986, *Un mundo feliz*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- Orwell, George, 2014, *1984*, Barcelona, Lumen.
- Strugatsky, Arcadi, y Strugatsky, B., 2004, *Ciudad maldita*, Barcelona, Gigamesh.
- Zamiátin, Evgueni, 2008, *Nosotros*, Madrid, Akal.

Bibliografía citada

- Del Percio, Daniel, 2016, “Imágenes de la intemperie. La utopía y la mecánica del Caos”, en *Utopía 500 años*, Bogotá, Universidad Cooperativa de Colombia, pp. 87-115. En: <http://ediciones.ucc.edu.co/index.php/ucc/catalog/book/37>
- Strugatsky, Arcadi, 1986, “Entrevista con Arcadi Strugatsky”, en *Literatura soviética*. Nro. 461, Moscú, LS, pp. 40-43.
- Stites, Richard, 1991, *Revolutionary Dreams, Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, London, Oxford University Press.
- Suvin, Darko, 1979, *Metamorphosis of Science-Fiction*, New Haven and London, Yale University Press.
- Tafuri, Manfredo, 1976, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Massachusetts, MIT.

O utópico e o ideológico em *Terra sonâmbula*, de Mia Couto

JOSIANE SOUZA PIRES

*Universidade Estadual do
Sudoeste da Bahia - UESB*

T*erra Sonâmbula* é um romance que suscita várias leituras e análises, constituindo-se numa obra de grande valor estético, cultural e social. O romance é permeado pela prosa poética de Mia Couto, fazendo ressoar a linguagem moçambicana, entrelaçada pelas metáforas da guerra. Moçambique viveu um período de guerras: Guerra de Independência: 1964-1975 e Guerra Civil: 1977-1992. Esses conflitos levaram a várias mortes e sofrimento pelo país. Mia Couto escreve nesse período de guerra, ele vivenciou-a e lutou pela libertação de seu país.

O romance *Terra Sonâmbula* é dividido em duas partes: o caminho percorrido pelo velho Tuahir e o menino Muidinga e as aventuras que despontam dos cadernos de Kindzu. Muidinga e Tuahir são fugitivos da guerra. Ao caminharem pela estrada em busca de algum abrigo encontram um ônibus incendiado com vários corpos carbonizados, mais adiante encontram um corpo que foi morto a tiro, juntamente com uma mala. Nessa mala estão os cadernos, que vão nortear a outra parte da narrativa. Desses escritos surgem outros personagens, várias histórias que remontam ao período da guerra. Kindzu vai narrar sobre o sofrimento de sua família, como seu pai Taímo, seu irmão Junhito e vários outros personagens. A narrativa é estruturada em dez capítulos: “Primeiro capítulo: A estrada morta; Primeiro caderno de

Kindzu: o tempo em que o mundo tinha a nossa idade”; “Segundo capítulo: As letras do sonho; Segundo caderno de Kindzu: Uma cova no teto do mundo”; e assim se sucede a narrativa, mesclando entre a viagem de Muidinga e Tuahir e os cadernos de Kindzu.

Os fragmentos que remontam à guerra estão presentes nos dois momentos da narrativa: no caminho entre o velho e o menino e nas lembranças dos cadernos de Kindzu. Apesar de todo sofrimento e das passagens da guerra, o romance é marcado pelo sonho e a esperança daqueles viajantes encontrarem um caminho e um refúgio.

O escritor de *Terra Sonâmbula*, o moçambicano Mia Couto, viveu o período da guerra civil de Moçambique e atuou politicamente na construção de seu país. O difícil contexto da guerra marca a narrativa do autor, por meio das metáforas utilizadas para expressar o conflito.

Antônio Emílio Leite Couto, mais conhecido por Mia Couto, filho de uma família de emigrantes portugueses, nasceu em 5 de Julho de 1955 na cidade da Beira em Moçambique. Mia Couto é um autor que escreve sobre a natureza humana e sua relação com a terra. Possui uma linguagem extremamente rica de metáforas e neologismos. É um magnífico contador de histórias. A obra de Mia Couto é um importante fator da construção da identidade moçambicana. Couto é biólogo e atua profissionalmente, mesclando suas escritas com as pesquisas realizadas. É enriquecedora e diversificada essa aprendizagem vivida pelo escritor/biólogo. Sua escrita é permeada pela oralidade, repleta de elementos significativos, de simbologias, criatividade e sensibilidade. O escritor utiliza de forma criteriosa e imaginativa os recursos linguísticos, apresentando marcas do português oral de Moçambique. A leitura da ficção coutiana pode ser entendida, do ponto de vista cultural, como o reconhecimento das marcas da moçambicanidade.

Os textos moçambicanos problematizam a história e a memória, reconstituindo uma memória do passado. Mia Couto e outros romancistas usam estratégias no desafio de escrever sobre os acontecimentos de sua terra. “Não se trata de abordar o documental como ficção, mas da necessidade de estratégias desenvolvidas no campo da literatura para reinventar o passado” (Leite, 2012: 253). Algumas vezes, a história não permite um enfoque das vivências esquecidas, das narrativas que estão à margem, então, a literatura, como discurso da nação, pode ser campo de invenção de diversas formas de narrativa, repondo acontecimentos do desconhecido e do esquecimento.

Mia Couto, em seu projeto literário, recorre ao passado para reinventá-lo com um olhar crítico e construir um presente mais justo para os moçambicanos. A história da literatura moçambicana está interligada com a independência do país, pois é a partir desse mo-

mento que surge uma literatura nacional, que expressa novos sonhos e aspirações.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), Bakhtin afirma que um sistema de signos só se constitui socialmente e a consciência individual só pode ser explicada a partir da realidade social. Na relação social, a palavra é o modo mais puro de expressão, um “fenômeno ideológico por excelência”. “A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. Isso significa que a palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela” (Bakhtin, 2006: 34).

Para Bakhtin (2006), as propriedades da palavra, como a pureza semiótica, a neutralidade ideológica, a implicação na comunicação humana, a possibilidade de interiorização, a presença obrigatória como acompanhante em todo ato consciente, fazem dela objeto essencial do estudo das ideologias. As transformações sociais terá a palavra como seu indicador mais sensível:

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (Bakhtin, 2006: 40).

Esses fios ideológicos que formam a palavra estão presentes na linguagem literária. Em *Terra Sonâmbula*, a palavra surge como força vital. O romance vai sendo tecido por meio das palavras escritas do diário de Kindzu, ecoadas pela palavra falada de Muidinga. “Realizando-se no processo da relação social, todo signo ideológico, e portanto também o signo linguístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados” (Bakhtin, 2006: 43). Além da questão da guerra, vários aspectos da cultura moçambicana vão aparecer em *Terra Sonâmbula*, e em várias obras de Mia Couto; a palavra é carregada de ideologia.

O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade. A memória da história da humanidade está cheia destes signos ideológicos defuntos, incapaz

zes de constituir uma arena para o confronto dos valores sociais vivos. Somente na medida em que o filólogo e o historiador conservam a sua memória é que subsistem ainda neles alguns lampejos de vida (Bakhtin, 2006: 46).

O signo, o discurso, a palavra em si, não deve ser dissociada da luta social e da luta de classes. A palavra não é somente objeto de estudo dos filólogos. É preciso “ressuscitar” esses signos para serem utilizados em prol das lutas sociais. Nesse sentido, é importante falar sobre a literatura africana de língua portuguesa e o lugar que Mia Couto ocupa dentro dessa literatura. Há lampejos de vida na escrita do moçambicano, uma vez que, Couto usa das palavras para refletir sobre as adversidades que assolou seu país por muitos anos, e vai apresentar os sonhos e esperanças de um povo que acredita em dias melhores para seu país.

A palavra é carregada de sentido ideológico. Não se pode separar a língua de seu conteúdo ideológico. Para o objetivismo abstrato, a língua é um produto acabado que se transmite de geração a geração. Porém, a língua não se transmite, mas é um processo contínuo. “Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada; eles penetram na corrente da comunicação verbal; ou melhor, somente quando mergulham nessa corrente é que sua consciência desperta e começa a operar” (Bakhtin, 2006: 109).

Para Bakhtin (2006), não se pode entender a língua como o produto de uma mente isolada, nem como um sistema linguístico abstrato. A linguagem não é uma representação fiel da mente humana e não está isenta dos fatores sociais, como propõe o subjetivismo idealista. A língua também não é um produto acabado, como propõe o objetivismo abstrato. Bakhtin entende a língua como resultado de uma interação verbal, não podendo sua essência estar apenas no indivíduo ou na estrutura das formas linguísticas, uma vez que, a língua só produz sentido no momento em que é utilizada na relação entre os sujeitos.

Para observar o fenômeno da linguagem é necessário situar os sujeitos no meio social. Segundo Fiorin (1998: 28), “a esses conjuntos de ideias, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens é o que comumente se chama ideologia”. A linguagem é uma instituição social. “A ideologia é constituída pela realidade e constituinte da realidade. Não é um conjunto de ideias que surge do nada ou da mente privilegiada de alguns pensadores” (Fiorin, 1998: 30).

A ideologia não pode ser desvinculada da linguagem e cada formação ideológica corresponde a uma formação discursiva. “Há, numa formação social, tantas formações discursivas quantas forem as for-

mações ideológicas. Não devemos esquecer-nos de que assim como a ideologia dominante é a da classe dominante, o discurso dominante é o da classe dominante” (Fiorin, 1998: 32). É através dos discursos que a realidade se exprime e a ideologia é indissociável da linguagem. “As ideias, as representações, não existem fora dos quadros linguísticos. Por conseguinte, as formações ideológicas só ganham existência nas formações discursivas” (Fiorin, 1998: 34).

A linguagem é considerada ao mesmo tempo criação do mundo e criadora de uma imagem do mundo, pois é um produto social e histórico. O discurso é determinado por fatores sociais e influencia o comportamento dos homens, refletindo em suas atitudes, que podem criar estereótipos negativos ou positivos. Muitas palavras são carregadas de sentido positivo ou negativo de acordo os interesses da classe dominante, e isso está impregnado em cada indivíduo. A linguagem ocupa um lugar na sociedade.

O homem não é senhor absoluto de seu discurso. “Ele é antes servo da palavra, uma vez que temas, figuras, valores, juízos, etc. provêm das visões de mundo existentes na formação social” (Fiorin, 1998: 77). Uma obra literária, com todas as suas peculiaridades e seus valores significativos representará uma ideologia. Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto vai apresentar, por meio da ficção, a guerra em Moçambique e a utopia de sair daquele conflito, vivenciado pelos personagens Tuhair, Muidinga e Kindzu e os outros personagens que vão surgindo durante a narrativa.

No prefácio do livro *A Viagem Infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula, de Mia Couto*, de Peron Rios, o próprio Mia Couto fala sobre o processo de escrita de *Terra Sonâmbula*, e como os fatores sociais e o ambiente no qual ele estava inserido impactou sua obra:

Escrevi *Terra Sonâmbula* enquanto decorria no meu país uma guerra que semeou a morte e impossibilitava a viagem. Cercados pela violência, estávamos impedidos de sair da cidade, sob o risco da emboscada fatal. Enfrentando em muro feito de vazio eu acreditava que apenas depois da guerra eu poderia escrever um romance versando os tempos da guerra. Enganei-me. Durante meses, eu despertava entre o som das armas que ecoavam ao longe e uma força interior me compelia a sentar na penumbra do quarto para inventar as viagens cruzadas de Tuhair, Muidinga, Kindzu, Farida e Junhito. [...] A escrita surgia, assim, como um modo de inventar uma outra terra, fazendo com que a estória ludibriasse a história, à maneira da sábia enunciação de Guimarães Rosa (Couto, *apud* Rios, 2007: 07).

Nessa viagem, por meio dos personagens inventados, embarcamos na guerra civil de Moçambique, permeada pelos mistérios da cultura moçambicana e na riqueza da oralidade, na união entre a tra-

dição e a modernidade. Não dá para abordar aqui toda a riqueza e a história e as várias histórias contidas em *Terra Sonâmbula*. Nesse breve estudo vamos nos deter em dois capítulos do romance que refletem sobre a guerra: “A estrada morta” e o “Primeiro caderno de Kindzu”.

O primeiro capítulo da narrativa é intitulado “A Estrada Morta”, onde é apresentado o ambiente que se passará a história de Muidinga e Tuahir, bem como os personagens. A estrada estava morta pela guerra, na paisagem só se enxergavam tristezas, hienas focinhando as cinzas e poeiras. “A estrada que agora se abre a nossos olhos não se entrecruza com outra nenhuma. Está mais deitada que os séculos, suportando sozinha toda a distância. Pelas bermas apodrecem carros incendiados, restos de pilhagens. Na savana em volta, apenas os embondeiros contemplam o mundo a desflorir” (Couto, 2007: 09).

Em meio ao ambiente triste e destruído, ainda há a presença dos embondeiros, que são árvores do tronco bastante espesso, apresentando diâmetro de até onze metros. Seus troncos largos permitem armazenar grande quantidade de água, fazendo com que resistam à seca. Em volta dos carros incendiados está o embondeiro, um símbolo de resistência a todo um período de dificuldades. Assim vai seguindo a narrativa, em meio ao sofrimento e tanta tristeza vão aparecer dois personagens que sonham encontrar uma saída e uma vida melhor, dois personagens que sonham e acreditam nesse sonho, que a paisagem vai se transformar e a estrada vai voltar a ter vida.

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. Avançam descalços, suas vestes têm a mesma cor do caminho. O velho se chama Tuahir. É magro, parece ter perdido toda a substância. O jovem se chama Muidinga. Caminha à frente desde que saíra do campo de refugiados. Se nota nele um leve coxear, uma perna demorando mais que o passo. Vestígio da doença que, ainda há pouco, o arrastara quase até à morte (Couto, 2007: 09-10).

Os dois personagens que iniciam essa viagem são dois indivíduos frágeis: um velho e um menino. Magros, sujos, andam bambos e lentos, caminhando sem saber para onde, fugindo de uma guerra, mas na esperança de encontrar um refúgio. Os dois caminhantes se assemelhavam com a estrada, “murchos e desesperançados”. Muidinga e Tuahir param diante de um ônibus incendiado, depois de discutirem, resolvem ficar por ali. Retiram os corpos incendiados do ônibus e os enterram. No momento em que regressavam ao ônibus, depois de terem enterrado os cadáveres, encontram mais um corpo, junto à

estrada. Este não estava queimado, mas tinha sido morto a tiro. Junto a este morto estava uma mala fechada.

Após enterrarem este último morto, levam a mala para o ônibus, no intuito de achar comida. Na mala encontram roupas, uma caixa com comida e por cima estão cadernos escolares. O velho carrega a caixa com os mantimentos e o menino fica a inspecionar os papéis. O velho pede para tirar a papelada, que serve para acender a fogueira. “O jovem retira os caderninhos. Guarda-os por baixo do seu banco. Não parece pretender sacrificar aqueles papéis para iniciar o fogo. Fica sentado, alheio. No enquanto, lá fora, tudo vai ficando noite” (Couto, 2007: 13). São desses cadernos que vão surgir novos personagens, vestígios da guerra, amores, mistério, mortes, histórias e sonhos.

Muidinga está com medo da noite, vai acender uma fogueira lá fora, pega os papéis que estavam na mala, senta-se ao lado da fogueira, juntamente com Tuahir, começa a balbuciar letra a letra, vai se habituando a leitura e sorri na satisfação de uma conquista.

O miúdo lê em voz alta. Seus olhos se abrem mais que a voz que, lenta e cuidadosa, vai decifrando as letras. Ler era coisa que ele apenas agora se recordava saber. O velho Tuahir, ignorante das letras, não lhe despertara a faculdade da leitura. A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos: “Quero pôr os tempos...” (Couto, 2007: 14).

A história segue, abrindo novos capítulos, novas histórias aparecem dos cadernos de Kindzu e os viajantes continuam a circularidade dessa viagem, nesta terra que não dorme. Muidinga começa a ler o “Primeiro caderno de Kindzu: O tempo em que o mundo tinha a nossa idade”. Nessa nova narrativa que se inicia, Kindzu se apresenta e começa a contar a história de seu pai Taímo e de sua família. Seu pai gostava de contar histórias. “Nesse entretempo, ele nos chamava para escutarmos seus imprevistos improvisos. As estórias dele faziam o nosso lugarzinho crescer até ficar maior que o mundo. Nenhuma narração tinha fim, o sono lhe apagava a boca antes do desfecho” (Couto, 2007: 15).

Percebe-se durante toda a narrativa, tanto nas histórias contidas nos cadernos de Kindzu, quanto nos momentos vivenciados por Muidinga e Tuahir, a importância da contação de histórias e a importância do sonho para esses personagens.

Taímo sempre sonhava e durante esses sonhos recebia notícias do futuro, por meio dos antepassados. Aqui, percebe-se elementos da cultura moçambicana.

O tempo passava com mansas lentidões quando chegou a guerra. Meu pai dizia que era confusão vinda de fora, trazida por aqueles que tinham perdido seus privilégios. No princípio, só escutávamos as

vagas novidades, acontecidas no longe. Depois, os tiroteios foram chegando mais perto e o sangue foi enchendo nossos medos. A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa alma. De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos (Couto, 2007: 17).

Kindzu começa a relatar o tempo da guerra e como sua família começou a sofrer com esse acontecimento. “Aos poucos, eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão. Ali onde eu sempre tinha encontrado meu refúgio já não restava nada. Nós estávamos mais pobres que nunca” (Couto, 2007: 17). Não se podia mais trabalhar, todos já estavam magros.

Mesmo para nós, que tínhamos bens, a vida se poentava, miserenta. Todos nos afundávamos, menos meu pai. Ele saudava a nossa condição, dizendo: a pobreza é a nossa maior defesa. A miséria faz conta era o novo patrão para quem trabalhávamos. Em paga recebíamos proteção contra más intenções dos bandidos. O velho exclamava, em satisfação: — É bom assim! Quem não tem nada não chama inveja de ninguém. Melhor sentinela é não ter portas (Couto, 2007: 17).

E assim, vai seguindo a narrativa, a vida daquela família vai seguindo miserenta. Taímo tem um sonho que é o anúncio da morte de um dos seus filhos, pois a guerra ainda não derramara sangue sobre sua família. É Junhito, o filho mais novo, quem deverá morrer. Para tentar fugir dessa predestinação, resolveram colocar Junhito no galinheiro e criarem-no como uma galinha. Junhito deveria se transformar corpo e alma em galinha, dessa forma, quando os bandos chegassem, não o iriam levar. “A partir desse dia, o manito deixou de viver dentro da casa. Meu velho lhe arrumou um lugar no galinheiro. No cedinho das manhãs, ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos. Demorou a afinar” (Couto, 2007: 19).

Taímo já não pronunciava mais histórias, só se ouviam novidades de balas e fogo. Os habitantes já fugiam da vila, as casas estavam vazias, as paredes cheias de buracos de balas, nas ruas cresciam arbustos. “Aquela guerra não se parecia com nenhuma outra que tinham ouvido falar. Aquela desordem não tinha nenhuma comparação, nem com as antigas lutas em que se roubavam escravos para serem vendidos na costa” (Couto, 2007: 30). A narrativa vai alternando entre os cadernos de Kindzu e as vivências de Muidinga e Tuahir. Os caminhantes vão imergir nas histórias de Kindzu, que servirão de alento e alegria naquela estrada morta.

Apesar dos momentos sempre presentes da guerra e dos acontecimentos relatados nessa narrativa, é preciso lembrar que *Terra Sonâmbula* é uma ficção, com todas as peculiaridades e estética.

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto apresenta ao leitor os mitos, ritos, crenças e modos culturais de Moçambique. “De um certo modo, Mia Couto perpetua sua cultura. Frente ao cadinho cultural que desvanece, sua voz é uma fermata, signo que estende ao máximo uma melodia finda” (Rios, 2007: 55). Durante a caminhada entre o velho e o menino e as aventuras de Kindzu, nos deparamos com vários acontecimentos da cultura de Moçambique: a maldição de Farida por ter nascido gêmea, os sonhos e previsões do velho Taímo, as cerimônias fúnebres, dentre outros acontecimentos que são desvendados no desenrolar da narrativa. A obra de Mia Couto é singular e notável pela sua linguagem, pelo trabalho na construção das narrativas, pelo encantamento de seus textos que confluem questões universais.

Nesse breve estudo desses dois capítulos do romance, percebe-se um lugar social ocupado por Mia Couto. Como exposto na análise dos dois capítulos, Kindzu e toda sua família sofreram com a guerra, Muidinga e Tuahir ainda sofrem, buscando alento, um lugar seguro para viverem. Através das várias metáforas presentes na narrativa, percebe-se a denúncia de uma nação que sofreu e ainda sofre os resquícios da guerra. Percebe-se também a esperança de dias melhores, de uma vida mais digna e humana.

Considerações Finais

A linguagem é construída socialmente e a compreensão das obras literárias só é possível a partir da relação entre linguagem e sociedade. Assim como em nossa sociedade tudo está impregnado de ideologia, os discursos literários também são ideológicos. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos, como afirma Bakhtin e esses fios estão presentes na narrativa de Mia Couto. Ao escrever *Terra Sonambula*, Mia Couto transpõe suas angústias e de todo um país que sofreu por causa da destruição deixada pela guerra. Muidinga e Tuahir, sonâmbulos, procurando um caminho, uma identidade, se parecem com vários moçambicanos após a guerra. Caminham para onde, em busca de que? A importância da palavra também está perpassada pela obra. Os personagens precisam escrever, contar suas histórias para se aliviarem daquele sofrimento.

É preciso que as obras literárias sejam lidas, analisadas e desconstruídas, no intuito de refletir sobre os discursos ideológicos das diversas sociedades. Que a literatura seja objeto de estudo, questionamento e reflexão. Que a obra de Mia Couto seja lida e revisitada, para que os signos sejam desvendados. Para além de uma reflexão da nação, é fundamental que a obra de Mia Couto também seja vista

pela sua riqueza cultural e estética. Que a viagem iniciada por Mui-
dinga e Tuahir seja continuada nas pesquisas e difundida pelo mundo
das letras.

Bibliografia

- Bakhtin, Mikhail, 2006, *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Hucitec.
- Couto, Mia, 2011, *E se Obama fosse africano? e outras intervenções*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Couto, Mia, 2007, *Terra Sonâmbula*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Fiorin, José Luís, 1998, *Linguagem e ideologia*. São Paulo, Ática, 1998.
- Leite, Ana Mafalda, 2012, *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*, Rio de Janeiro, EdUERJ.
- Rios, Peron, 2007, *A Viagem Infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula, de Mia Couto*, Recife, Ed. Universitária da UFPE.

8.

ESPACIOS DE LA EDICIÓN, LA ORALIDAD Y LA LECTURA

Prostitución, anfiteatro y circo

Metáforas espaciales de la publicación según Baudelaire

MAGDALENA CÁMPORA
UCA / USal / CONICET

Una estructura de sensibilidad, un sentir común entre escritores que recorre el siglo XIX, en Francia, advierte en la publicación el riesgo de un malentendido. En el marco de la progresiva autonomización de la disciplina literaria, entre el romanticismo y el fin de siglo, y el ingreso en lo que Jean-Yves Mollier llama la “fase histórica de desarrollo industrial del libro” (1987: 142), se instala en efecto en Francia el paradójico topos de la publicación como exhibición indebida. (ver figuras 1 y 2 en página siguiente)

El libro sería peligroso para la subjetividad del artista porque expone ante el ojo público una obra creada en soledad o intimidad amorosa con la Musa, la Imaginación o la Poesía, figuras alegóricas a menudo representadas en ilustraciones y paratextos. Esa representación, *en el libro impreso*, de una escena *privada* que la edición *pública* del libro viene justamente a perturbar, condensa las tensiones que provoca la instancia editorial, en tiempos de la profesionalización del escritor. Al problema, simbólico, de la exhibición se suma otro: el de la *venta* del libro, que pone precio a una intimidad cuyo valor reside precisamente en no tenerlo, según las pautas de gratuidad y desinterés que rigen, se sabe, el proceso de autonomización en curso. ¿Cómo pensar, entonces, la puesta en venta de una subjetividad que se considera sagrada? ¿Y qué hacer ante la posibilidad del escarnio público, amplificado por el régimen editorial, mediático y penal vigente desde la ley sobre el impreso público, de fuerte censura, de 1819 y desde la revolución liberal de 1830, cuando triunfan, a pesar de la derrota política, los grandes diarios?

Figura 1



«La nuit de mai », *Illustrations pour les œuvres d'Alfred de Musset*, plancha 18, Eugène Lami (Illustr.), 1883.

Figura 2



J. Amiot (Illustr.), s/d., c. 1870.

Estas son, bajo forma de pregunta, algunas de las aristas de un conflicto que, para mediados de siglo, se vuelve un lugar común, un *poncif* entre escritores. En soportes de legitimidad menor –cartas, artículos de prensa, caricaturas, misceláneas– se articulan de forma tópica y recurrente discursos donde *otros* espacios de transacción dudosa teatralizan negativamente el conflicto de la publicación. La analogía más frecuente se da con la prostitución, aunque también aparecen, solapados, otros dos espacios de exhibición tarifada del siglo XIX: el anfiteatro médico y la feria de monstruosidades. Vender el cuerpo, hacer autopsias, exhibir monstruos: el símil, en cada una de sus variantes, implica el rebajamiento del cuerpo textual tras la edición y la venta, al tiempo que induce espacios y escenas de alta productividad semántica para alegorizar el proceso. Nuestra idea es analizar muy brevemente esta Doxa que cuestiona el valor de la publicación, para luego estudiar el uso –ambiguo– que Baudelaire hace de ella y que refleja sus propias ambivalencias ante la circulación pública de sus escritos.

La analogía entre publicación y prostitución aparece en el momento mismo en que la escritura se hace a cambio de un pago directo (no mecenazgo, no pago en especies), circunstancia facilitada a fines de los años veinte por el auge de la prensa, por el descenso de los costos de producción y por la aparición del libro de bolsillo, a manos de Gervais Charpentier. Publicar para vivir: “la indigencia es el secreto del sacrificio”, escribe cínicamente Balzac en un texto de 1828, donde también alude a (cito) esa “prostitución del pensamiento que llamamos publicación”. Y desarrolla la escena:

El autor de la obra que publicamos acepta, pues, alegremente, entrar en la compañía de ilustres bailarines de cuerda que intentan divertir al público con sus trucos a cambio de dinero. Aquellas imágenes que no debían salir de su alma, los cuadros esbozados, que se borraban apenas se los dibujaba y que velozmente pasaban por su pensamiento más secreto, signados por la gracia de las auroras, esos cuadros describió, exponiéndolos a la mirada de todos, y vio cómo perdían su flor virginal. Su imaginación, nos dice, la verdadera y fiel compañera de los hombres de voluntad potente, esa esposa de quien solo deberíamos recibir misteriosamente las caricias, hará públicas sus efusiones [...] Basta con un solo testigo o con miles, la vergüenza o el éxito consumarán el mismo crimen en ese comercio del espíritu [...] ¡Cuánto más encantadora y bella, la casta musa cuyos pies delicados no salieron del círculo de los corazones!¹ (Balzac 1829 [1966] : 21).

¹ «L'auteur de l'ouvrage que nous publions a donc consenti de bonne grâce à entrer dans la compagnie des illustres danseurs de corde qui, dit-il, s'efforcent, pour de l'argent, d'amuser le public par leurs tours. Les images qui ne devaient pas sortir de son âme, les tableaux au trait, aussitôt effacés que dessinés qui passaient rapidement dans sa pensée secrète empreints de la grâce des aurores, il les a décrits, et en les exposant aux regards

Interesante lectura de género podría hacerse de este texto. Pero más allá de este punto, me interesa ver cómo Balzac combina, en su burlesca alegoría, dos modos de la exhibición tarifada al unir prostitución y circo. En su ya clásico *Retrato del artista como saltimbanqui* (2004), Jean Starobinski leyó agudamente cómo la identificación del artista con el payaso, en el XIX, es (cito) una “forma indirecta y paródica de plantear la cuestión del arte” (8) y una “autocrítica dirigida contra la propia vocación estética” (9). En el siglo del negocio del espectáculo público, de los fenómenos de feria y de las *maisons closes* donde las mujeres se exhiben antes de ser elegidas, la comparación del autor que publica libros con el acróbata que baila sobre la cuerda floja o la prostituta, carga la instancia de publicación con una conflictividad nueva, donde la circulación pública de los textos, a cambio de dinero, implica algún tipo de traición o sometimiento de la interioridad.

En esta tensión, pensamos, se configura el íntimo drama de la exhibición del sujeto a través del libro. Escribe Flaubert, en carta del 11 de enero 1859, a Ernest Feydeau:

Un libro es algo esencialmente orgánico, es parte de nosotros mismos. Nos arrancamos del vientre un poco de tripas que les servimos a los burgueses. Las gotas de nuestra sangre pueden verse en los caracteres de nuestra escritura. Pero en cuanto se edita: buenas noches. ¡Le pertenece a cualquiera! ¡La multitud nos pisotea el cuerpo! ¡Es el grado más alto y más vil de la prostitución! Aunque todo el mundo coincide en que [publicar] es algo muy bello, y que prestar el culo por diez francos es una infamia. ¡Así sea!² (*Corr III*, p. 5)

La cita muestra cómo la consubstanciación orgánica entre cuerpo y escritura, de antiguo linaje romántico, se prolonga, ya a mediados del XIX, en las diversas sinécdoques que unen la tinta con la sangre, y en esa unión remiten a la materialidad del texto, a su edición y circulación públicas. Sin embargo esa circulación, para Flaubert, implica una violencia que redundaba en comercio y vejación [*“Pero en cuanto se*

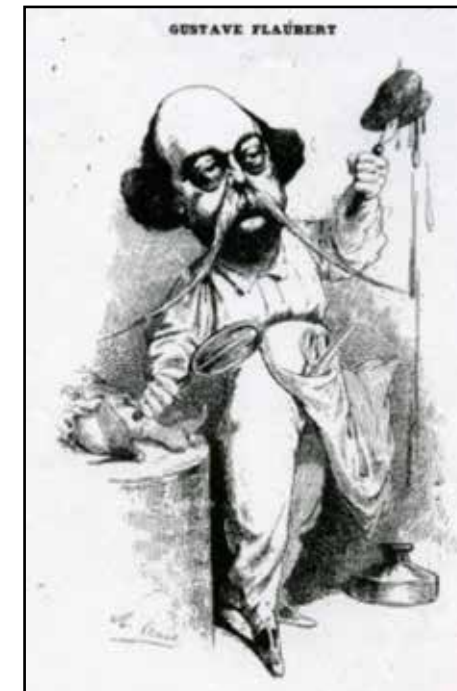
de tous, il leur verra perdre (leur fleur virginale). Cette imagination, nous écrit-il, la vraie et fidèle compagne des hommes puissants de volonté, cette épouse dont nous devrions ne recevoir que mystérieusement les caresses, va rendre ses épanchements publics (...) Un seul connaisseur ou des milliers, la honte ou le succès vont consommer également un crime (...) Combien est plus ravissante et plus belle, la muse chaste dont les pieds délicats ne sont pas sortis de l'enceinte des cœurs ! »

2 «Un livre est une chose essentiellement organique, cela fait partie de nous-mêmes. Nous nous sommes arrachés du ventre un peu de tripes, que nous servons aux bourgeois. Les gouttes de notre cœur peuvent se voir dans les caractères de notre écriture. Mais une fois imprimé, bonsoir. Cela appartient à tout le monde ! La foule nous passe sur le corps ! C'est de la prostitution au plus haut degré et de la plus vile ! Mais il est reçu que c'est très beau, et que prêter son cul pour dix francs est une infamie. Ainsi soit-il ! » (*Corr III*, p. 5)

imprime: buenas noches. ¡Le pertenece a todo el mundo! ¡La multitud nos pisotea el cuerpo!”]: la publicación provoca la destrucción del cuerpo autoral, en una vivencia traumática que no se corresponde del todo, como veremos, con la de Baudelaire. Para empezar, porque Flaubert lee tinta y sangre como flujos que traducen emociones, desde una suerte de teoría de los humores al servicio de la literatura: “Las gotas de nuestra sangre pueden verse en los caracteres de nuestra escritura.”³

Sangre y tinta (figura 3) a su vez se mezclan en la pluma escalpelo que Flaubert hinca en el cuerpo de Emma, en la célebre caricatura de Achille Lemot, de 1869.⁴

Figura 3



Achille Lemot, “Gustave Flaubert”, *La Parodie*, 5-12 de diciembre de 1869

3 En un giro estilístico que le es propio, Flaubert actualiza, enrareciéndolo, un lugar común inscripto en la lengua: “se faire un sang d’encre”: ‘angustiar’. La expresión es de uso común a partir del siglo XVIII.

4 *La Parodie*, 5-12 de diciembre de 1869. En línea : <http://flaubert.univ-rouen.fr/iconographie/lemot.php>

Nótese cómo la sangre del corazón de Emma cae en el tintero de Flaubert, o surge de él. Lo cierto es que la representación tópica del escritor en el XIX se da con tintero y pluma como instrumentos de trabajo, tal como puede verse en estas caricaturas de Dumas padre y de Zola (figura 4 y 5, en página siguiente).

Figura 4

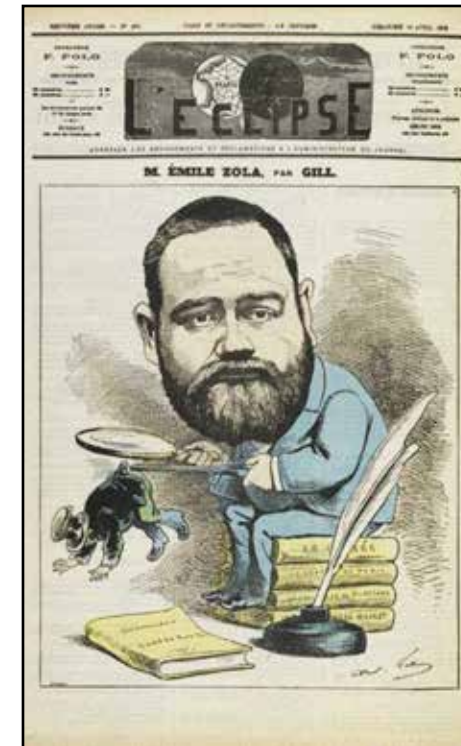


“Alexandre Dumas”, Emile Carjat (ilustr.), *Diogène*, 1860.

En el caso de Flaubert, sin embargo, la pluma es remplazada por el cuchillo-escalpelo, y prolongada por el largo y fino bigote flaubertiano, en un círculo semiótico que une escritura, publicación y biografía de autor. Recordemos que el padre de Flaubert era un célebre jefe cirujano del hospital de Rouen. El hombrecito Flaubert blandiendo un escalpelo, con el cadáver de Emma sobre una camilla, a sus espaldas, y un tintero gigante en el piso, alude de este modo, al mismo tiempo, al prestigioso oficio paterno y a la exhibición rentada, por medio de la publicación, del oficio literario. Publicar es mostrarse y en el caso de

Flaubert, es mostrar algo orgánico, interior, que hasta entonces permanecía oculto: la novela, como la autopsia, revela los motivos secretos de las cosas, se trate de la vida del cuerpo o de los actos de los hombres, lo que viene por cierto a complejizar el célebre precepto flaubertiano de la invisibilidad del autor en su obra, como Dios en su creación.

Figura 5



“Emile Zola”, André Gill (ilustr.), *L'Eclipse*, n° 390, 10 de abril 1876.

El espacio donde se lleva a cabo esa autopsia, esa “anatomía del corazón” (por usar una expresión cara a los moralistas de la Edad clásica), remite a su vez a los anfiteatros o “teatros anatómicos” del siglo XVIII, donde se procedía espectacularmente a disecciones humanas a las que asistía un parterre de curiosos, pago de entrada mediante. La práctica se prolonga en el XIX, como lo analiza Jérôme Thélot (2014: 221-222), en la exhibición y reificación del interior del cuerpo, expuesto a la curiosidad del público en estampas, en frascos de formol

en museos y en lecciones de anatomía que objetivan de forma sistemática, a la luz de un saber positivo y de una estética naturalista, aquellos órganos, humores y flujos que hasta entonces *no eran vistos* por nadie. La disección, entonces, como exhibición pública del interior del cuerpo, y la publicación como exhibición pública del interior del alma. Sangre y tinta configuran de este modo, en Flaubert, un complejo entramado de representaciones que alegorizan negativamente, en un espacio otrora reservado al brillo íntimo de la genealogía paterna, los conflictos entre exposición pública y proyecto estético, mediados por la edición del libro.

En el caso de Baudelaire, la tónica de la “exhibición” del sujeto a través de la publicación también se alegoriza en espacios que convocan el guion prostitución-feria-ciencia que venimos analizando, pero de forma ambivalente, no se sabe si del todo positiva o negativa. El registro más potente de ese esquema en Baudelaire se da en un sueño que el poeta narra en una carta del 13 de marzo de 1856 a su amigo Asselineau. La redacta a las cinco de la mañana, dice la carta, su mujer duerme cerca y Baudelaire registra en ella cada etapa de un sueño que sucede sólo tres días después de la publicación y distribución de su primer libro real –no plaqueta, no revista, no diario– se trata de las *Histoires extraordinaires*, su primera traducción de Poe⁵. Quisiera cerrar esta exposición con el análisis de esa carta, a la que Michel Butor le dedicó un ensayo sugestivo, justamente llamado: *Historia extraordinaria. Ensayo sobre un sueño de Baudelaire*.

Entonces: los ejemplares de la traducción de Poe habían sido puestos en venta por Michel Lévy el 10 de marzo de 1856; Baudelaire narra su sueño “aún en caliente”, en la madrugada del 13. Aunque se trate de una traducción, el libro funciona simbólicamente como propio⁶ por varios motivos: Poe es más o menos un desconocido en el ambiente, pero su traductor no lo es; el prefacio de Baudelaire, “Edgar Poe, sa vie et ses œuvres”, aparece como adelanto en los diarios⁷ y es elogiado por Nadar en el *Journal amusant* (« La préface est aussi

curieuse et intéressante que le livre lui-même »). Digamos por último que en esos tiempos Baudelaire pensaba firmar con Michel Lévy, el editor de sus traducciones de Poe, el contrato de su propio libro de poemas.

En ese sueño, el poeta se dirige a “las dos o tres de la mañana” con “un libro [suyo] que acababa de aparecer”, hacia un burdel (burdel que pertenece, dirá más adelante, al diario *Le Siècle*), pues siente el deber –dice– de regalarle un ejemplar de su libro recién publicado a la madama del lugar. Pero al llegar al burdel/diario donde debe presentar su obra, se siente desnudo. La exhibición es violenta, obscena: le falta un zapato, tiene los pies mojados y sucios, la bragueta abierta y el sexo expuesto. Tras esa ordalía, escribe en la carta, el sueño ya “no se ocupa del libro” (“Il n’est plus question du livre”).

Ya no aparece el libro en el sueño, aunque sí los rasgos que constituyen escenas típicas del conflicto de la publicación: exhibición, prostitución, circo, medicalización burlesca. El prostíbulo por el que el poeta deambula en su sueño es comparado (cito) con “una especie de museo médico”. En las “vastas galerías” hay fotos y cuadros de fetos de “pájaros coloridos con plumajes muy brillantes, en los que el ojo está vivo” (eran los hijos de las prostitutas) y en medio de estas piezas de exhibición descubre un ser igualmente vivo, expuesto como monstruo de feria. Cito:

[...] se trata de un monstruo que nació en la casa y que está eternamente parado sobre un pedestal. Entonces es parte del museo, aunque es un ser vivo. No es feo. Su semblante es incluso gracioso, muy bronceado, de color oriental. Hay en él mucho rosa y mucho verde. Está agachado, aunque en una posición extravagante y contorsionada. Además tiene algo negruzco que da varias vueltas alrededor de sus miembros, como una serpiente gruesa. Le pregunto qué es y me responde que es un apéndice monstruoso que le sale de la cabeza, algo elástico como caucho, y tan largo, tan largo que si se lo envolviese alrededor de la cabeza como una cola de caballo sería demasiado pesada y absolutamente imposible de llevar, y por eso está obligado a enroscárselo en torno a los miembros, lo que produce el más bello de los efectos. Converso largamente con él. Me participa de sus fastidios y tristezas. Hace ya muchos años que se ve obligado a permanecer en esa sala, sobre ese pedestal, debido a la curiosidad del público. Pero su principal fastidio llega a la hora de la cena. Como es un ser vivo, está obligado a cenar con las muchachas de la casa –a caminar tambaleándose con su apéndice de caucho hasta el comedor– y allí debe mantenerlo enrollado alrededor de sí, o acomodarlo sobre una silla como un manojito de cuerdas, porque si lo deja arrastrar por el suelo le tiraría la cabeza hacia atrás. Encima está obligado, siendo pequeño y gordito, a comer junto a una chica alta y esbelta. Por lo demás, me da todas estas explicaciones sin amargura. No me atrevo a tocarlo, pero me intereso por él.

5 Baudelaire firma, el 3 de agosto 1855, su primer contrato con Michel Lévy para *Histoires Extraordinaires* y *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (Mollier 1987 : 138). Entre 1856 y 1867, Lévy reeditó siete veces *HE* ; entre el 56 y el 65, publica cuatro ediciones de *NHE*, y dos de las *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1858-1862). En 1863 publica la traducción de *Eureka* y en 1865, la de las *Histoires grotesques et sérieuses* (Brix 2003: 55).

6 Señala Pichois en el manuscrito de la carta la corrección del artículo definido por un posesivo: “en regardant le livre” biffé [*mon* livre que] (*Corr I*: 885 a).

7 El 25 de febrero, el diario *Le Pays* publica la primera parte del prefacio. El libro es un éxito de librería. En junio de 1856 Lévy saca una segunda tirada de 3000 ejemplares de *Histoires extraordinaires*.

La narración del sueño se corta ahí porque –anota Baudelaire en la carta– “en ese momento” su mujer hace ruido moviendo un mueble y él se despierta, aquejado por un punzante dolor en la espalda, las caderas, las piernas. Entonces le escribe a Asselineau: “Presumo que estaba durmiendo en la posición enroscada del monstruo” (“la position contournée du monstre”). Aunque Baudelaire decline toda voluntad de interpretación del sueño (“un lenguaje jeroglífico del que no tengo la clave” dice al principio), la identificación final con el monstruo es explícita y la misiva, que se abrió con la mención del libro recién publicado que quería llevarle a la madama del burdel, se cierra con el monstruo expuesto “a la curiosidad del público.”

Aparecen, decíamos, los núcleos semánticos de la tópica negativa en torno a la publicación (exhibición, prostitución, *freaks*, medicalización burlesca) aunque desplazados y ambiguos, porque en el sueño de Baudelaire la exhibición es obscena, en algún punto gozosa y no carente de comicidad. [*Converso largamente con él. Me participa de sus fastidios y tristezas.*] El “semblante oriental” del monstruo fálico evoca los antiguos cultos de la fertilidad que eran objeto de estudio en el XIX, siglo de las exploraciones arqueológicas, en particular los *lingams*, tótems hindúes que reaparecerán luego en *Les paradis artificiels*.⁸ Intencionales o no, estos remanentes culturales del mundo de la vigilia introducen connotaciones festivas, báquicas, que cargan positivamente la escena onírica. Otros signos en el sueño van en el mismo sentido: las tonalidades rosa y verde del monstruo sobre el pedestal con su priápica addenda, el “bello efecto” que produce su figura, el paso de comedia entre el monstruo “pequeño y gordito” y la prostituta “alta y esbelta”, la escena casi costumbrista de erotismo doméstico en el comedor, los “fastidios y tristezas” de la vida cotidiana.

Como puede verse (y con esto termino), también Baudelaire recurre a la tópica espacial que asocia la publicación con espacios donde se exhiben mercancías a cambio de dinero: el libro recién publicado en un prostíbulo, que el vapor onírico transforma luego en museo

8 OC I: 433. No es imposible, por caso, que Baudelaire conociera el libro de Jacques-Antoine Dulaure, *Des Divinités génératrices, ou du Culte du phallus chez les anciens et les modernes* (1805), donde se habla de los *Lingam* hindúes, símbolos fálicos en forma de serpiente, y otros objetos sagrados “venerados por los pueblos de Oriente” (1805 : 153): los *Lingam* aparecerán luego en *Les Paradis artificiels*, y Poulet-Malassis editará, en 1862, una edición de las *mémoires* de Dulaure, cuyas *Divinités generatrices* habían sido condenadas en 1826 por ultraje a la moral pública. Se trata de una edición conjunta de las *mémoires* de Dulaure y de Louvet: *Mémoires de Louvet. Mémoires de Dulaure* (Paris : Poulet-Malassis, 1862). El texto de Dulaure es condenado en 1826; la novela de Louvet de Couvray, *Les amours du Chevalier de Faublas* (1787-1790), en 1822.

médico y en feria de anomalías orgánicas. Sin embargo, la forma de su relato genera una atmósfera entre vital y grotesca que debilita la fuerza condenatoria de ese guion. No desarrollaremos aquí este punto, pero el gesto, que diluye la carga crítica de una doxa ya instalada, remite a su vez a otras ambivalencias de Baudelaire a la hora de publicar. Digamos solamente que un año más tarde, a principios de 1857, cuando toque pensar el proceso de edición de *Las Flores del mal*, regirá la misma ambigua y oscilante dinámica. Por un lado, Baudelaire exigirá para su libro, en las cartas que dirige a su editor Poulet-Malassis, refinamiento, elitismo, margen, en suma: publicación para los *happy few*. Pero en paralelo, sin embargo, moviliza explícitamente estrategias de mercado para “lanzar” el libro. Envía avances a la prensa; busca títulos llamativos –“títulos petardo” (*Corr* I: 378) dice: *Las Lesbianas* primero, luego *Los limbos* y finalmente *Las Flores del mal*; apuesta, junto a su editor, a una tirada de 1100 ejemplares, un número considerable para un libro de poemas, en un tiempo en que la venta de poesía retrocede fuertemente en el mercado editorial⁹. Todo el esquema¹⁰ de anuncios que Baudelaire pergeña para el libro busca de este modo generar impacto publicitario. El malentendido del juicio resulta en parte de esa confusión de planos. Baudelaire alega haber escrito para unos pocos –para esa “punta extrema del Kamtchatka romántico” (Guyaux 2007: 347) que evocará sibilamente Sainte-Beuve–, pero arma, al mismo tiempo, un libro para muchos, que quiere hacer ruido. El Abogado Imperial Ernest Pinard percibe la contradicción y actúa en consecuencia, reprochando intentos de envenenar a las masas. Cabe preguntarse entonces –y con esta pregunta cierro– si el monstruo sobre el pedestal que las pensionarias del burdel admiraban en el sueño, no se corresponde en algún punto, también, con cierta exhibición fantaseada por el pintor de la vida moderna.

9 Ver al respecto Guy Rosa, Sophie Trzepizur y Alain Vaillant 1993.

10 En un recuadro en la contratapa del *Salon de 1846*, se anuncia la próxima aparición de *Les Lesbiennes*, “poésies par Baudelaire Dufays”. En noviembre de 1848, en *L'écho des marchands de vin*, un diario de breve duración y tendencias republicanas, la publicación de *Les Limbes*: “Ce livre paraîtra à Paris (chez Michel Lévy) et à Leipzig le 24 février 1849”. En 1850, en el *Magasin des Familles*, junto a “Châtiment de l'orgueil” y “Vin des honnêtes gens”, inserta este anuncio : “Ces deux morceaux inédits sont tirés d'un livre intitulé les *Limbes*, qui paraîtra très-prochainement, & qui est destiné à représenter les agitations & les mélancolies de la jeunesse moderne.” Para una contextualización política y estética del término ‘limbes’, ver Milner (1967: 83) y Leakey (1996: 579-580). Este segundo título habría sido abandonado por Baudelaire debido a la aparición de *Les Limbes*, por Théodore Véron, en 1852 (Séché, 1928: 104; Tilby, 2015: 24). Respecto del título *Les Fleurs du mal*, corre la doble anécdota de la creación colectiva y de la autoría bufona por Hippolyte Babou (Patty, 1967: 263).

Referencias bibliográficas

- Asselineau, Charles, 1869, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, París, Alphonse Lemerre.
- Baudelaire, Charles, 1973, *Correspondance 1832-1860*, Claude Pichois y Jean Ziegler (eds.). París, Gallimard. [Corr I]
- Baudelaire, Charles, 1973, *Correspondance 1860-1866*, Claude Pichois y Jean Ziegler (eds.), París, Gallimard. [Corr II]
- Baudelaire, Charles, 1975, *Œuvres Complètes*, Claude Pichois (ed.), París, Gallimard, 1975.
- Butor, Michel, 1961, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, París, Gallimard.
- Guyaux, André, 2007, *Baudelaire. Un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Leakey, F.W, 1996, « *Les Fleurs du Mal, a chronological view* », *The Modern Language Review*, vol. 91, n° 3, pp. 78-581.
- Mollier, Jean-Yves, 1987, « Baudelaire et les frères Lévy : auteur et éditeur », *Études baudelairiennes*, vol. XII, pp. 131-225.
- Patty, James S., 1967, « Baudelaire et Hippolyte Babou », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 67, n° 2, pp. 260-272.
- Pichois, Claude, 1974, "Le dossier Baudelaire". *Romantisme*, vol. 4, n° 8, pp. 92-102.
- Rosa, Guy, Trzepizur, Sophie y Vaillant, Alain, 1993, « Le peuple des poètes. Étude bibliométrique de la poésie populaire de 1870 à 1880 », *Romantisme*, n° 80, pp. 21-55.
- Tilby, Michael J., 2015, « *Les Fleurs du Mal* in limbo: the non-appearance of *Les Limbes* revisited », *French Studies Bulletin*, vol. 36, n° 135, pp. 20-24.
- Vaillant, Alain, 2007, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Vaillant, Alain, 2010, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale ». *Romantisme*, 148, 2, pp. 11-25.

La forma del espacio de la mujer

Sobre una fábula de Petrona Rosende (1835)

ÁNGEL JOAQUÍN MAISÓN

Universidad Católica Argentina

En el sintagma “fábula neoclásica rioplatense”,¹ los tres signos parecen indicar marginalidad. La noción de “fábula” oscila entre género literario y categoría retórica; entre tradición popular, prosaica, y tradición culta, poética; entre texto de doctrina y de entretenimiento (o, en algunos casos, elemento “entretenido” que interrumpe y da color al texto de doctrina). “Neoclásico”, aunque más suave que el peyorativo “pseudoclásico”, no determina en el campo de las letras españolas un lugar siempre valorado. Y “rioplatense” designa un lugar de llegada para textos peninsulares, y casi nunca al revés, por lo cual nuestros fabulistas tardíos, epigonales, tuvieron una mínima difusión fuera del circuito urbano que integraban. Esta es una marginalidad “global”; la de la fábula en el mapa de los géneros o de las figuras retóricas, la de la estética neoclásica en la periodización literaria, y la de lo rioplatense en las tradiciones textuales de las primeras décadas del siglo XIX. El mismo planteo podría extenderse a toda la producción fabulística hispanoamericana del mismo período. La crítica, en general, ha ignorado el corpus americano de fábulas en

1 Este trabajo se enmarca en el proyecto “Forma y doxa en el género fabulístico: los autores rioplatense en la tradición neo clásica”, posibilitado por la Beca de Iniciación a la Investigación (UCA).

lengua castellana (Lorente Medina, 2011), que, por otra parte, resulta abundante (Camurati, 1978; Lorente Medina, 2011). Por supuesto, su existencia misma se admite, pero eso es todo. La razón más evidente para tal abandono es la supuesta falta de valor artístico. El juicio negativo acerca del mérito de las letras neoclásicas estará más o menos justificado según el poema que se elija como muestra; no obstante, es sensato no rechazar, junto con los valores internos de una poética, la posibilidad de estudiarla.

Podemos pensar también una marginalidad situada, la de la fábula en la matriz discursiva de la Ilustración rioplatense. Predomina en ella lo epidíctico, que se manifiesta bajo las especies de la oda, el himno, la marcha patriótica. *La Lira Argentina* y *El Parnaso Oriental* recogen, en total, tres fábulas en verso, anónima la argentina, de autor las orientales, una pequeña fracción de los poemas que integran los cuatro volúmenes (recordemos que *El Parnaso Oriental* se editó en tres partes). Héctor Guillén (1962) introduce un artículo diciendo que “el cultivo de la fábula a comienzos del siglo XIX se dio en muy pequeña escala”, lo cual no es falso, a pesar de no conocer una parte tan curiosa del corpus como lo son las fábulas de Varela, halladas posteriormente en un manuscrito de juventud. Un género escaso, practicado por una escuela estéril (los ilustrados rioplatenses nunca han sido modelo literario), y cuyas formas surgen como reproducción local de modelos extranjeros: poco atractivo presenta para el crítico. Queda fuera del alcance de este trabajo emitir un dictamen general de cualquier tipo, por lo cual la descripción hasta aquí esbozada se ofrece a título informativo. Analizaremos tan sólo una composición, sin hacer de ella un estudio de caso para la Ilustración rioplatense en su conjunto. Nos interesan de ella los aspectos que, analizados, arrojan luz sobre la poética del relato didáctico, la ejemplaridad como fenómeno retórico, y la relación entre dos conceptos: forma y doxa.

Ruth Amossy (2012) caracteriza a la doxa como “el espacio de lo posible tal como lo aprehende el sentido común”. La doxa es en gran medida la responsable de lo verosímil en la ficción, y una condición de posibilidad para todo discurso persuasivo. Las más de las veces, el orador no cuenta con certezas absolutas, ni puede guiar a su auditorio a través de una serie ininterrumpida de deducciones a partir de axiomas. Recurre, entonces, a la opinión común, y para ello se vale, entre otros recursos, de historias tenidas por ciertas (el ejemplo histórico) o inventadas (el apólogo, el *exemplum*). Los relatos didácticos son un lugar privilegiado para el análisis de la doxa, pues tienden a aprovecharla como combustible retórico, fijándola por reformulación y reiteración. Amossy reconozca en el análisis que Suleiman (1989) hace

de la novela de tesis un caso de “indexación doctrinal”. En su faceta normativa, la novela de tesis pretende remitir al lector a ciertos principios que sirven de presupuesto a construcción de la intriga. En esta forma literaria, como en otras (por ejemplo, el teatro épico de Brecht), se evidencian doctrinas externas que, se presume, el público ya admite. Los elementos dóxicos de la narrativa didáctica breve como la que nos ocupa son más difíciles de precisar, en tanto no evocan un sistema filosófico bien documentado, a diferencia de Brecht y el marxismo. Los relatos ejemplares ofrecen sus contenidos como obvios, moviéndose en el ámbito de lo conocido por todos. Ese ámbito puede describirse como un discurso social hegemónico, o, según Amossy (siguiendo a Maingueneau), como interdiscurso, cuyos elementos son comprensibles fuera de contexto. En el discurso argumentativo, la fábula, como otras formas de la ejemplaridad, transforma lo particular en universal, insinuando que las leyes que impulsan la narración son las mismas que operan en nuestro mundo. Observemos que describir los procedimientos mediante los cuales un ejemplo “autoriza” una verdad no es tan sencillo como plantear una relación de analogía, de alegoría, o de modelo causal. A lo sumo, estos son casos de *formas lógicas*, y responden a la pregunta por el tipo de argumento. Lo que vuelve atractivo a un ejemplo es su capacidad de asociar las nociones preconcebidas del lector u oyente. Mediante este reciclaje de verdades tradicionales, ciertos saberes fosilizados de la audiencia se convierten en una herramienta para pensar nuevas situaciones. Un ejemplo se sitúa en el aquí y el ahora del discurso no por las estructuras lógicas a las que recurre, sino por los saberes y valores que acumula en su entramado ficcional.

Es razonable afirmar que el estudio de la fábula debe aludir a los contenidos doxásticos por ella propulsados. Pero lo que le da su identidad como fábula es la organización de los contenidos (término que empleamos sin oponerle a forma, pues el “contenido” de un relato está, de algún modo, preformado). Es una puesta en relato que consiste en unir una forma con otra. La cara visible de este proceso es el ensamblaje de una sentencia y un cuento, principio fundamental en un número importante de *exempla* medievales, así como en muchas fábulas de la tradición esópica. La regularidad se expresa de manera sintética (“quien bien se siede, non se lieve”), su narrativización es analítica, ya que la descompone en actantes y eventos. Desde este punto de vista, describir la estructura formal de una fábula consistiría, quizás, en un análisis narratológico y de la versificación, y la aprehensión del poema como entidad artística. Este concepto de “forma” está limitado a la organización de los textos, y responde a las competencias específicas de la crítica literaria.

Caroline Levine (2015) ha propuesto una ampliación de los límites de la forma, abriendo el camino a una crítica más sensible al análisis de los espacios sin capitular por ello su especificidad como disciplina. Forma es también el panóptico de Foucault, o la clausura de una cartuja, en tanto ambos son principios de distribución para un conjunto de cosas o personas. Si la crítica literaria es fructífera cuando estudia “disposiciones de elementos”, entonces no sólo las formas específicas del lenguaje son su campo de acción. Levine busca incluir en la definición de forma los “patrones de experiencia sociopolítica”, ya que “el análisis formalista resulta ser tan valioso para entender instituciones sociopolíticas como lo es para leer literatura” (Levine, 2015: 2). Entre otras instituciones, “lee” la organización de la clausura después de Bonifacio VIII: el encierro significa aislamiento y prisión, y al mismo tiempo permite evocar la idea de centro e interior, fundamental para el desarrollo de la espiritualidad monástica femenina. A eso denomina “affordance”. Cada forma hace posibles ciertos usos y significados. Es esta modalidad a la vez literaria y sociopolítica de “forma” la que nos interesa. El proceso de revaloración de la clausura que describe Levine puede verse, en términos de discurso, como un aprovechamiento de la doxa. Los relatos didácticos sacan provecho muy a menudo de la coexistencia de distintos tipos de forma, como quedará claro gracias a la lectura de Petrona Rosende.

La breve obra que nos ocupa se titula “Fábula de la cotorra y los patos”. Fue dada a conocer en 1835, en el tomo segundo de los editados por Luciano Lira en *El Parnaso Oriental*. Su autora, Petrona Rosende de Sierra, gozaba ya de renombre, como lo demuestran las dos décimas compuestas en su honor por Acuña de Figueroa. La mujer invocada como “décima musa / o la octava maravilla” (1981: 17) había editado en Buenos Aires, entre 1830 y 1831, un periódico dedicado al “bello sexo argentino”, en el que desarrolla sus ideas respecto de la educación de la mujer y su rol en el sostenimiento de la nación, así como la fe cristiana y ciertos principios morales. Los poemas publicados en *La Aljaba* colocan a la mujer en el papel de transmisora y sostén de las costumbres: «Brilla cual luminosa antorcha / en medio de la noche obscurecida / la dama que, entre muchas instruida:/ leyes impone con su aspecto airosa» (Rosende de Sierra, 2004: 34). En su primer mensaje a las lectoras, las llama “columna de los estados; honor, gloria, ornamento y brillo de la sociedad”. La ejemplaridad es un interés constante: “Servid, sí, de modelos, que en virtudes / asombren a los íberos que osaron / uncir a vuestros padres a sus carros / abatiendo su ingenio y aptitudes” (Rosende de Sierra, 2004: 36). Por su tono, *La Aljaba* es muy distinta a la mencionada “Fábula...”. Esta última tiene mucho más de sátira que cualquier prosa o poema de su

periódico. El hecho no debe sorprendernos, pues la fábula rioplatense de este período es más política y crítica de costumbres que moralizante o didáctica en el sentido escolar.

Llamaré la atención sobre tres características de este apólogo: su estructura narrativa, su “agón verbal”, y la conjunción doxa-forma en la jaula de la cotorra. Por razones de espacio, no podemos resumir aquí los aportes de diversos críticos a la tipología de la fábula esópica, y la simple aplicación de uno de ellos no sería del todo satisfactoria. En consecuencia, haremos una descripción sucinta sin preocuparnos en gran medida de remitir a un sistema completo. Se trata de una anécdota muy breve, desarrollada a través del diálogo, cuyo nudo es la valoración hecha sobre el personaje central, la Cotorra. El momento sobre el cual se apalanca la Fábula es la irrupción de los Patos, que exigen a la Cotorra el silencio, pues “nadie” quiere escucharla. Con un artilugio verbal, la Cotorra revela el móvil de los Patos, y reafirma su libertad de hablar. Se restablece el orden inicial, sin castigo o perjuicio de ningún tipo hacia el grupo de los antagonistas. Una fábula con este mismo tipo narrativo es la del eunuco y el ímprobo (en Fedro), o la del cojo y el pícaro (en Samaniego): en ambos casos, un personaje valorado positivamente es objeto de burla por parte de otro, pero, con una respuesta oportuna, conserva su valor inicial.

Esta respuesta oportuna es el punto de inflexión de nuestra fábula. “Nadie”, un término neutro, esconde en realidad el signo “hombres”. Lo que los Patos presentaban como falta queda desenmascarado como estar-ahí. La ausencia de un oyente es, en realidad, la presencia de un otro que rechaza ese discurso. Además, la estrategia ocultadora le permite a la Cotorra cierta mordacidad: esos hombres son o serán nadie. Como apunta Kosofsky-Sedgwick (1990), la ignorancia está situada en la historia lo mismo que los saberes. La ignorancia se elabora y se produce. “Nadie te ha de creer eso” es, en realidad, “nosotros no creamos eso”, ocultado por el velo de la duda (“¿Quién querría escuchar a la Cotorra?”). Del agón verbal pueden inferirse al menos dos cosas: la astucia superior de la Cotorra y la falsa objetividad de los Patos. Luego la primera se impone como voz autorizada del relato, y el resto calla.

La Cotorra, habiéndose defendido con éxito, sigue hablando: “a mi no se me da un bledo / cuando metida en mi jaula / como, y digo lo que quiero”. Como sugiere Levine, nos preguntamos por las *affordances*, aquello que la forma facilita. Puede observarse que la estructura narrativa, con una acción mínima y un conflicto axiológico (la disputa no va más allá del decir bien o mal de la Cotorra), se adecua al espacio de la jaula. La jaula permite la comunicación e impide la acción fuera de sus límites. Protege sin esconder. En efecto, la Cotorra, al final de la fábula, está encerrada, mientras que los Patos se van del mismo modo

en que vinieron. Se impone un límite absoluto a su rango de acción. Pero la jaula no obliga a callar, sino todo lo contrario. Precisamente porque el ave enjaulada está fuera del alcance material de los otros es que puede decir lo que quiere. “Mi” jaula: un animal doméstico tiene dueño, pero la fábula, siempre convencional, difumina la frontera entre el sentido común y los elementos maravillosos. Se invierte el vínculo de posesión, la jaula se convierte en habitáculo.

El texto aprovecha la forma de la jaula como elemento dóxico. No se trata, como pretende Clune (2017), de una traducción de “ideas” a “formas”. La fábula, en su brevedad, no expone proposiciones nuevas. El “problema” que quiere resolver como relato didáctico es el de la pertinencia de las letras de mujeres en un discurso, el de la edificación pública (representado en el poema por el Evangelio). Recurre a la dinámica del exemplum, la capilaridad barthesiana, haciendo una suerte de “contrabando” de verdades. Hay una serie de verdades obvias: las cotorras viven en jaulas, nadie puede interferir con lo que hace una cotorra encerrada, la jaula no nos aísla del ruido ni nos esconde de nuestros interlocutores. Jaula, aquí, es una forma de organizar el espacio, de distribuir a los agentes del relato. Pero las mismas *affordances* pueden trasponerse al discurso de la fabulista, en tanto esas formas de interrelación habilitadas por el espacio ficcional también son constitutivas del lugar de la mujer en la sociedad de Petrona Rosende. Su rango de acción es limitado, y, no obstante, no hay límites obvios para su expresión.

La forma, bien entendida, se erige como elemento dóxico en sí misma. Ciertos arreglos se naturalizan, como la disposición de escritorios en un aula parece fija a los alumnos que le dan uso. Si esta breve composición de Rosende destaca entre las demás fábulas rioplatenses, y entre otras obras del mismo período, es porque en su brevedad captura los elementos esenciales del argumento patriarcal contra la educación de las mujeres y los integra a una ficción para derrotarlos, ficción cuyo éxito persuasivo es innegable: es imposible obtener de ella un mundo de valores distinto del pretendido. La marca esencial de los relatos didácticos es, después de todo, la minimización del ruido.

Todavía falta un estudio comparatístico de la producción de fábulas rioplatenses. Creemos que es evidente la riqueza de al menos una parte de ella. Su estudio no debe considerarse un callejón sin salida, improductivo por su aislamiento. El análisis combinado de la forma y la doxa echa luz sobre los principios ordenadores sociopolíticos que condicionan materialmente a las generaciones posteriores. La historia textual puede interrumpirse, la historia *tout court* no. Sólo una separación espuria entre estética y mundo puede justificar la renuncia al conocimiento de la tradición literaria que alimentó a Rosende.

Bibliografía

- Acuña de Figueroa, Francisco, 1981, “Décimas”, en Lira, Luciano, *El Parnaso Oriental. Tomo III*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura.
- Amossy, Ruth, 2012, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.
- Camurati, Mireya, 1978, *La Fábula en Hispanoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Clune, Michael W., 2017, “Formalism as the Fear of Ideas”, *PMLA* 132 (5), pp. 1194–1199.
- Guillén, H. E., 1962, “La fábula en el Río de la Plata y la obra de Domingo de Azcuénaga”, *Nordeste* 4, pp. 189–252.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve, 1990, *Epistemology of the closet*, Berkeley, University of California Press.
- Levine, Catherine, 2015, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press.
- Lorente Medina, Antonio, 2011, “Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica hispanoamericana (con unos ejemplos mexicanos)”, *Philologia Hispalensis* XXV, 107–132.
- Rosende de Sierra, Petrona, 1981, “Fábula de la Cotorra y los Patos”, en Lira, Luciano, *El Parnaso Oriental. Tomo II*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura.
- Rosende de Sierra, Petrona, 2004, *La Aljaba. Dedicada al bello sexo argentino*, Buenos Aires, Instituto Bibliográfico Antonio Zinny.
- Suleiman, Susan R., 1993, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton, Princeton University Press.

A escrita da oralidade na prosa rulfiana

FRANCIELLE LEITE SOUZA MACHADO

UESB/Brasil

As relações entre oralidade e cultura escrita e as suas implicações são complexas. É importante elencar considerações a respeito de ambas as formas de comunicação. Uma abordagem diacrônica da oralidade e da cultura escrita possibilita um melhor entendimento da cultura oral, da escrita, da impressa e, ainda, da eletrônica. Para Havelock (*apud* OLSON; TORRANCE, 1997), a escrita é produto da ação humana, ou seja, da cultura.

No ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin traça algumas reflexões sobre linguagem e tradição oral num contexto de pós-guerra. O ato de narrar pressupõe a presença de ouvintes organizados em grupo. Assim, a narração só faz sentido quando dirigida ao coletivo. Percebe-se que Benjamin privilegia a memória, a capacidade de narrar e à oralidade.

Considerado o mais complexo sucesso literário do gênero narrativo, o romance tem sua raiz histórica que remonta a um sistema complexo de tramas discursivas, através de uma intrincada origem oral e escrita (BAKHTIN, 1988). De acordo com Walter Benjamin (1994), é o surgimento da imprensa que possibilita o aparecimento do romance propriamente dito, já que este dependeria de sua vinculação livresca para poder circular. Para o filósofo, a ascensão do romance é uma das principais evidências do declínio da narrativa oral. O atrelamento do

romance ao livro separa-o da oralidade. O universo romanesco é fruto de um indivíduo solitário que se dirige ao leitor anônimo. Portanto, o instrumento de comunicação não pode ser a oralidade, e sim a escrita que proporciona isolamento e distância.

Instala-se, portanto, um novo perfil de leitura e leitor; enquanto que nas narrativas orais sobressaia a “performance” (ZUMTHOR, 2000), nas sociedades modernas predominam a leitura íntima e silenciosa. A transição da tradição oral para modalidade escrita é amplamente discutida por Roger Chartier. O autor discute em seus livros as práticas de leitura, escrita e vestígios da oralidade em vários períodos históricos na França. No início do Antigo Regime francês, as práticas de leitura e os livros estão presentes no cotidiano. Apesar da maioria da população ser analfabeta, neste recorte histórico, a palavra e a imagem permanecem essenciais e o escrito impresso já desempenha um papel extremamente importante na circulação dos modelos culturais. Apesar da massa iletrada, sua cultura é normatizada pelo livro que também autoriza usos próprios, livres e autônomos.

É importante lembrar que nos séculos XVI e XVII a leitura realizada não consistia em uma prática individual. Percebeu-se que nos meios urbanos deste período o impresso era manuseado de modo coletivo onde a leitura em voz alta era uma prática muito frequente. A experiência com o impresso e com as práticas de leitura possuíam lugares sociais específicos e privilegiados: a oficina/loja onde haviam livros técnicos consultados pelo mestre e seus ajudantes para a realização do ofício, as assembleias religiosas e as confrarias jocosas. No campo, essa relação era extremamente reduzida. As audições dos livros eram excepcionais e ocorriam, de maneira irregular, sob a forma das vigílias camponesas e da leitura senhorial.

Chartier também aborda as estratégias utilizadas pelas editoras do período a fim de atingirem esses leitores populares. Como a relação com o escrito não é uma relação com os livros, a “aculturação tipográfica” da população urbana dá-se por meio de outros suportes, considerados mais efêmeros e modestos pelo autor. As estratégias editoriais engendram, portanto, de maneira despercebida, não uma ampliação progressiva do público do livro, mas a constituição de sistemas de apreciação que classificam culturalmente os produtos da imprensa, fragmentando o mercado entre clientelas supostamente específicas e desenhando fronteiras culturais inéditas.

A produção impressa não se reduz à edição do livro. Para os leitores mais humildes, ler é poder decifrar todos os materiais impressos, religiosos ou profanos e não apenas ler um livro. Entre os séculos XVII e XVIII, o acesso ao livro não se limita à compra e à propriedade individuais, pois se multiplicam as instituições que permitem o uso

coletivo do livro. Compreende-se, portanto, que todos os livros lidos não são livros possuídos. Existiam as Leituras Públicas, conhecido como o gabinete do livreiro e a biblioteca pública. Quanto à circulação privada do livro, está é grande, seja emprestado, seja tomado de empréstimo, lido em comum no salão ou na “sociedade literária”. Esse grande especialista da leitura visita, com muita percepção, a chamada Biblioteca Azul, uma coleção de livros acessíveis a populares vendidos por ambulantes, com variados temas, como os romances de cavalaria, a cultura folclórica e a religião popular.

Esse assunto é abordado com muito vigor por Chartier, que enfatiza as tênues fronteiras entre a chamada cultura erudita e a popular. Ele destaca a literatura popularizada pela Biblioteca Azul. Os livros azuis eram editados, na maioria das vezes, com capa azul a preços baixos e visavam à reedição de textos que teriam receptividade popular. Os gêneros textuais publicados eram diversificados com objetivo de atrair os mais variados grupos. É incontestável a grande contribuição dos livros da Biblioteca Azul para as práticas de leitura na França do Antigo Regime, pois submetidos por seus editores a um trabalho de adaptação, os impressos impuseram formas “populares” que atravessaram as fronteiras sociais.

América Latina: literatura e oralidade

O contexto latino-americano, a colonização europeia foi responsável por uma grande perda cultural e identitária. A cultura indígena, pautada nas raízes orais e nativas, foi cruelmente anulada pelos colonizadores. Tanto na América Hispânica, quanto nos países colonias de Portugal, a imposição da cultura do “branco” significou, dentre outros embates, uma nova religião e uma nova língua.

Ao longo do século XX, em especial na segunda metade, o romance, enquanto forma narrativa latino-americana, se afirmará, dentre outros motivos, pela experimentação, da qual destacamos a fragmentação da linguagem, aqui entendida como ruptura com a ilusão de sua outrora idealizada capacidade de retratar a realidade como ambicionavam os prosadores do século anterior. Percebe-se que esta atualidade romanesca se processa através da fragmentação discursiva, do mosaico descritivo que se cria com novas técnicas de desenho de personagens e de cenários, e da subjetivação do tempo e do espaço. Os escritores do período caracterizam-se fundamentalmente pela desconstrução dos elementos característicos da narrativa estruturada a partir de meados do século XIX, a qual se caracterizava pela linearidade cronológica, pela lógica causal dos enredos, por uma nítida

demarcação entre narrador e personagem, dentre outros elementos. O movimento de subversão dos elementos narrativos tradicionais, que Rosenfeld (1976) chama “desrealização” e que marcará de forma indelével toda a literatura latino-americana. Neste contexto, a obra do escritor mexicano Juan Rulfo firma-se como um germen e pilar fundamental (DONOSO, 1972).

A obra de Juan Rulfo, basicamente o livro de contos *El Llano en Llamas* e o romance *Pedro Páramo*, comporta uma combinação de vários elementos narrativos, bem como uma inovadora maneira de dialogar texto e realidade, não apenas contribuiu para que se produzisse um novo olhar sobre a história e a memória sociais latino-americanas, mas também, junto com demais autores do continente lançou as bases para a renovação literária. Mais que um autor que inovou os padrões literários que o precederam, Juan Rulfo foi um precursor de tendências cuja influência pode-se perceber com clareza na base de toda a literatura latino-americana contemporânea.

Em *Pedro Páramo*, o discurso caracteriza-se por uma linguagem inovadora que, no intuito de romper com o realismo literário, especialmente o que abordava temas de crítica social, desde fins do século XIX até as primeiras décadas do século XX (Rosenfeld, 1976), mobiliza os mais variados recursos da oralidade e prosa poética para produzir um texto com raízes na realidade local.

O romance desvenda um grande rigor da escrita, no polimento e lapidação da linguagem, volvendo-se sutilmente às origens e cultura do homem latino-americano. A obra de Juan Rulfo em geral e o romance *Pedro Páramo*, em particular, contém uma questão formal que no nosso entender é central para sua interpretação: o modo como o autor mobiliza categorias narrativas; variados recursos da prosa, da poesia e do teatro; ao mesmo tempo em que maneja o instituto da linguagem, dando-lhe um formato obsessivamente ordenado, lógico e minimalista; reduzindo ao estritamente necessário o emprego de descrições detalhadas, de adjetivações e de diálogos longos. Entendemos que o que se poderia chamar de estilo rulfiano consiste, em boa medida, nesta escrita peculiar, a um só tempo rigorosa, direta e essencial; mas também capaz de representar em profundidade a realidade do homem latino-americano em toda a complexidade de suas múltiplas dimensões. Trata-se de um estilo cujo esmero extremado na escolha e na colocação da palavra produz um texto a um só tempo austero e profundo, no qual nada nem falta. Nas palavras de Nepomuceno, “o polimento extremo de seus textos, reduzidos à essência e reforçados em sua consistência, acabou por se tornar a grande característica de Rulfo” (NEPOMUCENO *apud* RULFO, 2004, p. 14).

Em *Pedro Páramo*, apesar de apresentar frases curtas e semanticamente bem estruturadas, mostra uma linguagem extremamente poética, não raro elíptica, que se caracteriza pela oralidade. O discurso, enquanto elemento definidor da narrativa demonstra a atividade criadora do escritor. A linguagem apresenta variantes: uma língua que corresponde aos diálogos incrustados de “mexicanismos”¹, porém a linguagem do narrador é eminentemente lírica. De acordo com Jean Franco: “El lenguaje de Rulfo es un habla regional, estilizada, pero no estamos ante un escritor regional, o al menos más regional de lo que pudiese serlo un Tolstói” (FRANCO, J. 1975, p. 383.)

A relação da obra de Juan Rulfo com oralidade tem sido objeto de estudo de vários críticos, tais como, Walter Mignolo, Ángel Rama, Carlos Pacheco e Martin Lienhard. Os estudiosos partem da oposição oralidade/escrita, relacionando a oralidade com as culturas iletradas e marginalizada da América pré-hispânica; e a escrita da cidade letrada e da cultura espanhola. Por outro lado, alguns estudos tem privilegiado a análise da estrutura da narrativa rulfiana demonstrando a presença da oralidade na escrita. A construção da linguagem falada na obra de Rulfo está intimamente relacionada à oralidade, com ênfase na entonação.

Segundo Angel Rama, Juan Rulfo e demais escritores latino-americanos (José María Arguedas, Augusto Roa Bastos e Guimarães Rosa), têm levado a voz das comunidades predominantemente orais às sociedades escritas. Rama usa o termo *transcultural* literária para designar este intercâmbio cultural na América Latina. O crítico Martín Lienhard baseia-se nas oposições oral/escrita e cultura pré-hispânica/cultura europeia, ressaltando a escrita como instrumento de dominação e oralidade como ponto de marginalização e inferioridade. O autor defende que em *Pedro Páramo* dialogam os seguintes conceitos: cultura oral influenciada pela pré-mitologia americana, nas afinidades aparentes entre *Pedro Páramo* e mito Quetzacoatl; e a escrita, conforme Carlos Fuentes aponta, as semelhanças com a Odisseia.

Em entrevista, Rulfo sintetiza sua método de trabalho e ressalta a importância da oralidade em sua obra.

J. S. ¿Podría dar una idea de cómo llegó a encontrar la manera de escribir *Pedro Páramo*?

J. R. Pues en primer lugar, fue una búsqueda de estilo. Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no

1 Entendemos que o termo “mexicanismos” refere-se à linguagem popular. Grosso modo, assemelha-se ao regionalismo linguístico observado no Brasil.

encontraba un modo de expresarlas. *Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo.* Había hecho otros intentos -de tipo lingüístico- que habían fracasado porque me resultaban poco académicos y más o menos falsos. Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. *Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy*².

Em outra ocasião, Rulfo acrescentou dizendo: “*Precisamente lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla*”(RULFO *apud* HARRS, 2003.). Nota-se que o tratamento dado à linguagem na obra rulfiana não é por acaso. Pelo contrário, esta tem atenção especial fazendo do texto escrito uma extensão da fala coloquial. O fato de “escrever como se fala” é uma marca recorrente na obra de Rulfo, sendo percebida nos contos de *El llano en Llamas* e *Pedro Páramo*. A linguagem é caracterizada pela clareza e precisão, frases curtas, poucos adjetivos e expressividade. Contudo, destacamos dois pontos chave que, em nosso entendimento, são determinantes na oralidade em *Pedro Páramo*: o diálogo e a entonação. O diálogo cotidiano é bem elaborado que agrega à fala popular. Rulfo deixou-se guiar pela audição para criar um estilo simples e ao mesmo tempo com demasiada intensidade expressiva.

Rulfo encontró la forma justa para mostrar el imaginario cultural de una comunidad rural al eliminar al narrador omnisciente y darles a los personajes vida y lengua propias. Así narrador y personaje se convierten en una sola identidad, se confunden; y al confundirse se crea un lenguaje literario nuevo que finge ser lenguaje hablado, y que se establece como valiosas las experiencias y la visión del que habla (KLAHN, 1992: 427).

Neste sentido, a estrutura oral em *Pedro Páramo* pode ser descrita como “la utilización exhaustiva de las potencialidades de evocación fonética que pueden hallarse en la palabra escrita, la letra se pretende sonido, encarnación de una voz” (PACHECO, 1992, p.60). O crítico, Carlos Pacheco analisa a “textura bucal” da narrativa, o domínio da fonética no visual; o processamento de linguagem fonética e finalmente os diferentes recursos para representar a mentalidade de uma cultura oral; cita como a construção retórica da oralidade é construída através da repetição como um elemento estrutural, como “um recurso fundamental no projeto rulfiano em representar uma cultura

oral”; esta construção retórica tem como objetivo produzir uma “impressão bucal” (*Idem*, p.68-79).

Cabe ressaltar que Rulfo não queria transcrever a língua falada; sua intenção era “escrever como você fala.” Manejando a estrutura da linguagem oral, percebida pela aguçada audição, deu ao escritor as ferramentas necessárias para recriar a linguagem do camponês, em um labor artístico que assemelha essas estruturas. Por isso que quando se ler *Pedro Páramo*, o leitor tem impressão de está escutando. Conforme Pacheco, “a construção retórica da oralidade”, é uma reelaboração da oralidade criada na própria estrutura da escrita que nasce na linguagem oral.

Bibliografia

- Bakhtin, Mikail, 1988, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo, Hucitec.
- Benjamin, Walter, 1994, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense.
- Chartier, Roger, 2007, *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*, São Paulo: Editora Unesp.
- Chartier, Roger, 1991, “As práticas da escrita”, in Ariès, Philippe; Chartier, Roger, *História da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes*, Trad. H. Feist, São Paulo, Companhia das Letras.
- Donoso, José, 1972, *Historia personal del 'Boom'*, Madrid, Alfaguara.
- Franco, Jean, 1975, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel.
- Galvão, Ana Maria de Oliveir, “Oralidade e escrita: uma revisão”, online, <http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n128/v36n128a07> [Acesso: 15/08/2017].
- Harris, Luis, 2003, “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, in *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Selección y prólogo Federico Campbell, México, UNAM-Ediciones Era.
- Klahan, Norma, 1992, “La ficción de Juan Rulfo: Nuevas formas del decir”, in Fell, Claude, *Juan Rulfo. Toda la obra*, México, Col. Archivos, 1992.
- Ong, Walter, 1998, *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, Trad. E. A. Dobránszky, Campinas, Papirus.

² <http://ciudadseva.com/texto/entrevista-a-juan-rulfo/> (Grifo nosso)

- Pacheco, Carlos, 1992, *La comarca oral*, Caracas, La casa de Bello.
- Pupo-Walker, Enrique, 1974, "Tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en Pedro Páramo", in *Homenaje a Juan Rulfo*, Ed. Helmy F. Giacomann, Madrid, Anaya-Las Américas.
- Rosenfeld, Anatol, 1976, "Reflexões sobre o romance moderno", in *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva.
- Rulfo, Juan, 2004, *Pedro Páramo e Chão em Páramo*. Trad. Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro, Record.
- Zumthor, Paul, 2000, *Performance, recepção, leitura*, Trad. De Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, EDUC.
- Zumthor, Paul, 1993, *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, São Paulo, Companhia das Letras.

Una casa de palabras

La lectura según Monteiro Lobato

FELIPE DONDO

Universidad Católica Argentina

En una carta de 1926 dirigida a su amigo Godofredo Rangel, Monteiro Lobato le confesaba: “Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar” (Vieira, 1998: 29). Esta definición del libro como espacio es la que nos guiará en la presente exposición.

José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) “fue el mayor best-seller de 1937, con 12 millones de ejemplares de libros y traducciones bajo su responsabilidad [...] Tal cifra corresponde prácticamente a un tercio de la producción total brasileña de ese año” (Miceli, 2001: 146, citado en Albieri, 2005). Fue escritor, editor, emprendedor, pedagogo y promotor. Su libro más famoso, considerado hasta hoy el más importante de la literatura infantil brasileña, es *Las travesuras de Naricita* (1921). En este y en toda la serie –que consta de 23 títulos– se cuentan las andanzas de Naricita y su primo Perucho en la Quinta del Benteveo Amarillo, es decir, la casa de su abuela doña Benita. Allí viven también la cocinera Anastasia y un grupo de personajes fantásticos: Emilia, la muñeca de trapo; su esposo Rabito, el chancho; el Vizconde, que es una mazorca con vida propia; Quindim, un rinoceronte de Uganda. La Quinta de doña Benita es, como se lee en el subtítulo del libro *El Benteveo Amarillo*, un mundo “de verdad y de mentira” donde conviven estos personajes con animales y objetos animados, perso-

najes literarios de los cuentos maravillosos, las fábulas, la mitología griega, las novelas modernas e incluso personajes provenientes del cine y la televisión. Todos participan de la acción en un mismo nivel ficcional. Pero Lobato hizo también adaptaciones de varios clásicos, como *Peter Pan* (1930) y *El Quijote de los niños* (1936), de los que nos ocuparemos a continuación.

En ambas obras, lo interesante es que el autor brasileño no se limita a seleccionar, condensar y simplificar los textos originales para adecuarlos al destinatario infantil, sino que construye alrededor de ellos la narración del marco de lectura: doña Benita se sienta en su sillón y les relata a los niños ambas historias. Esto da lugar a una polifonía muy rica, ya que el relato enmarcado —o sea, la obra original narrada oralmente por la abuela— se ve atravesado por comentarios, preguntas, críticas e imitaciones a lo largo de toda la novela. El espacio narrativo del primer nivel ficcional es fijo —la sala de la casa—, con lo cual no es la acción lo que caracteriza a estas novelas, sino el diálogo. Según la investigadora brasileña Adriana Silene Vieira, “eso quiere decir en primer lugar que no hay una voz adulta, unidireccional, contando los hechos, transmitiendo sus ideas como verdades incontestables” (Vieira, 1998: 15).

Sin embargo, habría que matizar un poco esta afirmación. Es cierto que la estructura dialógica minimiza la presencia del narrador omnisciente, que se limita a aparecer al comienzo de cada capítulo para relatar la reunión de cada noche junto a Doña Benita y su libro, y algunos incidentes paralelos a la narración. No obstante, la voz de la narradora sí tiene preeminencia sobre las demás, ya que se coloca en el centro de la comunicación entre el libro y los receptores infantiles. Por otro lado, Benita encarna la función arquetípica del anciano como transmisor del saber en toda la serie lobatiana. Pero además de la transmisión oral de conocimientos y visiones del mundo, la abuela aparece siempre ligada a los libros, configurándose como lector modelo para los niños. Ya en *Las travesuras de Naricita* (1921) se habla de “esa novela que doña Benita no deja de leer” (Lobato, 1953: 45) o se afirma que “¡Abuelita lo sabe por los libros y es en los libros donde está toda la sabiduría!” (Lobato, 1953: 111), por ejemplo. En el caso de *Peter Pan*, lo novedoso es que cuando Emilia le pregunta quién es el niño así llamado, ella no supo qué responder.

Doña Benita se calló, considerando que era realmente una vergüenza que el gato Félix supiese quién era Peter Pan y ella no —y escribió a una librería de la capital pidiendo que le enviaran la historia de Peter Pan. Días después recibió un hermoso libro en inglés, lleno de grabados en color, de J. M. Barrie. El título de la obra era *Peter Pan and Wendy*. (Lobato, 1960: 10)

El libro aparece como fuente ineludible del repertorio de narraciones que la abuela, con semejante auditorio de lectores tan curiosos, se ve obligada a acrecentar. No solo es narradora oral de cuentos tradicionales, sino también de obras modernas pertenecientes a la cultura escrita. Son interesantes las valoraciones que hace de la literatura inglesa dedicada a los niños: el libro que compró es “hermoso... lleno de grabados en color”, y más adelante relata que “las criaturas inglesas disponen de numerosos libros con hermosas ilustraciones” (Lobato, 1960: 13), develando tal vez la franca desventaja en la que se encontraban sus lectores brasileños contemporáneos.¹

En el caso del *Quijote*, la valoración del libro aparece todavía más acentuada, lo cual no es extraño ya que el clásico de Barrie apenas tenía unos veinte años de existencia frente a los tres siglos del cervantino. En repetidas ocasiones, el discurso de la abuela apunta expresamente a que sus receptores vayan construyendo un canon literario: “Como Cervantes era un hombre de genio, su obra resultó un maravilloso estudio de la naturaleza humana y se hizo inmortal. No existe en el mundo entero ninguna creación literaria más famosa que la suya” (Lobato, 1938: 17). Y luego, a lo largo de toda la novela les recuerda muchas veces a sus nietos que lo que están oyendo es una adaptación y que cuando adquieran la competencia literaria suficiente deberán leer el texto original. De alguna manera Lobato estaría asignándole a su adaptación una función instrumental y momentánea, como un puente provisorio para poder acercarse por primera vez al clásico. Y al igual que en el caso de *Peter Pan*, se brinda la fuente exacta a partir de la cual se hará la adaptación, colocando otra vez al libro como referencia fundamental para la narración oral: “Esta edición fue hecha en Portugal hace muchos años [...] por el famoso vizconde de Castillo y por el vizconde de Azevedo” (Lobato, 1938: 13). Metrópoli, antigüedad y autoridad son tres notas que le dan legitimidad al libro, lo cual pone en tela de juicio todo el proceso de adaptación que la narradora se propone realizar. Este cuestionamiento no aparece en el caso de la novela inglesa, puesto que, además de no presentarse como un “clásico universal”, la lengua es un impedimento absoluto para que los receptores infantiles accedan a ella, con lo cual la adaptación queda directamente justificada. En cambio, en el caso del *Quijote* la lengua es compartida puesto que ya se trata de una traducción; el problema es el nivel, que no se adecuaría, según criterios de los propios personajes, a la competencia lingüística de un lector

1 Durante la dictadura de Getulio Vargas en el llamado Estado Novo (1937-1945), *Peter Pan* de Monteiro Lobato fue prohibido por representar a la cultura brasileña como inferior a la inglesa (Zobaran, 2016: 97).

infantil. Todo esto provoca un debate de lo más interesante entre los personajes infantiles y la abuela, defensora del canon. Finalmente, llegan a un acuerdo que podría funcionar como “criterio de edición”:

—Como ustedes no tienen aún la necesaria cultura para comprender las bellezas de la forma literaria, en lugar de leer les voy a contar la historia con palabras mías...

—¡Eso sí! —berró Emilia—. Con palabras tuyas, y de tía Nastasia, y también mías, y de Naricita, y de Pedrito, y de Rabito. Los vizcondes, que hablen arrevesado entre ellos. Nosotros, que no somos vizcondes, queremos estilo de clara de huevo: bien transparentito, que no dé trabajo para ser entendido (Lobato, 1938: 15).

A través de las elecciones lingüísticas de la mediadora, que incluirá palabras tuyas pero también de sus receptores, el clásico entra en un proceso de apropiación por parte del público infantil al cual no estaba destinado originariamente. Algunas de las operaciones que doña Benita realiza sobre el lenguaje son las siguientes: incorporación de onomatopeyas: “¡ñoc! ... ¡lepte! ¡lepte!” (Lobato, 1938: 33); mayor cantidad de exclamaciones e interjecciones: “¡Upa!, allá va Sancho a las nubes. ¡Upa! otra vez... ¡Upa! una vez más” (Lobato, 1938: 92); uso de términos locales: “el pobre Sancho parecía un monstruo tatú peludo” (Lobato, 1938: 220) y diminutivos.

Otros rasgos del discurso literario para niños son la “progresión constante del argumento para mantener la intriga, [el] uso amplio del diálogo y [las] descripciones plásticas y breves” (Tejerina Lobo, 2005). De esta manera, Benita ejerce una manipulación consciente de la trama narrativa priorizando los núcleos sobre las catálisis, reduciendo las descripciones largas y recreando diálogos ágiles y breves. Y ella misma, en uno de los tantísimos pasajes metatextuales de la obra lobatiana, lo explicita: “—Estoy narrando solamente algunas de las principales aventuras de Don Quijote, y eso mismo en resumen [...] Para ustedes, gente menuda, tengo que resumir, limitándome a narrar sólo aquello que puede divertir la imaginación infantil” (Lobato, 1938: 179). Este procedimiento se legitima, además, por la operación de pasar un texto de la escritura a la oralidad, para lo cual existen estrategias básicas que no solo son consecuencias del receptor infantil, sino propiedad necesaria del discurso oral, cualquiera sea la edad del oyente. Así lo explica Rodolfo Castro, escritor y cuentacuentos mexicano:

Este trabajo debe cuidar la línea narrativa, respetar el conflicto, conservar y valorar los elementos que sean necesarios para su comprensión y desbrozar todo aquello que no aporte algo significativo al relato en la secuencia

de acciones, en la creación de ambientes particulares o en la construcción de las características de un personaje. (Castro, 2002: 97)

En cuanto a la simplificación de los personajes, sirve como ejemplo el caso del Capitán Garfío, tan ambiguo en el texto original:

Este hombre inescrutable nunca se sentía más solo que cuando estaba rodeado por sus perros. Eran socialmente inferiores a él. [...] Así, le resultaba ofensivo abordar un barco con el mismo atuendo con que lo atacaba, y al caminar aún respetaba el distinguido andar sin afectación de la escuela. Pero ante todo conservaba la pasión por el donaire. (Barrie, 2011: 148)

El Capitán Gancho lobatiano, en cambio, sufrió un claro proceso de caricaturización —acompañado por las ilustraciones de Arturo Travi— en el cual desaparecen totalmente esas preocupaciones refinadas de la sociedad londinense: “Tenía los ojos rojos de corsario, y las pestañas de tamaño enorme. La barba terminaba en punta, sucia de tierra; el andar era de gorila, los cabellos ondulados y lustrosos parecían de cerda vieja” (Lobato, 1960: 48). Lo mismo ocurre con Sancho en el *Quijote*, cuya afición a la comida es explotada hasta la hipérbole para provocar comicidad: “aquí, en los grabados del libro, parece un matambre arrollado” (Lobato, 1938: 51); “el rechoncho Sancho [...] amasado como una albóndiga” (Lobato, 1938: 92).

O sea que el narrador oral es antes que nada un lector, ya que de su interpretación dependen las elecciones que luego tomará en su traducción al discurso oral. Otra vez, la abuela doña Benita aparece como lector modelo frente a sus nietos.

Llegamos por fin a la figura del lector infantil, presente en el texto a través de sus diálogos metatextuales y, en menor grado, de su acción. Por supuesto que cada personaje presenta sus características lectoras (o receptoras podríamos decir, en sentido más amplio, puesto que en ambas novelas son oyentes) de acuerdo a sus particularidades, pero trataremos de hacer una síntesis por las más significativas.

En primer lugar, son receptores curiosos. Emilia, con su pregunta inicial, es la que empuja a Benita a leer el *Peter Pan* de Barrie. Luego, cuando la abuela anuncia la fecha y hora de su narración, se genera una gran expectativa: “Al día siguiente, al atardecer, fue aumentando la curiosidad de los niños. A las dieciocho y treinta estaban ya todos en la sala, alrededor de la mesa, a la espera del relato”. (Lobato, 1960: 10) En cuanto al comienzo del *Quijote de los niños*, el descubrimiento del libro merece un capítulo aparte:

Emilia estaba en la sala de doña Benita revolviendo en los libros. Su gusto era descubrir novedades: libros con ilustraciones. Pero, como era muy

chiquita, sólo alcanzaba a los estantes de abajo. Para alcanzar el segundo estante tenía que subirse en una silla. En cuanto a los libros del tercer y cuarto estante, ella los agarraba con los ojos y los lamía con la frente. Por eso mismo eran los que más la interesaban. Sobre todo unos enormes y que le prometían un atracón de figuritas.

Un día la muy diablita hizo que el vizconde llevara una escalera a la sala, cierta vez que doña Benita y sus nietos habían ido a visitar al compadre Teodorico.

—¡Llegó la hora! —dijo Emilia no bien se vio solita en la casa—. Hoy los tales librotos bajan de cualquier manera. (Lobato, 1938: 7)

Emilia representa un lector infantil que revuelve y busca, tiene avidez y deseo. Los libros que más le atraen son los que aseguran (por su tamaño) cantidad de ilustraciones y los que están más fuera de su alcance (es decir, pertenecen a la esfera lectora de los adultos). Esto último tiene mucho de transgresión, y el narrador lo remarca dos veces. Es muy significativo entonces que no sea un adulto el que inicia el acercamiento entre los niños y el clásico español, sino que la iniciativa parte de la muñeca justamente en ausencia del adulto. El lector niño se lo está apropiando para sí. El Quijote es *de* los niños.²

Otra función de la curiosidad es la de acelerar la historia, ya que casi siempre los diálogos son interrumpidos por Naricita o Perucho para pedirle a la abuela que continúe con la historia: “—Continúe, abuelita. No pierda el tiempo con esta tonta” (Lobato, 1960: 103).

En segundo lugar, son oyentes atentos. Cuando la narradora cuenta que “el reloj dio las ocho —*bem, bem, bem, bem, bem, bem...* Emilia, que no dejaba escapar cosa alguna, levantó la mano. —¡Se equivocó, doña Benita! No sonaron más que seis *bem...*” (Lobato, 1960: 14) Cuando no entienden alguna palabra, preguntan enseguida: “—¡Alto ahí, abuelita! —gritó Perucho. Esa palabra rara me dejó atontado. ¿Qué quiere decir eso?” (Lobato, 1960: 91). Emilia reacciona reclamando verosimilitud cuando la abuela dice que el capitán Gancho se fue “frotándose las manos”: “—¿Cómo? —preguntó Emilia. Si no tenía más que una, ¿cómo podía frotarse las *manos?*” (Lobato, 1960: 103).

Es decir que son lectores activos que interpelan permanentemente al texto, pero también a la narradora y a su modo de contar, como se ve cuando Perucho protesta porque Benita suspende siempre su narración en el momento de mayor tensión narrativa,

2 “He aquí otros best-sellers de la infancia de los siglos XVI y XVII: el *Gargantúa* de Rabelais [...] y el *Don Quijote*, que les encanta a los escolares. Lo sabemos bien, en particular gracias a Pierre Perrault, uno de los hermanos de Charles, quien escribió, en 1679, una furiosa *Critique du Livre de Don Quichotte de la Manche*, donde se indigna precisamente del éxito que tiene esa obra maestra de Cervantes entre los niños”. (Soriano, 1999: 616).

procedimiento típico de los folletines y que recuerda a *Las Mil y Una Noches*, pero que a su vez reconoce como recurrente: “Siempre es así. Las historias son interrumpidas en los puntos más interesantes. Eso es una maldad” (Lobato, 1960: 106). O sea que Perucho tiene conocimiento previo de los mecanismos de la narración, y así se ve en efecto: los tres niños son lectores expertos que relacionan el texto con sus lecturas previas en varias ocasiones. Una de las más significativas es cuando Perucho, para contar que a él le había pasado lo mismo que a Don Quijote con los libros de caballerías, cuenta su experiencia lectora con el Cantar de Roldán (Lobato, 1938: 108). Lo interesante es que esto los convierte en lectores críticos, puesto que pueden comparar y emitir juicios de valor que pueden resultar bastante significativos teniendo en cuenta que Monteiro Lobato se está posicionando como autor pionero de una literatura infantil brasileña moderna. Al finalizar la primera noche del relato de *Peter Pan*, Naricita evalúa que la literatura moderna le resulta más interesante que la tradicional:

—Estoy advirtiéndolo eso, abuelita —dijo ella. En las historias antiguas, las de Grimm, Andersen, Perrault y otros, la cosa es siempre la misma. —un rey, una reina, un hijo de rey, una princesa, un oso que se transforma en príncipe, un hada. Las historias modernas son distintas. Esta promete ser muy buena. Peter Pan parece que es un diablito de los más interesantes... (Lobato, 1960: 35)

Esta confrontación entre una literatura antigua y una nueva es un tema recurrente en toda la obra de Lobato, pero lo que nos interesa remarcar ahora es justamente el conocimiento literario que tienen sus protagonistas infantiles, más allá de la erudición de la abuela, por supuesto.

Por otro lado, los receptores vinculan las historias con sus propias experiencias vitales, y por momentos asombra la cantidad de puentes que son capaces de tender entre la ficción narrada y su realidad. Uno de los más cómicos lo leemos cuando Emilia, siempre rápida, asocia su propio mundo de referencia con Don Quijote cuando lo alimentan en la venta de la primera salida: “—Yo vi a tía Anastasia llenar de ese modo el buche de un pollo enfermo [...] Pero ese pollo no era andante: no tenía visera” (Lobato, 1938: 25). Lo significativo de la comparación es que contribuye a ridiculizar todavía más la figura del caballero. Si Cervantes lo parodió, Monteiro Lobato redobló la apuesta. La única diferencia entre un pollo y un caballero es la visera...

No podemos dejar de mencionar uno de los aspectos más divertidos de la relación entre estos textos y sus receptores infantiles: el cruce entre la realidad y la ficción. En *Peter Pan*, Emilia replica el

juego de la sombra, puesto que capítulo a capítulo va recortando la sombra de Tía Anastasia hasta hacerla casi desaparecer; en *El Quijote de los niños*, la misma muñeca se identifica a tal punto con el caballero andante que reproduce la parodia convirtiéndose en “Doña Quijotita” y armando un verdadero revuelo en el gallinero.

En conclusión, podemos afirmar que tanto *Peter Pan* como *El Quijote de los niños* son novelas que, aunque tienen como objetivo explícito adecuar dos hipotextos a un público infantil brasileño, lo que ponen en primer plano es la comunicación literaria entre el texto, el adulto mediador y los receptores. Así quedan al descubierto las operaciones lectoras que, en una adaptación tradicional —esto es, en una simple condensación del texto— hubieran permanecido ocultas. Esta focalización en el acto de leer (o de escuchar) es muy significativa porque en las dos novelas originales constituye también un eje fundamental de la trama. En el caso del *Quijote* cervantino, creo que no hace falta explicarlo: las mil páginas giran en torno a la relación entre un lector y su mundo ficcional; en el caso del *Peter Pan* de Barrie, la narración de cuentos por parte de la señora Darling, primero, y por parte de Wendy, después, constituyen tanto el disparador de la acción —Peter se acerca todas las noches a la ventana para escuchar las historias— como el desenlace final —después de contarles a los niños perdidos todos los cuentos que sabía, termina contándoles el cuento de su vida para que decidan volver a su casa. Y la casa de doña Benita es el mejor espacio para esa confluencia de lecturas, puesto que allí los niños no son lectores ingenuos ni pasivos, sino lectores sumamente curiosos, activos, expertos y críticos. Tan activos que, como advierte doña Benita ya en el primer título de la serie: “Hacen tales cosas que la quinta se está convirtiendo en libro de cuentos maravillosos” (Lobato, 1953: 105). O, parafraseando a Lobato, sus libros se están convirtiendo en casa para morar.

Bibliografía

Primaria

- Barrie, J. M., 2011, *Peter Pan*, Buenos Aires, Losada.
- Cervantes, Miguel de, 2004, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Ilustraciones de Salvador Dalí, Barcelona, Planeta.
- Monteiro Lobato, 1938, *Don Quijote de los niños*, traducción de Benjamín de Garay, Buenos Aires, Claridad.

- Monteiro Lobato, 1953, *Las travesuras de Naricita*, trad. Ramón Prieto, Buenos Aires, Losada.
- Monteiro Lobato, 1960, *Peter Pan*, Trad. M. J. de Sosa, Buenos Aires, Americalee.

Secundaria

- Albieri, Thaís de Mattos, 2007, “A literatura infantil de Monteiro Lobato na Argentina: rompendo barreiras literarias, lingüísticas e de leitura”. En: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem08pdf/sm08ss05_03.pdf.
- Castro, Rodolfo, 2002, *La intuición de leer, la intención de narrar*, México, Paidós.
- Carranza, Marcela, 2012, “Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil”. En *Revista Imaginaria*: <https://imaginaria.com.ar/2012/05/los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil/>.
- Lajolo, Marisa, 2005, “Monteiro Lobato y Don Quijote: nuestros caminos de lectura en América”. En: www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/Quixoteguatemala2.pdf.
- Soriano, Marc, 1999, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue.
- Tejerina Lobo, Isabel, 2005, “Literatura infantil y formación de un nuevo maestro”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-infantil-y-formacin-de-un-nuevo-maestro-0/>.
- Vieira, Adriana Silene, 1998, *Um ingles no Sítio de Dona Benta: estudo da apropriacao de Peter Pan na obra infantil lobatiana*. Universidade Estadual de Campinas. Disponible en: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269589>.
- Zobaran, Felipe Teixeira, 2016, *Antropofagia no Sítio: insólito ficcional e identidade cultural em Peter Pan, de Monteiro Lobato*. Dissertação (Mestrado), Universidade de Caxias do Sul. Disponible en: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/1403/Dissertacao%20Felipe%20Teixeira%20Zobaran.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Rayuela: la apropiación lectora del espacio

*Del “lector modelo”
al “lector cómplice”*

ROXANA GARDES DE FERNÁNDEZ
Universidad Católica Argentina

R*ayuela* (la novela antinovelesca) de Julio Cortázar es -en la década del '60- un estallido del lenguaje, de la articulación novelesca tradicional en la expresión de sondeos filosóficos. El argumento gira en torno al deambular de Horacio Oliveira instalado en París- donde se relaciona con otros extranjeros con los que comparte lecturas de las obras de Morelli y reflexiones filosóficas -nodos temáticos- eje de articulación. Fortuitamente se contacta con Lucía -la Maga- y también por azar se encuentra con Morelli, el escritor admirado y discutido. Los distanciamientos con el grupo determinan su regreso a Buenos Aires. Rencuentro con el amigo Traveler y con su antigua novia Gekrepten. Oliveira se comunica intelectualmente con Traveler y en Talita cree ver a la Maga. Trabaja junto a ellos primero en un circo y luego en una clínica psiquiátrica donde se acentúa la experiencia angustiante del absurdo.

Veamos los nodos de articulación:

Julio Cortázar propone la construcción de una novelística sobre las fusiones del subrealismo con el existencialismo.¹ “La existencia

1 Es -según Cortázar- “[...] para reencontrar al hombre con su reino y expresar así las posibilidades humanas.” Cortázar, Julio, “Notas para una ubicación del subrealismo y del existencialismo”, 1947. En: *Obra crítica*, 2014, Buenos Aires, Alfaguara, t.

precede a la esencia”- señala Morelli (*Rayuela*, capítulo 154, p. 589) con la expresión clave del existencialismo base filosófica de las figuras de Oliveira y de Traveler. Cortázar asedia a través de Morelli/ Sartre al hombre existente y figura un ser que se pregunta por el ser en el dinamismo de una conciencia que rodea al “en sí” de grietas, de vacíos.² Se trata como de la presencia de un tercer ojo, “[...] una inquietud, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, [...] porque el hombre no es, sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría [...]” (*Rayuela*, capítulo 62, p. 389).

En la ontología fenomenológica de *Rayuela* se propone una distinción entre el elemento expresivo, y la cosa expresada; una distinción entre el lenguaje y la realidad haciéndose conciencia y se señala que *ese pasaje* puede ser la expresión del ser en el conformismo de una existencia inauténtica o del ser en el inconformismo de la existencia auténtica. La existencia inauténtica del hombre reflejo acomodado en la neutralidad de pensamiento y de lenguaje en el artilugio de la máscara. O frente a este “vivir como si”, el inconformista trazado en los rasgos del figurado escritor Morelli, que -como Oliveira- desconfía de los absolutismos. Para Morelli, figuración cortazariana,³ la autenticidad se expone en su técnica narrativa “una incitación a salirse de las huellas”. (*Rayuela*, capítulo 99, p. 475).

En la articulación de *Rayuela*, el itinerario sartreano de la conciencia se remite al modo subrealizante: el modelo que André Bretón propone en *Nadja*- 1928 y explica en *Los vasos comunicantes* - 1955- como el juego entre conciencia y subconciencia. Nadja - una metáfora de los pasajes, de los espacios puentes- es una pre-figura de Lucía, la Maga cortazariana. Las disposiciones del espíritu y las formas de sensibilidad caracterizan un mundo en que las sensa-

II, pp.99-111. *Modo subrealizante* es la expresión usada para la narrativa de Cortázar por Stefan Baciú en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, 1974, México. Joaquín Mortiz. Es el modo imaginario que propone el subrealismo al aceptar las posibilidades de la exploración onírica y el sondeo de un espacio interior al que considera desprovisto de fronteras.

2 Así frente a la articulación de las novelas que entre 1938 y 1945 Sartre propone como diarios metafísicos, itinerarios de conciencia surge una antinovela como expresión del ser inauténtico.

3 ¿Quién es Morelli? A quién enmascara Cortázar en esta figura? La existencia precede a la esencia- señala Morelli (capítulo 159, p. 589) con la expresión clave del existencialismo de Jean Paul Sartre base filosófica de las figuras de Oliveira o de Traveler o del inconformista configurado por Morelli. El inconformista, su mano en el guijarro (capítulo 74, página 412,) que remite al Antoine Roquentin de *La náusea* y su reflexión sobre la funcionalidad del guijarro: para ser arrojado que determina la existencia.

ciones actúan más que las ideas en el despliegue de ciertas zonas imaginarias, donde hay vasos comunicantes entre realidad y sueño, alucinación y racionalidad.⁴

La poética. Entonces, sobre el eje ontológico de la existencia se desarticula la forma de la novela. Para Morelli -el escritor figurado- la autenticidad se expone en su técnica narrativa: “una incitación a salirse de la huella” en su “novela apólogo” o “visión”, “novela *antinovelesca*” todo lo que se entreeva debe serlo a través del ojo de un personaje o de una cámara impersonal.

Como sabemos, antinovela es el término con el Sartre define en el “Prefacio” a *Retrato de un desconocido*, ese relato de Nathalie Sarraute de 1948. Expresa, argumentando su definición, que la escritora al suprimir la ficción de la representación no permite que sus personajes digan más que lugares comunes: la “cháchara” de Heidegger, el “se” de la inauténticidad. El “anti” expone el planteo acerca de si la novela no se transformaría en la expresión del ser neutro. Y se postula -en una dimensión filosófica de la narrativa- otra forma: suprimir la ficción de la representación al configurar una especie de “realidad objetiva”, percibida como los datos inmediatos de la conciencia. El problema técnico consistía en hallar una orquestación de las conciencias que permitiera reproducir la pluridimensionalidad del suceso al renunciar a los intermediarios entre el lector y los subjetivos puntos de vista de los personajes. Se proponen diarios metafísicos, itinerarios de conciencia. El emisor se adosa a la conciencia que describe. Todo está visto a través de la conciencia y el estado de ánimo en el presente.⁵ El mundo exterior cobra vida cuando se constituye en una opresión para la conciencia. La cronología lineal del relato clásico se sustituye por esa polifonía novelesca que da cuenta simultáneamente de una serie de sucesos en el mismo instante en

4 André Bretón expresa: “[...] más importante aún de lo que es para el espíritu el encuentro de ciertas disposiciones de cosas, considero las disposiciones de un espíritu con respecto a ciertas cosas; estos dos tipos de disposiciones rigen por sí mismos todas las formas de sensibilidad [...]” Bretón, André, *Nadja*, 1979, México, Joaquín Mortiz, p.13. Caracteriza un mundo en que las sensaciones actúan más que las ideas, y propone la exploración de un espacio en lo onírico, en lo irracional, en las zonas imaginarias. Por eso postula eliminar las descripciones y narrar en un tono calcado de la observación médica.

5 Jean Paul Sartre propone: *Novelas de situación* y argumenta: “[...] necesitamos pasar en técnica novelesca de la mecánica newtoniana a la relatividad generalizada” (Jean Paul Sartre, 1948 y 1950, ¿Qué es la literatura? “Situación II”, Buenos Aires, Losada, 1976, 6° edición, pp. 252-253, traducción de Aurora Bernárdez. Todo lo que se entreeva debe serlo a través del ojo de un personaje (Roquentin, Delaure, Daniel Sereno) o de una cámara impersonal. La realidad nos es impuesta por el resabio de una conciencia.

que se producen. Así, se hace a los lectores contemporáneos del suceso en un espacio múltiple.

El deambular de Oliveira

En el dinamismo, la conciencia – que se desplaza en su reflejo en otros, en su percepción y articulación de mundos- se vuelve hacia un centro deseado. “La búsqueda” es el tema central y la razón de ser de *Rayuela*. Todo el libro gira en torno a ese sentimiento de falta, de ausencia. El protagonista dibuja su epopeya entre asombro, vacilación, mareo, angustia, náusea al comprobar el absurdo de ser incumplido. El ser fuera del propio centro, en un mundo que otros han alienado.

La figuración cortazariana de Oliveira despliega uno de los planteos nodales de la epistemología fenomenológica contemporánea: *el complejo perceptivo*. Oliveira percibe su existencia en un mundo cuyo sentido se ha dado por otros en cierto lenguaje. El lenguaje es residencia, media la percepción. Ese lenguaje y esa cultura previos “nos habitan”. Estamos como habitados- por eso hay paravisiones: “[...] como si yo fuera alguno que me está mirando [...]” (*Rayuela*, capítulo 84, p.431)

Desde ese previo, en nuestra percepción del mundo, miramos de reojo algo que parece extraño, algo que no conocemos y advertimos que el mundo está lleno de voces silenciadas.

En *Rayuela* como en le nouveau roman se figura la percepción por un ojo (una lente, un objetivo) que gira sobre sí e interroga el mundo. Toda la trivialidad de la vida corriente va a transformarse, transfigurarse. La conciencia vigila, juzga su pensar y da una vuelta del revés la percepción. En esa paravisión, lo que no se ve, lo defectivo, lo que no se ha conocido es lo que no se es. El otro, el prójimo son para Horacio polos de fuga, miradas que remiten de él a él mismo. En el proyecto de ser la percepción es un complejo de símbolos: “[...] la esquina era una proyección perfecta de lo que estaba pensando[...]” (*Rayuela*, capítulo 23, p. 116)

El espacio

La figuración del espacio desde el enfoque de la percepción de Oliveira expone la visión en un juego –casi renacentista- de “pensamiento visual”. La percepción delinea con claridad la distancia entre visión y representación. Se expone el itinerario reflexivo que remite los da-

tos sensoriales a un determinado repertorio de significados. La escritura instala en el espacio gráfico un tablero que consigna un orden de capítulos desarticulando la secuencia habitual. La división externa refiere un espacio desde la percepción de Oliveira: “Del lado de allá” –París-, “Del lado de acá”- Buenos Aires- y luego un paratexto envolvente en los capítulos prescindibles: “De otros lados”. El texto dibuja insistentemente ese itinerario desde la visión al juego reflexivo. Y es que, en efecto, la matriz de referencia de *Rayuela* expone una concepción del espacio que se enmarca en los ejes de especulaciones, en sus desplazamientos. Desde el espacio en la intuición como verdad (geometría euclidiana) a la intuición como hipótesis (Descartes); desde el espacio en el marco geométrico (Leibniz, Kant, Hume, Locke) a una teoría de relaciones y a un planteo ontológico que, desde la filosofía, opone definiciones. Si la concepción substancialista sostiene la unidad del espacio, otras reflexiones lo consideran forma pura (Leibniz) o forma de ordenación de lo existente. Oliveira es figurado a partir de ese dilema.⁶ Los lugares de París –calles, plazas, muelles, el río Sena, los arcos, los puentes los parques, se citan en francés: *rue Dauphine, quei de Seine, Pont des Arts, Boulevard de Parc Montsouris, Place de la Concorde, Pont San Michel, Chatelet, Tour Saint Jacques, Porte d’ Orleans* -instrucciones para el repertorio turístico- refieren itinerarios posibles de su búsqueda. “Buscar era mi signo.” Pero en el esquema imaginario de Oliveira como en la *promenade* subrealista no es el espacio histórico, sino la ciudad de los acercamientos súbitos, de las pasmosas coincidencias. Horacio deambula fascinado en un itinerario hacia sí mismo. Situado en *Saint-Germain-des-Prés* y en diálogo con Baudelaire, Barbey d’Aureville, Maupassant se transfiere a dimensión metafísica. Hay espacios neutros una especie de “centro inmóvil de la rueda”: el café *Deux Magost* en *Saint Germain des Prés*, (el Richmon en Buenos Aires, o el Tokio de Chivilcoy) es el espacio del “[...] balance alejado del ‘yo’ que entró hace una hora y del que saldrá dentro de una hora [...] Uno puede verse entrar y salir” un encuentro consigo mismo en esa búsqueda del “centro inmóvil de la rueda”.

En la percepción de Oliveira el espacio y los objetos registran la distancia entre lo sistematizado y el sujeto o la conciencia que observa. Los espacios se entraman en el tiempo y en la memoria. Estando en París evocaba a Chivilcoy, a su escritorio en el barrio porteño de Floresta. “Es muy raro poder estar en tres partes a la vez, pero esta tar-

⁶ El espacio en su forma más general, concebido como posibilidad de reunión es un concepto fundamental que no se deriva de la intuición pura ni de la experiencia. Helmholtz, Hermann, Óptica fisiológica.

de me pasa eso. Debe ser la influencia de Morelli [...] En cuatro partes a la vez, ahora que lo pienso. Me estoy acercando a la ubicuidad, [...] (*Rayuela*, capítulo 57, p.380). El otro espacio es el del lenguaje. La casa del ser/ la cárcel del lenguaje. La reflexión sobre el lenguaje (enmarcada en la intuición fenomenológica de Dilthey, de Husserl de Wittgenstein) señala que la creación de un lenguaje muestra la estructura humana, refiere el ethos. El lenguaje es residencia. En el espacio gráfico Cortázar da una vuelta de tuerca más al recurso de la multiplicidad de enfoques. En la figuración temporal hay variaciones que se disponen en equivalencias textuales o isotextemas. Se cuenta un episodio y en una vuelta atrás, se lo reitera o, en contrapunto temporal, un episodio narrado, por un salto hacia atrás, se ordena de nuevo en avance cronológico y se agregan otros en superposición de varias series narrativas; y entre las distintas voces se les da espesor, profundidad psicológica. También hay discontinuidad temporal, rupturas, velocidades diversas. En el capítulo 34 Oliveira -en un monólogo narrado- actualiza su historia en los renglones impares y la historia con Lucía en los renglones pares: intercala, superpone y hace del espacio gráfico una metáfora. En efecto, el espacio declarado: “Del lado de allá”, “Del lado de acá”, “De otros lados” (esos de los capítulos prescindibles del 57 al 155 y que hay que comenzar a leer desde el cap.73), ese espacio se delinea en la página: “Cuantas veces me pregunto si esto no es más que escritura, [...]” (*Rayuela*, capítulo 73, p. 409).

Hay paralelismos, vueltas, transformaciones de las frases y las aparentes equivalencias textuales complican el espacio gráfico, hacen inciertos sus niveles en estructuras móviles: la página en la página: el gílgico de la maga: la metáfora de la magia. El espacio gráfico expone la poética: “revivir el lenguaje”.

El lector modelo⁷

Las instrucciones del texto esbozan un espacio en niveles: textos, metatextos, paratextos. La escritura expone la distancia entre visión y representación a través del agregado semántico de la memoria, la desarticulación del “ahora” y el juego irónico sobre la autenticidad del narrador en primera persona. La complejidad del espacio gráfico es una estrategia textual. Muestra que las imágenes de la percepción de Oliveira no son sólo representaciones de la visión, sino una suma de ideas y emociones. En el “Tablero de dirección” se advierte que se

7 Hacemos referencia al concepto que Umberto Eco explana en *Lector in fabula*, 1981, Barcelona, Lumen, capítulo 3 “El lector modelo”, pp. 73-96

trata de dos libros: el primero hasta el capítulo 56, el segundo- de capítulos prescindibles- comienza en el 73. Los dos libros refieren dos direcciones en la orientación de la lectura. Algunos capítulos del 57 al 72 deberán leerse desde el 73. Son los marginales de los prescindibles. El tablero -la lista de capítulos- es un paratexto en juego de perspectivas. Desde un proyecto de literatura: “Hacer polvo las palabras [...] ‘destruir la literatura’ -según Morelli- para ‘quebrar los hábitos mentales del lector [...] por una interacción menos mecánica de los instrumentos que maneja’ [...] el escritor tiene que incendiar el lenguaje [...] No ya las palabras en sí, sino la estructura total de una lengua, de un discurso [...] proponer “una arcilla significativa”. (*Rayuela*, capítulo 99, pp. 467-478). Hacer al lector contemporáneo del relato suprimiendo todo intermediario entre su conciencia y la de los personajes.⁸ El emisor de *Rayuela*, juega, ironiza sobre el proceso de autenticación. El relato de sucesos externos es una línea superficial sobre el trasfondo de un monólogo narrado acerca del itinerario de la conciencia en sus búsquedas, percepciones y configuraciones de imágenes. Se trata de dibujar las ideas en un modelado “como esas figuras que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas indicarían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura, pero a veces las líneas ausentes eran las más significativas: lo indeterminado [...]” (*Rayuela*, capítulo 109, p. 498). Cortázar explana su imagen del lector: “Mientras escribía pensaba en la relación Oliveira- lector [...] porque ese lector era mi antagonista entrañable, [...] y porque le exigía una actitud de contacto crítico, [...] (Cortázar, 1971) El libro reclama del lector una “actitud vigilante” distante de una actitud pasiva [...] se busca un diálogo violento, exasperado, [...] (Cortázar, 1965)

La imagen del lector orienta la escritura

Las innovaciones técnicas de las novelas “esos aparentes caprichos tienen por objeto exasperar al lector, y convertirlo en una especie de “frère ennemi”, un cómplice, un colaborador.” (Cortázar, 1963) ¿Cómo organizar en la lectura el texto cortazariano? El lector modelo exige una particular competencia. ¿Cómo articular la naturaleza semiótica del espacio que percibe Oliveira, el campo de referencia interno del “acá”, del “allá”, de “otros lados”. Intuimos que un lector cómplice debe diferenciar la percepción del espacio como dato histórico, como proyección de lo instituido. Según las instrucciones de la superdeter-

8 Morelli expone el proyecto de Sartre. Puede confrontarse: Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* “Situación II”, opus cit, p.327.

minación referencial leer el espacio de la figuración cortazariana supone un itinerario en varios niveles de la memoria. Supone un lector en la inquietud de una búsqueda, capaz de sondear la matriz del referente de Oliveira/Morelli/Cortázar en el marco del cuestionamiento epistemológico acerca de un espacio objetivo. Articular el espacio exige al lector reemplazar la linealidad de un enfoque por el juego de perspectivas y delinear la figuración cortazariana de esa búsqueda del ser-conocer. Asediar en la descripción del percepto la dualidad entre la categoría como función inconsciente y la reflexión consciente que fija formas de relación en conceptos categoriales. *Rayuela* orienta la “complicidad” del lector a desentrañar las relaciones, sondear la duda cortazariana entorno a las categorías de la sensibilidad, asediar la sospecha sobre las categorías del pensamiento especulativo y del discursivo. Intuimos que el lector cómplice debe articular en el relato en primera persona, de autenticación aparente, el juego de la ironía sobre los sistemas.

En síntesis, la aisthesis: visión del mundo a través del otro, exige al lector esbozar un campo de referencia cuyo núcleo sea un diagrama del percepto: complejo perceptual de lo simbólico en un marco entre existencialismo y surrealismo. Desde ese núcleo es posible al lector cómplice asediar en la percepción de Oliveira los itinerarios superpuestos de la actitud objetivante a la realizativa. La visión de los objetos se reemplaza por la visión de las relaciones en un desplazamiento a reflexiones que articulan y desarticulan espacios culturales, lenguajes y expresiones literarias desde la sospecha sobre las lógicas instituidas. El “allá” inunda el “acá” en la nadificación de lejanías. La percepción del espacio por Oliveira se puebla de jirones, de recuerdos, imágenes aisladas que se captan en una actualización. El yo- el sí mismo-se descubre en la densidad, en el espesor del tiempo en el espacio. El lector cómplice asedia los silencios, los espacios vacíos del texto, y refigura las imágenes flotantes: el ojo de arriba, en la gran carpa del circo; el dibujo de una rayuela en el espacio físico de la clínica psiquiátrica; el tablón sobre el estrecho pasaje entre un hotel y una pensión. Un puente de ventana a ventana en la expresión de un mundo oculto, de sí a sí mismo. En la comprensión reconstructiva el lector se vuelve cómplice en esta paravisión y configura ontológicamente esa sospecha.

Continuaciones. Conjeturas o abducciones: hipótesis sin contrastar sobre lectores cómplices. Jacques Derrida su apropiación de la narrativa como incitación a sus reflexiones sobre *la escritura y la diferencia, la diseminación, la deconstrucción-1967-1972*⁹. Woody Allen y

9 Derrida, Jacques, 1967, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil. Derrida, Jacques, 1967, *De la grammatologie*, Paris, Minuit. Derrida, Jacques, 1972, *La Dissémination*, Paris, Seuil

su apropiación de *Rayuela* como posible matriz referencial del guión cinematográfico de *Medianoche en París*.

Bibliografía

- Abbasian, Laura, 1994, “La poétique de la absence et de l’oubli dans le récit fantastique du Río de la Plata: le ‘non-lieu’ de l’histoire”, en *Lire l’espace*, Cahiers du G.R.I.A.S. N° 2, Saint Étienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, pp. 53-74.
- Baciú, Stefan, 1974, *Antología de la poesía subrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- Bloch, Michel, 1967, *La nueva novela*, Madrid, Guadarrama.
- Bretón, André, 1979, *Nadja*, México, Joaquín Mortiz, 4° edición.
- Breton, André, 1978, *Los vasos comunicantes*, México, Joaquín Mortiz, 3° edición.
- Breton, André, 1972, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial.
- Butor, Michel, 1967, *Sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, tomo I y tomo II.
- Cortázar, Julio 2013, *Rayuela*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Cortázar, Julio, 1971, “De una carta a Lida Aronne de Amestoy, 18 de agosto de 1971” en Cortázar, Julio, 2013, *Rayuela*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. Apéndice: “La Historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”, p.626.
- Cortázar, Julio, 1963, “De una carta a Jean Bernabé, 3 de junio de 1963”, en Cortázar, Julio, *Rayuela*, 2013, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. Apéndice: “La Historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”, pp. 620-621
- Cortázar, Julio, 1965, “De una carta a Jean Bernabé, 8 de mayo de 1965” en Cortázar, Julio, *Rayuela*, 2013, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. Apéndice: “La Historia de *Rayuela* en las cartas de Julio Cortázar”, p.610.
- Cortázar, Julio, 1950, “Situación de la novela” en Cortázar, Julio, 2014, *Obra crítica*, Buenos Aires, Alfaguara, t.II, pp. 219-226.
- Cortázar, Julio, 1962, “Carta a Roberto Fernández Retamar: Acerca de la situación del intelectual latinoamericano” en Cortázar, Julio, 2014, *Obra crítica*, Buenos Aires, Alfaguara, t.III, pp. 38-44
- Cortázar, Julio, 1947, “Notas para una ubicación del surrealismo y del existencialismo” en Cortázar, Julio, 2014, *Obra crítica*, Buenos Aires, Alfaguara, t. I, pp. 560-568.

- Cortázar, Julio, 2014, *62 / Modelo para armar*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Fontanille, Jacques, 1989, “Les espaces subjectifs” en *Introduction à la sémiotique de l’observateur*, Paris, Hachette.
- Franco, Jean, 1976, “Paris, ciudad fabulosa” en Loveluck, Juan, *Novelistas hispano-americanos de hoy*, Madrid, Taurus, pp. 271-290.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Robbe-Grillet, Alain, 1963, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Sanz, Amelia, 1994, “Lire l’ espace contemporaine” en *Lire l’espace*, Cahiers du G.R.I.A.S. N° 2, Saint Étienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, pp. 9-27.
- Sartre, Jean Paul, 1940, *L’ Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’ imagination*, Paris, Gallimard.

9.

**CUERPO, SUBJETIVIDAD
Y ESPACIO**

El Cantar de los Cantares

Exploración de los espacios y los cuerpos¹

PABLO R. ANDIÑACH

Universidad Católica Argentina

Al comienzo del libro la mujer expresa una frase inquietante. Ella dice: “Soy negra y hermosa” (1:5)². Con estas palabras golpea con dureza la rígida estructura estética de su tiempo y el nuestro. Busca liberar a las mujeres y los varones de prejuicios y cadenas de manera que puedan unirse, disfrutar de sus cuerpos y mirarse a los ojos. En el *Cantar* esto se logra si podemos leer debajo del polvo de los años con la llave adecuada que nos abra el texto.

Establecer una clave de lectura es una tarea delicada pues supone que la interpretación que le seguirá recibirá la influencia de tal aproximación. Es necesario a la vez mencionar que es muy difícil que un texto pueda ser leído desde solo una exclusiva llave de lectura; esto no

1 Este ensayo es una versión expandida de nuestra presentación en el Coloquio. A su vez se basa en nuestro libro *Cantar de los Cantares, El fuego y la ternura*, Buenos Aires, Lumen, 1997. Hay una versión más breve en *Acta Poética* 31 (2010). La traducción del hebreo de los poemas citados del *Cantar* es nuestra.

2 Otras traducciones dicen “negra *pero* hermosa”. Sin embargo el *vav* hebreo es tanto conjunción adversativa como copulativa y su sentido se define por el contexto del habla o del texto en que se inscribe. En este caso se exige leer el contexto mayor de la obra –no solo este verso– que expresa una exaltación de la belleza del cuerpo y en consecuencia nos induce hacia la función copulativa. Es a la vez una muestra de que el texto y su traducción tampoco son ajenos a opciones estéticas e ideológicas.

solo tiene que ver con la riqueza semántica de los textos expresada en su polisemia sino también en la vitalidad de la experiencia humana –a la vez diversa y contradictoria– desde donde se lee e interpreta aquello que se expone a nuestro entendimiento. Para el caso del *Cantar* postulamos que el texto mismo sugiere diversas claves que se complementan e iluminan la lectura:

1. La oposición entre lo singular y lo múltiple. Esto adquiere varios aspectos en los poemas, tales como la afirmación del amor personal y el rechazo de una sexualidad anónima o la preservación del propio cuerpo para el ser amado y en consecuencia negarlo a otras posibles relaciones.
2. La crítica de la sexualidad impersonal representada por la figura del rey Salomón.³
3. La valoración del cuerpo; su belleza; el placer del encuentro sexual.
4. La necesidad de leer el *Cantar* en clave de mujer. La estructura literaria muestra que los poemas son producto de una autora que dio su impronta a los textos.⁴

Lo erótico está presente en diversas formas en cada una de estas perspectivas. En su importante libro sobre la sexualidad en el Antiguo Testamento, Phyllis Trible (1978: 144-165) lee el *Cantar* como respuesta a la narrativa de *Génesis* 2-3, el llamado segundo relato de la creación del cosmos y la pareja humana. De acuerdo a su interpretación en *Génesis* la creación es descrita como el desarrollo de cuatro etapas del Eros. La primera comienza con la creación de los seres humanos. La segunda consiste en la creación del jardín donde los humanos han de vivir; la tercera describe la creación de los animales como compañeros del ser humano en la tierra. El punto culminante de la narrativa bíblica es el cuarto episodio en el cual es creada la sexualidad. Luego la expulsión de la primera pareja humana de este lugar de erotismo y el cierre del jardín con un querubín y una espada impedirían el retorno a ese lugar privilegiado. Trible entiende que el texto del *Cantar* redime

3 Cf. nuestro artículo “Crítica de Salomón en el Cantar de los Cantares”, *Revista Bíblica* 53, (1991) 129-156.

4 David Clines cuestiona el papel de la mujer en el Cantar al considerarla subordinada a la del varón. Su argumento es que el Cantar describe a las mujeres desde la perspectiva del varón. Sin embargo Clines asume esta postura pero no la fundamenta lo que a nuestro criterio le resta capacidad de leer la riqueza de lo femenino en el texto, cf. *Interested Parties: The Ideology of Writers and Readers of the Hebrew Bible*, Sheffield, JSOT Press, 1995, 120-121. Cf. nuestra exposición *infra*.

a la pareja de aquella expulsión y vuelve a abrir el acceso al placer y a disfrutar de los sentidos (Trible 1978: 144). Si la narrativa de *Génesis* 2-3 no ofrece ninguna posibilidad de regresar al jardín de la sexualidad, para lograr acceder se construye un nuevo jardín –el *Cantar* de los *Cantares*– espacio en que Eros será celebrado. El libro de Trible es original e interesante, especialmente cuando luego ofrece un análisis detallado de textos en los cuales extiende sus ideas. Sin embargo es preciso señalar una dificultad. El problema con esta interpretación no descansa en su falta de lógica sino en su lectura de ambos textos (*Génesis* 2-3 y el *Cantar*).

Ni el *Génesis* supone la necesidad –o el deseo oculto– de retornar a un estado primitivo, ni el *Cantar* sugiere que esté interesado en volver a visitar las preguntas creacionales para restaurar algo que se habría perdido.⁵ *Génesis* 2:4-4:26 es una unidad literaria que podríamos llamar “el primer período de la creación” en el cual se narra la historia (*‘elle toledot*) “de los cielos y la tierra” (cf. 2:4a) donde las transgresiones (“pecados”) son parte de la vida cotidiana original. El deseo de “ser como Dios” y poseer sus atributos (eternidad, derecho sobre la vida de los demás) no son actos marginales en el desarrollo de la naciente humanidad sino que ellos son comprendidos como inherentes a la primera y única naturaleza humana. No hay un estado de perfección y plena libertad a la que podemos anhelar regresar, tanto en la esfera de la justicia como de la sexualidad. Esta distinta concepción se refleja incluso en la diversa traducción en las Biblias de la palabra hebrea *gan*: traducirla como “jardín” alude a un lugar para disfrutar el tiempo libre y en el cual todo está en función estética. Nosotros preferimos traducir *gan* como “huerta”, un lugar en el cual es preciso trabajar para poder disfrutar de él y sus frutos; en la huerta el producto de la labor humana contribuye al bienestar y la armonía de quienes lo habitan, y lo estético es consecuencia de la industria humana, no algo dado gratuitamente.⁶

En 7:10 hay una alusión a *Génesis* 3:16 pero no en el sentido de una restitución del tiempo pasado sino con la intención de corregir aquel texto al ampliar la primera lectura sobre la sexualidad: “Yo soy de mi amado / Y su deseo es hacia mí”.

Texto que contrasta con *Génesis* 3:16: “Tu deseo será hacia tu marido / Y él dominará sobre ti.” En este texto la pulsión erótica se esta-

5 Athalya Brenner señala las diferencias entre los textos del Génesis y el Cantar y muestra sus puntos divergentes, *The Song of Songs*, Sheffield, JSOT Press, 1989, 83; también J.A. Clines, *Interested Parties...* 115-116.

6 Cf. nuestro comentario a Génesis en Armando Levoratti (ed.), *Comentario Bíblico Latinoamericano I*, Estella, Verbo Divino, 2004, 374.

blece como una inclinación de la mujer hacia el varón; ella necesita del varón para satisfacer su deseo sexual⁷ lo cual supone una forma de dominación y sujeción hacia ella.⁸ Esta condición de la mujer tiene su paralelo en el varón en la maldición de la tierra y en su necesidad de trabajarla para que produzca lo necesario para la vivir de ella (*Génesis* 3:17-19); pero no hay ninguna mención paralela que aluda a la erótica del varón y a su búsqueda del cuerpo de la mujer. Así la sensibilidad poética y teológica del autor del *Cantar* corrige esta idea al señalar que el varón necesita de la mujer como objeto de su erotismo y por lo tanto él también está sometido a ella. Lo que ahora es revelado por el *Cantar* es que la pulsión erótica hacia el otro no es una inclinación exclusiva de la mujer sino que también está presente en la vida del varón.

Lo que debe observarse es que mientras el relato del *Génesis* es mítico y por lo tanto etiológico e intenta dar cuenta de la conducta humana como respuesta de Dios ante la desobediencia de la pareja humana, el *Cantar* celebra la pulsión sexual mutua y no tiene connotaciones que lo relacionen con ningún castigo por una eventual desobediencia ni la intención de responder a la condición humana entendida como de sujeción de un sexo sobre el otro. En el *Cantar* la erótica es un acto primero, no relacionado con ninguna condición previa. Desde la percepción de la sexualidad en el *Cantar* hay una liberación del placer de los límites a que ha sido ceñido al considerarlo como consecuencia de otra cosa –en este caso como mancha de la conducta- agravado por

7 Es un error interpretar este texto como si el erotismo de la mujer fuera un castigo por su desobediencia y un signo de su sujeción al varón. Nosotros preferimos interpretarlo como una marca de su condición humana y de la diferencia de su cuerpo –también el del varón- con el de los Dioses al que la pareja primordial aspira asimilarse: Esta búsqueda de asimilación tendría su premio al decir de la serpiente “...serán como Dios” (Gen 3:5). George Coats destaca que Gen 3:16 no es una maldición –como se lo ha considerado por tradición- sino más bien considera que se establece un nuevo modo de relación entre la mujer y el varón, un vínculo que se crea a partir de la diferencia y su expresión íntima mostrada en 2:23-24, cf. *Genesis with an Introduction to Narrative Literature*, Grand Rapids, Eermans, 1983, 56. Gerhard von Rad también rechaza la idea de maldición y prefiere hablar de que el texto anuncia que en la vida de mujer habrá “dolores y contradicciones”: le dolerán los partos pero sin embargo seguirá atraída al varón por una pulsión interior, cf. *El libro de Génesis*, Salamanca, Sígueme, 1977, 112. También Morla 2004, *passim*.

8 Obsérvese que la inclinación hacia el varón en Gen 3:16 es ubicada después y no antes de la referencia al embarazo y parto. Esto indica que el texto no busca relacionarla con la procreación sino con el anhelo del placer que la conduciría al sometimiento al varón. Leído de esa manera el sufrimiento de la mujer y su sumisión son sancionados como parte de la voluntad de Dios para ella; hoy vemos que ese texto admite otras lecturas. A esta teología es a la que responde el Cantar en 7:10 y en general; cf. Severino Croatto, *Crear y amar en libertad. Estudio de Génesis 2:4-3:24*, Buenos Aires, La Aurora, 1986, 143-144.

la doble significación: castigo para la mujer; custodio de que el castigo se cumpla para el varón.

Veamos otros casos. El poema en 8:5 está construido como un diálogo entre la pareja:

Él: ¿Quién es ésta que viene del desierto
Recostada sobre su amado?
Ella: Bajo el manzano te desnudé.
Allí tu madre tuvo dolores de parto
Allí estuvo ella, la que te dio a luz.

Las palabras del varón se repiten como un refrán (ver 3:6 y 6:10); relacionan a la mujer con el desierto, en este caso un símbolo de lo raro y exótico que califica a la mujer como a la vez atractiva y enigmática.⁹

La respuesta de la mujer remite a una nueva escena, debajo de un manzano. La raíz hebrea *’or* tiene dos sentidos. El primero es “despertar” y es utilizado por la mayoría de los traductores. El segundo significa “desnudar”.¹⁰ La elección entre ambos sentidos no puede basarse en una mera estadística sino que debe ser el resultado de evaluar el contexto literario del pasaje y su lugar en la obra en general. En esta unidad el tema es la concepción del varón y el momento de su parto, ambos momentos que se llevan a cabo con el cuerpo expuesto y desnudo y expresan momentos centrales de la vida erótica. Si la intención es referirse a la unión sexual es más coherente traducir “te desnudé”, de manera que se enfatiza el lugar central de la joven en este acto. Es ella la que desviste al joven para disfrutar de su cuerpo.

9 Debe evitarse una lectura mecánica de este texto por la cual “desierto” sea comprendido como paradigma del lugar de la purificación del pueblo, o del encuentro con Dios, o como evocador de la memoria del éxodo. Sin duda es así en muchos casos dentro del Antiguo Testamento pero no aquí donde no encontramos signos recurrentes que apunten a la necesidad de purificación o a tiempos pasados vistos como más benignos, cf. R. Tournay, *Quand Dieu Parles aux Hommes le langage de L’amour*, Paris, Gabalda, 1982, 65.

10 La raíz es *ayin vav resh* que remite al concepto de “despertar” pero en algunos casos (Habacuc 3:9) es “desnudar” (incluso el adjetivo “desnudez”, *’ereiá*) aunque en este caso se aplique al arco con el sentido de “prepararlo” para disparar la flecha. También esta raíz se vincula con la raíz *ayin resh resh* (Isaías 23:13; 32:11; etc.) y se mezcla y confunde con ella por la debilidad de sus consonantes. La encontramos también en el adjetivo *’ariri* “sin hijos”, es decir “desnuda” o “despojada” de hijos (Génesis 15:2; Jeremías 22:30). De la raíz *ayin resh hei* (estar desnudo) deviene *’evah* (“desnudez”, en general con un sentido negativo de exposición impúdica, cf. Lamentaciones 1:8; Ezequiel 16:37), pero la radical *hei* oculta una *vav* con lo cual resulta en *ayin resh vav* y se acerca a nuestra propuesta de traducción. Quizás debamos considerar que el texto juega con esta ambigüedad de “despertar/desnudar”, cosa que no debe extrañarnos en poemas de tan sutil factura.

La ausencia de mención del padre –ausencia en todo el *Cantar*– coloca el énfasis en la perspectiva de la mujer que la autora de los poemas quiere destacar. Dada esta perspectiva desde la mujer es llamativo que no haya base textual para pensar que el *Cantar* relacione el erotismo y la sexualidad con la maternidad. En una cultura en la que la fertilidad era central para la valoración de la vida de una mujer estos poemas emergen y hacen evidente que el placer erótico se justifica a sí mismo y se entiende como el juego de dos cuerpos que se entregan a la ternura. No es un elemento externo –procreación– el que da sentido a los besos y el placer. La concepción es solo mencionada en una oportunidad (3:4), y se lo hace para evocar la unión de los padres de ella que se hizo en el mismo lugar donde ahora los jóvenes se encuentran para unirse sexualmente. Se señala que es un lugar apropiado para la sexualidad, un lugar cerrado, y en el cual el erotismo ya ha tenido lugar en el pasado.

Otro texto es el poema 2:16-17, en el cual la voz de la mujer dice:

Mi amado es para mí, y yo soy para él:
Él pastorea entre los lirios.

Antes que sople la brisa del día
y huyan las sombras
vuelve, se semejante
amado mío, a una gacela
o a un joven cervatillo
por los montes de Béter.

El primer verso se repite en 6:3 y 7:11 y expresa la profundidad y exclusividad de la unión de la pareja. La estructura semántica es muy comprimida y exhibe una gran capacidad de concisión poética. En la segunda línea los lirios son una alusión a la mujer y su sexualidad y la imagen del pastor –que debe viajar sobre los accidentes geográficos al frente de su rebaño– es utilizada para referirse a la relación mutua y al juego amoroso.

El segundo verso es sugestivo. Ocurre durante la noche, cuando ella está sola en su cama esperándolo a él.¹¹ La clandestinidad del encuentro es evidente al mostrar la necesidad de que suceda cuando las sombras los oculten. Ha habido intérpretes que consideran la expresión “montes de Béter” como una alusión al pubis de la joven, aunque en el texto de la Septuaginta de Josué 15:59 se menciona una aldea

11 Michael Fox sugiere que todo el Cantar sucede de noche y en secreto, cf. *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, 145.

con ese nombre. Fiel al lenguaje poético debemos considerar que la lectura correcta es que ambas realidades son evocadas: los montes al sur de Judá donde las gacelas pastorean es una imagen del ansiado viaje del varón sobre el cuerpo de la joven. Entendido así el poema es una invitación a recrear o a hacer efectivo el deseo expresado en el primer verso. No es la primera vez que en el *Cantar* se mencionan colinas. “Monte de los aromas” (4:6) y “monte de las especies” (8:14), ambos en singular son imágenes de lugares exóticos y aromáticos que se asimilan a los órganos sexuales. Lo que complica la interpretación de 17b es el plural “montes”, de manera que parece aludir a lugares en los que el placer puede ser vivido en libertad. No debemos olvidar que “montes” pueden ser también imágenes de los pechos o de las repetidas curvas del cuerpo femenino. Al leer poemas de amor no es necesario que cada palabra encuentre una referencia nítida; lo importante es el clima creado y la recurrencia de imágenes. Una gacela que recorre el monte bien puede evocar la imagen de la mujer que es acariciada por su amado.¹²

En otro poema (2:3) se refiere a la mujer cuando juega con el cuerpo del varón:

Como un manzano entre los árboles del bosque
así mi amado entre los hombres.

En su sombra yo disfruto y me siento
y su fruto me es dulce al paladar.

Ahora es ella quien recorre el cuerpo del varón como quien trepa a un árbol en busca de su fruto y lo alcanza.

El varón expresa su amor en varios poemas. En 7:7-10 lo hace con estas palabras:

¡Qué hermosa eres
qué encantadora!
Amor. Placeres.
Tu talle se parece a la palmera
tus pechos a los racimos.
Me dije: subiré a la palmera
recogeré sus frutos.
¡Sean tus pechos como racimos de uvas
el aroma de tu aliento como el de las manzanas!

12 En el libro de Nicolás de la Carrera, *Amor y erotismo del Cantar de los Cantares*, Madrid, Nueva Utopía, 1998, el autor analiza el Cantar desde las perspectivas psicológicas y del placer. Muchas escenas son consideradas simples y profundas experiencias amorosas que se justifican por el solo hecho de ser vividas.

¡Tu paladar como vino fino
que fluye hacia mis labios!

En el poema previo (7:1-6) el varón describe a la mujer mientras ella danza y se mueve al ritmo de la música. En contraste con ese poema, en este que lo continúa ella es vista en reposo. Esto se expresa en la palmera que está enraizada con firmeza al piso. La pasión del varón lo lleva a comparar sus líneas con la curvatura del tronco de la palmera. El trepa a las alturas para alcanzar los racimos de dátiles, y esto conduce a evocar sus pechos. El varón la busca y así como en muchas ocasiones ha subido a palmeras en busca de sus frutos, ahora la busca a ella para gustar del sabor de sus labios y aliento. Muchas son las imágenes evocadas en estos versos. El varón tiene que esforzarse para llegar a ella. Debe trepar, tomar con sus manos los frutos y llevarlos a su boca. La poesía no nos fuerza a definir un concepto sino a participar de un clima, en esta oportunidad el amor y lo erótico en la vida de esta pareja que se ama.

En este poema (7:1-6) ella muestra la manera en que desea ser tratada. Esto no debe ser leído como si todas las mujeres desean esta forma de relación ni como paradigma de una forma correcta de conducta del varón. El poema es un testimonio, no un arquetipo. No busca establecer un paradigma ni del placer ni de la conducta erótica. Simplemente dice que ella disfruta por ser deseada.¹³ En el *Cantar*, ni el varón ni la mujer son presentados como modelos a imitar.

Ella es la autora

El lector habrá observado que en este ensayo nos referimos a la *autora*. Esto no necesitaría justificación sino fuera porque nuestra limitada comprensión de la antigüedad y de los textos bíblicos nos conduce a asumir que quienes escribieron sus páginas fueron solo varones. Sin embargo al tratar los textos del *Cantar* se necesitaría una larga exposición para fundamentar que estos textos fueron escritos por un varón ya que la sensibilidad que domina sus versos destila femineidad y donde el cuerpo más exaltado es el masculino. Aunque muchos comentaristas señalan el carácter androcéntrico del *Cantar*, los hacen en general por inercia intelectual y sin un detallado análisis que fundamente esa afirmación.¹⁴

¹³ Tal es el análisis del excelente trabajo de Carey Ellen Walsh, *Exquisite Desire. Religion, the Erotic, and the Songs of Songs*, Minneapolis, Fortress Press, 2000.

¹⁴ Cf. nota 3, *supra*.

Descartamos la autoría de Salomón. En 1:1 (“Canta de los *Cantares* de Salomón”) se lo menciona como el autor de todo el libro aunque varios datos internos conspiran contra esa afirmación:

- En 4:4 David es nombrado de manera difícil de compatibilizar con un hijo que habla de su padre.
- En 8:1 se dice que “Salomón tenía un viña”, una expresión que supone que el autor es otra persona, quizás ni siquiera contemporánea de Salomón.
- En 8:12 el autor rechaza las riquezas de Salomón con palabras hostiles hacia su personalidad.
- Desde el punto de vista lingüístico el título (1:1) no se corresponde con el resto del libro. Allí se utiliza la forma ‘*asher* que es ajena a la lengua en que el resto del *Cantar* está escrito y muestra la independencia de este versículo respecto del resto de la obra.

Como consecuencia de esta atribución a Salomón se escurrió el nombre de la autora. Su autoría se sustenta en datos internos como:

- En los poemas la voz principal es la de la mujer.
- Ella lleva la iniciativa en la mayoría de las escenas y situaciones.
- Ella entra en diálogo con el coro de mujeres. Él nunca lo hace.
- La voz de la mujer abre y cierra el libro.

Hay otros elementos que conducen en la misma dirección. En el *Cantar* encontramos el único ejemplo en toda la literatura bíblica en el cual una mujer habla por sí misma. Su voz aquí no es mediada por otro autor (Weems 1995, 156). La mujer del *Cantar* habla en primera persona:

Que me bese (1:2)
Soy negra y hermosa (1:5)

Sus sentimientos y acciones no son transmitidos por otra persona como en el caso de las narrativas de los libros de Rut y Ester. En el *Cantar* es su voz la que habla al lector.

A estos argumentos debemos agregar que en dos oportunidades la voz del varón es mediada por la de la mujer. Ella dice lo que él dice:

Mi amado habla y me dice:
 “Ven mi amada...” (2:10-14)

El mismo esquema se encuentra otra vez en 5:2

Yo dormía, pero mi corazón velaba.
 ¡La voz de mi amado que llama!
 “¡Ábreme, hermana mía, amiga mía,
 paloma mía, mi perfecta!
 Que mi cabeza está cubierta de rocío
 y mis bucles del relente de la noche”.

Es preciso señalar que el caso inverso –la voz de ella mediada por el varón– no se escucha en todo el libro. Ya mencionamos la referencia de 7:11 al deseo sexual que conduce al varón hacia la mujer. El *Cantar* responde a ese texto desde la perspectiva de la mujer. Carey E. Walsh señala que “es sorprendente que un libro bíblico entero esté dedicado al deseo de las mujeres”, para luego considerar que al menos contrasta con la mayoría del pensamiento que se opone al deseo sexual femenino y que debe en ese sentido ser considerado como un texto subversivo (Walsh 2000, 4).

Para finalizar esta sección es menester mencionar que estos argumentos no implican que afirmemos que estamos ante una autora en el sentido moderno del término; alguien que escribió cada palabra del texto. En la antigüedad esto era una excepción y lo corriente es que una persona coleccionara textos previos transmitidos por tradición y de boca en boca, los agrupaba a la luz de una nueva situación social y teológica, y agregaba material propio compuesto de su propia mano. En esta tarea nuestra autora proveyó al *Cantar* con su impronta de mujer.

Aspectos literarios

Un texto que ubica lo erótico en su centro semántico debe también ser aproximado en sus aspectos literarios. Ha habido mucho debate sobre si el *Cantar* posee una estructura literaria interna que organiza sus poemas o si estos están distribuidos al azar. Ambas alternativas no convencen. Por un lado no es fácil probar que haya una estructura que de cuenta del orden de los poemas. Se ha sugerido que el estribillo “Oh hijas de Jerusalén...” u otros que se repiten pueden ser las aristas que estructuran el libro. El problema sin embargo reside en dar cuenta semántica de estas eventuales estructuras. Por otro lado, la diversidad y ambivalencia de las imágenes no parecen aceptar estructuras rígidas.

Otros autores han sostenido que el orden es azaroso. Otros, más osados, lo describen dramáticamente donde la mujer es una pastora enamorada de un simple pastor, pero que por su belleza es pretendida por el rey Salomón. Esto crea una tensión en ella entre sus sentimientos amorosos y su deber de súbdita que ha jurado honrar a su rey; entre un amor pasional y uno formal. En nuestra comprensión estas diversas opciones que buscan describir una estructura narrativa no son fructíferas y preferimos sospechar una sutil trama de palabras, sentimientos y símbolos que anuda un poema con otros sin que por ello se exija una interpretación particular de estos hechos.¹⁵ En algunos casos un poema es la respuesta al anterior (1:5-8 se relaciona con 1:9-17); en otros casos se relacionan por una palabra común (“madre” relaciona 8:1-4 con el verso siguiente); en otros casos hay objetos y lugares que vinculan los poemas (vino, viña en 1:2-4 y 1:5-8). Se pueden multiplicar los ejemplos debido a que el elemento común es que no hay vínculos estrictos sino una sucesión suave de relaciones que abren un espacio a la imaginación y el placer.¹⁶ Las relaciones semánticas difícilmente ofrecen una estructura visible aunque se escriben en un lenguaje poético coherente y muy significativo. Buscar una estructura demasiado racional puede conducir a traicionar el espíritu del mensaje que por su naturaleza se resiste a ello. En este sentido se puede decir que el lenguaje erótico está más interesado en gestar el placer al leer, y sus referentes más abocados a acariciar al lector que ha ofrecerle un mensaje articulado y discernible. En el *Cantar* estamos ante un modo de lenguaje cuya meta es postular el derecho de amar y el derecho de expresar a través de la sexualidad ese amor. Pero no argumenta; ha optado por testificar.

El género literario es parte de la erótica del género. Lo describimos como poesía de amor, lo que debe ser clarificado debido a que por siglos estos poemas no fueron considerados eróticos o al menos su erotismo fue resignificado hacia otra dimensión. Se lo interpretó como la descripción del amor entre figuras sublimes tales como el Mesías y Dios, Dios y su pueblo, el Mesías y la iglesia cristiana. De manera que se trata de amor pero no entre seres humanos. Pero esta lectura se desmorona al comprobar que la simple lectura indica que es amor entre dos personas y esta es la razón por la cual en el siglo I se hacía difícil justificar su presencia tanto en el canon judío como el cristiano. El problema era explicar la presencia de poesía de amor secular en las que Dios no es mencionado, no se encuentran alusiones a prácticas litúrgicas o rituales ni a los actos fundacionales del antiguo Israel. Sin

¹⁵ Cf. nuestro *Cantar de los Cantares. El fuego y la ternura...* passim.

¹⁶ Este es el énfasis de Renite J. Weems 1995, 157.

embargo encontramos que en el libro apócrifo Eclesiástico (47:17), cuya datación aproximada es el 220 AEC, se refiere a los “Cantos de Salomón”; también la Septuaginta –la traducción judía al griego de las Escrituras hecha entre los siglos III a I AEC- lo incluye entre sus libros. Cuando entre los siglos I-II EC Aquila, Símaco y Teodocio producen sus propias traducciones judías al griego no dudan en incluir el *Cantar* entre sus escritos, asegurándonos que estaba aceptado y era parte del canon judío hacia el año 180 EC.

Pero la discusión era airada. Será el Rabino Akiva, un líder de la comunidad después del año 70, quien establecerá el carácter religioso de la lectura de estos poemas y su prohibición de utilizarlos en fiestas privadas.¹⁷ Por contraste esto pone en evidencia que al menos algunos de estos poemas se recitaban fuera de los círculos religiosos y con intencionalidad erótica a fin de provocar excitación sexual de los participantes. En nuestra comprensión del *Cantar* consideramos que ese fue su origen literario aunque es bueno reconocer que su posterior lectura espiritual y alegórica les permitió entrar al canon y así los preservó del olvido y su desaparición.

Ética y estética

En el *Cantar* encontramos una ética que cuestiona la moral de su tiempo respecto al erotismo y la sexualidad. La pareja no convive y se encuentran para amarse en lugares escondidos o privados, lugares donde no pueden ser vistos (1:4-7; 2:4,14; 3:4; 4:8; 5:5; 7:12-13; 8:1). La autora señala que esto está relacionado con los hermanos de la joven, quienes la esconden y preservan para darla a un varón que ofrezca una buena dote (ver 8:8-9 y cómo la autora desprecia el acto de comprar amor con dinero tal como se expresa en 8:7, una clara referencia a la dote). Puede no ser esta la razón última para la clandestinidad de su relación pero el recurso a huir juntos es permanente:

¡Ven, amado mío
salgamos al campo!
Pasaremos la noche en las aldeas.

17 En parte esto se explica por las conocidas palabras del Rabí Akiva: “Aquél que entone su voz y cante el Cantar de los Cantares en una fiesta cualquiera y lo torne una canción secular no tendrá lugar en el mundo venidero” *Tosefta*, Sanhedrin, 12,10; y “Nadie en Israel puede decir que el Cantar de los Cantares mancha sus manos. Porque todo el mundo no tiene el valor del día en el cual el Cantar fue dado a Israel; porque todas las Escrituras son santas pero el Cantar es la escritura Santa por excelencia”, *Tosefta*, Yad, 3, 5.

Amaneceremos en las viñas;
veremos si la vid está en ciernes
si abren los pimpollos
si florecen los granados.
Allí entregaré a ti mis amores.

Vivir esta explosión de sentimientos, este placer de los cuerpos donde Eros muestra toda su vitalidad necesita ser opuesta por una fuerza equivalente que la contenga a fin de que sea una fuerza positiva dentro de la economía del erotismo en la sociedad que debe aceptarlo e integrarlo a su dinámica sexual. La autora encuentra esta fuerza en el sentimiento de exclusividad y mutua pertenencia. El amor que se ofrece no está abierto a otros actores. Él llama a ella “jardín cerrado” (4,12); ella lo llama “mi amado es mío” (2,16), y cuando las demás mujeres del coro excitadas por la descripción que hace de su cuerpo quieren que lo comparta con ellas, la joven las detiene y les dice “mi amado ha bajado a su jardín... mi amado es mío” (6:1-3). Este tema alcanza su clímax en el poema donde ella declara:

Ponme cual sello sobre tu corazón
como un sello sobre tu brazo.
Porque es fuerte el amor como la muerte,
implacable como la tumba la pasión.

Sus rayos, rayos de fuego.
Una llama divina.

Torrentes de agua no pueden apagar el amor
ni los ríos anegarlo.
Si un hombre ofreciera
todas las riquezas de su casa
por el amor,
merecería el desprecio.

Ubicado al final del libro, con estos versos busca hacer pública lo que ha sido una relación clandestina. Al confirmarla con un sello visible e indeleble en el brazo, algo que todos podrán ver.

Los poemas del *Cantar* que proponen una ética también construyen una estética pocas veces vista en la literatura. Se requiere sensibilidad poética para valorar sus imágenes que en algunos casos llevan al lector al punto del abismo. El joven compara a su amada con “una yegua entre los carros del Faraón” (1:9), lo que nos recuerda que para el monarca se seleccionaba la mejor yegua. O cuando ella dice “su nariz es como la torre del Líbano” (7,4) para destacar de esa manera la fuerte personalidad que sugería una nariz importante. Ser comparada

con una yegua o exaltar la nariz expresa un elogio que trasciende la belleza física o –quizás mejor– que califica la belleza física a través de su relación con lo profundo de la persona.

En los poemas se encuentran comparaciones con animales: “pechos como gacelas” (4,5); “cabellera negra como cuervos” (5:11); “ojos como palomas” (5:12); “dientes blancos como rebaño de ovejas” (6:6). La autora recurre a imágenes de la naturaleza para describir el amor y los amantes: “mi amado es como un manzano” (2:3); ella es hermosa como una ciudad, lo que sorprende al provenir de una cultura que suele calificarse de rural o semi urbana (6:4):

Hermosa tú, amiga mía, como Tirsá,
hermosa como Jerusalén...

En otro sugestivo texto ella es descrita como “un lirio entre espinos” (2:2), quizás una secreta confesión de la autora respecto a la condición de la mujer en una sociedad patriarcal.

También los aromas están presentes en esta caravana que parece interminable de imágenes estéticas. Ella describe a su amante como “un fruto dulce al paladar” (2:3); luego dice ella de sí misma:

...mi nardo exhala su fragancia.
Bolsa de mirra es mi amado
que entre mis pechos dormita.
Racimo de alheña es mi amado
en las viñas de Engadí.

En 4:11 él dice de la boca de la joven que “destila miel y leche”. Sus cuerpos son comparados con las viñas y con la tierra fértil (1:6; 8:12); con un jardín (5:1; 6:2). El cuerpo del varón es comparado por ella con animales, especies aromáticas, rocas, troncos de árboles. Al hablar de sus piernas ella evoca “el Líbano, sus cedros escogidos” (5:15).

Una y otra vez

Otro recurso literario que la autora utiliza es la repetición. Es un ejemplo de altura poética que las repeticiones exhiban su belleza formal en una íntima relación con la conceptualización del amor y el erotismo. En varios poemas ella repite de manera parcial o completa frases tales como “Yo os conjuro, oh hijas de Jerusalén...” (2:7; 3:5; 5:8; 8:4). Ya mencionamos la frase “mi amado es mío y yo soy de él” (2:16; 6:3; 7:11). Si consideramos las imágenes más simples

podríamos contar docenas de repeticiones. Un lector apurado podría considerar estas repeticiones innecesarias o rutinarias. Otro, más analítico, buscará en ellas la estructura escondida y esquiva. Nosotros preferimos leerlas como expresión de una intuición sobre el amor de los amantes: este amor pide ser dicho una y otra vez. No estamos ante un texto legal en el cual una vez que algo se ha expresado –una ley, un fallo– permanece para siempre o hasta que otra nueva ley la modifique. Por el contrario, lo dicho por los amantes debe ser renovado y validado en cada encuentro y –como sucede con las caricias– la repetición no cansa sino que es una invitación a pedir y esperar por más, cada vez.

Bibliografía

- Andiñach, Pablo, 1991, “Crítica de Salomón en el *Cantar de los Cantares*”, *Revista Bíblica* 53, pp. 129-156.
- Andiñach, Pablo, 1997, *El fuego y la ternura, Cantar de los Cantares*, Buenos Aires, Lumen.
- Bergant, Dianne, 1994, “My Beloved Is Mine and I Am His: The Song of Songs and Honor and Shame”, *SEMEIA* 68, pp. 23-40.
- Brenner, Athalya, 1989, *The Song of Songs*, Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Clines, David, 1995, *Interested Parties: The Ideology of Writers and Readers of the Hebrew Bible*, Sheffield, JSOT Press.
- Croatto, Severino, 1986, *Crear y amar en libertad. Estudio de Génesis 2:4-3:24*, Buenos Aires, La Aurora.
- De la Carrera, Nicolás, 1998, *Amor y erotismo del Cantar de los Cantares*, Madrid, Nueva Utopía.
- Fox, Michael, 1985, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Midrás. *Cantar de los Cantares Rabbá*, 1991, Verbo Divino, Estella, traducido del hebreo por Luís-Fernando Girón Blanc.
- Morla Asensio, Víctor, 2004, *Poemas de amor y de deseo*, Estella, Verbo Divino.
- Tournay, Roland, 1982, *Quand Dieu Parles aux Hommes le langage de L'amour*, Paris, Gabalda.
- Trible, Phyllis, 1978, *God and the rhetoric of sexuality*, Philadelphia, Fortress Press.
- Ventura, María Cristina y Denisse Pichardo, 1997, “Experiencia de lectura bíblica desde la perspectiva

de la mujer negra”, *Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana* 25, pp. 77-86.

Walsh, Carey Ellen, 2000, *Exquisite Desire. Religion, the Erotic and the Songs of Songs* Minneapolis, Fortress Press.

Weems, Renita, 1995, “Song of Songs”, en Carol Newsome y Sharon Ringe, *The Woman’s Bible Commentary*, London, Westminster.

Je suis différent de moi-même

El yo en los escritos de sí de Jean-Jacques Rousseau y la invención de un lenguaje

EMILIO BERNINI

Universidad de Buenos Aires

Rousseau no dejó de escribir sobre sí mismo a lo largo de toda su obra. En su primera filosofía, es decir, antes de los textos llamados, sin distinción, “autobiográficos”, escribe sobre sí en los peritextos de sus trabajos más importantes: los dos Discursos, la *Carta a M. D’Alembert sobre los espectáculos*; luego en las *Cuatro cartas a M. le Président Malesherbes, que contienen el verdadero cuadro de mi carácter y los verdaderos motivos de mi conducta*; y lo hace de modos heterogéneos: aun cuando se declara la verdad (del carácter) y los verdadero del modo se der (la conducta), ninguno de esos textos termina por configurar un sujeto idéntico a sí mismo, como si cada uno de los escritos sobre sí no fueran suficientes, en el sentido de que siempre parece ser necesario volver a decirse a sí mismo.

Mi hipótesis es que no se trata de una cuestión relativa a la verdad de sí, incluso cuando se insista en la honestidad de lo que se refiere y en la fidelidad de aquello que se narra de la propia vida respecto de lo que ha ocurrido en ella, sino más bien de distintas demandas textuales y de diferentes espacios discursivos. En este sentido, el discurso sobre sí depende o se adecua al espacio discursivo en el que se profiere. Por esto, la primera aparición del nombre propio, en la segunda edición del Primer Discurso (la primera edición no tiene nombre de autor), va necesariamente unida a la aposición *Citoyen de Genève*, de modo

que nombrarse por primera vez es nombrarse en términos políticos, ya que ese sujeto que se nombra así define la posición discursiva de un enunciador que rechaza su condición de súbdito (es un *citoyen*) y con ello se situaba contra la *doxa*, contra los lectores súbditos de la monarquía, contra los hombres de ciencias y los sabios, para plantear una tesis contraria al desarrollo y el progreso de las ciencias y las artes.

De modo semejante, en la Dedicatoria del Segundo Discurso, dedicado a investigar el problema del origen y los fundamentos de la desigualdad, el sujeto se narra *negativamente*, en condicionales compuestos (*conditionnel passé* en francés) exponiendo en efecto aquello que no ha sido, como un deseo político de comunidad. Cito brevemente:

Si hubiera tenido que elegir el lugar de mi nacimiento, habría elegido una sociedad de una grandeza limitada por la extensión de las facultades humanas [...]. Habría querido nacer en un país en el que el Soberano y el pueblo no pudieran tener más que un solo y mismo interés [...] yo habría querido nacer bajo un gobierno democrático, sabiamente temperado. Habría querido vivir y morir libre... (Rousseau, 1964: 111)¹

Se trata de un yo que al afirmar las condiciones políticas en las que habría deseado vivir si así se hubieran dado las circunstancias, no sólo señala negativamente aquello que (no) ha vivido, sino que sobre todo *se sustrae al narrarse*. En otras palabras, en ese paratexto se narra indirectamente el abandono de Ginebra en la adolescencia y la errancia que continuó luego, en el Reino de Francia (*en d'autres Climats*, como escribe más adelante; Rousseau, 1964: 115), pero en términos políticos, por medio del anhelo de una vida republicana. La subjetividad se despliega para narrar su deseo de comunidad, precisamente de modo prefatorio, como Dedicatoria de un texto sobre las causas de la desigualdad social, *morales ou politiques*, como las denomina él mismo en el Discurso (Rousseau, 1964: 131). En esto, la Dedicatoria constituye una narración negativa de la experiencia social y política del autor que quiere fundamentar, subjetivamente, las tesis políticas que expondrá.

En las *Cuatro Cartas a M. le Président Malesherbes*, la demanda textual es otra, no ya la de la política sino la de la formación discursiva clásica de los tratados moralistas en torno al carácter. Escribir sobre la individualidad en la edad clásica es escribir sobre las pasiones individuales definiendo tipológicamente el carácter. En las Cartas a Malesherbes Rousseau, en efecto, se narra a sí mismo describiendo su

carácter (como lo especifica el subtítulo de las cartas: “conteniendo el verdadero cuadro de mi carácter”) pero lo hace desmarcándose de ese mismo género del carácter de dos modos. Por un lado, para Rousseau el discurso moralista de los caracteres –como el de La Bruyère en su texto *Les Caractères*– falla metodológicamente allí donde el sujeto que los describe y clasifica está desvinculado de su objeto. Como Rousseau expone en la segunda carta, el carácter solo puede describirse mediante la narración de los hechos de la vida del individuo, pero únicamente cuando esos hechos son narrados por parte de ese mismo individuo, es decir, en primera persona.

Por otro lado, ese yo se autoriza para narrarse a sí mismo, no por posición de poder (no es un obispo como San Agustín ni un duque como La Rochefoucauld) sino por posición de discurso: el que escribe sobre sí solo puede hacerlo cuando se ha retirado y vive en soledad. Solo el individuo que se ha apartado de la sociedad puede narrarse a sí mismo porque de ese modo no corre el riesgo de desfigurarse (de *se contrefaire*). Dice Rousseau en la segunda carta a Malesherbes:

Es imposible que un hombre que se expande incesantemente en la sociedad y que se ocupa sin cesar en imitar [*se contrefaire*] a los otros, no se desfigure [*contrefasse*] un poco a sí mismo; y si tuviera tiempo de estudiarse le sería casi imposible reconocerse. (Rousseau, 1959 : 1121)

Cuando el yo se narra a sí mismo o se retrata procede a un trabajo de mimesis de sí que debe desvincularse del amor propio que, en sociedad, desfigura; pero para ello es preciso fundamentar ese discurso *en la posición del que se ha retirado*. En consecuencia, las condiciones de la escritura de sí son, para Rousseau, inicialmente esas dos: *el propio carácter solo puede narrarse por el sujeto mismo del carácter*, sin seguir en ello metodológicamente el modelo moralista; y esa narración será fiel a la identidad del sujeto siempre que este no forme parte de la sociedad, es decir, se encuentre en las condiciones adecuadas de enunciación. Solo así la narración de sí del carácter puede constituir un conocimiento propio y puede servir de conocimiento de los otros. En la tradición clásica del género del carácter, el escrito de sí que sigue ese protocolo se vuelve una *entreprise* única, como lo expone el célebre comienzo de *Les Confessions*:

Este es el único retrato de un hombre, pintado exactamente según la naturaleza y en toda su verdad, que existe y que probablemente no volverá a existir. [...] una obra única y útil, que puede servir de primera pieza de comparación para el estudio de los hombres que, ciertamente, está aún por hacerse. [...]

¹ De ahora en más, en todos los casos, todas las traducciones me corresponden.

Formo una empresa única que no tuvo jamás ejemplo, y cuya ejecución no tendrá imitador. Quiero mostrar a mis semejantes a un hombre en toda la verdad de la naturaleza ; y ese hombre, seré yo. (Rousseau, 1959 : 6)

En este fragmento, la retórica de la total excepcionalidad en los discursos vinculados al retrato y al carácter (un texto que no ha existido ni existirá, que no tuvo ejemplo y no tendrá imitadores, una primera obra para el estudio de los hombres), no se fundamenta tanto en la excepcionalidad incomparable que declara, un poco más adelante, el sujeto del texto: “no estoy hecho como ninguno de aquellos que he visto; me atrevo a creer que no estoy hecho como ninguno de los que existen. Si no valgo más, al menos, soy otro” (Rousseau, 1959: 6), en la medida en que con esa declaración cumple con la necesidad protocolar de un relato del carácter por el sujeto de ese carácter, siempre en la tradición del género clásico, pero que se presenta como radicalmente otro. La excepcionalidad entonces puede leerse como una crítica interna y una transformación del género del carácter, no como invención *ex nihilo* de un yo que asume por primera vez un tipo único de escritura. En tanto narración del propio carácter, en la tradición clásica moralista, *Les Confessions* sigue y no sigue, al mismo tiempo, el modelo del género clásico.

El yo que se narra allí ha dependido de la demanda de ese género, pero a la vez, en una operación discursiva propiamente rousseauiana, ese yo se narra como transposición del texto homónimo de San Agustín, las *Confesiones*. Así, las *Confesiones* de Rousseau responden a una doble demanda textual, la del género moralista del carácter, por tradición, y la del texto del obispo de Hipona, por elección. En esto, si el yo se configura como retrato de un carácter que deviene en el tiempo y permanece tensionadamente fiel a su naturaleza, a la vez lo hace como aquel cuya vida se ha definido por el evento de la conversión.

El objetivo de Rousseau en esa demanda textual de elección para narrarse a sí mismo es discutir en términos teológicos con el jansenismo, a cuya influencia política Rousseau atribuía la condena de sus textos y las órdenes de *prise de corps* por el Parlamento de París. Pero la discusión no supone el despliegue de argumentos propiamente teológicos (como la discusión sobre el pecado original que Rousseau ya había mantenido con el obispo Christophe de Beaumont, con motivo de su condena del *Émile* y los planteos de la “Profesión de fe”) sino, en cambio, una operación de transposición del texto de Agustín. La discusión con el jansenismo, entonces, consiste en una operación retórica de transposición. Eso supone narrarse a sí mismo en episodios que reescriben los episodios de la vida de Agustín, incluida por supuesto la conversión a la fe católica, con la misma división estruc-

tural del texto en capítulos, pero invirtiendo su sentido teológico. Allí donde la conversión en Agustín opera como salvación y liberación del yo del curso pecaminoso de la vida, por acción de la providencia, en Rousseau la conversión es el comienzo de una vida desgraciada, en la miseria afectiva y en la persecución política, en una vida sujeta a la contingencia en la que no hay intervención providencial alguna, porque la providencia, para el deísta que es Rousseau, no interviene en los asuntos humanos.

Entonces el yo de las *Confesiones* se ha concebido y se ha narrado como *otro yo*, dispuesto por otro texto, su hipotexto. Aun así, ese yo se desfigura y se imita (en el sentido de *se contrefaire*) cuando Rousseau vuelve a escribir sobre sí, en un texto que es consecuencia de la recepción adversa de la lectura de las *Confessions*, y cuyo título permite ponderar la imposible identidad del yo consigo mismo: *Rousseau juge de Jean-Jacques*. El modelo textual es ahora el diálogo filosófico, y los interlocutores son “Rousseau”, un “Francés” y “Jean-Jacques”. El texto ya no supone una narración de la propia vida, en términos lineales y progresivos (del nacimiento al presente de la enunciación), como en las *Confessions*, sino, el estudio del *natural*, del *carácter* del sujeto, pero en la verticalidad de las voces de cada uno de los interlocutores, que son una figura escindida tres veces del yo. Pero ¿de quién se habla en los *Dialogues* (el subtítulo del texto), de Rousseau o de Jean-Jacques? El objeto del diálogo es “Jean-Jacques”, que ocuparía en efecto el lugar del autor; y quienes discuten sobre él, son, por un lado, el Francés, que constituye una figura discursiva: es un no lector que habla de J.-J. como si supiera todo sobre él; es la voz de la opinión pública que es hablada a través del Francés. Y, por otro lado, Rousseau, que es un lector de la obra de J.-J., pero comparte todas las ideas de la opinión pública adversas sobre J.-J.

El texto es de una complejidad extraordinaria para reponerla aquí. Pero importa señalar no ya tanto la imposible configuración de una identidad estable, sino el modo en que Rousseau, aun cuando se narra siguiendo diversas demandas textuales, y se narra abundantemente, no hace más que, paradójicamente, sustraerse, como si cuanto más se expusiera más se ocultara, en una posición contraria a la del sujeto burgués de cualquier texto autobiográfico, como los que tendrán lugar en el siglo diecinueve. En efecto, Rousseau parece rechazar la identidad burguesa, aun cuando no haría más que ayudar a configurarla, precisamente cuando dice, en una de las cartas de Malesherbes, *je suis différent de moi-même*, “soy distinto a mí mismo” (Rousseau, 1995: 6, a). En esto, como afirma en los *Dialogues*, para Rousseau, se diría, *le moi n'est jamais tout entier*, “el yo nunca está entero”.

Ese rechazo de la identidad burguesa supone, como última instancia de escritura de sí, la renuncia a la previsión (la *prévoyance*), el abandono de la persuasión con el objetivo de explicarse a sí mismo que predominó en los dos textos previos, el rechazo a toda idea de porvenir. Precisamente allí, en esa decisión de solo ocuparse del presente, del propio presente, se define el último texto, las *Rêveries du promeneur solitaire*. En las *Rêveries* Rousseau encuentra, porque renuncia a preservar su memoria y, pues, su posteridad, la invención de un lenguaje, la invención de la propia lengua: en principio, la invención de una lengua propia supone no seguir demandas textuales (como las demandas de tradición –el género del carácter– y de elección –el modelo textual de San Agustín–), ni discutir ya con el discurso de la opinión pública, de un poder desmesurado y aterrador: el terror del último Rousseau –narrado en los *Dialogues*– es el de la desmesura de la opinión pública que arrasa con toda diferencia y toda singularidad. En efecto, casi todo *Rousseau juez de Jean-Jacques* está destinado a discutir el poder político de la opinión pública como un poder fundado en el sentimiento del amor propio: esto es, como un poder que aliena al individuo en las opiniones que asume como propias cuando son de los otros.² En la medida en que se trata de un discurso supraindividual, sin sujeto, la opinión pública funciona como una *máquina que hace hablar*, que produce consenso e unanimidad de ideas, aun cuando deforme la aprehensión de lo real (Citton, 1998: 7-8).

Entonces, inventar la propia lengua supone renunciar a la incidir en la opinión pública sobre el yo, pero, además, la invención de una lengua es encontrar aquella que se adecue a la narración de una nueva experiencia, que Rousseau mismo llama *ensoñación*. Adecuarla no es representar la experiencia, sino narrarla para sí, registrarla, para volver a vivir el goce de su consecución. Podría decirse que es una lengua propia para el goce, porque no aspira ya a ninguna productividad, se desvincula de toda ilusión de sistema (bien a diferencia de todos sus escritos previos que no dejaron de postular sistemas, aun abiertos):³

Estas páginas no serán más que un informe diario de mis ensoñaciones. [...] Por lo demás, todas las ideas extrañas que me pasen por la cabeza cuando paseo encontrarán igualmente su lugar. *Diré lo que he pensado exactamente como me ha llegado y con tan poca relación* como las que las

² Véase especialmente, Rousseau, 1959: 701-704 y 731-742; y, en particular, Citton, 1988.

³ Sobre el abandono del método empirista como sistema, véase Charrak, 2013: 144-162.

ideas de la víspera tienen con las del día siguiente [...] Me contentaré con llevar el registro de las operaciones *sin buscar reducirlas a sistema* (Rousseau, 1959: 1000-1001. Mis énfasis).

El “registro de las operaciones” o “el informe diario” no debe entenderse como una copia que establezca por medio del lenguaje el movimiento espiritual de la ensoñación,⁴ sino más bien como una recreación: *escribir la ensoñación* (no escribir *sobre* ella, a propósito de ella), en su propia lengua, sin orden y sin sistema.

En el último texto de sí, entonces, ya no se escribe sino para sí mismo, con una lengua que no está concebida para comunicar, sino para hacer de ella el instrumento de la ensoñación misma. Si no hay lenguaje de comunicación sino lenguaje para sí como experiencia, el yo ya no se narra ni se representa, en los sentidos previos que estudiamos en los textos anteriores. Con la *rêverie*, en cambio, el sujeto se pierde dulcemente como si muriera, el yo se pierde por fin, incluso cuando se escribe.

Bibliografía

- Charrak, André, 2013, *Rousseau de l'empirisme à l'expérience*, Paris, Vrin.
- Citton, Yves, 1988, “Fabrique de l'opinion et folie de la dissidence: Le ‘complot’ dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*”, en *Rousseau juge de Jean-Jacques. Études sur les Dialogues*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, pp 101-114.
- Raymond, Marcel, 1997, “La Rêverie selon Rousseau et son conditionnement historique”, en Michel Coz y François Jacob, *Rêveries sans fin. Autour des Rêveries du promeneur solitaire*, Orléans, Pardigme.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1959, *Quatre lettres à Monsieur le Président de Malesherbes*, en *Les Confessions. Autres textes autobiographiques. Œuvres Complètes*, vol. I, París, Gallimard, col. Pléiade.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1964, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, en *Du Contrat Social. Écrits politiques. Œuvres Complètes*, vol. II, París, Gallimard, col. Pléiade.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1995, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, en *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre, Œuvres Complètes*, vol. V, París, Gallimard, col. Pléiade.

⁴ Sobre la *rêverie* como movimiento físico y espiritual, véase Marcel Raymond, 1997: 101.

Variaciones del espacio semiótico dentro del diario íntimo de Katherine Mansfield

SANTIAGO HAMELAU

Universidad Católica Argentina

Katherine Mansfield en su diario ha dejado por escrito en un lenguaje tan llano que desborda de lucidez el miedo del alma, el demorado y sobrio padecimiento a causa de las enfermedades, la tozuda riguridad de su ambición literaria y breves instantes de felicidad. Sus páginas son la prueba de que la subjetividad es un texto en continuo engendramiento. Alguno recordará la identificación que Paul Ricoeur (2009) asumía entre la identidad y la narración. No hay, sin embargo, discurso que pueda erigirse de forma totémica en relación al sujeto, ninguno podrá contestar a la pregunta metafísica sobre lo que éste es. Las distintas narrativas que nos constituyen se superponen y colapsan en el diario, que se muestra como un producto multiforme e inestable de tensiones. La unidad de esta forma textual, amenazada por su inherente heterogeneidad, solo puede ser garantizada por la fuerza de la primera persona del singular. El sujeto, atestado por su voz, se construye en el plano lingüístico y por esa razón se vuelve esquivo, pues en el momento en que se hace presente advierte que es, a su vez, una forma caduca de sí mismo pronta a renovarse; es, también, como De Man hubiera explicado, la consecuencia de su misma acción, la puesta en escena de la treta que busca denunciar. El sujeto es el enemigo de su propio realismo, en alguna medida, de sus mismas pretensiones de veracidad o verosimilitud. El diario íntimo,

entonces, se presenta como el espacio de choque entre la polifonía del lenguaje, la expresividad del sujeto y la realidad que se pretende registrar. Este escenario genera una cantidad de modulaciones que podemos agrupar en base a distintos binomios: lo público/lo privado, lo interno/lo externo, el presente/la memoria, lo individual/lo colectivo, la soledad/los vínculos, etc. El diario de Mansfield, además, nos presenta una geografía genérica variopinta, pues conviven las entradas, los fragmentos de relatos, autofiguraciones, cartas no enviadas, etc. que hacen pensar hasta qué punto un diario no es estrictamente un cuaderno de notas, en el que una textualidad difusa y cronológica representa a un sujeto. En esta oportunidad, hemos buscado concentrarnos sobre una sola de estas variaciones: lo interno en contraposición a lo externo y, más específicamente, el tratamiento de la naturaleza como espacio habitado y el de la ventana como objeto semiótico y clave de lectura del diario íntimo.

Iuri Lotman definió la semiosfera “como el espacio semiótico necesario para la existencia y el funcionamiento de lenguajes” (1990: 123) y explicó que “afuera de la semiosfera no puede haber ni comunicación, ni lenguaje” (124). Por ende, la naturaleza, que participa del dominio de lo externo, para ingresar al espacio íntimo, al espacio del diario, debe hacerlo no como un objeto, sino como un signo. “Uno de los mecanismos primarios de la individuación semiótica es el límite, y el límite puede ser definido como el borde externo de una forma de primera persona” (131), escribe Lotman. La naturaleza, cuando la leemos en el diario, ya está adentro, es decir, que es un afuera figurado, es el afuera del adentro. La percepción del diarista es el límite externo, la frontera permeable, encargada del ejercicio de traducción afectiva que hará posible el ingreso de la naturaleza al espacio íntimo. Lotman también escribió que “la estructura de la semiosfera es asimétrica. La asimetría encuentra su expresión en las corrientes de traducciones internas con las cuales está permeada toda la densidad de la semiosfera. La traducción es un mecanismo primario del entendimiento” (127). El diarista se halla en total asimetría con el mundo de los objetos, que debe aprehender como algo más que ellos mismos. Debe hacerlos hablar como si ellos tuvieran algo para decir.

El límite con el mundo exterior, más allá de estas artes de ventrilocuo del diarista, nunca puede llegar a difuminarse. El que se presenta de manera más ostensible es la ventana. ¿Cuáles son sus posibles significados? Primeramente, la ventana es un límite entre el exterior y el interior. En segundo lugar, un espacio de pasaje entre el mundo doméstico a nuestro alcance, delimitado por paredes y el que se encuentra más allá y cuyo signo es la apertura. Este otro mundo, al que accedemos a través de un recorte, cubierto por la ilusión de

una falsa objetividad, es un espacio cerrado sobre el que podemos reflexionar como en el cine. La investigadora Gianna Zocco escribe a propósito del tema y comenta que “la ventana genera una imagen particular del mundo exterior y transforma la realidad en un espacio artificial que no existe independientemente de la ventana”¹ (2013: 4). Asimismo, en una cantidad de textos ficcionales, la ventana se torna una puesta en abismo del relato o un momento de reflexión para quien mira por la ventana como en un espejo. Es decir que la ventana, muchas veces, puede ser opaca. Al final de “Los muertos” de James Joyce, podemos encontrar una ventana que es tanto un espacio de reflexión, como la repetición viva y dolorosa de los problemas conyugales que el protagonista ya había presentado durante la fiesta a la que asiste con su esposa.

Ahora bien, el diarista no es un novelista o un cuentista. No puede estar especulando con las ventanas, que en todo caso se le presentan, igual que los paisajes que yacen detrás. El mundo de la naturaleza no está sometido a la voluntad del diarista. Las lluvias o los días soleados son independientes. No obstante, están sujetos a la semiotización, como diría Lotman, y le otorgan a cada entrada una tesitura determinada, en consonancia con la sensibilidad de la autora. “Cuando miramos hacia fuera de una ventana”, argumenta Zocco, “podríamos tener la impresión de un acceso objetivo al mundo, mientras que la vista a la que accedemos está en realidad aún influenciada por nuestras imaginaciones, interpretaciones y proyecciones subjetivas, que usamos para llenar los huecos de nuestra visión.” (2013: 4) Se diría que la afectividad de Mansfield y el paisaje vibran juntos, a veces de manera redundante, a veces en una especie de sutil contrapunto. Se encuentra más bien extendida a lo largo del diario la concepción de la naturaleza como un espacio positivo. Incluso cuando es hostil, es bella y asombra. La naturaleza es la sede de la vida y el movimiento, se opone a lo inerte y llega a ser sentida como un lugar capaz de disipar o encauzar los pesares humanos. No resulta vano aclarar que la vida de la autora transcurrió en su mayoría entre la guerra y la enfermedad, y que es evidente que estos sufrimientos le otorgaron a sus papeles una densidad taciturna, como el aire que a veces rodea a ciertos ponientes, que sin dejar de ser bellos parecen tristes. Al comienzo del diario de Mansfield, leemos: “Estoy derivando todo mi impulso de los atardeceres” (2015: 24).

Pasemos entonces a algunos ejemplos que pretenderán mostrar de manera acotada las distintas tonalidades con las que la naturaleza es investida. El 6 de marzo de 1914, Mansfield escribe: “La vista desde

1 Todas las traducciones son mías.

mi ventana, esta mañana, es tan tremendamente excitante. Sopla un gran viento y el cristal está salpicado de lluvia. En el aserradero, junto al cementerio, hay grandes charcos de agua” (23). El tratamiento del paisaje suele tener una factura impresionista, abunda en detalles y en sumatoria de rasgos. También, el 3 de enero de 1915 anota: “Me desperté temprano y vi una rama nevada a través de la ventana. Hace frío, ha caído nieve que ahora se está derritiendo. Los cercos y los árboles están cubiertos de cuentas de agua. Muy oscuro, además, con un viento de alguna dirección. Deseo estar sola por un poco” (31). Los momentos de quietud frente a la ventana florecen en una contemplación paciente y calma, que parecen ubicar a la autora en una posición cuasi monástica. Mansfield es un ojo en extremo sensible, pero un ojo recluso muchas veces. La versión textual de sí misma, su autofiguración, ubica a Mansfield por lo general en espacios interiores. Pese a haber viajado mucho en vida, no la vemos seguido en movimiento. Cuando sale, habla del frío, de que quizás se enferme. En una oportunidad, escribe sobre su viaje a Gray en tren. Aquí, la exaltación de Mansfield con la naturaleza llega a desbordes casi infantiles, expresados con una mesura en el lenguaje que los vuelve entrañables: “Lo curioso es que no pude concentrarme en la parte final del viaje. Simplemente, me sentía tan feliz que me asomaba por la ventanilla con los brazos apoyados en la baranda de bronce y los pies cruzados y al sol, y el maravilloso campo que se extendía” (36).

No obstante, el mundo exterior no siempre está en perfecta alianza con los sentimientos de la diarista y se opone en ocasiones a la angustia y la desesperación. A veces también actúa como el vehículo o la pendiente de pensamientos melancólicos. Un domingo de diciembre de 1915 leemos: “Estoy segura de que este domingo es el peor de toda mi vida. He tocado fondo. Hasta mi corazón ya no late. Solo me mantengo viva mediante una especie de zumbido de la sangre en mis venas. Ahora está volviendo la oscuridad; sólo en las ventanas hay un resplandor blanco” (46). La ventana promete un escenario que no llega a ingresar pero que se insinúa. El uso del adverbio “sólo” es particularmente sugerente. A la soledad del sujeto identificado con la oscuridad se contraponen el reclamo del afuera. Es el imperio de la luz el que quiebra el ostracismo del sujeto, la ventana es un agujero. Por otro lado, lo abierto de la naturaleza se enfrenta a lo cerrado de lo íntimo, que en Mansfield como en otros diaristas adquiere por momentos la densidad de un espacio gótico.

La muerte del hermano de Mansfield en la Primera Guerra Mundial es un evento capital dentro del diario. No solo comenzarán a aparecer referencias al ausente, sino que la autora confesará incluso estar escribiendo para él. El 22 de enero de 1916, en Bandol, Mansfield

escribe: “El almendro, los pájaros, el bosquecito donde estás tú, las flores que no ves, la ventana abierta por la que me asomo y sueño que te reclinás contra mi hombro, y las veces que tu fotografía “parece triste”” (50). La elección de los vocablos compone con sencillez y sin dramatismos un paisaje que alude al lugar donde yace el hermano, un pequeño bosque de Bandol. La naturaleza se convierte en la extensión imaginaria de los anhelos de Mansfield, que al próximo mes, el 13 de febrero, escribe: “pero luego, cuando me asomé por la ventana, me pareció ver a mi hermano que se perfilaba sobre todo el campo” (51). No mucho antes de esta fecha, también había escrito: ““¿Te acuerdas, Katie?” Oigo su voz en los árboles y las flores, en los olores y en la luz y la sombra” (45). El hermano habla en el diario entre comillas y Mansfield le adjudica el lugar de la naturaleza donde sigue viva su memoria.

El último ejemplo que ofreceremos es de 1918. Mansfield ya está enferma y padece de dolores. A mediados de ese año, está viviendo en Looe, Cornualles, en un hotel, donde una camarera, Honey, la atiende. La diarista aparece descrita como un sujeto pasivo y debilitado. La naturaleza, que desborda en sensaciones, presenta un evidente contraste de vitalidad. Aún así, la prosa no escatima en detalles ni adjetivos con los que celebrar la naturaleza. Entrada titulada “Día de abstinencia” o “Día pobre”: “Los miércoles por la mañana viene la señora Honey como de costumbre a mi cuarto y levanta las persianas y abre las grandes puertas vidrieras. Deja entrar la luz danzarina y el silbido del mar y el crujido de las embarcaciones ancladas en los fondeaderos y el ruido de la cortadora de césped y el olor del pasto cortado y las lilas y el descarado canto de aquel mirlo. Luego se acerca a la cama y me observa, una mano apoyada en el costado y su viejo rostro arrugado como si ella tuviera noticias que no sabe cómo dar con suavidad. “Es un día feo”, dice” (86). La voz de Honey, que parece un alter ego de la voz del diario, es de un patetismo apocado, mientras la invectiva a un mirlo particular al que se señala con un “aquel” y que es descrito como “descarado” oscila entre el chiste y lo que sería su reverso, una queja difícil de sondear. Una línea antes Mansfield tiene la impresión de que la mitad de su vida ha transcurrido en hoteles a los que ha llegado tan solo para meterse a la cama; y unas líneas más adelante dice emocionarse cuando sus pies encuentran lo tibio de la botella de agua caliente al fondo de las sábanas y las colchas. La ventana, naturalmente, es la vía de escape, la comunicación entre un mundo cerrado que la oprime, y la extensión de la naturaleza que la deja respirar. Recordemos que Katherine Mansfield murió de tuberculosis, y viajó por Europa, aconsejada por sus médicos, en busca de sol y mejores climas, todo en medio de los apremios de la guerra. Además, el oficio de escritora la mantuvo a Mansfield mucho tiempo entre cuatro pare-

des. Solo ante la frustración de no poder escribir, que es constante a lo largo del diario, la ventana es descripta como “estúpida” (29) debido a su capacidad de distracción. Sin embargo, Mansfield anota con ternura infantil: “Estoy muy aislada.(...) Me encanta cerrar los ojos por un momento y pensar en la tierra, afuera, blanca por la mezcla de nieve y luz de luna, los montículos de piedra junto al camino, blancos, la nieve en las arrugas. ¡*Mon Dieu!* ¡Qué tranquilo y qué paciente!”(29). Lo que Mansfield no puede ver por la ventana se lo imagina y el espacio natural se destaca nuevamente como un lugar construido a partir de las proyecciones del deseo de la autora. Cabe aclarar que la naturaleza en ella no es ni razonada ni benévola, no adolece de estilizaciones o idealizaciones, más bien es un símbolo desprovisto de una ética. En la naturaleza no hay fealdad ni violencia y la belleza es una interpretación del afecto.

Recapitulando, la ventana media la relación entre el mundo interior y exterior y funciona como límite dentro de la semiosfera denunciando un ejercicio de traducción afectivo. Buscamos comprender la ventana como una *mise en reflet/serie*, para usar la terminología de Werner Wolf (Zocco 2013), de la mirada –o de la percepción– como acción. En el Diccionario de los símbolos, Chevalier y Gheerbrant exponen que la ventana “simboliza la receptividad” y que “si la ventana es redonda es una receptividad de la misma naturaleza que la del ojo” (2007: 1055). La receptividad en Mansfield, como en cualquier diarista, no se da de una manera pasiva, sino que requiere una acción de aprehensión de la realidad fáctica por parte del sujeto. La naturaleza, como todo en el diario, ingresa a causa de una asociación afectiva de los significantes, que el diarista debe tomar la decisión de registrar. Por otro lado, más allá de las formas de las ventanas –los autores del Diccionario dan significados a las formas redondas o cuadradas, o al número–, estas constituyen el doble de lo que el diario significa en primera instancia, un voyeurismo, una forma de detenerse ante el mundo, interior y exterior, y luego de registrarlo. Más aún, una forma de crearlo, porque percibir también puede ser un verbo activo, cuya última instancia es la escritura. Escribe Mansfield en relación a los recuerdos, pero bien podríamos tomarlo como divisa de toda su empresa íntima: “Deseo renovarlos por escrito” (49). El diario es una segunda oportunidad para volver a vivir.

La ventana, entonces, que es una metáfora del mirar y el doble de los ojos, pone de manifiesto que el cuerpo o la conciencia, no son un cuerpo entre cuerpos, una conciencia entre conciencias, una cosa en el concierto del mundo, sino como escribe Ricoeur, el “insustituible centro de perspectiva sobre el mundo” (1996: 36). Los ojos son la expresión de ese fenómeno que Husserl llama la “apresentación” o la

“donación del otro”. El sujeto no deduce que el otro es otro porque él es un sí mismo, un centro de sensaciones y de recuerdos. Intuye no más que las vivencias y los pensamientos del otro son intransferibles a los de uno y viceversa. Mansfield, luego de su llegada a Gray, se encuentra con un coronel, al que le muestra su billete y su pasaporte, y él le contesta “No sirve, no sirve para nada”. Luego, Mansfield comenta: “me miró por lo que pareció una eternidad, pero en silencio. Sus ojos eran como dos piedras grises.” (2015: 37) A los ojos les es adjudicado un material duro y con él, el gesto de lo impenetrable. Luego de salir de este control de papeles, Mansfield sigue al coronel, haciendo como que no lo sigue, puesto que se trata de una suerte de operativo un poco irregular en plena guerra y en una zona militarizada. La autora, en este trayecto, es descubierta por una mirada ajena: “Desde la oficina de portazgos junto al puente nos miró una mujer descarnada, con las manos envueltas en un chal” (37). Mansfield, al mismo tiempo que se sabe objeto de la mirada, ejerce ella misma el poder de su propia visión, como lo hubiera hecho la medusa, y producto de esto, la mujer del chal queda congelada en una imagen preñada de enigmas, parafraseando a Alejandra Pizarnik.

Finalmente, una última consideración. Si la naturaleza está claramente por fuera del sujeto, en virtud de lo cual éste debe ejercer la acción de traducir lo externo en una lengua afectiva, para luego incorporarlo dentro de lo íntimo –recordemos las acepciones de lo íntimo que consigna Nora Catelli: “La primera, *introducirse un* cuerpo por los poros o espacios huecos de una cosa. La segunda, *introducirse en* el afecto o ánimo de uno, estrechar una amistad” (2007: 46)– entonces, nos preguntamos, qué sucede, por ejemplo, con el discurso de la memoria. Los recuerdos están necesariamente en el interior del sujeto, son, en contraposición a la naturaleza, el adentro del adentro, pero para que ellos sean contados, también deben ser en alguna medida traducidos, desde la imagen o la sensación a la palabra, desde el lenguaje misterioso y virtual con el que se imprimieron en nosotros a la lengua natural, concreta y tangible, que hoy nos llega en el diario. Es decir, que tanto lo interno como lo externo coinciden y comparten una zona de lo íntimo que es la zona de lo comunicable. Eso significa que el resto de la intimidad está marcada por su característica opuesta, la incomunicabilidad. El diario y la intimidad participan de una tensión recíproca en tanto son las dos caras de un mismo texto, que podemos dividir, usando la terminología de Julia Kristeva, en superficie y fondo, estructura significada y productividad significativa (1981: 98).

En conclusión, el diario íntimo, en consonancia con los planteos de Iuri Lotman sobre la semiosfera, se comportan como un espacio cerrado de signos donde hay una multiplicidad de tensiones en pugna

vinculadas, por un lado, a una subjetividad y un lenguaje que es inherentemente polifónico, y por otro, a la acción de registrar para uno la propia vida que transcurre. De las muchas variaciones e inestabilidades del territorio íntimo hemos decidido enfocarnos en las apariciones de la naturaleza y en cómo ellas estaban mediadas por la figura de la ventana. La naturaleza representa lo abierto y se contrapone al cuarto cerrado, que funciona en alguna medida como metáfora de la intimidad, ese lugar privado alejado del mundo. Hemos querido mostrar cómo la ventana se relaciona con el diario en tanto que género, en virtud de la falsa receptividad que este último presenta, junto con su voluntad de registro y con el acto de escritura como duplicación y reinterpretación de la vida.

Bibliografía

Primaria

Mansfield, Katherine, 2015, *Diario*, Buenos Aires, Losada.

Secundaria

Catelli, Nora, 2007, *En la era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, 2007, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder.

De Man, Paul, 1979, "Autobiography as De-facement", en *Modern Language Notes*, Vol. 94, nro 5, *Comparative Literature*. (Dec., 1979), pp 919-930.

Kristeva, Julia, 1981, *Semiótica II*, Madrid, Fundamentos.

Lotman, Yuri, 1990, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Londres, I.B.Tauris.

Ricoeur, Paul, 1996, *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI.

Ricoeur, Paul, 2009, *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI.

Zocco, Gianna, 2013, «The Art of Watching. The literary Motif of the Window and its Potential for Metafiction in contemporary Literature», *TRANS-*, nro, 16, en línea URL : <http://journals.openedition.org/trans/833> .[Consultado el 6 de junio del 2018].

El Mapa del Yo

Itinerarios emocionales en espacios de conflicto (las Memorias de Eulalia de Borbón)

SILVIA C. LASTRA PAZ

Universidad Católica Argentina

*– Por eso – le grité llena de furia y en un momento
de lucidez, - por eso algún día el pueblo sacudirá las
coronas y, libertándose, nos libertará a nosotras.*

Eulalia de Borbón, Memorias

Exponente de la complejidad de la escritura romántico - realista de las primeras décadas del siglo XX y signo elocuente de la polisemia y ambigüedad de su escritura autobiográfica, en general, y de sus *Memorias*, en particular, la manipulación nemotécnica de la memoria y la construcción de imaginarios íntimos apodícticos, por parte de la escritora Eulalia de Borbón¹, la han transformado en precursora de la representación de heterologías genérico-sexuales en la narrativa española moderna, al desafiar los estereotipos masculinos

1 Su itinerario vital (1864-1958) es de gran interés, más aún por su gran capacidad de autoficcionalizarlo. Hija de la depuesta Isabel II de Borbón y, supuestamente, de su marido y primo Francisco de Asís de Borbón, criada y educada en París, casada por voluntad de su hermano Alfonso XII, como resguardo para la dinastía, con la cabeza de la Casa Orleáns española, Antonio de Orleáns y Borbón, su primo, duque de Galliera, en su escritura marido dilapidador y disoluto, Eulalia, con una educación y sociabilidad europea, un excepcional dominio de idiomas para la media española de la época, se enfrentará a su suerte, diluyendo su peculiar opresión dinástica en la universalización genérica femenina y predicando la necesaria superación de un orden patriarcal y burgués que la contiene como principal beneficiaria. Estas incongruencias vitales serán las claves de los vacíos en la intencionalidad de su escritura.

y femeninos absolutos, por medio de una serie de personajes, en los cuales cuerpo de 'varón' y masculinidad y cuerpo de 'mujer' y femineidad aparecen disociados, de modo tal, que atributos culturalmente vinculados a lo femenino o masculino se presentan entremezclados y entrecruzados, conformando un universo genérico-sexual que escapa a toda tentativa de categorización rígida.

Inscrito en esta red de desplazamientos en la que se atraen y repelen, se combinan y amalgaman lo femenino y lo masculino, Antonio de Orleáns –vértice esencial de la relación cuadrangular Eulalia/Corte - Familia/ Antonio/Mujer independiente que estructura las memorias²-encarna, en su propia constitución genérica, la identidad del monstruo foucaultiano, definida, esencialmente, por la mezcla: “¿Qué es el monstruo? [...] La mezcla de dos reinos [...], la mixtura de dos especies [...], la mixtura de dos individuos [...]. Es la mixtura de dos sexos: quien es a la vez hombre y mujer es un monstruo” (1999: 68).

Tomando como referente los parámetros críticos del género³, en el presente trabajo abordaremos el carácter de monstruo de Antonio de Orleáns, en la rescritura del constructo 'marido' a cargo de la voz del relato, respaldado genéricamente por una constitución híbrida y andrógina en la que se funden y entrecruzan elementos masculinos y femeninos, y retroalimentado, a su vez, por el sistema axiológico aristocrático - burgués público⁴que, a partir de sus esquemas binarios y dualistas, impone criterios de normalidad-anormalidad, cimentando así una lógica de inclusión-exclusión.

2 Entendemos el vínculo entre estos cuatro personajes como una relación de triángulos superpuestos (Eulalia- Corte/Familia- Mujer Independiente, por un lado; Eulalia-Marido-Mujer independiente, por otro), pero enmarcada en una relación cuadrangular más amplia, que permite destacar la vinculación entre Eulalia-Marido-Corte/Familia y Marido-Mujer Independiente-Corte/Familia. En efecto, aun cuando no podamos hablar de una relación de presencia entre Mujer Independiente y Marido, no obstante ambos se hallan enlazados, por una parte, por la figura de 'Eulalia', vértice activo que los impulsa a la actividad y a la adhesión, y, por otra parte, por 'Antonio', vértice pasivo, que, ya sea por negación o rechazo, los encamina, en el mismo proceso de autodescubrimiento y toma de conciencia de sí, a la pasividad y a la segregación.

3 Cfr. BUTLER, Judith, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007; MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 2006; NAVARRO, Marysa y STIMPSON, Catherine R., *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, F.C.E., 1999, como referentes críticos genéricos más significativos para esta propuesta de análisis.

4 Pues el sistema axiológico aristocrático - burgués nunca deja de distinguir entre lo público, dominio de este código dualista restrictivo, como fachada social de clase hipócritamente impoluta, y lo privado, dominio de las pasiones irrestrictas de todo sujeto con empoderamientos de cualquier índole. Aquí reside la falla social del actante Antonio, en este discurso, confundirlo en su persona, que, como cuerpo social plurisignificado, cabeza de la Casa Orleáns en España, no debe, ni puede astillar el sistema sin castigo, sin una exclusión pública punitiva.

Cuerpo social y cuerpo individual en 'el marido': Antonio de Orleáns

Mucho ha escrito, dando a entender, la voz ficcional de la memoria, acerca de la condición femínea y poco varonil de Antonio de Orleáns, duque de Galliera. Ciertamente, su 'masculinidad' está constantemente puesta en duda en el texto, siendo su propio cuerpo enfermo, “pero abotagado, de naturaleza colérica pero con un componente linfático” (1935: 212), “voluminoso y seco con una cara terrosa y una mirada desvaída” (1935: 66), primera prueba inobjetable de ello:

En cuanto a mi futuro marido, nada particular me inspiraba, pues éramos temperamentos y mentalidades opuestas y ajenas una a otra. Tenía el hueso de la nariz prominente, como si hubiese recibido un golpe, acompañado de unos labios abultados, que anticipaban su tendencia a todo tipo de pasatiempos. (1935: 59 -60)

A su desmesura física se le suma una sexualidad omnipotente y veleidosa, que hace de su masculinidad, un hecho completamente disfuncional y deficiente, siendo la noche de bodas expresión elocuente de esta veleidad:

Boda triste la mía entre velos de luto, sin música ni trajes de gala, silenciosa y oscura como un presentimiento. Serían las once cuando mi marido, y en los usos cortesanos, también mi señor, penetró en mi alcoba, para cumplir lo que me debía como esposa y, posteriormente, de manera irónica y poco convincente, invitarme a concluir la velada en un Casino, donde el juego y el champagne le permitían alternar con su medio social favorito. Lo despedí y llamé a su padre, el duque de Montpensier, que serenó mi ánimo. (1935: 62-63)

Ciertamente, la imagen que ofrece el marido vividor y juerguista en el lecho matrimonial es penosa, para los códigos de su sistema de referencia, y ultrajante; y más aún el retorno del tedio y el asco en el recuerdo de Eulalia, a la mañana siguiente, cuando se precipita una áspera discusión con su hermana Isabel: “¿Es que no tengo derecho a hacer de mí lo que quiera? (1935: 65). Pregunta que conlleva una pulsión evidente: huir del monstruo. Pero que recibe una principesca y airada respuesta: “¡Hay que saber ser Infanta antes que mujer!” (1935: 65). Anagnórisis inopinada y terrible del sacrificio que le pide su familia, en aras de la Dinastía. Por lo tanto, comienza aquí el desencuentro marital, y, más doloroso aún, el familiar que se prolongará por siempre.

Asimismo, esta incontinencia sexual convierte en verosímil la falta de apego, la resistencia de Eulalia a cohabitar en matrimonio, pese

a los ardientes deseos de Antonio de tener hijos, “por dos motivos: primero, para asegurarse un lugar prominente en la dinastía, segundo, para que la maternidad desgastase mi apariencia y juventud, que oscurecía su imagen, pese a todas sus ostentaciones en el atuendo, los coches de paseo y los bastones.”(1935: 69).

La misma Familia Real y Corte miran con escepticismo la posibilidad de que tenga hijos con su esposo, pero los entretienen juntos en París, en una vida aristocrática de lujo, mundanidades rimbombantes y la guía a distancia de la “burguesa”⁵ familia Orleáns, quienes a través de los consejos persuasivos del conde de Chambord, logran ‘adormilar’ la resistencia de Eulalia.

Su misma opulencia corporal y gustos de sibarita, acosaban a su mujer con jaquecas que, “me visitaban cada tarde y me causaban espanto”, “simultáneamente los placeres de todo tipo lo atormentaban periódicamente” (1935: 77), repercutiendo, inevitablemente, en su capacidad sexual, pues lo dejaban tan debilitado que su esposa no podía verlo sino como un niño, en lugar de un hombre: “Lo acogía con mi sonrisa más agradable y organizaba veladas familiares, que lo alejaron de sus deslices.” (1935: 79).

Asimismo, en sus cavilaciones posteriores, a los inicios de la convivencia con Antonio, ya encinta de su primer hijo, Eulalia intentaba ilusionarse con que “podrá ser más hombre, en una palabra olvidarse de su vida galante y de juergas en casinos” (1935: 81); aunque su sinceridad le llevaba, en verdad, a exclamar: “¿Cómo hacerle sentir mi enojo, mi casi desprecio, si ni siquiera parece un hombre?...” (1935: 85).

Tan segura estaba de la deficiente hombría de su esposo que se contentaba con las visitas a Cortes europeas, glamorosas y familiares: la de la reina Victoria, la de Portugal, la del Káiser en Berlín, ni siquiera la asustaba el temor de una venganza causada por la revelación de alguno de sus múltiples devaneos, metamorfoseados en silencio a lo largo de las *Memorias*. Pero, sí en íntima reunión familiar con su hermana más querida, la Infanta Paz, en su idílica corte de Baviera, irrumpe la develación dolorosa, al poco tiempo de haber dado a luz a su segundo vástago: “Yo creo que está loco.” (1935: 120). Es un primer estallido ficcional del yo, íntimo y más genuino del Relato, que caracterizará a Eulalia adulta, dueña de su voz, de su cuerpo y de su mundo, pero que solo se atisba.

5 Rasgo señalado, constantemente, por el yo del relato: “A pesar del ceremonial, la familia de Orleáns, muy unida, muy del gusto burgués al buen modo de su padre, hacía vida muy íntima y se profesaban todos un gran cariño que daba calor hogareño en su torno.”, como ejemplo en el capítulo tercero (1935: 54)

No es sólo Eulalia, sin embargo, la que cuestiona su identidad masculina y su integridad personal, sino la sociedad, el Gran mundo, en su conjunto, ante cuyos ojos Antonio no es, ciertamente, un hombre, pues, como dice Barthes, “sospechar un sexo es negarlo definitivamente” (Krauel, 2001: 11).

Así, por ejemplo, la Infanta Paz le explicará a la Reina Madre, María Cristina, que Eulalia fue casada “con un hombre que no puede ser marido de nadie...” (1935: 89). Con el misterio, la media palabra y el cabildeo, dignos del siglo XIX, la voz que rememora nos da a entender, mediante voces delegadas, la máscara de su propia tristeza: desinterés inicial, obnubilación por su entorno exquisito y la pertenencia a su familia por afecto, pero mujeres, amigos, copas, cartas, dados y casinos constituyen la carga de Eulalia y el compromiso de su propio peculio, que embarga tanto a ella, como a sus hijos pequeños.

De otra parte, atribuir cierta tendencia bisexual a Antonio no sería del todo inverosímil, si consideramos que éste es, desde la perspectiva psicoanalítica, uno de los efectos del *complejo materno* jungiano, es decir, de los exagerados cuidados de una madre, Luisa Fernanda de Borbón, la hermana de Isabel II, con la cual siempre se identificó y desde la cual rechazaba a su padre, favorito, al contrario, de su nuera Eulalia⁶, madre que, en el caso de este discurso, adopta el aséptico rótulo de *tía*, desde la perspectiva de la mujer, sufriente en silencio.

En efecto, la trayectoria descendente de la afectividad pública de Antonio de Orleáns en el discurso ficcional, se inicia en el “espectáculo trágico-burlesco” de la noche de bodas, y encuentra en la pelea con su padre, el duque de Montpensier “un punto de no retorno para la masculinidad” del personaje (Zavala, 2008: 12). El odio y la furia acumulados desbordan un cuerpo untoso y leonesco, abrumadoramente superado por la ostentación de vestuario, que, combinados con visos de locura y criminalidad, magnifican la hipérbole de su carencia de virilidad tradicional.

Ante el peligro que emana de lo diferente e insurrecto, de aquel cuerpo que es “the complete opposite of the bourgeois masculine body and bourgeois masculinity should be” (Copeland, 2004: 17), la aris-

6 Este favoritismo por su suegro, en el caso de Eulalia, no solo tiene su razón en los méritos sociales y afectivos del duque, sino también en la peculiar transferencia psicológica de afecto realizada por una mujer, que era consciente de su propia filiación paterna dudosa – se insinúa aún hoy que el padre real de la Infanta Eulalia fue el político Miguel Tenorio de Castilla- y que nunca logró establecer siquiera un vínculo emocional con su supuesto padre, Francisco de Asís de Borbón: “Habíamos sido ajenos el uno al otro y se hundió en las sombras dejándome apenas el recuerdo de sus manos, que nunca fueron paternas, y de su voz, que, tan suave como era, jamás tuvo palabras de cariño para mí.” *Memorias*, cap. viii (1935: 142).

toocracia aburguesada tabuiza la irregularidad genérica de Orleans, incompatible con el modelo corporal del centro totémico, para su linaje y para su paradigma identitario de caballero, y la relega, desde la óptica compartida plenamente por la voz narradora, al plano de la anormalidad: o es loco, o es monstruo.

En este sentido, si su identidad masculina ya se ve plurisignificada por su propia configuración corporal, la mirada y valoración genérica de los otros sobre su persona repercute de modo directo en su propia estimación; más aún en quien, desde su jactancia, “se resigna a esperar compulsivamente verse a través de los ojos de los demás, [...] intenta saber lo que es por lo que los otros digan de él” (Bernard, 1994: 158).

Igualmente, le mortificaba la opinión que a los demás, por lealtad de grupo social, les podía merecer su relación matrimonial con la refinada, graciosa y mundana Eulalia, pues “sabía que todos esperaban en él un cambio de conducta, y un reconocimiento a la dignidad y saber estar de su propia mujer.” (1935: 136)

Mas, si la aristocracia aburguesada estigmatiza la hibridez genérica de Antonio, a la vez procura encauzar y homogeneizar a aquel que, en su carácter de excepción, constituye una exclusión de la norma general, mediante toda una serie de ofensivas y contraofensivas a través de las cuales los mecanismos de poder, específicamente de control, se incardinan sobre la corporalidad y gestualidad del marido.

En efecto, la insubordinación de la estructura corporal de Antonio, capaz de desestabilizar el orden social alto-burgués, se convierte en un problema a resolver, hacia el cual se dirigirán todas las lealtades sociales de este gran mundo. Mas, no se tratará tanto de un mecanismo externo y superior que se imponga sobre el personaje, cuanto del despliegue de lo que M. Foucault denomina *micro-poderes*, es decir, de una serie de relaciones estratégicas que acontecen en la vida diaria destinadas a apuntalar las bases del sistema de distinción nobiliario, en su versión aristocrático burguesa. Puesto que, como dice el filósofo francés en *Vigilar y castigar*, “el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que están investidas determinadas personas; es el nombre dado a una compleja relación estratégica en una sociedad dada” (2006: 113).

De este modo, a fin de no mermar su legitimidad y justificar y perpetuar su poder rector, el perturbador cuerpo de Antonio de Orleans dará lugar a “a series of disciplinary strategies aimed at neutralizing the dangers posed by sectors of the population witch threatened the social norm and the capitalist order, and which were consequently categorized by dominant groups as *abnormal* or *deviant*” (Copeland, 2004: 35).

Si bien el mayor acto de represión y silenciamiento de Antonio de Orleans se plasma en el abandono marital inopinado⁷, efectuado por la Infanta en París, este hecho se acentúa con la respuesta clásica en su contra: todos los Orleans apoyan a la duquesa Eulalia, en sus pretensiones nobiliarias, económicas y de reparación moral, encierro simbólico final del joven y abotagado duque, pues a su actitud rebelde no se le podía adscribir otro título más que el de *locura*, esta terminante reclusión social final va precedida por el accionar domesticador clásico, tendiente a la remodelación del discurso subversivo de su sobrino: “la familia Orleans (perora la voz del discurso) se ponía toda a mi lado. -¡que recuerdo emocionado el de las palabras del Duque de Chartres y qué carta más cargada de afectuosa comprensión la de la condesa de París!” (1935: 140)

A la mirada inquisidora del linaje francés, se le suman otros gestos y modos, incluso más sutiles, de progresivo aislamiento del joven, del cual lo hacen víctima amigos y familiares. Miradas de terror ante sus crecientes *desvaríos*, gestos de desazón y lástima ante sus *arranques de excentricidad*, tratamiento diferencial hacia Antonio van, efectivamente, construyendo un distanciamiento entre él y la sociedad y configurando su gradual apartamiento:

Antonio de Orleans, que tenía su enorme fortuna comprometida con sus excentricidades, sus lujos rumbosos, sus regalos llamativos, y sus aventuras, no quiso aceptar mi propuesta de solucionar amigablemente nuestro pleito matrimonial. Insistía, a toda costa, en administrar mi Lista Civil y en seguir siendo quien manejara mis ingresos. (1935: 139)

En suma, el cuerpo social, “la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos” (Foucault, 1980: 104), intercepta, penetra y condiciona la otredad corporal de Antonio, a través del discurso admonitorio y complacido de un narrador, ficcionalizado como mujer proyectada a su liberación personal y al reconocimiento de la necesaria liberación social general.

7 Así descrito, jactanciosamente, por la misma autora: “En marzo de 1900 decidí plantear a mi marido la cuestión del divorcio. Sin una palabra de reproche, sin un gesto de amargura, con voz lenta y suave (...), le anuncié mi propósito de dejarlo en libertad (...). Antonio de Orleans clavó en mí su rostro, que hacía áspero la resolución, su mirada desvaída, sin inmutarse, sin una sola señal de emoción, como si le llegara un momento desde tiempo atrás esperado. Quiso hacerme reconveniones, pero le advertí que no deseaba discutir. Concretemos la cuestión – le dije fríamente – el momento no es para hacer ni para escuchar escenas.” *Memorias*, cap. viii (1935: 137 – 138). Aquí el yo de la memoria, realiza sobre sí mismo, la mixtura genérica de lo masculino en lo femenino, que inversamente vitupera en el tú marital.

En efecto, la intencionalidad del Relato muta en ruido, pues el reconocimiento, a ultranza, de la alteridad personal y social vindictiva se apoya, escrupulosamente, en las señoriales y atávicas pautas de exclusión y demonización del Otro, como hostil e inintegrable: monstruo-loco.

La masculinidad como drama de autoexigencia en 'el marido': Antonio de Orleáns

Ante esta extrema dificultad para adaptarse al papel masculino, paterno filial, exigido por las veleidades dinásticas de su entorno, Antonio se autodefine como monstruo, incapaz de encajar físicamente en las polaridades dualistas y binarias alto - burguesas que conforman el esquema axiológico y genérico dominante; de modo tal que la virilidad deviene, para él, en auténtico drama de autoexigencia. Una autoexigencia de masculinidad que se sostiene sobre la base de una sociedad que esboza e impone un saber singular sobre el cuerpo, bajo la lógica normalidad-anormalidad, tótem-tabú, tributario de un estado social, de una visión del mundo y, en última instancia, de una definición de la persona, y que se plasma en un individuo que termina internalizando, consciente o inconscientemente, esta superioridad de la axiología subliminal.

Esta autoexigencia de virilidad, según la intencionalidad manipuladora de la voz del relato, es satisfecha, en un principio, únicamente en el plano lúdico, en donde el personaje encuentra la posibilidad de una existencia alternativa que lo presente como portador de una esplendorosa masculinidad en la vida social de compañías y de derroches, pero luego esta satisfacción se reproduce en el empoderamiento de la hostilidad, enfrentando a su mujer en los Tribunales por la división de bienes, y sacando a la luz, escabrosidades de la vida matrimonial:

Encontró Antonio de Orleáns abogado dispuesto a entablar la batalla en el Licenciado García Prieto, antiguo Ministro de mi hermano, que, haciéndose eco de cuanta calumnia le salió al paso, de cuanta mentira se le quiso contar y de todo cuanto empañara mi reputación, hizo el triste papel de agraviar públicamente a una Infanta de España que, indefensa y sola, dejó subir la marca cuanto quisieron elevarla bajas pasiones, envidias, venganzas o interesadas maquinaciones." (1935: 139-140)

Sin embargo, el contacto con Eulalia por intermediaciones, trato a partir del cual se dirá, sesgadamente, que Antonio, el objeto de la más-

cara de la memoria ficcionalizada, "no era el mismo hombre" (1935: 141), le brindará la posibilidad de traducir su imaginaria hombría en actos concretos en el plano de la realidad evocada. Se pasma, según la intencionalidad de este discurso, ante la aparición de una nueva mujer frente a sí, Eulalia se muestra responsable y segura de sí misma, desmoronándolo: "Mi única defensa yo sabía que era aguardar, y el pobre García Prieto extremó tanto la nota que le fue imposible seguir, y mi propio marido, acaso arrepentido de su proceder, me hizo saber año y medio después, que estaba listo a entrar en negociaciones. De no hacerlo, hubiera tenido que desdecirse o romper con la Corte de España, pues ya se habían rebasado todas las medidas." (1935: 141)

De una parte, según la direccionalidad de este relato, Antonio, el actante marido, incapaz de expresar su amor físicamente, en virtud de su hiperbólica masculinidad, encontrará en la vía afectiva materialista un modo idóneo para transmitir su deslumbramiento a 'Eulalia independiente'. En este sentido, la inversión de todo su capital financiero en la Banca inglesa y, más aún, de la herencia a recibir de su difunta tía materna, puede ser entendida en esta línea, es decir, como gesto tendiente a compensar la falta de virilidad física constante. La pasión por la nueva Eulalia, la que supo resistir, hacerle frente, antes que mero deslumbramiento, es percibida como la única solución posible para enmendar lo que su físico le niega: desde el plano afectivo, familiar, paternal y administrativo, el actante Antonio procura, entonces, ostentar una masculinidad, legitimada crematísticamente, imposible o renuente a desplegarse corporalmente:

Bajo la dirección del abogado de mi madre, ante la presencia del Embajador español en París, León y Castillo, y en el Consulado, firmamos Antonio y yo el acta de nuestra separación. Yo recuperé mi Lista Civil, que él había administrado durante los dos años que me vi privada de un solo céntimo, y me pude instalar ya tranquila, definitivamente, en el palacio de Castilla..." (1935: 141)

Lo pactado como solución empíricamente minuciosa, en la manipulación de la memoria de la voz narrativa, muta en elíptico y mesurado beneplácito.

Por otro lado, la *dignidad del rechazo*, como la llama el mismo narrador (1935: 142), lo inicia, al actante Antonio/marido, en un auténtico proceso de hundimiento y desaparición de la escritura, concretado en el silenciamiento e, inclusive, en el triunfo aparente de la voz narrataria sobre las voluntades que, hasta entonces, se le imponían. Sin embargo, Antonio, aún el construido desde la trampa de la memoria, frente a su radical timidez, le entrega SU INDEPENDENCIA, tan sólo un día después de haberla oído nuevamente, frente al sometimiento

pasivo a la viril autoridad de su tía, la condesa de Chambord, hace oír su voz, de lo cual la ruptura del pacto de silencio es signo elocuente, frente a las convenciones sociales, impone su voluntad de libertad y de alejamiento de todo obstáculo para la vida (1935: 143). En suma, está loco para los otros, cuerdo para sí mismo.

Es verdad que, en cierto punto, como opina García Luapre, esta hombría resiliente, incluso culposa, que Antonio va conquistando en el trance que culmina en el alejamiento de Eulalia esposa, es más una “construcción retórica” implícita que una virilidad actualmente obtenida y sostenida (1995: 12). Mas también es cierto que, desde el momento en que entra en contacto con Eulalia ‘independiente’ y se despierta inserto en su discurso, Antonio se transforma en el personaje, quizá, más activo del relato, quien pese a la inconsistencia o inconsecuencia de sus objetivos, no cede jamás en su actividad: si, primero, persigue una unión laxa con Eulalia, luego intentará castigar al supuesto amante, retener económicamente a su esposa, encontrar una explicación al adulterio y a los derroches propios.

De esta manera, el discurso lo niega, superficialmente, pero lo confirma actancialmente, al hacerlo portador de uno de los atributos definitorios del *animus* o arquetipo masculino jungiano: el principio de acción.

Si su inmadurez sexual persiste a lo largo de todo el texto, relegándolo a ser eternamente visto como un ‘niño’ incapaz de devenir en ‘hombre’, el débil y polifacético Antonio es, en verdad, el primer y gran rebelde de la escritura femenina de las *Memorias*. Pues no sólo se rebela contra la timidez, producto de su desmesura natural y contra el sometimiento a la voluntad de su tía o su madre, que lo privaba de toda iniciativa personal, sino que, en última instancia, se rebela contra su propio cuerpo (García Luapre, 1995: 118): si su maciza constitución física lo fuerza a prolongados reposos y, naturalmente, lo conduce a una vida pasiva y sin sobresaltos, Antonio se rebela contra esta inactividad a la que su propio cuerpo pretende someterlo.

Finalmente, es un monstruo para los otros, es un ser normal, en su heterología masculino – femenina constante, para sí mismo.

Conclusiones: el monstruo burgués

En esta dialéctica cuerpo individual-cuerpo social que marca la trayectoria del personaje, es posible afirmar, con M. Foucault, que “el dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder. [...] Desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma

de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder” (1980: 104).

En efecto, Antonio, “figura por antonomasia de la paradoja, de los opuestos complementarios, de la contradicción, de lo imposible a nivel lógico” (García, 2006: 203), en el que el *animus* masculino convive con un cuerpo desmesurado y enfermizo, escapa a toda clasificación genérica binaria. A partir de la fusión de elementos masculinos y femeninos, se borran, en él, las fronteras genéricas, para dar lugar a una mixtura e hibridez que conduce a un “estado superior de sexualidad sintetizada” (Amícola, 2008: 262)

Sin embargo, como dice Foucault, “a cada movimiento de uno de los adversarios responde el movimiento del otro” (1980: 105). En efecto, la respuesta final del centro totémico, nobiliario subsumido en el gusto burgués, se proyecta en la exclusión final del anormal, en la que se amalgaman heterología genérico-sexual, locura y criminalidad, pues “a partir del siglo XIX tuvo lugar un fenómeno absolutamente fundamental: el engranaje, la imbricación de dos grandes tecnologías de poder: la que tejía la sexualidad y la que marginaba la locura” (Foucault, 1980: 155). De modo tal que la locura y la disconformidad genérico-sexual de Antonio terminan siendo aprisionadas la una y la otra según las mismas modalidades.

La “enfermedad” de Antonio y su “aislamiento” y “silenciamiento” último, en las *Memorias*, son la prueba actancial incontrovertible de la imposibilidad de encauzar inclusivamente los códigos alto-burgueses. Pues, las antiguas aristocracias sólo confirman su excelencia de clase, sosteniendo zonas liminares de peligrosa asimilación y, a la vez, constante diferenciación, con el orden burgués, para cimentar así su carácter estamental preeminente, y conjurar el deseo imitativo de los sectores sociales más cercanos, la Alta Burguesía y su afán simulador; aceptando la emulación de este “anormal” al que se intenta normalizar, pero, simultáneamente, rechazando su inclusión, en un juego de una lógica perversa que, en las *Memorias* la dota, a esta misma clase, de un poder fascinante y la convierte en el monstruo más temible de la memoria del yo emancipado.

La deturpación de todos los “ismos” liberadores, a los cuales intenta asociarse la voz, pretendidamente aséptica, de este Relato, atestigua una vez más, la inveterada manipulación de cada memoria, inscripta reaccionariamente en su propia plusvalía cultural y social, y denuncia, en este caso, a esta misma voz, inscripta en la reconstrucción de un imaginario masculino puntual, incapaz de aceptar la alteridad como diferencia no punitiva de un otro.

La pretendida alteridad de ‘Eulalia mujer independiente’, pero siempre fiel a sus códigos atávicos de origen, se engaña y nos engaña

al transmutarse en ‘un marido pasivo, represor y repulsivo’.

La trampa es auto-ficcionalizar como verdad fáctica los propios límites. La trampa está en negar la legitimidad de lo monstruoso.

Bibliografía

Primaria

Borbón, Eulalia de, 1935, *Memorias*, Barcelona, Editorial Juventud.

Secundaria

Amícola, José (dir.), 2008, *Literatura. La teoría literaria hoy.*

Conceptos, enfoques, debates, La Plata, editores Al Margen.

Bernard, Michel, 1994, *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*, Buenos Aires, Paidós.

Bourdieu, Pierre, 2012, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Buenos Aires, Taurus.

Copeland, Eva María, 2017, “Varones y degenerados: The construction of Masculinity in the Spanish Nineteenth-Century Social Hygiene Movement and in Three Novels of Benito Pérez Galdós”, en: <<http://es.scribd.com/doc/>> (Consultado en julio de 2017).

Foucault, Michel, 1980, *Microfísica del poder*, Madrid, Las ediciones de la Piqueta.

Foucault, Michel, 1999, *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel, 2006, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI.

García Luapre, Pilar, 1995, *Eulalia de Borbón, Infanta de España: lo que no dijo en sus Memorias*, Madrid, Compañía Literaria.

García, Mariano, 2006, *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Krauel, Ricardo, “Un caso de frontera: *Fortunata y Jacinta*”, en: <<http://es.scribd.com/doc/>> (Consultado en julio de 2012)

Lastra Paz, Silvia Cristina, 2017, “*La Regenta y Madame Bovary* en una lectura feminista y socialista: *Au fil de la vie* de Eulalia de Borbón”, *Letras*, nros 74-75, pp .89-101.

Zavala, José María, 2008, *La Infanta Republicana. Eulalia de Borbón, la oveja negra de la dinastía*, Barcelona, Plaza y Janés.

Padecimiento, ilustración y disposición

*Hospicio y nación*¹

VALENTINA ALBORNOZ TOLOZA

Universidad de Concepción

La enfermedad entendida como una falla en el funcionamiento del organismo, como una anomalía o una incongruencia en la corporalidad del ser es constante en la literatura. No obstante, su presencia ha aludido a diferentes manifestaciones dependiendo del contexto de producción. Ello es apuntado por Susan Sontag (2003) en su trabajo *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, destacando al leproso foco de terror y la punición durante la antigüedad y la edad media, al tísico como un sujeto misterioso y atractivo que solitario se desintegraba intensamente, al enfermo psiquiátrico como el enemigo improductivo, entre otros modelos.

De esta manera, un estudio minucioso de la enfermedad y sus diversas formas develaría información relevante acerca de la geografía, periodo histórico y condiciones sociales en que se inserta el sujeto de la enunciación. Por otro lado, si analizamos a la enfermedad como dispositivo para referir figurativamente a la cuestión nacional nos veríamos frente a los más grandes terrores y defectos de la comunidad imaginada en que se sitúa el autor. No obstante, consideraremos a la

1 La presente ponencia forma parte del segundo capítulo de *El tránsito de los cuerpos mórbidos. Los síntomas de la nación chilena*, tesis para optar al grado de Magister en Literaturas Hispánicas impartido por la Universidad de Concepción, Chile.

literatura como una forma de salud en sintonía con los planteamientos de Gilles Deleuze en *Crítica y clínica* (1996) determinando que:

La literatura se presenta [...] como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro [...], pero goza de una irresistible salud pequeña producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles. (Deleuze, 1996: 8-9)

Lo anterior se concreta a partir de espacios imaginarios en que se generan zonas de vecindad con sujetos enfermos, individuos sufrientes que son ordenados y examinados por las instituciones de poder. Es por ello que un sujeto enfermo acaba de incluirse en lo que Michel Foucault (2001) clasifica como un enemigo de clase en *Defender la sociedad* y que necesitará de “una policía médica que elimina, como un enemigo de raza, a ese enemigo de clase” (Foucault, 2001: 82). El devenir “paciente” será un punto de fuga que sustraerá a la formación inicial. Teniendo en cuenta los planteamientos anteriores el enfermo siempre será un subalterno y así lo explica Teresa Porzecanski en su artículo “Medicación y mitología: cuerpo físico y cuerpo social” compilado en el libro *El cuerpo y sus espejos* pues:

Enfermar [...] es entrar a un sistema institucional que despoja gradualmente al individuo de su “condición humana” [...]. No sólo por la carencia material de una infraestructura económica-técnica que haga al asunto, la institucionalización del tratamiento de la enfermedad supone [...] una violación permanente de la autoestima del enfermo, de sus derechos como sujeto adulto dotado de autodeterminación, y una desconsideración agresiva para con su cuerpo. (Porzecanski, 2008: 270)

La presencia de enfermos dentro de los límites territoriales, la alusión a recintos hospitalarios y la adjetivación de la enfermedad referirán a situaciones de despojo, deshumanización, carencias y descontento respecto de las corporalidades nacionales. Es por ello que una nación poblada de ejemplos patógenos será una patria que adolece al ser portadora de un sistema desarticulado, es aquí donde la literatura chilena realiza este ejercicio quizá de manera involuntaria, pero frenética. Durante este trabajo nos centraremos en reflexionar respecto a fragmentos alusivos al tema dentro de un corpus correspondiente a porción de la literatura chilena desde comienzos del siglo XX hasta principios del XXI.

Benedict Anderson define nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson,

1991: 23). En resumidas cuentas, es la sensación de pertenencia a un grupo finito, pero del que desconoce la mayoría de sus connacionales, mas se les considera como pares, además de ocupar un espacio específico que no abarcará todo el territorio mundial y que, finalmente, es el sitio por el que transitará el poder disciplinario. Por tanto, para analizar la nación construida en las obras literarias será preciso indagar las características de los personajes imaginados, las peculiaridades de los sitios por los que transitan y las variaciones del poder y las instituciones que lo ejercen.

Este tipo de escritura representa un acto subversivo y Ana Gálvez Comandini lo explica en su tesis *De lacra social a proletaria urbana. La novela social y el imaginario de la prostitución urbana en Chile: 1902-1940* (2011) señalando que coexisten imaginarios sociales en pugna, uno instituido por los elementos exógenos del poder y otro instituyente propio de la literatura. De este modo, los Chiles imaginados por los discursos oficiales serán categorizados como parte de una nación instituida y, contrariamente, las obras literarias se titularían como naciones instituyentes.

Ante los párrafos anteriores cabe preguntarse ¿Qué ocurre cuando la enfermedad es metáfora constante para aludir a diversos elementos de la nación imaginada en obras literarias? ¿Qué se esconde bajo los símiles que tienen cómo término imaginario al hospital o instrumentos propios en este espacio? ¿Por qué algunos cuadros clínicos son tan reiterados para ilustrar situaciones aisladas? ¿Es el Chile imaginado una nación enferma? ¿Qué simboliza una nación mórbida?

Las obras en las que detectaremos estos ejercicios subversivos serán diversas en estilo y temporalidad, entre las que encontramos la novela *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello, el poemario *Los gemidos* (1922) de Pablo de Rokha, la transcripción *El padre Mio* (1989) y el relato testimonial ilustrado *Infarto del alma* (1994) de Damiela Eltit, y la novela *Tengo miedo torero* (2002) de Pedro Lemebel. Desde estas manifestaciones literarias pretenderemos detectar y analizar cómo la enfermedad, los recintos hospitalarios y lenguaje derivado del saber médico se transforman términos imaginarios (términos evocados) para describir la situación de la nación chilena.²

En primer lugar, analizaremos la descripción de los espacios narrativos que acaban por convertirse en caldo de cultivo de gérmenes

2 “Se viene considerando a la metáfora como una comparación implícita, fundada desde el principio de la analogía entre dos realidades, diferentes en algunos aspectos y semejantes en otros. En toda comparación hay un término real, que sirve de punto de partida, y un término evocado al que se designa generalmente como *imagen*.” (Estébanez Calderón, 2008:261).

o territorios poblados de vicios. En segundo lugar, focalizaremos segmentos en que los recintos de la institución hospitalaria o los instrumentos propios de estos sitios son utilizados como término evocado para ilustrar diversas realidades. Finalmente, examinaremos cómo diversas enfermedades se transforman en adjetivos para simbolizar la situación de marginalidad u otredad exacerbada que recaerá sobre ciertos sujetos imaginados dentro de la comunidad.

Después del límite dorado, caldo de cultivo

La higiene representa una de las líneas diferenciadoras entre la civilización y la barbarie. Frente a ello el poder institucional pretende promover la higienización de los espacios y cuerpos, además de establecerlas como normas dentro de la población, cuidando así la apariencia de una sociedad y, posteriormente, propagar la idea de una comunidad nación limpia y desarrollada. Ante esta situación estaríamos frente a lo que Foucault (2001) llama biopoder, nacido con la tecnología de la seguridad biológica y difundida a través de los centros salud y educación pública. No obstante, esta visión de asepsia y desarrollo de los discursos oficiales, vale decir, de la nación instituida, tiende a fracturarse al contrastar con la visión propuesta las obras trabajadas.

La novela *El roto* describe un Chile insalubre, muestra espacios carentes de orden y alejados de las normas básicas de higiene que, de una u otra forma acabarán por condenar a sus habitantes a diversos padecimientos. De esta forma, los espacios marginales que salen a la luz son retratados como ambiente de cultivo para la proliferación de vectores portadores de enfermedad: “Detrás de la central de ferrocarriles, llamada Alameda (...) ha surgido un barrio sórdido, sin apoyo municipal. Sus calles se ven polvorientas en verano, cenagosas en invierno, cubiertas de harapos, desperdicios de comida, chancletas, ratas podridas.” (Edwards Bello, 1991:15)

La falta de apoyo municipal evidencia la ausencia del poder disciplinario, un alejamiento de las normas de higiene que concluye en este misérrimo paisaje. Esto pues describen un espacio pernicioso e incompatible con la sanidad, ya que los transeúntes se desplazarían por espacios residuales, una variedad de cañería perpetua que no logra engalanarse en ninguna época del año. Por otro lado, la descripción de los espacios privados no se opone al espacio público, ya que se caracteriza por una sobrepoblación parasitaria, dentro de un sitio desalentador, peligroso y repugnante. Sin embargo, tan nocivamente dominado y conocido:

Fernando abrió la venta y se sentó en el dintel dominando la habitación. El espectáculo no era seductor: dos tablas del techo se habían desprendido y amenazaban caer, mostrando una abertura negra de la cual colgaban asquerosos filamentos. En las sábanas [...] se veían esas manchitas de sangre oscura que dejan las chinches aplastadas, o de regueros rojos, intermitentes, de las pulgas, que después de chupar se retiran a sus escondites zigzagueando como ebrias. (Edwards Bello, 1991:96)

La poesía de Pablo de Rokha perpetúa la tradición del espacio patógeno como ambiente de cultivo. El poemario *Los Gemidos* ilustra similitudes que describen el paisaje de los suburbios como una zona compuesta de una violencia que se desplaza por un suelo pestilente y manchado: “Puñales ambiguos, amores absurdos, puñales ambiguos, puñales ambiguos, ladridos, ladridos de mujeres, ladridos de pobres mujeres violadas por machos siniestros encima de enfermedades y vómitos verdes, olor a la mierda, olor a tumbas, hambre, hambre subterránea, hambre de niños idiotas que dicen: ¡pan! pan! ¡pan!” (de Rokha, 1922:256)

Podríamos pensar que el territorio nacional imaginado podría limpiarse. No obstante, la insalubridad continúa siendo parte de la postal oculta de la literatura chilena y, concretamente, Damiela Eltit deja testimonio de ello en su *Padre Mio*, específicamente en el prólogo donde analiza “el mundo del vagabundeo urbano” y cómo estos personajes construyen su propio entorno desde la acumulación de desechos que acaba por velar a la humanidad bajo el residuo:

Esta exterioridad se construía desde la acumulación del desecho y la disposición para articular una corporalidad barroca temible en su exceso. La saturación de prendas era correspondiente a la carnalidad maquillada de tierra, formando la costra de una asentada suciedad, contraviniendo así el estereotipo del cuerpo higienizado y vestido según la lógica de la composición oficial. (Eltit, 1889: 12)

Contrario a lo que pudiera estimarse, con la llevada del nuevo milenio no pudo despejarse el recuerdo de la mugre, de la casa sucia y la calle infecciosa. Por ello, en el año 2002 aún podemos encontrar textos que describen al residuo como parte del paisaje urbano, los espacios de dispersión y del hogar de sujetos subalternos: “A las siete y media una hediondez a caca flotó en la atmósfera del cine, mezclada con semen, desodorante y perfume de varón.” (Lemebel, 2017: 165)

Chile: Hospital imaginado

El recinto hospitalario representa el control sobre los cuerpos, sobre la corporalidad adolorida, sobre ciudadanos que son examinados,

ordenados y reducidos a números y códigos del lenguaje médico. Esta edificación es un término imaginario recurrente para la construcción de tpos que designan lugares y situaciones propias del imaginario nacional. Adicionalmente, el nombre de este recinto subsume el concepto de hospital general entendido como un “lugar de internamiento, en donde se yuxtaponen y mezclan enfermos, locos y prostitutas, es todavía a mediados del siglo XVII una especie de instrumento mixto de exclusión, asistencia y transformación espiritual del que está ausente la función médica.” (Foucault, *La vida de los hombres infames*, 1996:72)

El Roto nuevamente entrega un fragmento determinante, para ejemplificar cómo un sitio tan marginado como un prostíbulo acaba por ser nombrado como hospital: “En el barrio la llamaban El Hospital por las virulentas enfermedades que solía incubar [...]. Una cliente la especial era atraída por el Guillermina, muchacho con grandes dotes para niña, que dividía las horas del día entre acicalarse y templar el guitarrón. (Edwards Bello, 1991:63-64)

Las zonas de entretención no alcanzan a tener la capacidad de distraer desde lo acogedor, sino que tienen como metáfora más cercana la alusión al hospital, es decir, ilustración de un sitio en que se acoge a lo más variado de la marginalidad urbana. No obstante, el poder también evocará al mismo recinto de purgación y contención como puede ilustrarse en el siguiente fragmento de *Los gemidos* (1922) en que el gobernante y el ejercicio de la soberanía es inactividad constante dentro de un espacio desolador provisto de instrumentos clínicos: “Serios, gordos, vastos, los tontos públicos ambulan. El presidente, feto en alcohol, continúa mirándose el ombligo, continúa mirándose el ombligo.” (de Rokha, 1922: 265)

El hospital nacional imaginario continúa vigente, de hecho podemos percatarnos de alusiones a la arquitectura parlamentaria y su comparación con la institución clínica. Dejando en evidencia un poder nocivo, virulento y errático que intenta eliminar ideas que se difunden cual plaga, mas solo logra acoger a sujetos mórbidos capaces de contagiar y atacar a la propia ciudadanía. Un ejemplo de esta idea es la siguiente cita de la novela *Tengo miedo torero*: “Al llegar al puerto, frente al monumental edificio del nuevo Congreso, un semáforo detuvo al taxi. ¡Qué güevada tan fea, parece un hospital de la política!, ¡le susurró por lo bajo a Carlos que, conteniendo la risa, le hizo una seña reiterando el silencio!” (Lemebel, 2017: 194)

Los espacios privados corren la misma suerte. De hecho, en la misma obra, se acaba por comparar la cocina de un funcionario militar con una “clínica de lujo” basándose en la pulcritud del espacio y a la abundancia de utensilios culinarios y dejando entrever

cómo los ejercicios nocivos del poder se entretejen desde los lugares más insólitos.

Etiquetas malignas

Teresa Porzecanski (2008) analiza como la metáfora del cuerpo físico acaba por convertirse en recurso para prestar atención al cuerpo social. Es por ello que abundan adjetivos propios de ciertos padecimientos adjuntos a sustantivos comunes inanimados. Estamos frente a un conjunto de elementos del paisaje que parecen estar dentro de la categoría de “paciente”.

En *El roto*, podemos prestar atención a la explicación del estilo de vida llevado por los chiquillos que frecuentan la estación. Joaquín Edwards Bello pinta cómo bajo una energía exacerbada, acaban por funcionar dentro de rituales y saberes sometidos propios de personas mayores y condicionar su desarrollo en base al ambiente. Siguiendo este razonamiento, los niños viven un estado febril propio de la infección que alojan sus cuerpos al estar expuestos a un ambiente hostil que desfragmenta su inocencia:

La chiquillería da la nota riente de esas calles; de cinco a quince años se les ve, cínicos y traviesos, jugando, vendiendo periódicos o llevando maletas pequeñas hasta los coches; saltando sin sombrero ni zapatos, se ponen negros, los pies se les endurecen y alargan. La estación les llama, les atrae con fuerza; conocen los nombres de las locomotoras, se saben de memoria el horario de los trenes que llegan regularmente, envueltos en su calina, como a decir que son la razón misma de esa vida febril y enérgica que transformó a la ciudad. (Edwards Bello, 1991:19)

En *Los gemidos* el paisaje no logra recuperarse, de hecho, ahora podemos darle causa imaginaria a la fiebre y la culpa recaerá en enfermedades infecciosas vinculadas al bajo pueblo. Empero, estas parecen ser un mal que se esparce más en la actitud que en el cuadro clínico, es así como la repugnancia de la sífilis y la solitaria melancolía de la tisis parecen invadir territorios: “Arañando las espaldas de la tierra, su ladrido cosmopolita le definen, arañando las espaldas de la tierra; los sepultureros, las rameras y los perros marchitos de la literatura, los inviernos flacos, los suburbios mixtos, los Árboles sifilíticos de la tristeza y las casas vacías, los tinterillos, todo lo macabro de LA CIUDAD” (de Rokha, 1922: 258-259)

En definitiva, es la enfermedad contagiosa la que se relaciona a las clases bajas. Conviene subrayar que Sontag (2003) señala que las reacciones hacia el enfermo nacen desde un punto en que

estética y moral conviven paralelamente. Como resultado, entenderemos a la enfermedad que deforma el cuerpo como un ejemplo de rechazo, ligándola a lo desconocido lo feo, lo sucio, lo alterno y lo contagioso. Esta idea de manifiesta claramente en el *Infarto del alma*. En el siguiente apartado podemos observar cómo, ante una pena de amor, un narrador demente acaba con señalar que se siente enfermo, alterno y rechazado en un estado de morbilidad relacionado a pestes incontrollables que lo dejan en soledad producto de su diferencia. “Sufro de calor y luego de escalofríos. Las pestes más arcaicas rondan mi organismo. Percibo como mi cuerpo se vuelve extrañamente medieval [...]. Me abandonaste como si fuera una antigua apesada. La peste negra me inunda de un modo funerario.” (Eltit y Errázuriz, 1999:74)

Podemos observar algo similar en *Tengo miedo torero*, en este texto la marginalidad del protagonista, la loca del frente, acaba por ser metaforizada desde otros ángulos, ya que su condición de homosexual es vista por su entorno como una anomalía. A causa de ello, es común ver cómo en su narrativa aparecen imágenes patógenas que ayudan a describir su entorno y las vicisitudes que acarrea su estilo de vida. Un estilo que implicará rechazo y miradas acusadoras:

¿Hay alguien por aquí?, preguntó con la voz enlozada gritando cotorra al segundo piso donde una claridad de luz tísica reptaba bajo la puerta. (Lemebel, 2017: 83)
[...] el maricón infinitamente preso por la lepra coliflora de su jaula. (Lemebel, 2017: 37-38)

Conclusiones

Globalmente, es la enfermedad contagiosa, la infección, el principal término imaginario para reemplazar el rechazo y la marginalidad de ciertos individuos y entornos. Ellos quedarán en calidad de expulsados gracias a un estado clínico y se presentarán como contenidos de una nación instituyente que rompe con el Chile higienizado y en vías de desarrollo que se difunde desde el siglo pasado y que no concuerda con el imaginario nacional de la literatura chilena.

La enfermedad siempre será sinónimo de lo paupérrimo, de lo nefasto, de lo que es residuo y debe separarse de los pares, los enfermos son los otros y deben excluirse para mantener el *estatus quo*, la normalidad y la comunidad. Desde este punto de vista, un Chile enfermo es un Chile subdesarrollado, marginado, oculto, desorganizado, inoperante y clínico. Un estado que dispone ambientes idó-

neos para la proliferación de agentes patógenos y facilita el posterior contagio entre los miembros más débiles, un país que reúne lo que avergüenza y lo enclaustra para mostrar asepsia en el discurso, una nación a la que se escapa la polución al nombrar la cotidianidad. No obstante, esta visión es opuesta a los higienizados discursos oficiales encargados de relatar la pulcritud dentro de la *historia dorada* en términos de Foucault.

El padecimiento está en los espacios más recónditos de la urbe, en los tropos esparcidos que nombran persistentemente a instituciones clínicas y, asimismo, en los que se valen de ciertos padecimientos para demostrar la pudrición de una ciudad y, por ende, de una nación que sucumbe ante la derrota de los procesos modernizadores. Lo anterior, es extensible para el análisis de este corpus y estos “episodios aislados”, fragmentos que parecen recordarnos que existe un diagnóstico crónico en lo más profundo de nuestra identidad.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993), *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de cultura económica.
- Comandini, A. G. (2011), *De lacra social a proletaria urbana. La novela social y el imaginario de la prostitución urbana en Chile: 1902-1940*, Santiago de Chile, Memoria de Título para optar al grado de Magíster en Historia, Universidad de Chile.
- de Rokha, P. (1922), *Los gemidos*, Santiago de Chile, Editorial Condor.
- Deleuze, G. (1996), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
- Edwards Bello, J. (1992), *El roto*, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Eltit, D. (1889), *El Padre Mío*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- Eltit, D., & Errázuriz, P. (1999), *El infarto del alma*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- Estébanez Calderón, D. (2008), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- Foucault, M. (1996), *La vida de los hombres infames*, La Plata, Editorial Altamira.
- Foucault, M. (2001), *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- Kottow, A. (2013), *Patologías urbanas y urbes patógenas en la literatura chilena. Inicios del siglo XX*, en M. Sepúlveda Eriz,

- Chile urbano: La ciudad en la literatura y el cine*, Santiago de Chile, Editorial cuarto propio, pp. 151-166.
- Lemebel, P. (2017), *Tengo miedo torero*, Santiago de Chile, Seix Barral Biblioteca Breve.
- Meruane, L. (2012), *Viajes virales*, Santiago de Chile, FCE.
- Porzecanski, T. (2008), *Medicación y mitologías: cuerpo físico y cuerpo social*, en Porzecanski, T (comp.), *El cuerpo y sus espejos*, Montevideo, Planeta, pp. 261-276.
- Sontag, S. (2003), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus.

Voces, escenarios, cuerpos y erotismo femenino en la narrativa de Ángela Becerra y Laura Restrepo

*Estudio desde una perspectiva
intertextual de género*

ELIZABETH ROMERO

Universidad Complutense de Madrid

La investigadora Ana Martín considera que existen una serie de condiciones para que se constituya el sujeto femenino en la literatura. La primera de éstas trata no solo del sujeto, sino del establecimiento de la ideología y de la dicotomía de lo privado y lo público, tema que nos interesa en el análisis presente, y del cual la profesora Martín afirma que:

Si decíamos que la noción de sujeto emerge como necesaria para el establecimiento de la ideología burguesa (para posibilitar/legitimar sus nuevas relaciones sociales y como sustento conceptual), el nacimiento del estado moderno se sostendrá asimismo sobre la base de la dicotomía privado/público (que funciona también en el interior de la propia categoría sujeto): lo público será lo perteneciente al ámbito político, donde se «establece» el interés o bien común, lo institucional y lo normativo, asociado al poder y en el que se instituyen los dos pilares del estado, burocracia y ejército (letras y armas); lo privado será el ámbito familiar, la intimidad, lo personal y afectivo. El primero quedará asociado a lo masculino, y sus funciones (los cargos públicos) solo podrán ser ocupadas por hombres; la mujer quedará relegada al espacio de lo privado y sus características serán las identificadas con este ámbito. (Martín, 2018:1-2)

Ahora, examinemos brevemente de lo que se trata la perspectiva intertextual desde la propuesta teórica de Mijail Bajtín. Cristóbal González considera que:

En los últimos años la noción de intertextualidad ha ido reemplazando progresivamente a la de fuente e influencia como método para describir el estatus de los textos dentro de la tradición literaria. El concepto no es nuevo y la crítica lo ha venido usando desde hace bastantes años para designar un fenómeno bien conocido en todas las épocas: el hecho de la presencia, en una determinada obra, de rasgos temáticos, estructurales o estilísticos de textos de otro u otros autores que, mediante citas, alusiones, recreaciones, parodias u otros procedimientos, quedan integrados en su tejido textual. (González, 2003:115).

En consecuencia, como herramienta metodológica de análisis la intertextualidad nos sirve para analizar críticamente los textos literarios. La actividad propia de la intertextualidad ha sido determinada por Julia Kristeva y por Tzvetan Todorov de la siguiente manera: “Su función es la elucidación de los procesos por los que todo texto puede ser leído como la integración y la transformación de uno o de otros muchos textos.” (González, 2003: 121). La intertextualidad establece la relación no sólo entre el texto con el contexto cultural, social, político del autor/a; el compromiso y el rol que éstos ejercen en la creación escritural de la obra, sino entre el lector y su proceso de lectura, es decir, como perspectiva teoría la intertextualidad tiene en cuenta la importancia tanto del proceso de escritura como de lectura que implica un texto, éste último denominado “[...] proceso complejo de recepción”. (González, 2003:122).

La relación que hemos establecido en el presente estudio en la escritura de las dos autoras es que cada una se inscribe en estilos que aunque diversos convergen en el fenómeno denominado *literatura femenina, escritura de mujeres¹ o hecha por mujeres*. Calificativo aplicado a la literatura producida por mujeres escritoras que crean distintas formas de escribir pero que tienen en común el abordaje de temáticas que expresan asuntos concernientes a sí mismas, a su propia idea de sí, a su espacio interior; lo que las ha llevado no sólo al develamiento de la conciencia colectiva femenina, sino a la representación del con-

texto socio-político de la compleja sociedad, en este caso colombiana, en el que actúa su individual escritura de género. Las escritoras con trazos individuales, representan convenientemente rasgos íntimos, sociales, políticos y culturales del país en sus narrativas.

En relación con la *Literatura femenina*, Patricia Aristizábal asegura que:

El que hoy se hable de ‘literatura femenina’ se debe a la labor emprendida por algunas escritoras que han buscado conseguir que la literatura escrita por ellas refleje la problemática femenina, siendo importante anotar que, aunque algunas escritoras no se hayan propuesto abiertamente escribir obras sobre su conciencia femenina, ésta se les ha impuesto, y el resultado son cuentos, poemas o novelas que muestran la vida interior de las mujeres [...]. (Aristizábal, 2005:6).

La mirada renovadora que nos ofrecen los estudios de género nos ha proporcionado criterios vinculantes para analizar los dos estilos escriturales de las autoras escogidas.

Recurrimos a la teoría de Bajtín para establecer el cronotopo del contexto colombiano en el que fueron escritas las novelas analizadas, éste conecta la violencia acrecentada en los años ochenta como consecuencia del fenómeno del narcotráfico con el proceso de postconflicto que vive Colombia en la actualidad. Las protagonistas de ficción manifiestan en sus discursos y diálogos resistencia a seguir viviendo en mundos exclusivamente patriarcales, como objetos de otros, entonces proponen originales espacios habitados por sus voces y cuerpos que ocupan escenarios reveladores de erotismo.

El análisis de las inventivas literarias de las dos colombianas, recogen significaciones que vislumbran tanto la *imaginaria como el pathos* femenino. Por una parte, la *imaginería* la define la escritora Blanca Solares siguiendo al filósofo Jean Wunenburger como el “[...] conjunto de imágenes sobre una realidad [...], (Solares, 2006:131) que sabemos colombiana. Más adelante nos ocuparemos de éste elemento en la literatura de Restrepo.

Por otra parte, Becerra presenta el ámbito emocional de sus protagonistas, su narrativa le otorga un tratamiento particular a la dualidad de los sentimientos humanos, este asunto ocupa un lugar preponderante en su escritura que expresa a través de la voz interior proveniente de la *conciencia* y de cierto ordenamiento íntimo de las realidades individuales de sus personajes femeninos.

Carmen Marimón considera que “Desde sus orígenes, los seres humanos han buscado palabras [...] con las que nombrar, conceptualizar y expresar los procesos internos que les permiten comprenderse a sí mismos como individuos”. (Marimón, 2016: 132). Así es que nos

1 Tomamos el significado de literatura femenina de Pereira, Armando, coordinación, colaboración de Albarrán, Claudia, Rosado, Juan, Tornero, Angélica, 2004, “Diccionario de literatura mexicana”, (2ª ed, corregida y aumentada, México, D, F, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigación el caso de acciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios / Ediciones Coyoacán [Filosofía y Cultura Contemporánea; 19], Siglo XX.

acercamos al *pathos* que desde los griegos se ha ido constituyendo hiperónimo de las emociones, afectos y pasiones. La palabra *pathos*,² significa ‘estado de ánimo’, ‘pasión’, ‘emoción’, ‘sufrimiento’, la literatura de Becerra ha suscitado interés a investigadores, críticos y a nosotros por el tratamiento literario íntimo con el que expresa y presenta no sólo los estados de ánimo, sino las pasiones humanas, es decir, las emociones de los personajes femeninos protagonistas de sus novelas. Se ha preocupado en buscar dentro de sí, en lo más recóndito, secreto, profundo e íntimo del ser, los sentimientos, intereses, impresiones, alteraciones, exaltaciones, turbaciones, agitaciones, temores, frustraciones, sensaciones que revelan la emotividad del alma de la humanidad femenina.

Biruté Ciplijauskaitė al referirse a la *novela femenina* considera que ésta ha atravesado por diferentes momentos que van desde la reflexión que las escritoras hacen en primera o en tercera persona con el objetivo de escribir sobre su propia identidad hasta el análisis de una especie de acoplamiento a la situación social que las mujeres viven, permitido desde la actividad creadora literaria. La investigadora considera que:

Ha evolucionado el concepto mismo del “yo”. Lo que interesa a las autoras contemporáneas no es ya sólo contar o contarse; es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados. Es un constante esfuerzo de conciencia que necesita un lenguaje adecuado. (Ciplijauskaitė, 1988:17).

El *idealismo mágico: la magia al servicio de las emociones*, es la inventiva que Becerra desarrolla para mostrar el universo íntimo femenino de sus personajes. Su literatura ha alcanzado reconocimiento nivel internacional *más que nacional*. El profesor Diógenes Fajardo señala que su figura ha permitido engrosar “[...] la presencia femenina en la creación de mundos posibles [...]” (Fajardo, 2008:185), continúa subrayando el crítico que no sólo es el *idealismo mágico*, lo que explica lo que él denomina “[...] una condición de ensoñación [...]” (Fajardo, 2008:209), sino que es el tratamiento simbólico que la escritora otorga a los asuntos del tipo *experiencia interior* en su narrativa.

Teresa del Valle plantea revisar los elementos espacio tiempo: centro/periferia y la línea que conecta el interior/exterior cuando se trata de construir la categoría género, para ello propone lo que llama

espacios de cambio que, según la investigadora pasan por tres estadios como son la conservación, la transformación o cambio social y la creación. Del Valle considera que:

Por creación se entiende un proceso que contempla la aportación desde el ahora hacia el futuro; aquello que se constituye en una nueva referencia que signifique una ruptura con lo que existía anteriormente y puede a su vez ser punto de partida para nuevas transformaciones y conservaciones. [...] En todo este proceso se dan redistribuciones del tiempo, vivencias nuevas del pasado y del presente, de la atemporalidad y la permanencia, y proyecciones futuras que no tenían ninguna referencia en el espacio interior de la “burbuja doméstica” [...] (Del Valle, 1991: 233).

En la novela *Ella, que todo lo tuvo* (2009) y acorde a la propuesta del Valle, encontramos que la conexión del espacio interior/exterior es el componente donde Ángela Becerra vuelca su atención y esmero literario para expresar la emotividad y experiencia interior, el yo narrativo cimienta la construcción del *pathos* del personaje femenino permitiendo adentrarnos a dicha interioridad y re-significarla.

Ella es el nombre de la escritora de oficio que recibe la protagonista. Becerra nos presenta el escenario emocional en el que se encuentra Ella, sola física y emocionalmente confundida, entra en estado de constante contienda interior con su *Otra* yo que trata de destruirla, de auto deshacerse de esa otra que no es más que ella misma; Ella está desorientada porque ha perdido a su hija y esposo en un accidente automovilístico. Escribe Becerra: “Y Ella más sola que siempre, que nunca.” (Becerra, 2009: 22). El sentimiento de soledad se instaura dentro de Ella y a la vez la une a Lívido, un librero seducido por la presencia asidua de Ella, siempre sola, a su librería. Compañía y soledad son los opuestos complementarios que sirven a la novelista para manifestar la dualidad sentimental de los personajes permitiendo que se encuentren e identifiquen.

El profesor germanista Gert Ueding estudia el origen de la categoría *pathos* en el campo de la retórica filosófica, expresa que “La genealogía de la que nos ocupamos aquí comienza ya con la historia de la fundación de la retórica [...]” (Ueding, 1998:570). Relacionamos la retórica aristotélica con la semiótica en los niveles semántico, sintáctico y comunicativo pragmático del discurso. El filósofo griego estudia la exteriorización eficaz de la subjetividad en las palabras que constituyen los argumentos de los discursos de los sujetos. Por lo tanto, existe un vínculo directo entre el *pathos* y la argumentación. Al respecto la profesora Marimón advierte que “[...] una de las formas más evidentes de expresión de las emociones, además de la expresión facial y corporal es, sin duda, la que tiene lugar a través del lenguaje.”

² Seguimos el significado de la palabra *pathos* Conforme al diccionario de la Real Academia Española de la lengua (RAE). Diccionario Online. <http://dle.rae.es/?id=S9CtfcW> RAE (Real Academia Española).

(Marimón:136). El hablante con la energía, fuerza, vigencia y validez de los discursos expresa su emotividad. La disposición y el ánimo del oyente son necesarios para conocer éstos mensajes afectivos.

Becerra pone en evidencia la sensibilidad de las palabras de Ella. La protagonista, ha consignado en su diario los sentimientos que emergen de su interioridad al buscar no sólo a sus seres amados, sino al indagar sobre sus sentimientos hacia sí misma: Ella reflexiona, “Aquel diario era otra cosa: sentimientos en estado puro, [...]. Historias verdaderas. Dolor vivido. Su rostro, su inmaculado e impenetrable rostro...¿le dejaría traslucir lo que sentía su alma?”. (Becerra, 2009:68). Ella pone al descubierto su *pathos* y a través de éste establece relaciones afectivas con el otro, el librero Lívido.

Por otra parte, manifiesta Ueding que el investigador literario Herbert Cysarz “[...] entiende el pathos como una fuerza universal formadora de sujetos, presente en cada sujeto”. (Ueding, 1998:569). que relaciona con el espacio interior del yo donde éste se admite a través de los sentimientos y emociones.

Luego la teoría aristotélica es recibida por los romanos, Cicerón reafirma que se deben constituir muy bien los discursos en la selección y la disposición de las palabras para indagar sobre las emociones a profundidad tanto de los oyentes como de los hablantes. En los discursos se persuade, se comprueba y de cierta forma se influye en las emociones, “[...] la estimulación del *pathos*, finalmente, es lo más poderoso para inclinar la voluntad a la acción”, añade (Ueding, 1998:575) al estudiar la teoría de Cicerón.

En la novela estudiada entendemos el *pathos femenino* como la confesión, revelación y testimonio de argumentos no sólo de orden emocional y afectivo ligados directa y sólidamente a comportamientos, procederes y actuaciones de la protagonista, sino a una especie de ordenamientos del lenguaje y recursos estilísticos que la escritora invoca y convoca. Becerra escribe: “La noche espesaba su soledad. Al otro lado de su conciencia, una sombra, la suya, armaba y desarmaba un rompecabezas tratando de encajar fichas sueltas que le ayudaran a aclarar su enrevesada vida, pero todas las encontraba tan parecidas que no sabía cuál correspondía a qué.” (Becerra:122). El lenguaje permite que la conciencia hecha palabras de la protagonista se exprese, se busque, se encuentre, se rechace, se contradiga, se dinamice, se reconstruya de la mano de la conciencia de ese otro, enigmático librero que la acompaña, la admira y la ama. “Los brazos de Lívido le dieron la vuelta, y quedaron los dos frente a frente, cuerpo a cuerpo, atrapados por columnas de libros”. (Becerra, 2009:234).

Becerra explora el interior de Ella, y con una especie de psicologismo que desarrolla en el lenguaje no sólo expresa estados inter-

nos duales como amor/desamor y conmoción/tranquilidad, sino que muestra otras emociones como la sensación de pérdida, dolor y soledad que experimenta la frustrada escritora caleña. La protagonista viaja a la ciudad de Florencia e inventa un personaje, La Donna di Lacrima, cubierta por una máscara, seduce con su cuerpo semidesnudo a hombres que escucha en silencio, dejándolos hablar hasta disipar sus miedos, anhelos y logros, pretende así conocerse, pero no sólo a sí misma, sino al mundo masculino donde está inmersa.

Lívido y Ella ocultan su verdadero yo, en un juego de roles descubren quien es quien: “No era su voz la que quería sentir, Era su cuerpo, sentir su cuerpo y sus manos y su boca y su abrazo, y que fuera su piel la que dijera todo”, (Becerra, 2009:252) confirma la voz narradora.

En el mismo sentido y de manera suscita nos aproximaremos a la novela *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo donde coexisten varias protagonistas. La escritora por los años ochenta, alterna su actividad periodística y política con la expresión literaria aguda de hechos reales colombianos, los combina no sólo artísticamente hasta fundirlos en inventivas de ficción, sino que hace uso de elementos periodísticos e históricos con los que renueva la visión femenina de sus personajes desde su propia condición de mujer hasta instaurar y configurar en sus novelas lo que se ha calificado literatura del *postboom femenino* latinoamericano.

La narrativa que ha abordado la categoría de las violencias en las literaturas contemporáneas colombianas ha sido denominada narrativa de la violencia. El profesor Cristo Figueroa afirma que, “En efecto, al iniciarse la década de los ochenta se entrecruzan muchas guerras. Por una parte, la lucha guerrillera con su doble rostro, contra el Estado y contra los intereses paramilitares”. (Figueroa, 2004:102), ésta escritura mezcla múltiples estilos para lograr caracterizar las costumbres y tradiciones de la vida tanto pública (política) como privada (familiar) del pueblo colombiano en el ambiente violento que determinó el estudio historiográfico moderno de la literatura colombiana de las últimas décadas del siglo XX.

Diego Símini se refiere a varios elementos que también son de nuestro interés para interpretar el corpus de la novela, los componentes a los que se refiere el traductor de la obra de Restrepo, son el tratamiento del tema, la técnica narrativa y la polifonía de voces, el escritor analiza que

[...] hallamos una pluralidad de voces y puntos de vista, una estructura en mosaico [...] Cabe apuntar que la elaboración formal y la concentración expresiva son muy considerables, [...] más allá de la presencia de una voz narrante identificable.

En sus novelas, realizadas con una maestría técnica asombrosa, Laura Restrepo presenta varios tipos de conflictos [...]; en *Leopardo al sol* hallamos la historia del conflicto armado entre dos bandos de narcotraficantes, los Barragán y los Monsalve [...]. (Símuni, 2004:437-438).

La novela es relatada por un narrador en tercera persona, parcialmente omnisciente quien alterna su voz con las voces del pueblo que cuentan también los hechos. Restrepo nos presenta dos cuadros temporales: uno, en el presente donde se mueve la gente anónima, una especie de coro conformado por el pueblo caribeño que rumorea los hechos que protagonizan las dos familias Monsalve y Barragán y dos en el pasado donde la violencia de la familia se encrucece.

Juan Antonio Serna considera que la escritura de Restrepo es exquisita porque la autora apela a un “[...] *collage narrativo* (que permite)³ observar diferentes técnicas y artefactos literarios como el uso variado del lenguaje, los planos de narración, el humor, la parodia, los elementos periodísticos, y hasta cierto punto una especie de realismo mágico”, (Serna, 2007:43), coincide a nuestro modo de analizar a la imaginaria referida anteriormente, también afirma el maestro que Restrepo hace parte de la generación del nuevo “boom” literario latinoamericano femenino.

Encontramos así que al referirse a la literatura del *postboom*, el escritor Álvaro Salvador considera que:

Adentrados ya en la década de los noventa y con la perspectiva que esa circunstancia puede proporcionarnos [...] suficiente si lo que pretendemos es una aproximación histórica descriptiva a los fenómenos narrativos más recientes del ámbito literario latinoamericano, parece evidente e incuestionable el hecho de que la aportación más valiosa y original a la llamada literatura del “postboom” ha consistido en una serie de obras escritas por mujeres, jóvenes una y otras no tanto, que han irrumpido en el panorama continental e internacional con una fuerza desconocida desde los años setenta”. (Salvador, 1995:165).

De acuerdo con el investigador el fenómeno literario del *postboom* se trata de una especie de sucesos literarios producidos por los aportes de las escrituras de mujeres a través de sus voces narrativas visibilizadas a mediados de los años ochenta, que se han dado a la tarea de ampliar las lógicas, métodos y formas culturales complejas iniciadas por famosos escritores de renombre mundial pertenecientes al “boom” latinoamericanos. Novelistas quienes crean no sólo condiciones y características, sino funcionamientos literarios

a partir de rasgos generales, sociales y culturales propios de Latinoamérica y particulares de Colombia como lo percibimos en *Leopardo al sol*.

En la novela analizada, los elementos centrales cotejados son muerte y vida: terrible, la primera, enigmática, la segunda; otros paralelos presentes se manifiestan en las decisiones tomadas tanto por los Monsalve como por los Barraganes al calor del alcohol y los celos que manifiestan violentamente por mujeres que para unos como para otros consideran objetos de placer y propiedad privada. La representación de muerte en la figura quieta de un leopardo echado en el desierto tomando el sol es a la vez el espacio metáfora de Colombia donde habitan y mueren los protagonistas.

El investigador resalta la dualidad vida/muerte o muerte/vida como temas de constante tensión que finalmente desembocan en ríos de sangre y exterminio entre las familias de los dos primos hermanos que decidieron aniquilarse a cuenta de una primera innecesaria muerte lo que desencadenó violencia no sólo entre ellos, sino entre la población ajena a su rivalidad y sobre todo sobre las mujeres que los amaron/odiaron y se cansaron de acompañar sus vidas desdichadas y fratricidas. El profesor italiano interpreta:

En este caso, hay una cercanía «realista» con un aspecto consabido de la realidad colombiana de las últimas décadas: la lucha permanente entre grupos de narcotraficantes. En este texto hallamos la obsesión de los Monsalve y de los Barragán por destruirse recíprocamente, aun cuando esto tenga consecuencias nefastas para sí mismos. Están dispuestos a morir con tal de perjudicar al enemigo. Laura Restrepo pone en escena pues el conflicto en su versión más elemental, en su aspecto más aberrante. A este conflicto mayor se le trenzan también otros, como el que sufren las mujeres de los líderes de los dos bandos, una, Alina Jericó, incapaz de soportar la vida de su marido Mani Monsalve, basada en el crimen; la otra, Ana Santana, frustrada por la falta de amor del hombre con quien se casó, Nando [...].” (Símuni, 2004:440).

Examinemos algunas mujeres protagonistas en la obra. Para Françoise Bouvet “En *Leopardo al sol*, la monstruosidad no es un rasgo exclusivo de los narcotraficantes. Las mujeres que los rodean no pueden participar de la violencia de la *vendetta* pero sí quedan afectadas por ella, [...]”. (Bouvet, 2014:5). Empezamos con Alina quien rechaza una vida de muerte y asesinato para ella y menos para un futuro hijo. Ella y su marido se aman, aun así, le advierte: “El día que quede embarazada te voy a dejarte, porque no quiero que a mi hijo lo maten por llevar tu apellido”. (Restrepo, 2001:21). Esta hermosa mujer virreina de un concurso de belleza, deja de serlo cuando se revela y cumple su

3 El paréntesis es mío.

promesa, simboliza la esperanza de una madre por una vida tranquila cuidando y protegiendo a su hijo por nacer en compañía de su abogado quien también la ama. Restrepo va desmontando valores acomodados, ancestrales, tribales, androcéntricos culturalmente asignados a la valentía masculina.

En cambio, Ana Santana la costurera del pueblo, mujer sombría, es desamada e invisibilizada por su marido, más de lo que ya lo estaba antes de casarse, simboliza la absurda lucha a muerte entre hombres de la misma familia.

La escritora le otorga relevancia a la tradición oral, por lo tanto, los hechos son contados en una particular estructura narrativa que consiste en que voces anónimas transmitan de una generación a otra todos los sucesos que los afectaron o de los cuales fueron testigos. Restrepo basada en investigaciones periodistas reales las cuales baña de ficción desarrolla un género híbrido llamado novela periodística o periodismo literario; describe el amor que atraviesa las barreras entre las dos familias/bandos rivales y el afán de las mujeres por preservar sus propias vidas y las de los otros que aman. La tía de Arcángel Barragán apodada *La muda*, ayuda a su sobrino y al amigo de éste a huir de la guerra. La muda vive una vida de encierro y silencio cumpliendo rigurosamente el voto de silencio que se decidió autoimponerse, así la describe Restrepo en la obra:

[...] Dicen que si La Muda no hablaba era porque no quería y no porque no podía. De La Muda dicen muchas cosas, porque no soportan su silencio. Lo encuentran agresivo, pedante. La gente no quiere a los que no ventilan sus secretos, a los que no confiesan sus debilidades, y ella es una mujer de granito, capaz de soportar tormento sin quejarse, sin achantarse, sin recurrir a nadie. (Restrepo: 2001:30).

El realismo mágico se manifiesta no sólo es el sacrificio de silencio de La Muda, sino en lo que encarnación cruel de la virginidad. La tía mandó forjar un cinturón de castidad con dientes metálicos. Restrepo escribe; “Ella con sus propias manos cerró el candado, tiró la llave al inodoro e hizo correr el agua.” (Restrepo, 2001:29-30). Lo lleva puesto simbolizando castidad, sacrificio o protección al sufrimiento de parir hijos para que sean sacrificados a razón de la maldición. Sobrino y tía se aman profundamente “Qué monstruosidad, ese niño Arcángel estaba enamorado de su tía materna. Por eso no le gustaba ninguna otra mujer.” (Restrepo, 2001:34). Eso susurra la gente por ahí. “La Muda Barragán sólo le tiene cariño a Arcángel, sólo vela por su bien y por su seguridad.” (Restrepo, 2001:34). La Muda decide no tener hijos, no sufrir por una familia que desaparecerá a manos de Los Monsalve. Con su cuerpo renuncia a las sensaciones, en el espacio público se muestra

con frialdad, desapego y desafecto, pero con su espacio interior, acepta que ama, desea, se apasiona.

En la novela observada ¿Quiénes son las víctimas verdaderas de la guerra entre los Barragán y los Monsalves?, consideramos que la sociedad es tanto víctima como victimaria. La primera, nace en el marco de la violencia generada por el narcotráfico y la segunda tiene su origen cuando la sociedad colombiana cede a la tentación de la economía de la droga. Sin embargo, volvemos a encontrar en la novelesca de Restrepo, cabida para la esperanza representada en la mujer, La Muda ayuda a escapar a su sobrino y al Cabo, el mejor amigo de éste, aunque ella se sumerja en una vida sin sentido y a la vez Laura Restrepo se atreve a desmitificar a los héroes del narcotráfico con su lenguaje renovador.

El traductor Símini concluye que en la labor escritural de Restrepo:

[...] se observa una tensión permanente hacia la unión de cuerpos y almas en una relación de identificación, y es interesante observar que cada uno de estos procesos de unión es metáfora del otro. [...] la apertura de lo que está guardado en la mente, de los conflictos interiores, al igual que el planteamiento de los conflictos interpersonales, permiten vislumbrar un territorio de paz y de entendimiento mutuo, pero la solución siempre tiene que pasar por el desenvolvimiento de los conflictos mismos, desde los más amplios y compartidos, hasta los que están encerrados en la psiquis de un personaje. (Símini, 2004: 445).

Entre las décadas de los años 70 y 80 en Colombia el conflicto generado por el narcotráfico recrudesció la vida de los nacionales, estos años sirvieron de marco inicial y final para desencadenar la maldición entre los Monsalve y los Barraganes. Las familias contaron con dos décadas de ires y venires por la costa caribe colombiana, el puerto; el departamento de la Guajira, el desierto, la ciudad y el valle para hacer negocios y aniquilarse, fueron veinte años dando saltos entre el pasado y el presente para desaparecer de la faz de la tierra.

La intelectual Iris Zavala en el prólogo del libro *Leer leyendo como una mujer* (1996) escribe que Lola Luna su autora, pudo hacer más que una invitación tanto a la escritura como a la lectura femenina desatando una ventana hermenéutica, de tal forma que “[...] los textos se abren hacia mundos posibles, mediante un proceso de interpretación comunicativa [...]” (Luna, 1996:7).

Observamos que Restrepo y Becerra en sus escrituras toman un conjunto de imágenes relacionadas directamente con las dinámicas que sugiere la literatura y crítica femenina, consideradas en nuestra interpretación como una especie de fuerzas que actúan favorablemente en el tratamiento de asuntos que potencian la ac-

tuación y protagonismo femenino desde el interior al exterior de las novelas estudiados, en contextos tanto privados como públicos. En sus obras las autoras revisan realidades colombianas, no sólo en el ámbito social y cultural, sino interior simbólico convirtiendo imaginarios individuales en colectivos universales que rescatan la lectura y escritura femenina de ostracismos en donde por “[...] manipulaciones sexistas, la narrativa femenina fue siempre ignorada por la crítica y marginalizada en el mundo editorial. [...] Sin embargo, las lecturas «femeninas» quedaron-aún quedan -dentro de círculos reducidos”. (Araújo, 1982:31-32). Cobra interés estudiar la narrativa de los mundos simbólicos donde conviven personajes arquetípicos femeninos que expresan con sus voces y discursos del mundo en que habitan.

Dar rienda suelta a la creación escritural a través de, no sólo la concepción de nuevos lenguajes, la transformación de la sintaxis, la re-orientación de sueños y simbologías de mundos tradicionales, sino de la re-significación y re-semantización de los espacios que ocupan las protagonistas femeninas arrancadas de la realidad, en muchos casos, para ficcionarlas con voces, cuerpos, escenarios e ideologías propias permiten inscribir estas literaturas en importantes y novedosas tipologías novelísticas.

Bibliografía

- Araújo, Helena, 1982, “Narrativa femenina latinoamericana”, *Hispanamérica*, 23-34, pp. 31-32.
- Aristizábal, Patricia, 2005, “Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX”, Universidad del Valle, Cali.
- Becerra, Ángela, 2009, *Ella, que todo lo tuvo*, Barcelona, Planeta.
- Bouvet, Jean, 2014, “Leopardo al sol: la monstruosidad desvelada de la Colombia del narcotráfico”, *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, (11), 5.
- Ciplijauskaitė, Biruté, 1988, “La novela femenina contemporánea: (1970-1985), hacia una tipología de la narración en primera persona”, Barcelona, Arthropos, Editorial del Hombre.
- Del Valle, Teresa, 1991, “El espacio y el tiempo en las relaciones de género”, *Historia de la Antropología Social: escuelas y corrientes*, 170-92, 233.
- Fajardo, Diógenes, 2008, “El espacio de la ensoñación en algunas novelas escritas por mujeres en Colombia y México”, en *Literatura: teoría, historia y crítica*, 10, pp. 185-209.
- Figuroa, Cristo, 2004, “Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX”, *Tabula rasa*, (2).
- González, Cristóbal, 2003, “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas”, *Lenguaje y textos*, nro 21, pp. 115-128.
- Luna, Lola, 1996, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Madrid, Anthropos.
- Marimón, Carmen, 2016, “De la “pasión” a la “emoción”: La construcción verbal (y social) de las emociones en español”, *Signo y Señal, Revista del Instituto de Lingüística*, (29), 132-136.
- Martín, Ana, 2018, “Hacia el sujeto femenino en la literatura”, *Esferas Literarias*.
- Pereira, Armando (coord.), 2000, *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Restrepo, Laura, 2001, *Leopardo al sol*, Barcelona, Anagrama.
- Salvador, Álvaro, 1995, “El otro boom de la narrativa hispanoamericana: Los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año 21*, 41.
- Serna, Juan, 2007, “La hibridación del humor lúdico y de la ironía como mecanismos de liberación y de crítica en Delirio de Laura Restrepo”, *Revista de estudios colombianos*, 31, 43.
- Símuni, Diego, 2004, “Conflictos individuales y colectivos en las novelas de Laura Restrepo”. *AISPI. Actas XXII*. Centro Virtual Cervantes.
- Solares, Blanca, 2006, “Aproximaciones a la noción de Imaginario”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales [en línea]*, XLVIII (septiembre-diciembre), 131. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2018. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42119807>>].
- Ueding, Gert, 1998, “Rhetorica movet. Acerca de la genealogía retórica del pathos”, *Anuario filosófico*, 31(2).

10.

LUGARES DE LA IMAGEN

Reconstrucción icónica de *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós

NADIA ARIAS

Universidad Católica Argentina

Enmarcado en un diálogo intersemiótico y multimodal, que considera la transmisión de significados como un proceso interactivo y dinámico que se realiza a través de diferentes códigos de sentido, en el presente trabajo abordaremos la construcción de los imaginarios corporales de Fortunata –actante central de la novela finisecular de Benito Pérez Galdós– en el cruce entre el espacio textual y el espacio visual de sus reconstrucciones icónicas.

Lugar de negociación y confrontación, de fascinación y terror, de goce y sufrimiento, pese a parecer “un objeto concreto y transparente, la naturaleza del cuerpo es en realidad heterogénea, polimorfa, múltiple, dinámica y cambiante” (Contreras, 2012: 15). Espacio de interacción entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’, es lo más propio y familiar que poseemos, el centro interno sobre el que se asienta nuestra identidad, a la vez que nos enraíza en la materialidad del mundo, nos abre a lo externo y nos somete a la mirada de los otros; es aquello que “nos da patria y nos despatria al mismo tiempo” (Contreras, 2012: 15).

Ámbito de diálogo entre la ‘ley’ y el ‘deseo’, es “la metáfora del orden y de la amenaza que todo sistema social construye y sostiene para hacer perdurar su lógica” (Arpes, 2017: 5); prisionero de un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone, y, al mismo tiempo, principio activo, potencia y fuerza revolucio-

naría. Es territorio ‘individual’ socializado, que, a partir de la internalización de un conjunto de prácticas y valores, de estructuras históricas aprendidas e incorporadas como un ‘habitus’, deviene en cuerpo ‘social’.

En suma, esta opacidad del cuerpo es la que impide una conceptualización unívoca, la que lo convierte en lugar material y simbólico incapaz de ser sometido a categorizaciones fijas; y es esta constitutiva ambivalencia de lo corporal la que nutre el relato galdosiano, enmarcado en un paradigma romántico-realista.

Si, como dice Michel Feher en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, la historia de éste no es tanto la de sus representaciones, como la narración de sus modos de construcción (1992: 11), es posible, empero, emprender la tarea de confeccionar una historia atenta al modo como las formas de representación del cuerpo afectan sus modos de construcción.

Inscriptos en un nuevo *giro*, aquel que Mitchell denominó *icónico* o *pictórico*, y la consiguiente reconceptualización de la imagen como lugar de producción e interpretación comunicativa, tanto las ilustraciones que eventualmente pueden constituir la estructura interna de un texto, como aquellas que integran aspectos paratextuales más liminales como la cubierta, conforman una materialidad inseparable de la textualidad y de sus prácticas de apropiación.

La lectura se entiende siempre como un acto encarnado, como una actividad históricamente mediada por las formas, que determinan las modalidades de apropiación del texto por parte de los receptores, de modo que “los nuevos lectores contribuyen a elaborar nuevos textos y sus nuevos significados están en función de sus nuevas formas” (Chartier, 2011: 27). La ilustración actúa entonces, en palabras de Lucía Megías, como espejo y proyector (2002: 66), en tanto permite “conocer cómo un texto ha sido ‘leído’ e ‘interpretado’ en su devenir histórico y apreciar de manera clara los cambios y transformaciones que se han ido sucediendo en él para adaptarse a los nuevos ámbitos de recepción en que se difunde” (2001: 415).

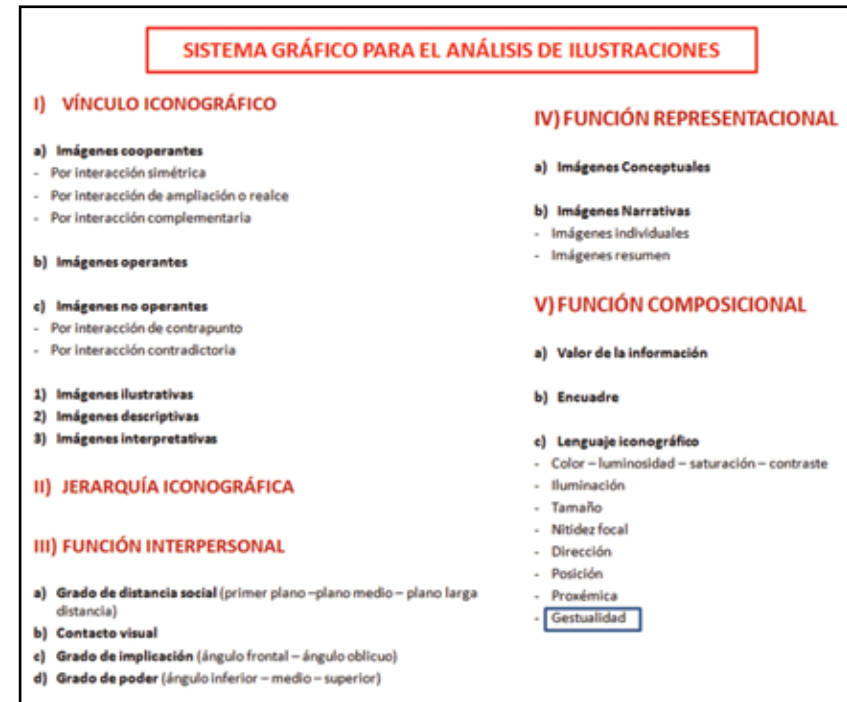
Circunscribiéndonos a un corpus seleccionado de portadas de ediciones españolas de fines del XX y principios del XXI, analizaremos la representación del cuerpo de Fortunata y propondremos una aproximación a la manera como éste, mediatizado por sus formas de transmisión, deviene en ámbito de producción de significado cultural y en signo material del devenir histórico de la recepción, lectura e interpretación de esta novela finisecular.

Abordaremos la exégesis de las ilustraciones de cubierta tomando como base el siguiente sistema de parámetros para el análisis de la comunicación visual, construido a partir de los aportes teóricos de Kress

y Van Leeuwen (2006), Nikolajeva y Scott (2001), Navas (1995), Cañamares (2006), Llop (2014), Acaso (2006) y Lucía Megías (2001; 2002).

Centrándonos en aquellos aspectos que conforman el lenguaje iconográfico propiamente dicho (color, luminosidad, saturación, contraste, iluminación, tamaño, dirección) y, entre estos, especialmente en los que estructuran el discurso cinésico y corporal del personaje, atenderemos también, en la medida en que el análisis lo requiera, a otros factores que integran la dimensión composicional, la función interpersonal –esto es, la interacción imagen-receptor-, la representacional, la jerarquía iconográfica y, en última instancia, el vínculo iconográfico que se establece entre imagen y palabra.

El corpus elegido está conformado por dos ediciones de Alianza (1983 y 2015), otras dos de Castalia (2010 y 2003, esta última correspondiente a la serie Castalia Didáctica) y una de Cátedra (2009).



Un primer aspecto compartido por todas estas ediciones es la organización de la obra en dos tomos y la decisión de vincular la cubierta de uno a Fortunata y la del otro, a Jacinta. Si bien no hay unanimidad en el tomo al que se atribuye cada personaje –Castalia discrepa con el

resto al reservar el segundo para Fortunata y el primero para Jacinta-, las cinco portadas proponen una lectura bifronte del modelo femenino, distante de otras que, por el contrario, concilian las dicotomías en una única ilustración, que establece un vínculo dialógico entre las dos (cfr. Colección Clásicos Universales, 2013).

Castalia 2003 y 2010

La cubierta del tomo II de Castalia 2010 es, siguiendo la terminología propuesta por Kress y van Leeuwen, la más conceptual de las cinco desde el punto de vista representacional, pues sin incluir vectores, agrupa y representa, en una imagen prácticamente estática, a la participante en términos de su esencia más generalizada e intemporal.

Mediante un primerísimo primer plano, el foco está ubicado en el margen izquierdo, ocupado por una imagen fragmentaria del rostro de Fortunata, que llena la mitad de la composición.

Se trata de un rostro construido a partir de marcados contrastes tonales, que acentúan los centros semióticos privilegiados por el narrador galdosiano en sus descripciones, mediante la utilización del negro o de pronunciadas oscuridades: la negra y abundante cabellera, elogiada por su misma portadora en reiterados pasajes, en contrapunto con el rubio canónico; sus ojos negros “tan bonitos que, según dictamen de ella misma, le daban *la puñalada al Espíritu Santo*” (1951, II, ii, 251)¹, la nariz perfecta y un marcado entrecejo, motor de muchos de sus gestos más personales y característicos.

Queda configurada, de este modo, una belleza signada por la excepcionalidad gestual, que escapa a lo típico y a lo tóxico, cuya originalidad se encuentra cimentada en una serie de *cualidades ausentes*, que la convierten en diferencial respecto de la norma, y en cierto exotismo -acentuado en la ilustración por la forma alargada de los ojos- y agresividad gestual, que la vinculan, asimismo, con el mundo de lo instintivo, lo primitivo y salvaje.

Esta particular belleza que, en su carácter de excepción, constituye una exclusión de la norma general se complementa con una tonalidad facial de menor saturación de colores amarillentos, cuyas sombras parecen estar formadas a partir de la utilización de negro, lo cual genera una pigmentación que, en ciertas zonas, adquiere incluso

tintes verdosos. Espacio de cruce entre *eros* y *thánatos*, los signos de enfermedad que parecen surcar su rostro, antes que atenuar su belleza, acentúan sus rasgos no convencionales y la dotan de un *pathos* cautivante. El cuerpo de Fortunata, utilizado en el espacio textual como objeto sacrificial y medio de venganza, reafirma su excepcionalidad de sujeto apasionado y su inquietante magnetismo: “Ballester no se saciaba de contemplarla, observando la serenidad de aquellas facciones que la muerte tenía ya por suyas, pero que no había devorado aún. Era el rostro como de marfil, tocado de manchas vinosas en el hueco de los ojos y en los labios, y las cejas parecían aún más finas, rasgueadas y negras de lo que eran en vida” (IV, vi, 754-5).

La boca entreabierta -sinécdoque de la apertura erótica del personaje que nos recuerda el primer retrato de Fortunata que nos brinda el texto, como aquella que, en su encuentro inicial con Juan Santa Cruz, se llevaba la mano a la boca en acto de comerse un huevo crudo-, junto con la mirada claramente dirigida al receptor, en actitud de interpelación o demanda, sirven de complemento de seducción e instrumentos de atracción, emergentes de la pasión y el misterio. El marco contenedor, que parece limitar las formas y marcar una distancia con el espectador, se ve desbordado por la arrolladora gestualidad del personaje.

La tapa de 2003, en contrapunto con la conceptual recién reseñada, presenta una imagen predominantemente narrativa que, a través de vectores de movimiento corporales-espaciales, presenta una acción en desarrollo. Frente al primerísimo primer plano de la edición de 2010, ésta prefiere uno de larga distancia, que nos presenta una Fortunata en ángulo de tres cuartos, ubicada nuevamente en el margen izquierdo de la composición, aunque levemente desplazada hacia el centro, que proyecta su mirada hacia el receptor.

Los colores suaves y los rasgos más difuminados del rostro aligeran la ilustración, la cual, sin embargo, se encuentra atravesada por un elemento de tensión que, mediante la escoba que enhiesta Fortunata cual ballesta, divide la imagen en dos planos: en el inferior, las labores domésticas, que remedan las disciplinadas jornadas de trabajo que actúan como reguladoras de la sexualidad femenina y orientadoras hacia los roles genéricos legitimados, propias del período de readecuación al que es sometido Fortunata en su instancia en el convento de Las Micaelas; en el plano superior, el mundo de la naturaleza, que penetra desde el exterior.

Como nexo conector, el cuerpo de Fortunata, sin denotar expresamente la voluptuosidad construida en el discurso textual, destaca robustez y vigor físico. Atributos fuertemente masculinizados que el narrador galdosiano le atribuye, curiosamente combinados con ta-

¹ Utilizamos como fuente primaria principal al momento de citar fragmentos textuales de *Fortunata y Jacinta* la edición de Espasa Calpe de 1951, luego de un análisis contrastivo con ediciones más recientes que la respalda y avala nuestra elección.

reas tradicionalmente femeninas: “Gustaba mucho de los trabajos domésticos y no se cansaba nunca. Sus músculos eran de acero, y su sangre fogosa se avenía mal con la quietud. Como pudiera, más se cuidaba de prolongar los trabajos que de abreviarlos. Planchar y lavar le agradaban en extremo, y entregábase a estas faenas con delicia y ardor” (II, ii, 241).

La capacidad para la actividad está inscripta en su corporalidad, forma parte de la rudeza popular que la distingue, pero que también la instala en una zona fronteriza de la feminidad.

Alianza 1983 y 2015

La edición de Alianza de 1983, a diferencia de las recién trabajadas, no utiliza encuadres en su cubierta: la ilustración ocupa la totalidad del espacio e invita al lector a formar parte de ella. En un plano medio-corto, que recorta la figura desde la cabeza hasta la mitad del torso, el foco está, una vez más, puesto en Fortunata, destacada por el tamaño, la iluminación del rostro y la posición de éste ligeramente desplazada del centro hacia la derecha.

Frente a los rasgos fuertes por los que optó la edición de Castalia 2010, ésta utiliza para la codificación de la figura femenina colores cálidos, que *pesan* y la acercan, a la vez que colaboran con una composición más reposada y armoniosa, en la que los pasajes entre facciones se dan de forma gradual y evitando recortes y contrapuntos.

Los centros cinésicos elegidos son, nuevamente, el cabello, los ojos y la boca, pero sus codificaciones valorativas presentan algunas novedades insoslayables. En primer lugar, se aclara la tonalidad del cabello, que, distante del negro descrito en el espacio textual, adquiere incluso ciertas iluminaciones que lo aproximan a un castaño claro; y se opta por privilegiar otro de los rasgos descritos por el narrador galdosiano: su cualidad despeinada. Si bien continúa recogido, pareciera escaparse de las ataduras que lo ciñen, atributo tradicionalmente asociado con un fuerte valor erótico.

La boca, cerrada en este caso, deja entrever, sin embargo, el esbozo de un gesto paradigmáticamente asociado a ella: el fruncimiento de los labios, “aquel rasgo hechicero que enloquecía a su amante” (II, v, 316); utilizado de forma inconsciente y generalmente combinado con el mismo movimiento de las cejas, deviene en centro expresivo altamente sugerente.

Los ojos, elementos de fascinación y atracción tanto para el esposo, a quien el mirar de Fortunata lo “había hecho su esclavo” (II, iv, 303), como para su amante, quien reconoce: “no sé qué tienes en esos

condenados ojos. Te andan dentro de ellos todas las auroras de la gloria celestial y todas las llamas del infierno” (III, vi, 573), fundamentan también icónicamente el misterio de esta mujer. A diferencia de las portadas de Castalia, Alianza opta por un desvío en la mirada: Fortunata no interpela directamente al lector, sino que deviene en objeto de contemplación de aquel, a la vez que en sujeto de contemplación de un otro, que se sitúa fuera de la óptica compositiva. Es ella la observada, aquella que será *construida, fabricada, labrada, forjada* e incluso *inventada* por los diferentes caracteres del relato, el *diamante en bruto*, la *masa a modelar* o la piedra que tallar de la *cantera del pueblo*. Pero, al mismo tiempo, es sujeto que observa, ya sea en actitud anhelante, codiciando ciertas virtualidades axiológicas de clase condensadas en el paraíso social de Juan y Jacinta; o bien gestando *ideas* propias, que la convertirán en sujeto activo.

Notemos que la cubierta de 2015, que nos presenta a Fortunata en plano americano, cortada por debajo de las rodillas por los recuadros del título, también juega con un desvío de la mirada de aquella que, pese a encontrarse en posición prácticamente frontal, no interpela al lector. Mas, en este caso, reproduce una de las reacciones gestuales pasivas e inconscientes más características en ella: la mirada baja, incorporada ya sea por habituación de clase postergada o por sometimiento personal. Junto con el rubor –también marcado en la ilustración de 1983–, el cabello estrictamente recogido y una indumentaria que ciñe el talle, a la vez que contiene las formas, dan cuenta de un cuerpo que denota mayor timidez e inseguridad, propias de aquel que “lo observa desde fuera, con los ojos de los demás, vigilándose, corrigiéndose, repreniéndose” (Bourdieu, 1999: 205).

Paradojalmente, este sujeto se encuentra ubicado en un espacio claramente interior, pero pone en acto vectores de acción que presentan un acontecimiento en desarrollo y una disposición espacial transitoria. El cuerpo dócil de Fortunata establece un contrapunto con la puerta, elemento isotópico axial en la construcción del relato directamente vinculado con la apertura al deseo. Caso paradigmático es la puerta de la casa matrimonial que comparte con Maximiliano Rubín durante su noche de bodas, la cual vehiculiza su vacilación entre el deseo de ser poseída por aquel que se ubica en el otro umbral y la represión de éste.

Un último rasgo llamativo en la configuración del cuerpo en ambas ediciones radica en la marcación de las ojeras, destacadas sobre la palidez del rostro, más pronunciadas en el caso de la ilustración de 2015 debido al juego de contrastes que se genera entre éste, el fondo claro y el negro que domina la composición de la figura. Remedan la Fortunata “ojerosa, pálida y muy abatida”, que el narrador describe como efecto de las sucesivas separaciones de su amante.

Cátedra 2009

Mediante una ilustración que se encuentra en el cruce entre lo conceptual y lo narrativo, la edición de *Cátedra 2009* nos muestra una *Fortunata* en plano medio-corto, ocupando el centro de la composición, limitada ésta a su vez por un recuadro pronunciado y destacado sobre el negro que cubre el resto de la cubierta.

En una composición dominada por tonalidades ocres y terracotas, la palidez del rostro, en tres cuartos de perfil, aparece marcadamente intensificada, recortada por el negro que genera la sombra del pañuelo, en la que se pierde la visión del cabello, y por los rasgos faciales apenas delineados con el mismo color. La mirada desviada, al igual que en la edición de *Castalia 2010*, se dirige a un otro situado fuera de la composición; mas, en este caso, se halla complementada por un gesto totémico de *Fortunata*: aquel descrito por el narrador galdosiano como “sonrisa sarcástica” (III, vi, 564) o “sonrisa de brutal ironía”, con la que el personaje evidencia desde una mera incredulidad en sus lecciones de adoctrinamiento hasta un claro cuestionamiento de los discursos oficiales burgueses.

Frente a un rostro destacado por la luminosidad más que por el tamaño, la jerarquía representacional se encuentra determinada por la indumentaria. Espacio fronterizo entre el propio cuerpo y el exterior, la vestimenta adquiere connotaciones metonímicas, al participar tanto de la construcción del individuo como de su inserción social y genérica. El objeto elegido es el mantón, aquel con el que *Fortunata* se da a conocer a Juanito, cuando “hizo ese característico arqueo de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas de pueblo se agazapan dentro del mantón” (I, iii, 47) y que sirve de referente de clasificación social: *Fortunata* es, en palabras del resto de los personajes, “de estas de mantón pardo, delantal azul, buena bota y pañuelo a la cabeza” (I, iv, 51).

El narrador burgués dedica, en las primeras secuencias textuales, largos apartados a la historia de esta prenda y al devenir que la llevó a ser desterrada por la aristocracia, relegada por la clase media y cedita, finalmente, con desdén al pueblo, “último y fiel adepto de los matices vivos, [...] con instinto de colorista y poeta” (I, ii, 31):

Esta prenda se va desterrando y sólo el pueblo la conserva con admirable instinto. Lo saca de las arcas en las grandes épocas de la vida, en los bautizos y en las bodas, como se da al viento un himno de alegría en el cual hay una estrofa para la patria. El mantón sería una prenda vulgar si tuviera la ciencia del diseño; no lo es por conservar el carácter de las artes primitivas y populares: es como la leyenda, como los cuentos de la infancia, candoroso y rico de color, fácilmente comprensible y refractario a los cambios de la moda (I, ii, 20).

Índice de un proceso económico, social y político, que, en última instancia, se retrotrae a la industrialización de prendas como base de la burguesía comercial, el mantón es representativo de la reificación de las relaciones sociales y del consiguiente proceso de división. Pero, al mismo tiempo, el narrador reconoce en él, con cierta nostalgia, signos de vitalidad (la brillantez de color -opacada en la ilustración reseñada-, el himno de alegría), de comunidad (los bautizos y las bodas) y de unión (una estrofa para la patria), que actualizan la complementariedad necesaria entre clases. Complementariedad anunciada por el narrador al afirmar que “el pueblo posee las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización conforme se le van gastando las menudas de que vive” (III, vii, 565), y encarnada por *Fortunata*, en el acto final de entrega del hijo a *Jacinta* y de consolidación de su cuerpo como *médium* sacrificial que restaura el orden, a la vez que la reafirma como mujer.

El mantón ceñido al cuerpo de *Fortunata* actúa, entonces, como objeto totémico de clase, a la vez que, en diálogo con los centros expresivos de la mirada y la sonrisa ya destacados, funciona como objeto tabú y fetiche, sinécdoque del aspecto prohibido u ominoso del sujeto que lo porta; deviene en sustituto que se convierte en una fijación y una forma que representa la fuerza oscura y misteriosa que envuelve.

Conclusiones

Primer discurso gráfico, espacio liminal de ingreso en el libro, la cubierta actúa como un mecanismo visual de incitación a la lectura, directamente vinculado con la “deseabilidad del libro”, al cual cubre/encubre como una promesa (Grivel, 2004: 288). Las ilustraciones que, eventualmente, pueden integrarla conforman *textos culturales* que proporcionan, entonces, un modo de organización de la recepción y una forma de lectura e interpretación de la obra.

Las imágenes de las cinco portadas seleccionadas de *Fortunata y Jacinta* toman el título de la obra como motor disparador y disponen sus tomos en función de las actantes que lo componen.

Si bien los elementos valorados no son totalmente coincidentes, es posible reconocer en la reconstrucción icónica de *Fortunata* una lectura atenta del texto galdosiano y, particularmente, de la configuración gestual con la que el narrador nos la presenta. Así como el relato otorga un espacio privilegiado al discurso cinésico, las ilustraciones reseñadas condensan la principal carga connotativa del mensaje en el lenguaje corporal, a través de imágenes predominantemente conceptuales que, aun cuando incluyen vectores de acción, no relegan dicha preponderancia.

Las cubiertas comentadas mantienen cierta ambigüedad en la configuración gestual de *Fortunata*: captan icónicamente una corpo-

alidad dinámica y simbólicamente fluctuante, que oscila entre las virtualidades propias de un cuerpo dócil y la axiología característica de un cuerpo tabú; la ubican en un espacio social determinado material y corporalmente y en un espacio genérico fronterizo signado por la pasión y la excepcionalidad.

Imposibilitado de ser reducido a una conceptualización fija y unívoca, lugar de cruce entre el poder y la rebelión, el cuerpo de Fortunata propone un orden heteróclito que no funciona según las lógicas dicotomías occidentales y que devela, en última instancia, toda la riqueza y complejidad de *Fortunata y Jacinta*, y la competencia receptiva propia del relato galdosiano.

Apéndice



Bibliografía

Primaria

- Pérez Galdós, B. 1951, *Fortunata y Jacinta*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- _____ 1983, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Alianza.
- _____ 2003, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Castalia.
- _____ 2009, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra.
- _____ 2010, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Castalia.
- _____ 2015, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Alianza.

Secundaria

- Acaso, M., 2006, *El lenguaje visual*, Barcelona, Paidós.
- Arpes, Marcela, 2017, "Notas sobre el cuerpo y sus escrituras", *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Año 6, n° 11, Facultad de Humanidades/UNMDP.
- Cañamares, Cristina, 2006, *Modelos de relatos para "Primeros Lectores"*, Tesis doctoral, La Mancha, Ed. De la Universidad de Castilla.
- Contreras, M.J, 2012, "Introducción a la Semiótica del Cuerpo", *Revista Cátedra de Artes*, N° 12, pp. 13-29.
- Chartier, Roger y Cavallo, Guglielmo (Comps.), 2011, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Buenos Aires, Taurus.
- Feher, Michel (coord.), 1992, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus.
- Grivel, Charles, 2004, "De la couverture illustrée du roman populaire" en: J. Migozzi, Ph. Le Guern (éd.), *Production(s) du populaire. Colloque international de Limoges (14-16 mai 2002)*, Limoges, Pulim, pp. 281-305.
- Kress, Gunther, Van Leeuwen, Theo, 2006, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London, Routledge.
- Lucía Megías, José Manuel, 2001, "Imágenes de recepción de Boccaccio a través de sus códices: primeras notas", *Cuadernos de Filología Italiana* n° extraordinario, pp- 415-478.
- _____ 2002, "Los modelos iconográficos del Quijote: siglos XVII-XVIII. Apuntes teóricos", *LITTERAE: Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 2, pp. 59-103.
- Llop, Rosa, 2014, *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros. Hacia un lenguaje de parámetros*, Barcelona, GG.

Navas, G., 1995, *Introducción a la Literatura Infantil: fundamentación teórico crítica*, Venezuela, FEDUPEL, Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

Nikolajeva, María, Scott, C., 2001, *How Picturebooks Work*, New York y Londres, Garland Publishing.

Nuevos ángulos: *Pedro Páramo* y las fotografías de Rulfo

La belleza de lo ordinario

MARALEJANDRA HERNÁNDEZ TREJO

*Posgrado en Letras, Literatura Comparada,
Universidad Nacional Autónoma de México*

*El resultado más importante del empeño fotográfico
es darnos la impresión de que podemos contener el mundo
entero en la cabeza, como una antología de imágenes.*

Susan Sontag, "La Caverna de Platón"
En *Sobre la Fotografía*

*Un fotógrafo es, literalmente, Alguien que dibuja con la luz
Alguien que escribe y reescribe el mundo con luces y sombras.*

La sal de la tierra, Sebastião Salgado

1. Introducción: Mirar una antología de imágenes

Existen libros de los que parece que todo se ha dicho. A raíz del aniversario 60 de la publicación de *Pedro Páramo* (1955), esta breve novela fundacional de la narrativa mexicana puede considerarse en ese terreno. A pesar del corto tiempo que sesenta años representan en la historia literaria y de las sólo 121 páginas que la comprenden, los análisis en torno a ella son vastos, y componen varios libros de crítica, ensayos internacionales en bases de datos, revistas completas dedicadas al tema y un sinnúmero de nuevos lectores que cada año discuten la obra de Rulfo; algunos desde la secundaria o preparatoria en México.

Los análisis van desde el estilo, las adaptaciones y las comparativas con el cine. Se encallan en los simbolismos y en la universalidad de

la temática humana que se desarrolla en sus páginas. Los estudios pueden llevarse hasta la literatura clásica: la búsqueda del padre, el regreso a Ítaca, la visita al Inframundo y la imposibilidad de regreso; la multiplicidad de voces para crear una unidad temática tomada de la novela americana contemporánea, hasta llegar a estudios sobre el lenguaje poético en su prosa o las influencias literarias para la construcción de la obra, entre muchas otras.

Asimismo, los trabajos sobre el propio Juan Rulfo, con todo el misticismo atribuido a la figura autorial del Jalisciense tampoco son pocos: se ha hablado del silencio de Rulfo hacia lo literario, de la imposibilidad de la escritura, de sus aficiones a la historia y a la lectura de crónicas, a la música clásica (en especial la barroca), de su interés en el cine y de su búsqueda estética en la fotografía y en las letras (cfr. Zepeda:2006). También se ha dicho bastante de su papel activo en la formación de otras generaciones de escritores e incluso de sus cartas de amor.

El campo fotográfico ha sido especialmente fértil en últimos años, en los que se recordó su labor/afición fotográfica que a su muerte en 1986 contaba con “casi 7.000 negativos que aparecieron en cajas de zapatos, algunas medio perdidas en el cuarto de esa azotea con vistas” (Valcárcel:2017) y que hoy están en la Fundación Juan Rulfo.

Varias de estas fotografías fueron objeto de exposiciones durante el mismo período de su creación literaria; en Guadalajara en 1958 y la magna exposición en Bellas Artes con más de trescientas fotografías en 1980. No obstante, todos estos estudios se han llevado de forma paralela; como el mismo Rulfo llevó a cabo ambas disciplinas, a fondo pero sin tocarse. Así lo apunta Víctor Jiménez retomando a Bourdieu en uno de los ensayos que aparecen en *México: Juan Rulfo, Fotógrafo*, al explicar que “la autonomía de los campos artísticos imposibilita la transferencia de sus respectivas reglas de un campo a otro” (Jiménez, 2001:33) No obstante, y como contrapunto de esta postura, Eduardo Rivero propone “una indivisibilidad de los dos actos creativos, por la cual los proyectos del escritor y del fotógrafo resultan paralelos, incluso si bajo el perfil lingüístico por numerosas analogías” (Rivero, 2001:27).

Los fotógrafos y especialistas de la Historia del Arte estudian las fotografías siempre con cuidado de que la imagen vista no los lleve de vuelta a Comala y le pongan un nombre a esa mujer u hombre plasmado en la placa de plata caminando por algún poblado olvidado de la ruralidad mexicana, como un murmullo de la memoria al igual que en *Pedro Páramo*. Los especialistas en literatura por su parte, han llevado a cabo todos los estudios que mencioné al principio y en gran medida dejan fuera a lo fotográfico quizás por estas “reglas de cada

campo.” En este ensayo no me gustaría hacer que estas imágenes vuelvan a Comala sólo para encontrar a Eduviges o a Susana en las fotografías de Rulfo, sino para hacer evidente en un mismo espacio el arduo trabajo visual de correspondencias que gestó Rulfo en un espacio más que imaginario y que por supuesto habla de un estilo y de un modo de narrar que se basa en mirar lo ordinario de forma distinta en ambas disciplinas.

Rulfo creó un repertorio de imágenes, como lo apunta Sontag, que da la impresión de “contener al mundo entero en la cabeza como una antología de imágenes” (Sontag,1977:15) de la que las palabras abrevan. Sus trabajos como fotógrafo de turismo, historiador, cronista y antropólogo cimentan, sin duda, las bases de sus políticas de observación que crean la ilusión de rural y naturalista pero que están totalmente inscritas en el estudio formal y/o autodidacta de estos campos sociales.

En la última edición del libro *Noticias sobre Juan Rulfo. Una biografía* de Alberto Vital, Rulfo habla sobre el proceso creativo de *Pedro Páramo* en una entrevista inédita publicada por fragmentos el 15 de mayo del 2017 en el diario *La Jornada* y realizada por alguien cuyo nombre no aparece en los archivos. En ella Rulfo señala que la escritura de *Pedro Páramo* fue “un proceso lento, que ha evolucionado por mucho tiempo mentalmente, y de pronto surge algo que acelera su desarrollo. Es una aceleración de estímulos o de fuerzas porque el proceso está latente” (Vital, 2017:8). En ese sentido, “Comala en realidad no es un pueblo, es una definición hecha al azar; pero sí me dio la clave para encontrar en él ciertas raíces de las personas que ahí vivieron, cómo vivieron y qué fue de ellos, ya que en ese pueblo no vivía nadie” (Vital, 2017:8). Con esta lectura sus fotografías se convierten en la representación material de este espacio mental; del proceso latente que implica la escritura misma.

2. Desarrollo: Fotos, Palabras e Historia

En su ensayo “Juan Preciado y el discurso de la madre” el doctor Armando Pereira nos habla de la búsqueda del padre como una constante en la literatura de Occidente que se repite en Rulfo. Sin embargo, hace énfasis en que en esta repetición no se halla lugar común de este discurso que podría considerarse consumado, al igual que la crítica a *Pedro Páramo*, sino que se trata de una re-visitación “para mostrar otros ángulos, para desplegar otras zonas poco visitadas de esta problemática universal...” (Pereira Llanos, 2006:47). Creo que la selección de palabras no podría ser mejor para los fines que competen

a este ensayo; esto pues aunque estos términos se enmarcan dentro de la obra literaria sobre la búsqueda del padre, lo hacen mediante una comparación visual y una espacial: “mostrar otros ángulos” y “desplegar zonas poco visitadas” que son dos de las cualidades del estilo rulfiano presentes también en lo fotográfico y que a su vez ponen en perspectiva la idea de lo visual relacionado con el espacio, y lo verbal con el tiempo¹. Esto pues, en la idea de Pereira, el espacio se despliega en su narratividad y lo visual parece colocado en un punto de vista aparentemente inmóvil, como lo haría una fotografía.

Por ejemplo, José Carlos González Boixo en su ensayo “Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo” hace eco a esta idea de posicionarse en otro ángulo al comentar sobre la fotografía de Rulfo:

[...] se muestra un fotógrafo que se aleja del habitual clasicismo y adopta posiciones más vanguardistas. La explicación debe buscarse en su interés por los factores formales de la fotografía como medio para conseguir resultados estéticos y permite afrontar la toma desde encuadres atrevidos. (González Boixo, 2006:283)

En el mismo sentido, de la cita inicial Daniele de Luigi en su artículo: “Más allá del silencio: Rulfo fotógrafo: problemas e interpretaciones” nos habla de las “zonas poco visitadas” en torno a la obra fotográfica de Rulfo durante su época de fotógrafo de viajes. En este periodo era importante, igual que hoy en día, mostrar imágenes que contuvieran un mensaje pintoresco y mostraran la región como un lugar visitable. No obstante, Rulfo con el ojo educado en esta búsqueda estética, se añadió sin problemas al estilo fotográfico que deseaba borrar lo pintoresco de la fotografía rural. Sin embargo, para él no se trataba de una búsqueda de *borrar la tradición fotográfica de viajes* sino de una política de la visión pues él:

visitaba las regiones apartadas de su zona de origen. Por lo tanto no hay pintoresquismo que eliminar, pues ni puede ni quiere desnudar lo que ve de aquello que sabe reduciéndolo a mera forma: ninguna cosa es sólo sí misma, nada es fuera de la cultura y la historia. (de Luigi, 2006:295)

Esta misma búsqueda se refleja en *Pedro Páramo*, en donde como primera descripción de Comala tenemos: “En la reverberación del

¹ Norman Bryson en su artículo “Intertextuality and Visual Poetics” publicado en el número 22 de la revista *Style* habla de esta movilidad de las imágenes no sólo para narrar, sino en la raíz de su observación a través del tiempo y los cambios que las imágenes pueden tener en la vida de un individuo. Creo que esta es una idea central que se puede explorar en esta antología visual observable en el trabajo de Juan Rulfo.

sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía.” (Rulfo, 1958:3)

En esta descripción es notoria la consciencia en lo literario de los tres planos con los que Rulfo jugó en gran parte de sus ejercicios fotográficos (ver fotos 2,3 y 4). Además, el lector es introducido en la novela con un narrador que parece omnisciente, entre los diálogos que llevan Juan Preciado y Abundio en su camino a Comala; y que a su vez es diferente del discurso del narrador en primera persona de Preciado y los demás habitantes de Comala que van contando sus pensamientos, percepciones o memorias, como si este juego de voces remitiera a su vez a planos espaciales y temporales distintos que conviven en una misma escena.

Comala se presenta como un espejismo que bien podría ser una mezcla de diferentes capturas del mundo hechas por Rulfo (Ver fotos 1 y 2) en sus fotografías de viajes, pero a su vez no son una descripción de ellas ni una *ecfrasis*; el espacio parece no ser terrenal; la llanura da la impresión de agua y lo que podrían ser nubes son el vapor del mismo suelo que se pierde en las montañas.

Foto 1



Juan Rulfo, Sin título (1952)

Foto 2



Juan Rulfo, Colima (1953)

Ahora, en relación a la búsqueda de la historia y a la obra de arte que jamás está fuera de la cultura que menciona de Luigi, existen referentes visuales que se unen con los diálogos sobre la política y la religión en *Pedro Páramo*. La revolución y el catolicismo son, por ejemplo, sólo telones de fondo. Discursos que parecen controlados por el mismo Pedro Páramo y normalizados por toda la comunidad en Comala. Un momento que manifiesta claramente esto es la muerte de Miguel Páramo quien es odiado por el párroco a sabiendas del mismo Pedro:

—Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídese ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.
Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó. (Rulfo, 1958:22)

Este acto hace evidente que no es quien sea más bueno el que gana el cielo sino quien tiene la posibilidad de pagar por la expiación de los pecados. Así la escena continúa con el padre Rentería teniendo un momento en el que intenta permitirse el odio, sin embargo:

El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.

—Son tuyas —dijo—. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor; me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor. Y cerró el sagrario.
Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas.
—Está bien, Señor, tú ganas —dijo después. (Rulfo, 1958:23)

Con estas últimas líneas sabemos que tendrá que darle el perdón a Miguel Páramo y al final de la novela abandonará toda fe para unirse como líder a la causa revolucionaria porque “De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago.” (Rulfo, 1958:23)

Este mismo tratamiento accional en la novela se refleja en sus fotografías, particularmente una de mis favoritas en su labor artística (ver foto 3). En ella se observa gran profundidad de campo y se aprecian claramente tres planos en el encuadre: En el primer plano podemos mirar al pueblo embebido en su transcurrir diario: todos de espaldas como si el ojo fotográfico, es decir el observador externo que los mira no fuera relevante; y quizás por ello logrando una ilusión de naturalidad en la toma y haciendo un guiño a Juan Preciado como el observador externo de Comala mismo que escucha las voces pero no puede ver a nadie realmente antes de morir de miedo.

[...] pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. (Rulfo, 1958:57)

En la fotografía se observan campesinos que cargan costales de lo que parecen ser semillas. Hombres y mujeres se involucran en esta actividad. En el segundo plano tenemos una estructura que bien podría ser la puerta a una plaza o al centro del pueblo, y que parece un marco dentro del marco fotográfico. En él, una vez más la vida cotidiana transcurrirá, quizás relaciones comerciales o de distracción pública.

Finalmente en el tercer plano, como fondo, tenemos la cúpula de la iglesia. Se erige como una arquitectura presente y en el centro de la imagen. Sin embargo, no genera la idea de vida o ajeteo en la composición. Ésta se encuentra, simbólica y visualmente, subordinada a la actividad humana del primer plano. Desde mi punto de vista esto señala de forma perfecta las políticas de la visión Rulfiana en relación a la religión.

Foto 3



Juan Rulfo, Sin título (1953)

No obstante, esta no es la única fotografía que explora esta idea. No sólo el tumulto de las personas puede arrebatarse el primer plano a la religión; la naturaleza como eje narrativo y visual también es otro motivo de esta índole. En la siguiente imagen (ver foto 4) el árbol como referencia a la naturaleza tendrá el primer plano mientras que el segundo estará marcado por los techos de las casas del pueblo. En el fondo, nuevamente en el tercer plano, veremos la iglesia y aunque está colocada una vez más en el punto central de visión es la estructura más lejana en composición.

Foto 4



Juan Rulfo, Sin título (1953)

Estos murmullos de la gente en su quehacer diario y la imperiosa voluntad de la naturaleza donde esto se lleva a cabo son también las descripciones que tenemos de Comala en la voz del recuerdo de Dolores Preciado, el primer plano es siempre la gente, la naturaleza y el pueblo mismo. Es la acción y el espacio en la memoria el que le da forma a la imagen del Comala vivo que ya sólo existe en los recuerdos que se marcan en cursivas en la novela:

«Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...». (Rulfo, 1958:56)

Juan Rulfo jamás imprimió ninguna de sus fotografías. Los costos por una actividad que él mismo consideraba una afición eran demasiado elevados. No obstante, durante su vida dos exposiciones con sus fotografías fueron montadas. La primera exposición fotográfica se llevó a cabo en Guadalajara, patrocinada por una tienda del centro llamada *Camaráuz*, cuyo dueño Victor Aráuz hizo uno de los primeros comentarios críticos sobre las fotografías de Rulfo. En referencia a éstas

expresó que el autor “no capta[ba] los ojos de los sujetos”² (Pearson, 2006:241). Esta observación me parece esencial para entender el papel que cada arte (fotografía y literatura) jugaba en las creaciones de Rulfo.

En *Pedro Páramo* (Rulfo:1958) los ojos son esenciales para la construcción de los habitantes de Comala. Durante toda la novela se menciona sesenta veces esta palabra. La descripción de los personajes en muchos casos se hace simplemente por las características de los ojos: “Los ojos reventados por el sopor del sueño” (p.3), “ojos (con) una gota de confianza” (p.5) y los “ojos [que] eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra” (p.7) de Abundio al hablar con Juan, los “ojos que no se ven”(p.15) de Eduviges, los “ojos de aguamarina, como de dulce de menta”(p.11, 86) de Susana San Juan, los “ojos medio grises, medio amarillos, que ella tenía y que parecían adivinar lo que había dentro de uno” (p.12) de la abuela de Pedro Páramo, los “ojos humildes y bonitos” (p.16) de Dolores Preciado que se “endurecieron con el tiempo”(p.18). Asimismo es la imagen de los ojos la que le da sentido y cohesión a la novela; pues la presencia de Juan Preciado en Comala desde el inicio es que él trae “los ojos con los que miró su madre” (Rulfo, 1958:3)

Esta imposibilidad de la imagen visual fotográfica para mostrar los ojos parece ser una de las características fundamentales de la diferencia entre los discursos fotográfico y literario para Rulfo. Las palabras son el agente mediante el cual se mira mientras que la fotografía es el referente visual de la totalidad. Así podemos observarlo en el único personaje que entra en contacto con una fotografía en toda su obra. El mismo Juan Preciado lleva en el bolsillo de su camisa un retrato de su madre muerta,

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándose el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón. Es el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera. (Rulfo, 1958: 5)

Preciado piensa que la fotografía servirá de *testigo*, un resultado para que su padre lo reconozca. Al mero estilo de Barthes en *La Cámara Lúcida*, lleva consigo la única prueba de la existencia de su madre que puede cargar pues “la fotografía es más que una prueba: no muestra tan solo algo que

ha sido, sino que también y ante todo en ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto” (Barthes, 1990:15).

Más allá de esto, este retrato no sólo requiere ser prueba de la vida de Dolores Preciado sino a su vez *dar fe* del parecido entre él y su padre, pues “la fotografía *autentifica* la existencia de tal ser, es decir, en esencia, “tal como él mismo”, más allá de un simple parecido civil o hereditario” (Barthes,1990:162). Así, la metáfora de Juan Preciado como la encarnación de la madre que vuelve a Comala a morir se completa también en el círculo visual: fotográfico y en palabras.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre, de su nostalgia, entre retazos y suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora vengo yo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: «Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche». (Rulfo, 1958:3)

En la descripción de la fotografía tampoco se miran los ojos. Sabemos el lugar donde la encontró y la prosopopeya del pedazo de papel que parece sudar con él mientras camina a Comala. Sin embargo, los ojos que tiene Preciado para observar lo que su madre miró son la verdadera búsqueda y en ese sentido, al igual que lo señala Armando Pereira: “No hay fronteras entonces, no hay resquicios entre uno y otro, no hay deslinde posible” (Pereira, 2006:49). Es de este modo que ambas artes se conjugan de formas diferentes dentro de la obra. Russek explica que “*the passage describing the portrait offers a productive example of the intersections between narrative and visual imagery: while photography is rendered in literary terms, the literary description introduces as a central issue the representational power and materiality of photographic image*” (Russek, 2015:89).

Otra idea esencial que se une con la posición social y cultural de la literatura mexicana de este periodo y la mención directa de la fotografía en *Pedro Páramo* es la intrusión de la modernidad y el abandono de la literatura de la Revolución. A pesar de que el argumento de Juan Rulfo parece no usar en extremo la dicotomía de la ciudad que crece y el campo que se vuelve fantasma es cierto que la ciudad está latente en la obra. Desde mi punto de vista, la inclusión de la fotografía como tecnología en progreso es uno de esos marcadores. Juan Preciado, quien es el agente intrusivo en Comala, es quien lleva esa fotografía de vuelta como si la personificación de Preciado convertido en su madre sólo pudiera completarse a partir de esta materialidad visual. La ciudad vuelve al campo sólo a morir; pues es el recuerdo de la generación anterior (su madre) la que verdaderamente habita ese espacio de

2 Ver galería de fotografías “Rulfo no capta los ojos” como anexo del ensayo

origen. Sobre esto Russek apunta: “Comala is a void in itself: it has been emptied of living beings, like so many Mexican towns, ravaged by the upheavals of social violence and migration” (Russek, 2015:97).

Comala es este lugar de calles desiertas y de migraciones. Una vez dentro el camino para salir es incierto, pero se sabe que todos se han ido poco a poco. Desde su llegada a Comala, Preciado comenta: “Yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.” (Rulfo, 1958:6) éste contesta de forma rápida y contundente: “—No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.” (Rulfo, 1958:6) Más tarde cuando Preciado encuentra a los hermanos que viven en incesto, éste último desaparece y deja a su hermana con Juan Preciado. Ella le explica que: “Así comenzaron todos. ‘Que voy a ir aquí, que voy a ir más allá’. Hasta que se fueron alejando tanto, que mejor no volvieron. Él siempre ha tratado de irse, y creo que ahora le ha llegado su turno” (Rulfo, 1958:53).

Una vez más, esta narrativa del vacío de la novela también se enmarca en el contexto político e histórico de México. Sus fotografías de viajes le daban estas antologías de visión que incluían los poblados vacíos y a la intemperie como consecuencia del crecimiento y centralización de las ciudades (ver fotos 5 y 6). Este es un fenómeno que hasta nuestros días refleja la realidad de muchos lugares, lo que vuelve aún más vívido el carácter de ficción que nunca es del todo cierto. Comala es todos y es ninguno de éstos.

Foto 5



Juan Rulfo (s/a)

Foto 6



Juan Rulfo (1953)

3. Conclusiones: Los lenguajes indivisibles

A partir de estos ejemplos es posible comprobar que las dos artes que Rulfo llevó a cabo durante su vida como autor tienen confluencias que enlazan lo visual y lo literario, simbólica e históricamente. *Pedro Páramo* es una novela con una referencia efrástica directa a la fotografía que posiciona la modernidad que se vivía en el período en México, en relación con los cambios y el abandono del campo.

Asimismo, es interesante observar las diversas temáticas visuales que explora tanto en lo fotográfico como en su obra literaria, concluyendo que estas analogías que mencioné al inicio, en la cita de Rivero, fueron esenciales para la configuración de la obra general de Rulfo, aunque él mismo creía que las realizaba de forma paralela y con peso particular en lo literario y su carrera como escritor. A diferencia de Susan Sontag, quien lo catalogó como “el mejor fotógrafo que ha[bía] conocido en Latinoamérica”, Rulfo nunca consideró que su fotografía fuera un arte. Como parte de las conclusiones de este ensayo se puede afirmar que la palabra *transversal* funciona como mejor adjetivo que *paralelo*, pues en la práctica, las influencias de un lenguaje en el otro son evidentes.

Es posible al menos comentar dos de ellas que se exploraron en este ensayo: la primera se trata de la consciencia crítica sobre los propósitos y los límites, al menos concebidos por él como autor, de cada disciplina. En este sentido, hay usos de la imagen fotográfica que sirven como archivo de mundo o la llamada “antología visual”, pero hay detalles que sólo la literatura puede llevar más allá. En este caso, la descripción de la potencia o cualidades del referente por medio de los ojos que en las fotografías jamás puede hacerse, al menos en la *praxis* rulfiana.

La otra influencia se relaciona con el uso estético de la fotografía que contrapuntea con el carácter “histórico” que se pretende adjudicar a la técnica por lo menos desde la literatura. Si bien es cierto que el retrato de Dolores Preciado en la novela es una suerte de *testimonio*, que nunca logra su objetivo, los usos de su fotografía material distan mucho de esto. Se enmarcan más puntualmente en el campo de la exploración estética que tiene implicaciones culturales y políticas, ambas exploradas con palabras en la novela.

En este sentido, los dos lenguajes al verse de forma aislada representan: en la fotografía, el mundo cotidiano que poco se representaba por *amateurs* en los cincuentas, (aún más si tomamos en cuenta que Rulfo nunca reveló sus negativos) y en lo literario, la renovación de la forma en que se apreciaban los alcances de la ilusión narrativa del habla cotidiana en la ruralidad mexicana. En conjunto generan un campo visual, literario y de crítica social en la que los mundos convergen y se complementan. Es por esta razón adecuado concluir con certidumbre que en Rulfo existe “una indivisibilidad de los dos actos creativos” (Rivero, 2001:27) que crea una forma histórica, política y cultural de observar la ficción, la estética y la narrativa misma.

Bibliografía

- Barthes, Roland, 1990, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona. Paidós.
- Bryson, Norman, 1988, “Intertextuality and Visual Poetics” en *Style*, Vol 22, No. 2. Illinois University. 183-193.
- DeLuigi, Daniele, 2006, “Más allá del silencio. Rulfo fotógrafo: Problemas e interpretaciones” en *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Víctor Jiménez, Alberto Vital Jorge Zepeda coord. RM/FFyL UNAM/ Fundación Juan Rulfo/UI/UC/ UAA. México. pp.287-303.
- González Boixo, José Carlos, 2006, “Esteticismo y Clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo” en *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Víctor Jiménez, Alberto Vital Jorge Zepeda coord. RM/FFyL UNAM/ Fundación Juan Rulfo/UI/UC/ UAA. México. pp. 249-287.
- Jiménez, Víctor, 2001, “El México de Juan Rulfo” en *México: Juan Rulfo, fotógrafo*. Erika Billeter et.al. Lunwerg, Barcelona. pp.33-37.
- 2010, *100 Fotografías de Juan Rulfo*. RM Editorial. México
- Rivero, Eduardo, 2001, “Juan Rulfo, escritura de la luz y fotografía del verbo”, en México: Juan Rulfo, fotógrafo. Erika Billeter et.al. Lunwerg, Barcelona. pp. 27-32.
- Russek, Dan, 2015, “Family portraits: Horacio Quiroga, Juan Rulfo, Silvina Ocampo and Virgilio Pineira” en *Textual Exposures: Photography in the Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*. University of Calgary, Faculty of Arts (Latin American Research Centre). Alberta. pp.77-115.
- Pearson, Lon, 2006, “Una exposición fotográfica olvidada” en *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Víctor Jiménez, Alberto Vital Jorge Zepeda coord. RM/FFyL UNAM/ Fundación Juan Rulfo/UI/UC/ UAA. México. pp. 233-287.
- Pereira Llanos, Armando. Claudia Albarrán (2006). *Narradores Mexicanos en la Transición de Medio Siglo 1947-1968*. UNAM, México.
- Sontag, Susan, 1978, “La caverna de Platón” en “Sobre la fotografía”. Alfaguara, 2006. México. pp. 13-45.
- Varcárcel, Marina, 2017, “Juan Rulfo, el escritor fotógrafo” en *ABC Cultural. Arte*. Recuperado de http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juan-rulfo-escritor-fotografo-201704120107_noticia.html. Consultado el 20/12/17.
- Vital, Alberto, “Entrevista a Juan Rulfo” en *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*. México. RM Ediciones. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2017/05/15/cultura/a08n1cul>. Consultado el 04/12/17.
- Zepeda, Jorge, 2006, “Reflexiones preliminares sobre la posteridad de Juan Rulfo y su obra” en *Tríptico para Juan Rulfo: Poesía, Fotografía, Crítica*. Víctor Jiménez, Alberto Vital Jorge Zepeda coord. RM/FFyL UNAM/ Fundación Juan Rulfo/UI/UC/ UAA. México. pp. 217-232.

ANEXO: “Rulfo no capta los ojos”



Juan Rulfo, Autorretrato en el Nevado de Toluca (1940)



Juan Rulfo, “Casa en ruinas en Tlaxcala, 1955”



Juan Rulfo. En: *Inframundo: el México de Juan Rulfo* (s/a)



Juan Rulfo, “Instrumentos musicales y espectadores en Tlahuitoltepec”. En *100 fotografías de Juan Rulfo* (1955)

Los textos de pintura de Juan García Ponce

¿Una autobiografía?

MILDRED CASTILLO CADENAS

UNAM

*...toda identidad es ilusoria y no hace más que
repetir otras muchas anteriores, animadas de
una idéntica "intensidad más fuerte" que siempre
vuelve para afirmar la verdad de la vida.*

JGP, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*

El seguimiento teórico y crítico de los textos autobiográficos ha cobrado mucha relevancia debido al intersticio genérico, ontológico y estructural que los caracteriza. Aunque su origen data de la antigüedad griega con las *Meditaciones* de Marco Aurelio, los escritos autorreferenciales alcanzan una revisión teórica, sobre todo, a partir de la década de los sesenta. Ya en 1956 Georges Gusdorf se adentraba en la reflexión entre historia y escrituras del yo, reforzando sus estudios del sujeto actante de la enunciación en un contexto determinante para la representación del yo. *Grosso modo* estas posturas relativas a la triada yo-vida-escritura continuaron hasta el presente como conglomerado de procesos convergentes en la autobiografía, más próxima a concebirse como materialidad híbrida; ejemplo de ello es la perspectiva de James Olney en 1978. Sin embargo, entre las diversas aproximaciones en estas últimas décadas, *El pacto autobiográfico* (1975) de Phillipe Lejeune en la actualidad sigue siendo un referente crucial para pensar la autobiografía. Es pertinente observar que el análisis de Lejeune se centra principalmente en ejemplos franceses, lo cual insta a observar el fenómeno de la autobiografía dentro de las distintas tradiciones literarias y

de escritura supeditadas a las prácticas editoriales del tiempo en perspectiva. El estudio del francés no queda exento de destacar las problemáticas que escapan a la pretendida redondez estructural de un texto autobiográfico, de allí que el lector sea quien conforme a su subjetividad medie con el escrito y el autor, estableciendo un “pacto”, contrato con el cual restituye la circularidad a la obra abierta. Autor y lector coinciden en una lectura compartida para aceptar la calidad verídica y verosímil del texto al mismo tiempo. A esto habría que sumar la idea de memoria, en la cual se encuentran motivos que no necesariamente atienden a un factor cronológico que muestre la ilusión de un periodo o la completitud de la vida de alguien, sino la activación de procedimientos introspectivos con los cuales se exterioriza y hace pública la faceta “íntima” del autor, cuyos alcances mezclan, potencian o dinamizan espacios polisémicos del texto. Este ensayo se propone analizar el acercamiento o distanciamiento, tensión y distensión existentes entre la propuesta de autobiografía de Philippe con los textos de pintura de Juan García Ponce en el contexto mexicano de la segunda mitad del siglo xx.

En 1994 Juan García Ponce declaró que no sabía cómo había llegado a ser escritor ni cómo había logrado “cierto” reconocimiento, pues verdaderamente nunca había perseguido tal fin. Simple y llano, afirmó que su único deseo era que la escritura lo llevara a vivir en la literatura. Al respecto, podríamos pensar que más de cuarenta libros de 1956 a 1998 son prueba de que, en efecto, alcanzó su particular meta. La huella de su voz está presente en los géneros literarios que cultivó, dado su empeño por construir una obra redonda estética y temática con base en la idea de escritura como un hecho autobiográfico, sin diferenciar entre narrativa, ensayo o dramaturgia, lo cual pone en relieve entreveramientos literarios reactualizados conforme la decodificación hecha por el lector al acercarse a sus textos de pintura, los cuales funcionan dentro de su obra como ensayo, crítica, crónica, memoria, acaso también, como un diario de impresiones estéticas, cuyos vuelos bien pueden construir el relato de su propia vida o edificar al “yo” representado, duplicado, desdoblado.

La ensayística de pintura sitúa al lector frente a un discurso en primera persona, dando pie a una supuesta conversación textual en la cual intervienen el autor, la imagen y el lector. Esta relación triangular pasa por diversos procesos cognoscitivos: el texto entra en tensión consigo mismo, dado el horizonte intertextual e intermedial imbricado casi siempre con una écfrasis. De tal manera, los claroscuros del pensamiento del escritor, en tanto “representación corporal” transcrita en el papel, marcan la pauta para dar la impresión metafórica de un espacio vital complejo, en que el autor pone en

práctica el ejercicio de la autobiografía como medio y fin en sí mismo a partir del ensayo y la crítica.

El yo desdoblado de García Ponce procura que la mirada del autor-narrador-personaje puesta en la pintura y la literatura reanude la “vida” cada vez que el arte se hace presente: “creo en el poder del arte como un conjuro que utiliza la misma fuerza de la realidad para convertirla en una forma desde la cual, sin que pierda sus atributos esenciales y su tendencia a la dispersión, podemos encontrarla de una manera tal que en esa misma contemplación hallamos nuestra propia coherencia”. (García Ponce: 1982: 11) La escritura como herramienta para “hacer”, “crear” la vida permite al autor organizar el caos de la realidad a fin de encontrar la coherencia del pensamiento y la existencia por medio de la reflexión de las imágenes. Derivado de ello, la escritura resulta un puente por el cual es posible “caminar” por la historia de las ideas estéticas sin que exista el requerimiento de historiarlas estrictamente. Externar un punto de vista subjetivo respecto a la pintura en tanto imagen para García Ponce es entrar en un espacio particular calificado por él mismo “espacio literario que ignora el tiempo”. Bajo ese panorama, el espacio de escritura en el cual interactúan autor, imagen y lector, nos orilla a pensar estos textos como crónica de un modo particular de escritura-lectura visual transcrita en calidad de evidencia de la vida o testimonio de la existencia.

Dado el panorama en el que se inscribe la obra de García Ponce, como médula crítica de la llamada Generación de Medio Siglo en literatura y, de la Ruptura entre los pintores, compete centrarse únicamente en algunas críticas de arte con la finalidad de echar luz a una parte crucial de su corpus literario para denotar que el ensayo no funge únicamente como referencia intertextual para el análisis de la narrativa, como generalmente han hecho algunos estudiosos de su obra. Asimismo resulta fundamental observar que la visualidad fluctúa en la tónica de *leitmotiv*, cuya funcionalidad rebasa por mucho la instancia de referente o cita, alcanzando el mote de punto de fuga con el cual se traza un modelo operativo, mismo que transita de la imagen “real” a la imagen imaginaria del autor, trasladándose a su vez a la escritura, regresando muchas veces a la imagen de partida. ¿Es pues esta escritura “visual” un modo de escritura del yo? La respuesta parece ser positiva, mas la cuestión a esclarecer es ¿cómo funciona esta operación textual en la obra de García Ponce?

Una primera respuesta es que la creación, en tanto praxis literaria y artística posibilita la edificación de la identidad desde un espacio íntimo encriptado en la escritura. Aun cuando estos textos han sido considerados como ensayos o críticas de dentro de la tradición literaria hispánica, su particularidad dentro de las letras mexicanas

es el rompimiento consciente con la misma tradición, característica presente no sólo en la obra de nuestro autor, sino en la obra de varios escritores y artistas que en aquel tiempo pugnaron por la creación de nuevas maneras de resolver problemáticas estéticas mediante la dislocación de los tiempos narrativos, la conformación de un discurso histórico distinto al de la Revolución Mexicana con un marcado sesgo intimista y, en algunos casos, autobiográfico. De allí, por ejemplo que encontremos las autobiografías precoces en 1966, a petición del editor Emmanuel Carballo de los todavía muy jóvenes representantes de la Generación de Medio Siglo, entre los cuales se encuentran también Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, José Vicente Melo, entre otros. Esta petición, además de mostrar otras literaturas “nacionales” pretendía impulsar el mercado editorial y empezar con una forma eficaz de relacionar a la obra literaria. Tomando en cuenta esa pauta del sistema cultural donde oscila el origen de la obra de García Ponce, pensemos en cómo acota Philippe lo autobiográfico.

La primera pregunta a resolver por el teórico francés es si es posible definir la autobiografía. Curiosamente, la califica como una poética, es decir, más que una construcción con ciertas características estructurales y temáticas, la concibe como proceso a desarrollar, en el cual interviene la autorrepresentación y, en buena medida, también la autoficción. En ese tenor, habría que dar paso a una postura flexible a fin de conectar los cambios radicales del yo, el autor, la escritura y el lector, con las manifestaciones literarias y estéticas de la figura de autor o de artista, la cual también atañe al escritor. En el libro publicado recientemente, *Juan García Ponce y su colección pictórica* (2017), Jaime Moreno Villarreal puntualiza:

Existe para el caso el término distintivo de “escritor de arte”, término de origen anglosajón y poco usual en nuestra lengua, que designa a quien, entre sus varias tareas de escritor, produce ensayos sobre arte en los que imprime el carácter propiamente literario de su reflexión, a menudo explorando la poética del artista en su objeto de estudio. Mejor que en la estela de los críticos, Juan se colocó en la línea de los escritores de arte, que en México incluye, entre otros, a Xavier Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz. El nivel literario de su escritura fue un incremento que favoreció desde luego su función crítica. (Moreno: 2017: 17)

Como es posible observar, una lectura distinta del escrito considerado como crítica o ensayo desplaza el significado del mismo, recolocándolo en su dimensión dentro de la tradición a la que pertenece, a la vez que lo inserta en el ámbito de la tradición anglosajona. La función del texto autobiográfico, en este caso, se relaciona con el ejercicio ensayístico no sólo referido a la organización de un discurso pedagógico o

demostrativo en cuanto a pintura se refiere, sino en la articulación de una obra y un discurso propio artístico cuyo punto de partida es la imagen de la pintura, misma que también es la imagen de la palabra. Así, el escritor de arte decodifica la escena visual para hilvanar una relatoría de vida y de construcción de un supuesto yo. Observemos un ejemplo en *De viejos y nuevos amores. Arte* (1998). Al analizar la vida y obra de su hermano, Fernando García Ponce, el autor se desliza hacia su propia experiencia:

...Fernando empezó a estudiar arquitectura y yo, pésimo alumno, a trabajar con mi padre. Después me fui a Europa. Cuando regresé, un año más tarde a pesar de que mis padres esperaban que estuviese ahí sólo dos meses, mi hermano Fernando ya había hecho un estudio en la calle de Ensenada con las ventanas inclinadas y todo. ¡Qué envidia! Él tenía dos vocaciones, arquitectura y pintura; yo ninguna con posibilidades a realizarse. Sin embargo, a diferencia de él, yo siempre había leído mucho. En Europa se afirmó mi decisión de intentar ser escritor. (García Ponce: 1998: 115)

Derivado de este fragmento escrito a retrospectiva en 1998, es posible entrever que García Ponce hilvana el discurso crítico con el autobiográfico, aun cuando este libro reúne textos misceláneos que van de la obra de Wifredo Lam o Gustav Klimt a Ilse Gradwohl. Estos textos alojan la memoria sentimental, sensorial y filosófica fragmentada, la cual opera textual y literariamente. Mediante ella el autor se ensaya a sí mismo, siguiendo la idea de un proceso o una obra en progreso plural, abierta, donde la convergencia de lo íntimo se empalma con la figura pública.

La primacía de la primera persona del singular en los ensayos de García Ponce coincide con sus cuentos y novelas, cuyas tramas y argumentos son detonados por una imagen oscilante entre ficción y realidad, tanto de los personajes como del propio autor. Enunciar desde ese horizonte, coloca al lector en la expectativa de que aquello que se menciona en los ensayos sobre pintura nace “fidedignamente” de alguien real, quien ha firmado los textos que se presentan compilados en forma de libro. En esa línea cabe destacar que las condiciones físicas del escritor fueron muy particulares, toda vez que tuvo que dictar la mayoría de su obra debido a la esclerosis múltiple que sufrió desde 1967 y que lo dejó inmovilizado de manera gradual. Por ello la marca discursiva de la primera persona es indicativo de una disociación entre el cuerpo enfermo e inmóvil del escritor con la lucidez y tenacidad del yo reelaborado, rearticulado y, acaso reimaginado del verdadero escritor. Volviendo a Lejeune, las preguntas son: ¿quién dice?, ¿quién escribe?, ¿coincide la firma con la identidad de autor? Si esos son los indicios “confiables” para establecer el pacto

entre lector-autor en una autobiografía, de entrada nos encontramos con una controvertida distancia entre el sujeto yo verdadero y el sujeto yo ficcionalizado en la escritura. Al respecto, Lejeune se lamenta de que en un texto anterior a *El pacto autobiográfico* no había podido definir concretamente su concepto de autobiografía: “Al hacerlo me he tropezado con las discusiones clásicas que siempre suscita el género autobiográfico: relaciones entre la novela y la autobiografía. Problemas irritantes por la repetición de los argumentos, por la zona difusa que rodea el vocabulario empleado y, por la confusión de problemáticas procedentes de campos sin posible comunicación entre ellos”. (Lejeune: 1986: 49) A esta problemática yo agregaría la de otros géneros literarios, pues es verdad que la amplitud y la versatilidad de la novela se ajusta más a la narratividad imperante en un modo de discurso autobiográfico, dada la preeminencia del tiempo y el espacio ficcionalizado donde “transita” o “vive” el autor, sin embargo, para que esto se cumpla se requiere de la impresión y concepción del lector. Para definir autobiografía, Lejeune sostiene que antes de ubicarse como teórico o investigador, se situó como lector:

...no se trata de partir de la interioridad de un autor (la cual constituye precisamente el problema) ni de establecer cánones de un género literario. Al partir de la situación del lector (que es la mía, la única que conozco bien), tengo la oportunidad de captar con más claridad el funcionamiento de los textos (sus diferencias de funcionamiento), puesto que han sido escritos para nosotros, lectores, y que, al leerlos, somos nosotros quienes los hacemos funcionar. (Lejeune: 1986: 50)

Esta explicación nos pone muy alerta de que en la observación en torno al fenómeno de los escritos autobiográficos se encuentran los lindes textuales que orientan sentidos comunicativos, mas no los definen con claridad, dado que existe una necesidad de completar el escrito gracias a la interpretación del lector. La definición que Lejeune propone indica que la autobiografía es el “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (Lejeune: 1986: 50) Siguiendo este parámetro, la problemática se dibuja a partir de las claves de la definición: ¿qué es una persona real? y ¿qué es la personalidad? En el texto “Paul Klee: el estado de la creación” García Ponce escribe:

Paul Klee nació el 18 de diciembre de 1879 en Münchenbuchsee, cerca de Berna. Más allá de los meros datos informativos, al cerrarse el 28 de junio de 1940, fecha en la que el artista muere de parálisis del corazón en una clínica de Muraltto-Locarno, su biografía ofrece muy pocos aspectos

llamativos. Como su obra, tiene un carácter fundamentalmente interior; en ella las verdaderas aventuras tienen lugar por dentro y están siempre relacionadas con su vocación de artista. (García Ponce: 1982: 57)

Como puede observarse, para el autor la persona real se encuentra en la obra del pintor, la cual considera un espacio de significación mejor que el de los datos informativos, los cuales pudieran estar en un texto autobiográfico, mas su inclusión no determina su carácter esencial. Por otro lado, la personalidad de Klee, para el crítico, tampoco se encuentra únicamente en la persona, sino en la interioridad de sus obras, las cuales son índice de Paul Klee. Después de hablar sobre la enfermedad del pintor que finalmente lo llevó a la muerte prematura, el autor asiente:

Paul Klee alcanzó de este modo los últimos extremos de la creación; su obra toca las fuentes de la vida y de la muerte, revelándonoslas como rito y ceremonia inagotables y sólo guarda silencio ante la última, pero no sin antes mostrarnos también al artista frente a ella, desgarrado ante la imposibilidad de permanecer en ese absoluto que resplandece en sus cuadros. En ella se encuentra su verdadera biografía y el más puro testimonio de la naturaleza de su aventura vital. (García Ponce: 1982: 62)

García Ponce sigue la biografía escrita por Georg Schmidt, sin embargo, al escribir este breve texto, está haciendo su propia biografía de Klee, además de establecer su perspectiva en torno a la obra del pintor, la cual lee-mira de manera muy parecida a las de otros pintores, como Rufino Tamayo, Wassily Kandinsky o Juan Soriano. Si bien revisa la obra del pintor bajo el escrutinio del lector, como lo recomienda Lejeune, la mirada del crítico y del contemplador que es, atraviesa su perspectiva, modificando con ello la interpretación de quien podría ser el “verdadero” Klee, lo cual nos hace pensar que esta operación también coincide con la perspectiva del teórico francés.

Después de haber expresado su definición de autobiografía, Lejeune elabora cuatro puntos fundamentales para comprender el funcionamiento de estos textos. Indica que en primer lugar, el texto debe responder a una narración en prosa. En segundo término se encuentra el tema tratado: vida individual, historia de una personalidad. En tercer plano está la situación del autor: identidad del autor y del narrador. El cuarto corresponde a la posición del narrador: identidad del narrador y del personaje principal, retrospectiva de la narración. Más adelante, expone:

Una autobiografía es toda obra que cumple a la vez las condiciones indicadas en cada una de esas categorías. Los géneros vecinos de la

autobiografía no cumplen con todas esas condiciones. He aquí la lista de los géneros que no se ven cumplidas en otros géneros:

- Memorias
- Biografía
- Novela personal
- Poema autobiográfico
- Diario íntimo
- Autorretrato o ensayo (Lejeune: 1986: 51)

Resulta un tanto curioso que Lejeune sostenga que no está interesado en hacer un canon de género literario, toda vez que lo observamos hacer este tipo de desglose, en el que en efecto, las diferencias entre un género y otro, excluyen a otros “contiguos”. La problemática radica en que la definición de los géneros desde hace mucho se encuentra en crisis y que el desplazamiento de los sentidos de la lectura, como también indica Lejeune, son movedizos. Esto señala la complejidad del fenómeno en el que él mismo se ve envuelto: “Se trata de una cuestión de proporción o, más bien, de jerarquía: hay zonas naturales de transición con los otros géneros de literatura íntima (memorias, diario, ensayo) y el clasificador goza de cierta libertad a la hora de examinar cada caso particular”. (Lejeune: 1986: 51) Entiendo que las zonas naturales para Lejeune se ajusten a modos de articular discursos fincados en convenciones correspondientes a unidades de sentido específicas de la cultura escrita y, que a su vez, éstos estén conectados con características estructurales de cada género, sin embargo, resulta muy importante no pasar de largo en la posibilidad de que lo natural en los fenómenos de la comunicación es todo menos natural, sino una construcción de sentido que atiende a desarrollar artefactos de representación del mundo, en el cual está inserto el propio autor, tanto como “persona real”, como firmante y como entidad pública y, en este caso, en tanto figura de “autoridad” crítica entre sus pares escritores y amigos pintores. Entonces, ¿quién es la persona real y cuál su personalidad? ¿El hombre de hombros caídos y rostro adolescente que dictaba a sus asistentes frente a una ventana que daba a un jardín con un árbol frondoso al centro? ¿Un asiduo a la bebida y la francachela? ¿El furibundo crítico de la Escuela Mexicana de Pintura? ¿El hombre de rasgos amables y voz juvenil? ¿El experto en literaturas alemanas? ¿El cuerpo desvencijado sin habla que atiende el mundo sólo con los ojos? Al respecto, Villarreal describe un momento crucial en su relación amistosa:

Luego de mi visita a su casa y su colección, aquel día me despedí de Juan, no sin antes mencionarle un raro librito de Klossowski del que yo tenía un ejemplar que me gustaría obsequiarle, *Roberte et Gulliver*,

en la edición de Fata Morgana. Le pregunté si lo conocía. Su respuesta fue lacónica:

–Tengo todo Klossowski.

Salí de allí con la sensación de haber mantenido un encuentro espiritual. Pocas palabras, silencio contemplativo, la presencia, tal como él se vestía de una sombra luminosa y su capilla de cientos de cuadros que irradiaban o cuyo centro de irradiación era Juan. (Moreno Villarreal: 2017: 28)

La imagen del escritor es descrita por el crítico literario, a efecto de descubrir la obra de García Ponce como si fuera irreductible a la representación de sí mismo al contemplar la pintura. No sabe si la irradiación $\frac{3}{4}$ aun cuando se trate de una frase un tanto cursi $\frac{3}{4}$, es de los cuadros o del autor que les da vida con su mirada.

Esta lectura crítica en torno a los textos de pintura del autor como autobiografía se acerca y distancia al mismo tiempo de las pautas de Philippe Lejeune; sin embargo, siguiéndolo es posible encontrar una vía de tránsito para entender mejor el proceso de escritura autobiográfica, que como se ha visto es una “zona” de entrecruces y bifurcaciones, que particularizan también su recepción y su lectura. Vale hacer notar que la jerarquización de elementos narrativos connotados en prosa, según describe Lejeune, se encuentran presentes en estos escritos, cuya característica principal es la dicotomía entre lo real y la imagen. En el caso de Juan García Ponce, este límite parecería no tener cabida.

Bibliografía

- García Ponce, Juan. 1982. *Las huellas de la voz*. México. Joaquín Mortiz.
- . 1998. *De viejos y nuevos amores*. Arte. México. Joaquín Mortiz.
- Lejeune, Philippe. 1986. *El pacto autobiográfico y otros escritos*. Madrid. MEGAZUL ENDYMION.
- Villarreal Moreno Jaime. 2017. *Juan García Ponce y su colección pictórica*. México. Fundación Cultural MACAY.

Medea en el espacio a través de las artes

*“Líquenes, escarabajos,
animalitos, hormigas”*

ANA LÍA GABRIELONI
*Laboratorio Texto, imagen
y sociedad [LabTIS] UNRN
CONICET*

*A través de los años, un verso de Karoline von
Günderrode me acompaña, una poeta de la
generación posterior a Goethe que, aún joven, puso
final a sus días, tras percibir la contradicción de
los siglos por venir y que ella estaría obligada a 'dar
nacimiento a eso que me mata'.*

Christa Wolf, “Reflexiones sobre el punto ciego”,
Lire, écrire, vivre (2015: 170)

Hacia fines del mes de marzo de 1770, el escritor alemán W. A. Goethe emprende un viaje a Alsacia. Durante una estadía en la ciudad de Estrasburgo, el interés que experimenta en aumento hacia la historia del arte, el derecho y las ciencias no ocupa por completo su tiempo, que dedica asimismo a activos intercambios sociales. Los escritos de *Poesía y verdad* nos permiten acceder a ese universo vital del autor, donde los paseos y las visitas lo conducen frente a un tapiz inspirado en el mito de Medea. El mismo decoraba uno de los muros interiores del Pabellón Real destinado a celebrar el arribo a Francia de una muy desafortunada duquesa, entonces apenas quinceañera que, al contraer nupcias en París con Louis XVI, pasaría a convertirse en reina. Se sabe, la unión de Marie Antoinette con el monarca estaría sellada con un destino aciago: el pueblo vengaría en

los hijos de la nobleza siglos de injusticias. Pero volvamos a Goethe y a sus impresiones sobre el tapiz en cuestión, casi dos década antes de la toma de la Bastille. En medio de los festejos por la futura reina, el escritor alemán se indigna ante la representación de “la boda más espantosa que se haya celebrado jamás” (2016: 478). Así pues, concluye: “Es como si para recibir a esta dama hermosa y supuestamente de gran vitalidad [la futura reina] se hubiera enviado a la frontera al más terrible de los espectros.” (2016: 478) Más adelante retomaremos sus opiniones sobre el tapiz de Medea en la sala principal, así como sobre los otros tapices, expuestos en las salas laterales del edificio; las mismas permiten acceder a esa asociación entre pensamiento y experiencia característica de Goethe, representativa por su parte de esa otra asociación, entre estética y ética, predominante en la época.

Es preciso señalar ahora que la siniestra inhumanidad implícita en la dicha condición espectral de Medea, tal como la percibió Goethe, queda en ocasiones reducida —cuando no revertida— en las Medeas de las letras y las artes contemporáneas. Sin embargo, la materialización de una frontera se revela siempre intrínseca a las representaciones del mito más allá del contexto temporal y estético de sus concepciones. Tanto las imágenes clásicas como las contemporáneas de Medea aparentan ser posibles a condición de la existencia de una frontera provista con la fuerza evocativa propia del confín que instala la distancia. “¿Ahora qué? Una figura, venida desde muy lejos”, escribe Bernard Vouilloux (2018: 40), consciente de las dificultades que entraña hoy en día estudiar las reapariciones de la mujer colquidense, a las que dedica el reciente ensayo sobre el “*cycle médéen*” en la obra de Pascal Quignard, titulado *Image et médium. Sur une hypothèse de Pascal Quignard*.¹ Nuestro camino aquí no se aparta de uno de los propósitos de este libro, reflexionar en el plano general de una teoría sobre la imagen, desde donde interesa observar —en una novela de la escritora alemana Christa Wolf (1993), un film del director danés Lars von Trier (1988), un ensayo-guion y puesta en escena del género teatral butoh (2011), debidos a una colaboración entre el ya mencionado Quignard y la bailarina japonesa Carlotta Ikeda— cómo se configuran en torno a Medea esos paisajes *au-delà* de la frontera, intrínsecos a la insoslayable condición de exilio del personaje. Dicha configuración permite entrever correlaciones entre esos paisajes y la

1 “En el conjunto del ciclo medeano, Medea cumple la función de acelerador de partículas transmediales: al impulsar la figura de Medea sobre la escena, al encarnarla en el cuerpo de una bailarina de butoh, mezcla los viejos materiales greco-romanos con un sustrato que, atravesando la franja septentrional del arco euroasiático, lo desborda por todas partes, poniendo en circulación los motivos ha ser desarrollados en *El origen de la danza*.” Vouilloux (2018: 74)

categoría clásica *locus horridus*, lo cual induce a interrogar el sistema cultural de valoraciones que determina su perduración, así como a descifrar lo esencial de sus actuales manifestaciones. El desierto, en consecuencia, deviene paradigma de esa categoría y el efecto de su aparición, como escenario transformado del filicidio en versiones contemporáneas, objeto de nuestro interés dadas sus anacrónicas similitudes con los efectos —hoy en día presuntamente caducos— de una estética de cuño clasicista.²

“*El sol implacable en verano, el frío en invierno.
Alimentarse de líquenes, escarabajos, animalitos, hormigas.*”

Christa Wolf, *Medea* (2014: 197)

Los contados elementos que se inscriben en el epígrafe anterior alcanzan para describir lo inhóspito del paisaje del exilio último de la Medea de Wolf en el desierto. La naturaleza se manifiesta allí indiferente, imprevisible e, incluso, irracional si se la contempla en función del bienestar, las necesidades y porqué no también la fragilidad, la condición mortal, de los individuos que la atraviesan y la habitan. Los desiertos se rehuyeron por siglos en la historia de la humanidad, al igual que las montañas, los pantanos y los mares abiertos (Corbin 2001: 68, 88, 94 y 2010: 1-6; Yi-Fu Tuan 2015). Aún en culturas como la hebrea y la islámica, cuya génesis es indisociable del desierto, éste no reviste valores positivos a excepción de sus asociaciones con la práctica de rituales, por ejemplo, de purificación (Girard, 1972; Douglas, 1984: 26; Bendiner 1987; Giacomoni, 2007: 85).

Detenerse a contemplar la indigencia del desierto complementario del exilio en la Medea de Wolf, confiere una inesperada si bien pertinente visibilidad a dos pinturas realizadas a inicios de la segunda mitad del siglo XIX. Podría decirse de ellas que revierten las connotaciones negativas tradicionalmente asociadas al desierto, cuando menos en el plano de la representación estética. Propiedades

2 En resumidas cuentas, la intención de observar cómo se componen paisajes aciagos en torno a tres recreaciones actuales de la figura de Medea, localizadas en la ficción, el ensayo, el cine y el teatro, sugiere distinguir en tal conjunto de obras dos operaciones: una de reiteración y otra de restauración. Reiteración de esa zona de exclusión donde Medea termina (libre) confinada (y medita). Restauración del carácter desapasible, amenazante, del espacio inhóspito más allá de la frontera que la demarca, reminiscente de un sistema de ideas que determina la creación y producción de imágenes desde la perspectiva de una estética supuestamente pasada, que admite la categoría *locus horridi*.

formales inherentes a este plano y con características inéditas en la época se funden en ambas obras con una simbología alusiva a la soledad, el aislamiento, el delirio, la expiación, la lontananza. Así pues, los cuadros *El chivo expiatorio* (1854) del pintor prerrafaelita William Holman Hunt y *El Sahara o El desierto* del artista francés Gustave Guillaumet (1867) —donde la tematización de relatos bíblicos e históricos, cuya aparición continuaba siendo previsible en la pintura decimonónica, exigía replicar los paisajes presentes en las fuentes textuales— dan lugar a originales representaciones del desierto.³ Éste se extiende cubriendo la totalidad del espacio plástico hasta las únicas fronteras posibles que, en consecuencia, trazan los bordes del marco de los cuadros y, no obstante ese fenomenal despliegue que lo exhibe en su singular potencial más puro, se halla interrumpido por el discurso que lo atraviesa. Asimilación inmaculada de la cultura como relato sobre la supervivencia de la extinción entre esplendores naturales. El relato se inscribe en el animal moribundo del cuadro de Holman Hunt, en la improbable caravana sobre el horizonte del cuadro de Guillaumet y en las osamentas de otros animales que fueron condenados a perecer sin agua presentes en ambas obras, mientras que la naturaleza se desenvuelve indiferente a todo lo anterior con la fuerza de la luz que celebra los atributos del color autónomo del dibujo en la pintura. No cuesta imaginar cómo al ser exhibida entonces frente a los ojos del público, la uniforme vastedad que constituye el fondo de estas pinturas debió ejercer el efecto — para decirlo con los términos de Charles Baudelaire (1992: 170) sobre semejante triunfo del color— de un “hechizo evocativo”.⁴ La

3 Sobre el cuadro de Holman Hunt véase: Kenneth Bendiner, 1987, “William Holman Hunt’s ‘The Scapegoat,’” *Pantheon* 45, pp. 124-28 y Albert Boime, 2002, “William Holman Hunt’s ‘The Scapegoat’: Rite of Forgiveness/Transference of Blame”, *The Art Bulletin*, 84: 1, pp. 94-114. Marie Gautheron, en su tesis doctoral *L’Invention du désert, émergence d’un paysage du début du XIXe siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)* (defensa en la Sorbonne-Paris X, 2015), examina la conversión del desierto en la pintura de paisaje hacia fines del año 1860 con atención a la obra de Guillaumet en dicho fenómeno. La tesis se publicará con el título *Guillaumet: peintre du désert* a mediados del 2019 (París, Cohen et Cohen).

4 Baudelaire, intérprete privilegiado del arte moderno, concibe una teoría sobre el color en la pintura que, aún cuando es debida a los artistas contemporáneos del poeta, se adelanta sin duda a vislumbrar un arte posterior a ellos, radicalmente experimental, el de los impresionistas. El ya citado Vouilloux supo glosar con extrema claridad esa teoría al distinguir las tres propiedades que Baudelaire asocia con el color en su *Salon de 1846*, infundiéndole los poderes sobrenaturales de la magia: “el color se emancipa de las figuras, del tema, se autonomiza”; “el color es móvil, se extravasa, difunde, expande, derrama”; “el color es lábil, susceptible de propagarse más allá de sí mismo y de colorolear otros registros sensoriales o de dejarse tomar por ellos [...] Autónomo, móvil y lábil, el color es el formato de una imagen. El

analogía nos recuerda los términos de otro poeta extraordinario que practicó asiduamente la crítica de arte, Francis Ponge, para quien ciertas imágenes del arte, como las naturalezas muertas (coincidentes en estos cuadros con las osamentas mencionadas), transforman el espacio de distribución de los cuerpos/objetos en una profecía en el tiempo. Al igual que las imágenes debidas a las hojas de té en el fondo de una taza, el efecto sobrenatural de ciertas imágenes del arte —según Ponge (Dahlin, 1980: 279)— radicaría en su poder de vaticinio sobre el futuro, en adelantar lo que está por venir.

Habernos detenido en las relaciones inteligibles entre la naturaleza (desértica) representada en los dos cuadros citados, las particularidades del tratamiento formal (colorista) de dicha naturaleza, y el sentido adivinatorio del mismo respecto de lo que sucederá en el futuro (del arte), sugiere dos consideraciones que formularemos brevemente aquí, aun cuando cada una de ellas comprende fenómenos tan complejos en términos históricos como fértiles para la teoría y la crítica del arte. La primera de esas consideraciones atañe a la incidencia de los contextos espacio-temporales en la concepción de las imágenes artísticas. Las dos obras que suscitaron estos comentarios son en sí mismas evidencia de cómo ciertas porciones de la naturaleza, desprovistas en determinado momento de la historia de atractivo alguno e, incluso, despreciadas (tal el caso del desierto al que nos referimos), terminan transpuestas con el paso del tiempo en esas ponderaciones de la misma naturaleza en el arte que son los paisajes, y sin otro motivo que las variaciones propias de ciertos paradigmas estéticos y culturales (Giacomoni 2007: 89). La segunda consideración recae sobre la abstracción pictórica, surgida hacia la primera década del siglo pasado, en tanto deudora del género pictórico del paisaje tal como éste comenzó a practicarse en el marco del Romanticismo hacia fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Michel Collot (2011: 107) refiere las consecuencias de dicho fenómeno en los siguientes términos: “Tengo la impresión de que asistimos en Occidente, a partir del siglo XIX, al surgimiento de un nuevo arte del paisaje que, renunciando a las convenciones de la

hecho de que la imagen sea magia, obedece a la acción mágica, magnética del color, a su capacidad para hacer que objeto y sujeto se fusionen proyectando a distancia la intimidad del último”. “Le Moment Baudelaire de l’image. Image, imagination, couleur”, Fayza Benzina (ed.), *Autour de Baudelaire et des arts: infini, échos et limites des correspondances*, Paris: L’Harmattan, 2012, pos. 3907-3921. Por nuestra parte, hemos explorado la incidencia de las ideas estéticas de Baudelaire sobre el color en la prosa poética del mismo escritor en 2001-04, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1, <http://www.saltana.org/1/docar/0013.html#.XK1vQ-v0mlM>

representación, es quizás más efectivo para expresar una dimensión diferente de la experiencia paisajista, que radica en la presencia del mundo y de nuestra presencia en él.” Con las obras cada vez más abstractas que Vassily Kandinsky pinta entre 1910-1913 evocando los “elementos del cosmos”, como agua, astros, montañas, Collot también destaca la tensión existente entre la potencia de la abstracción y el poder de la evocación (2011: 117) de las mismas imágenes para, algunas páginas después, recuperar las reflexiones de Michel Ragon (1956) —en *La aventura del arte abstracto*— sobre las conversiones simultáneas que la abstracción y el paisaje experimentan en la pintura de los años 50 y que, a juicio de este último, operan una ruptura con la figuración tradicional, así como con la abstracción clásica para dar lugar a una pintura “sensorial” o “morfológica” a la cual define con la expresión “paisajismo abstracto” (2011: 120). La nitidez con que esta noción trasluce la genealogía —de cuño romántico, experimental y vinculada a la naturaleza como objeto de representación— de la abstracción pictórica contemporánea, nos exime de mayores comentarios al respecto. Excepto, quizá, en relación con el conocido papel que cumplieron asimismo en el proceso de la figuración idealista y naturalista hacia su disolución, sobre todo a partir último tercio del siglo XIX, las imágenes de artistas de Medio Oriente de entre mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX, como Hokusai, Hiroshigue, Utamaro.

A modo de síntesis de lo precedente, antes de retomar las impresiones de Goethe frente al tapiz con la imagen de Medea en *Poesía y verdad*, cabe apuntar que la conclusión sobre la eminente presencia de la frontera en las representaciones clásicas así como contemporáneas del mito nos confrontó, en primer lugar, con la inclemencia del desierto donde la Medea de Wolf termina sus días. El desierto, en segundo lugar, llevó a recordar la inestabilidad de las apreciaciones que llevan a estimar o no configuraciones de la naturaleza que, a través del tiempo, son objeto de impugnación o de aprobación en el ámbito de las —en consecuencia— muy selectivas representaciones que llamamos (en las letras y el arte) paisaje. Dos pinturas, de dos artistas del siglo XIX: Holman Hunt y Guillaumet, acudieron —en tercer lugar— a reflejar uno de los momentos de inflexión de dichas apreciaciones, en tanto permiten advertir cómo el tradicional desprecio hacia las fuerzas inhumanas del desierto devino un encomio de las posibilidades que el mismo abre a la expresión del color en la pintura moderna. Y esta transformación —en cuarto lugar— conllevó una distinción relativa a la incidencia que las conversiones en la representación del paisaje a partir del siglo XIX ejerció en la fuga de los artistas de vanguardia hacia la abstracción

pictórica de principios del siglo pasado. En quinto y último lugar, a la luz de las metáforas mediante las cuales Baudelaire y Ponge supieron interpretar el fenómeno de las imágenes que parecen adelantarse al arte de la propia época (es decir que revelan más sobre el futuro que sobre el presente de tal arte), admitimos la función oracular, profética de tales conversiones supeditadas al predominio del color sobre el dibujo. Estos dos últimos, al fin y al cabo, fueron los términos que encabezaron un largo enfrentamiento en la historia de la pintura y en medio del cual Goethe toma partido a favor del segundo cuando observa los tapices dispuestos en el Pabellón Real con motivo de la recepción de la futura reina de Francia.

“la imagen del desierto está relacionada esencialmente con la idea de la justicia, por ejemplo, el desierto es un lugar fuera de la ley.”

W. H. Auden, *The Enchafèd Flood: or The Romantic Iconography of the Sea* (1950: 13)

La irritación que Goethe siente frente a la representación de Medea, por el tema seleccionado así como por los excesos formales que allí detecta —entre los que distingue el mal gusto de un cortinado de terciopelo rojo bordado en oro que oculta el enfrentamiento que Jasón libra con un toro en el fondo de la imagen (2016: 477)—, contrasta con el placer que le provocan los tapices de las salas anexas a la central. Es más, el autor del *Fausto* relata que la visión de esos tapices tejidos a partir de la serie de cartones conteniendo escenas de la vida de los apóstoles San Pedro y San Pablo, que Rafael había pintado en el Renacimiento para decorar la Capilla Sixtina, ejercieron sobre él un “efecto decisivo”. Gracias a ellos, agrega, pudo “conocer en gran medida lo correcto e ideal, aunque sólo fuera en una reproducción.” (2016: 477) La avidez con que “iba y volvía una y otra vez” para observar esas imágenes dispuestas en las salas laterales, y donde reconoce traducido el ideal sobre el cual venía edificándose la doctrina estética clásica, sólo es comparable al rechazo que le provoca la “violación de la sensibilidad y del buen gusto” por la desmesura que condena en las imágenes alojadas en la sala central del edificio, y que no duda en juzgar como un “error”. Un error que, a través de la interpretación del mismo escritor alemán, asimila las inapelables correspondencias dominantes en su época entre estética y ética, entre ésta y la existencia, y entre esta última, el destino y la tragedia, al conocido y desgraciado suceso durante la celebración de la llegada de la reina a París y que, por

cierto, se evitó que ella y su esposo conocieran: más de un centenar de personas murieron al quedar atrapadas en un incendio causado por los fuegos artificiales en honor a la pareja real. Goethe explica la secuencia anterior en función de las “horribles imágenes de la sala principal, pues cualquiera sabe lo poderosas que son determinadas impresiones morales cuando al mismo tiempo se encarnan en lo material” (2016: 480). Es decir que infunde en dichas imágenes el invisible e implacable poder de un presagio que, en este caso, no equivalen al gesto crítico de las evocaciones mágicas que Baudelaire y Ponge remiten desde el espacio de la pintura al devenir temporal del mismo arte, para ser un mero mal presentimiento de largo alcance, si extendemos la serie de infortunios hasta el final que alcanzaría a los reyes. Al exhibir —según describe Goethe— a Creúsa en estado de agonía; a los niños muertos a los pies de Jasón quien los contempla con espanto; “mientras la Furia se elevaba por los aires en su carro tirado por dragones” (2016: 477), las imágenes transgreden con sus excesos el decoro del arte clásico interrumpiendo, en consecuencia, un orden cuya restauración —en un mundo determinado por la idea de un destino inexorable— conduce a la ruina (Bartra 2004: 127). En su novela *Las afinidades electivas*, las mencionadas correspondencias se cobran —acaso en un episodio sugestivo de las (en principio) impensables analogías entre el relato de Goethe y el mito de Medea— la vida de un pequeño niño. En este caso, por el ahogo en un lago a causa del descuido de la joven hacia la cual el padre del niño siente una pasión que lo arrastra a transgredir las obligaciones matrimoniales. Charlotte, tía de la joven, madre del niño, y esposa del amante más imprudente de todos los personajes tentados asimismo a comportarse como amantes en la novela, se expresa en estos términos: “hay cosas que el destino se propone con obstinación. En vano se le ponen en el camino la razón y la virtud, el deber y todo lo sagrado” (2000: 288).

La ética intrínseca a la estética clásica, en cuyo marco deben recuperarse las impresiones que la imagen de Medea origina en Goethe, desvela naturalmente a los pensadores del siglo XVIII, entre quienes interesa recuperar a Denis Diderot. Más precisamente, interesa recuperar una de sus apreciaciones en “*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l’architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*”, donde sostiene que la diferencia entre la descripción de una imagen y la misma imagen pintada equivale a la diferencia entre *poder ser y ser* (1971: 342). De allí que, en el caso de la representación literaria de ciertos acontecimientos o motivos aciagos, estos se imprimen en nuestra imaginación como meras sombras pasajeras mientras que, en el caso de la pictórica, inculcan en nuestros ojos toda esa crudeza que Diderot asocia en su texto con la deformidad. Acaso

las palabras de Diderot conserven pertinencia, más allá de Goethe —de su estupor frente al tapiz alusivo a Medea, tan contrario al canon clásico desde su concepción—, para explicar lo que hoy en día provoca estar frente a la pantalla de proyección de la *Medea* de von Trier.

No intentamos aquí volver al director danés un contemporáneo de Goethe, tal como Thomas Bernhard logra hacerlo magistralmente, contra toda estimación temporal, con Wittgenstein en el breve relato titulado “Goethe se muere”.⁵ Intentamos sencillamente reconocer los modos supervivientes de postulados clásicos *a través de* obras de arte contemporáneas que, independientes de esos mismos conceptos al ser concebidas y realizadas, no escapan a estar subordinadas a ellos en el plano de la recepción pública. De allí que dicha supervivencia tendría lugar *a través de* y no *en* las obras de la literatura y del arte; la misma encontraría su reafirmación en los individuos receptores de esas obras. Los prejuicios y temores, de manifestación confluyente cuando no directamente simultánea, presentes en la base de algunos de los hábitos culturales del público lector o espectador aparentan acatar un tiempo histórico cuyo muy lento transcurso contrasta con la agilidad de los cambios que hoy en día alteran casi de continuo la apariencia de tales hábitos.⁶ Deberíamos preguntarnos sobre los temas y tratamientos que continúan siendo o se convirtieron durante el último siglo en tabúes para su libre tratamiento en el arte, advirtiendo en consecuencia las robustas vinculaciones con principios morales, religiosos, ecológicos que pesan en la apreciación de las imágenes del arte contemporáneas, sustrayéndolas en la realidad de las sucesivas proclamas que las declaran “independientes”.

En el film de von Trier, cuya extensión es de poco más que una hora y cuarto, la escena de la muerte de los hijos de Medea ocupa diez minutos que se hacen interminables para el espectador medio. Delineada e intervenida por secuencias abstractas de paisajes sin horizontes, donde el viento imprime en lo vegetal movimientos que —por momentos— hacen pensar en las imágenes del interior de un útero visto a través de un ecógrafo, la secuencia donde Medea prepara la soga con la que colgará a los dos niños no nos priva de la llorosa resistencia del más pequeño de ellos a morir en manos de su madre,

5 El relato de Bernhard avanza animado por el deseo que Goethe abriga durante los últimos días de su vida de recibir al autor del *Tractatus*: “Si Schopenhauer y Stifter vivieran aún, los invitaría a los dos con Wittgenstein, pero Schopenhauer y Stifter no viven ya y por eso invito sólo a Wittgenstein. [...] Wittgenstein,” —dice Bernhard que dice Goethe— “el más grande de todos” (2012: 25).

6 “El miedo está en los hombres como la pesadez en las piedras” escribe Quignard (2017: 71).

que cuenta entonces con la ayuda del hermano mayor —para asegurar que la cuerda sea efectiva alrededor del tibio cuello, mientras tiran de los piecitos en dirección hacia el suelo—, quien luego acepta por su parte el destino inapelable que rige en el universo del mito. Entre tanto, Jasón cabalga por los campos ecografiados en dirección a la imagen del filicidio que, estática, se combina con los trazos caligráficos del nombre *venido desde tan lejos* para titular el film: las figuras de los dos niños pueden verse colgando desde sogas sujetas a uno y otro lado de la línea recta que dibuja la letra d en Medea. Según las estadísticas, los terremotos más destructivos, los que alcanzan a superar los seis grados de magnitud en la escala de Richter, no se extienden más que por algunos segundos. Entre diez y treinta segundos bastan para que la tierra se parta y se consume un escenario de inusitada de devastación. Algo semejante a esta última se instala en los paisajes finales del film de von Trier pero no a base de un desencadenamiento repentino de segundos sino de la vehemente lentitud de los diez minutos de una escena cuyo efecto en los espectadores podría sintetizarse con la fórmula: irrita la mirada, si se nos permite la licencia de abrir otros vasos comunicantes con las ideas estéticas clásicas en apogeo durante el siglo XVIII.⁷

La distinción de Diderot ya citada, entre el *poder ser* de las imágenes textuales literarias y el *ser* de las imágenes visuales del arte, que proporciona a estas últimas una fuerza retórica notable para transmitirnos sensaciones, sugiere que la representación literaria estaría emparentada con lo contingente (lo que puede ser), mientras que la representación visual lo estaría con lo ontológico (lo que es). Theodor Adorno ([1932] 1992), en uno de sus ensayos tempranos —donde los especialistas tienden a reconocer una condensada exposición de las ideas principales del conjunto de su teoría crítica— comienza vinculando lo contingente con la historia y lo ontológico con la naturaleza, para avanzar luego argumentando a favor del carácter ciertamente transitorio y común tanto a la historia como a la naturaleza, por lo que —sostiene— es necesario aunar ambos conceptos para concebir una “historia natural” que provea un marco comprensivo de la realidad.⁸ Lo anterior, según Adorno, interfiere

7 Más tarde, la metáfora sería retomada por Joris Karl Huysmans en términos de “irritación de la retina” frente a pinturas que no eran de su agrado en exposiciones realizadas entre 1880 y 1881. “L’Exposition des Indépendents (1880)”, “L’Exposition des Indépendents (1881)”, *L’Art moderne*, Westmead, etc.: Gregg, 1969, 89, 252-3

8 Para acceder a interpretaciones esclarecedoras del ensayo de Adorno, véase Robert Hullot-Kentor, 1984, “Introduction to Adorno’s ‘Idea of a Natural History’”, *Critical Theory of the Contemporary*, 60, 97-110; Max Pensky, 2004, “Natural History:

alterando la impavidez de la naturaleza, a la vez que restaura la accidentada serie de hechos de la humanidad inscribiéndolos en una historia global e ininterrumpida, semejante a una “historia de la historia”. La “historia natural” que Adorno concibe como eje de un conocimiento posible de y sobre los hombres a través del tiempo y del espacio está inspirada en un par de imágenes, entre las que destaca aquella transpuesta de Georg Lukacs, la de un osario. En coincidencia con el Lukacs que leemos a través de Adorno, Pascal Quignard observa en su libro *El origen de la danza* que la Historia siempre se edifica sobre un osario y que, en el fondo, sobre esas ruinas, está Medea. Medea medita y espera; ella —escribe Quignard— es la gran fábrica de la historia (2017: 142).

“En los tres frescos antiguos conservados sobre su “meditación”, Medea es exactamente el tiempo suspendido antes de la tempestad (el silencio, la inmovilidad, la pesantez y la amplitud antes de que la tempestad haga resonar, estallar, ilumine, devaste el lugar”

Pascal Quignard, *Sur l’image qui manque à nos jours* (2014: 30)

Las reflexiones que cierran el último apartado se originan en torno al libreto del mismo Quignard destinado a una obra de teatro butoh, contenido en su primera versión en el tercer capítulo del mencionado libro *El origen de la danza*.⁹ Durante las presentaciones de la obra, Quignard leía el texto de espaldas a un público frente al que la bailarina y coreógrafa japonesa Carlotta Ikeda danzaba. En una entrevista realizada unos años antes de su fallecimiento, Ikeda explica cómo la improvisación la llevaba a interpretar una Medea distinta en cada una de las presentaciones junto a Quignard, cuya voz y manera

the Life and Afterlife of a Concept in Adorno”, *Critical Horizons*, 5, 1, 227-258; Deborah Cook, 2011, *Adorno on Nature*, Durham, Acumen; Tom Whyman, 2016, “Understanding Adorno on ‘Natural History’”, *International Journal of Philosophical Studies*, 1-21.

9 Para Vouilloux, la amalgama entre la tragedia mediterránea y el butoh japonés es posible por la novedosa identificación entre Medea y chaman introducida en la obra de Quignard, la cual abre una interpretación del mito que trasciende “el arco subártico del mundo euroasiático”, conllevando un potencial de asociaciones y disociaciones expresadas en extenso en el libro del mismo escritor francés, *El origen de la danza*.

de leer el texto asimismo se modificaban irremediabilmente en cada nueva ocasión.¹⁰

Cada noche, en el escenario, durante poco más de una hora, en la oscuridad, con la espalda vuelta hacia el público, —relata por su parte el escritor— me hallaba frente a Carlotta. [...] No éramos “postmodernos”. Éramos “post 1945”. Habíamos pasado nuestra infancia entre las ruinas. Niños que no podían olvidar nada de lo que los había arruinado, tratando de vivir en medio de ellas y junto con ellas. Niños tratando de renacer. Fue así que se representó Medea por primera vez en Bordeaux, el sábado 27 de noviembre de 2010 (2017: 10).

Al término del capítulo del libro donde se reproduce el libreto, Quignard recapitula algunas ideas surgidas con posterioridad a la representación de la obra en Francia y Japón:

Luego de las implosiones de Fukushima, luego de la ola inmensa que había sumergido las centrales atómicas, el viaje alrededor del mundo con ese espectáculo empezó a formar una especie de bucle en mi vida. Le Havre, Hiroshima, Fukushima, Tokio, esos puertos destruidos se reunían. En el escenario, en la oscuridad, frente a Carlotta Ikeda, mi vida tenía un sentido. Carlotta giraba sobre sí misma y mi vida giraba sobre sí misma en la oscuridad a la cual esa rotación añadía su vértigo. (2017: 164)

La infancia del escritor, como la de Ikeda, transcurrió durante la Segunda Guerra Mundial. El primero vuelca en su libro el recuerdo de haber crecido en una “ciudad ausente.” Arrasada por completo por los bombardeos aéreos de los aliados, nada quedaba en pie en Le Havre para frenar el viento proveniente de alta mar que soplabla con violencia a lo ancho y largo de esa tierra yerma, donde podían verse algunos pastos esforzados por volver a brotar entre los escombros. Así el recuerdo de Quignard (2017: 162).

Si la *historia natural* es un modelo dialéctico de filosofía de la historia para Adorno, para Quignard:

Medea es la gran fábrica de la historia. [...] Toda nación es una Medea [...] Toda nación adora sacrificar a sus hijos más jóvenes, [...] la Madre Patria venera a las jóvenes víctimas muertas en sus monumentos, en sus esculturas, en sus arcos de triunfo. Las acompaña en las marchas militares, las honra en las fiestas nacionales, las nombra en los días

¹⁰ Entrevista a Carlotta Ikeda de Laure Adler en el programa “Hors-Champs” emitido por Radio France Culture el 14.03.12, recuperable en <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/carlotta-ikeda>

feriados con danza, cortejos y ceremonias, con fuegos artificiales, con fuegos solemnes (2017: 142).

La cita constituye un cuadro que bien podría llevar un título transpuesto en parte desde la famosa composición de Delacroix: *Medea guiando a la Patria*. La información transcrita en el catálogo o la nota que podría acompañar a este cuadro en exhibición no se inspiraría ya en la “historia natural” pensada por Adorno, sino en la “historia natural de la destrucción” postulada por el escritor alemán W. G. Sebald (2003).¹¹ “Siempre hay un fondo de ruinas, un puerto en ruinas, un haber [*haber*] de ruinas —un remanso [*havre*] de ruinas— en el fondo de la Historia, donde Medea espera.” (el agregado en cursiva de los términos originales es nuestro), escribe Quignard (2017: 162). Retomemos ahora sus notas sobre lo experimentado en el escenario cuando interpretaba la obra junto con Carlotta Ikeda: “Cuando la ola inmensa y medeana se levanta, caigo en ella, y ésta me escupe de nuevo en la luz. [...] Entonces ruedo en la ola, soy absorbido en la ola inmensa que se cierra sobre mí,

¹¹ El ensayo titulado *Historia natural de la destrucción* recupera un audio de la BBC grabado en uno de los aviones Aliados durante uno de los más de trescientos bombardeos que desolaron Berlín hasta 1945. Durante ese vuelo del año 1943, uno de los pilotos militares se refiere al bombardeo como “la más gigantesca exhibición de fuegos artificiales silenciosa del mundo” debido al estruendo del avión que “lo ahoga todo” (2003: 151). El silencio que todo lo ahoga y que se impuso a y entre los alemanes (y japoneses) al término de la guerra es justamente una de las ideas regentes de las páginas de Sebald, quien advierte en la parcialidad de los recuerdos la imposibilidad de “sondear las profundidades de la traumatización de las almas de los que escaparon del epicentro de la catástrofe.” Para el autor, “El derecho al silencio, que esas personas reivindicaron en su mayoría, es tan inviolable como el de los supervivientes de Hiroshima, de los que Kenzaburo Oé, en sus notas de 1965 sobre esa ciudad, escribe que muchas de ellas, veinte años después de la explosión de bomba, no podrían hablar de lo que ocurrió ese día” (2003: 97). En un trabajo anterior nos hemos referido a la importancia del silencio que complementa la recreación de la figura de Medea en la novela de Wolf, donde aspectos tradicionales del mito se ven contravenidos mediante las correspondencias que la autora alemana forja entre el uso de la perífrasis a nivel de la escritura y del rumor a nivel del relato. Los rumores, que son comparables a malogradas, defectuosas, a veces monstruosas expresiones de parte de algunos de lo que otros guardan en silencio, circulan en la novela con una celeridad sólo comparable al grado de distorsión de la información que conllevan. En línea con las hipótesis de Jean-Noël Kapferer en *Rumores* (1989), tal distorsión reviste al rumor con el poder de una negación y, como tal, el poder de ejecutar el crimen perfecto por medio de personas interpósitas, es decir, un crimen sin huellas, sin armas y sin pruebas. En *Medea* de Wolf, como a veces en la realidad, los rumores matan. La novela desafía los criterios habituales a través de los cuales aprobamos o condenamos la figura de la mujer colquidense y el resto de los personajes que se presentan literalmente velados por lo que se dice de ellos en superposición con lo que ellos dicen en cada uno de los capítulos que les corresponden con formato de monólogo y que, en el caso de Medea, suman cuatro en total.

soy arrojado en la arena de la playa donde lentamente termino de leer.” (Quignard 2017: 178)

Absorbido en la ola inmensa y arrojado en la arena de la playa, tal el cuerpo de Medea en la primera y muy bella escena del film de von Trier. “El butoh es como un vómito”, escribe Quignard (2107: 179) que dijo Ikeda. Como las olas del mar que expulsan cuerpos que quedan sobre la arena:

un delgado cordón producido por el desecho de las razas se va formando periódicamente a lo largo de estas cosas al igual que, tras la tempestad y sobre estas mismas dunas, se va formando la franja de algas, de conchas y de pedazos de madera arrojados por el mar. Esa gente se nos parece; si nos pusiéramos frente a ellos reconoceríamos en sus facciones toda la escala que va desde la estupidez al genio, desde la fealdad hasta la belleza. El hombre de Tollsund, contemporáneo de la Edad del Hierro danesa, momificado con la cuerda al cuello en un pantano donde la gente biempensante de su época arrojaba, al parecer, a los traidores verdaderos o falsos, a los desertores y a los afeminados, en ofrenda a una desconocida diosa, posee uno de los rostros más inteligentes que darse pueden: este condenado a muerte debió juzgar con mucha altivez a quienes le juzgaban. (Yourcenar, 2012: 279)

Imposible no transcribir en toda su extensión la reflexión de Marguerite Yourcenar a propósito de la imagen de los cuerpos que —a lo largo de la historia— las olas del mar arrollan y abandonan sobre la playa; cuerpos con la expresión de esa “triste libertad” que Seamus Heaney reconoce en el Hombre de Tollud al que refiere su poema homónimo de 1972 y cuyos últimos versos dicen: “*Out there in Jutland/ In the old man-killing parishes/ I will feel lost,/ Unhappy and at home*”. Pensamos entonces en las contradicciones entre deber y deseo, perdón y venganza, abundancia y libertad en medio de las cuales la figura de Medea se abrió paso desde tiempos inmemoriales a través del mar y del desierto. Estos dos, según W. H. Auden (1950: 15-19) son lo mismo en términos simbólicos en tanto: “ambos son tierra de nadie, es decir, el lugar donde no existe la comunidad, lo justo ni lo injusto, así como tampoco el cambio histórico para bien o para mal. [...] Pero precisamente porque son lugares liberados, también son solitarios lugares de alienación, [...] son lugares de libertad y de soledad”. En efecto, el mito de Medea funciona como un “acelerador de partículas transmedial” (Vouilloux 2018: 74) que pone en circulación los motivos presentes en sus recreaciones hasta aquí transitadas, a la vez que nos permite reunir los efectos de otro modo desapercibidos en su dispersión y que dichas representaciones llegan a causar en el público lector y espectador. Las coincidencias entre las reacciones de

estos últimos en el siglo XXI con un hombre del siglo XVIII como Goethe invitan a finalizar estas líneas con una de las frases de Medea hacia el final del libro de Wolf cuando piensa en que algunos la llaman infanticida: “Sin embargo, qué será eso comparado con los horrores que entretanto habrán conocido” (2008: 198).

Bibliografía

- Adorno, T. W., 1992, “La idea de historia natural”, *Actualidad en filosofía*, traducción de José Luis Arántegui, Barcelona, Paidós.
- Auden, W. H., 1950, *The Enchafèd flood : or The Romantic Iconography of the Sea*, New York, Random House.
- Bartra, Roger, 2004, *El duelo de los ángeles*, Valencia, Pre-Textos.
- Baudelaire, Charles, 1992, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française.
- Bendiner, Kenneth, 1987, “William Holman Hunt’s ‘The Scapegoat,’” *Pantheon*, 45, pp. 124-28.
- Bernhard, Thomas, 2012, *Goethe se muere*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza.
- Collot, Michel, 2011, *La Pensée-Paysage*, Arles, Actes Sud Nature.
- Corbin, Alain, 2001, *L'Homme dans le paysage*, Paris, Textuel.
- Corbin, Alain, 2010, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage*, Paris, Flammarion.
- Dahlin, Lois, 1980, “Entretien avec Francis Ponge: ses rapports avec Camus, Sartre et d'autres”, *The French Review*, 54-2, pp. 271-281.
- Diderot, Denis, *Œuvres Complètes*, Paris: Le Club Français du Livre, 1971, 429, vol. V.
- Douglas, Mary, 2001, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London & New York, Routledge.
- Gabrieloni, Ana Lía, 2001-04, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1, <http://www.saltana.org/1/docar/0013.html#XK1vQ-v0mlM>
- Giacomoni, Paola, 2007, “*Locus amoenus* and *locus horridus* in the contemporary debate on landscape”, *Der Paradigma Der Landschaft in Moderne und Postmoderne*, Manfred Schmeling y Monika Schmitz-Emans (eds.), Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 83-92.

- Girard, René, 1972, *La Violence et le sacrée*, Paris: Bernard Grasset.
- Goethe, Johann W., 2016, *Poesía y verdad*, traducción de Rosa Sala, Barcelona, Alba.
- Goethe, Johann W., 2000, *Las afinidades electivas*, traducción de Manuel González y Marisa Barreno, Buenos Aires, Sudamericana.
- Kapferer, Jean-Noël, 1989, *Rumores*, traducción de Alberto Magnet, Buenos Aires, Losada.
- Huysmans, Joris-Karl, 1969, “L’Exposition des Indépendents (1880)”, “L’Exposition des Indépendents (1881)”, *L’Art moderne*, Westmead, etc.: Gregg.
- Quignard, Pascal, 2014, *Sur l’image qui manque à nos jours*, Paris, Arlea.
- Quignard, Pascal, 2017, *El origen de la danza*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Interzona.
- Sebald, W. G., 2003, *Historia natural de la destrucción*, traducción de Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama.
- Trier, Lars von, *Medea*, 1988.
- Tuan, Yi-Fu, 2015, *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Vouilloux, Bernard, 2012, “Le Moment Baudelaire de l’image. Image, imagination, couleur”, Fayza Benzina (ed.), *Autour de Baudelaire et des arts: infini, échos et limites des correspondances*, Paris, L’Harmattan.
- Vouilloux, Bernard, 2018, *Image et médium. Sur une hypothèse de Pascal Quignard*, Clermont Ferrand, Les Belles Lettres/essais.
- Wolf, Christa, 2014, *Medea, traducción de Miguel Sáenz*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Wolf, Christa, 2015, “Reflexiones sobre el punto ciego”, *Lire, écrire, vivre*, Paris, Christian Bourgois.
- Yourcenar, Marguerite, 2012, *El laberinto del mundo*, Madrid, Alfaguara.

11.

POESÍA Y ESPACIALIDAD

Poesía vertical

¿odisea de la palabra?

LUCÍA D'ERRICO
Sorbonne Université

No me seduce mayormente la relación entre el concepto de mito y la idea de poesía. La actual falta de mitos en la poesía me parece altamente positiva, y en cierta manera pone las cosas en su lugar. Los mitos, me parecen leyendas más o menos simbólicas y colectivas que pueden compartirse en los comienzos. Pero creo que estamos en un final, y en los finales sólo pueden tener vigencia las esencias y los símbolos desnudos [...] Se necesita más poesía y menos mito, más pensamiento e imaginación y menos mito, más creación de cada persona humana y menos mito. Es preciso desvestir a la historia de sus crímenes y de sus fábulas.

Roberto Juarroz (1980: 115)

Después de leer estas afirmaciones, arriesgarse a proponer una lectura de Juarroz a través del prisma homérico parecería de antemano audaz hasta incoherente y contradictorio. Sin embargo, así como ningún lector de poesía desconoce el posible y recurrente desfase entre la obra de un poeta y su propia teoría poética, todo lector de Juarroz conoce su gusto por las paradojas y las contradicciones – “La parte de sí / que hay en el no / y la parte de no / que hay en el sí” (VIII, 45)¹ – alrededor de las cuales se estructuran muchos de sus poemas².

1 Como los poemas de Juarroz no llevan título y para facilitar la lectura, me referiré a los poemas de la siguiente manera: primero el poemario en números romanos, luego el poema con numeración arábiga: 45 corresponde al poema 45 de la *Octava Poesía Vertical*. Para los poemarios divididos en diferentes partes, también se mencionará la parte indicada: XI, IV – 44 corresponde al poema 44 de la cuarta parte de la *Undécima P.V.* En cuanto a los *Fragmentos verticales*, se indicará la parte correspondiente (“Casi poesía”, “Casi razón”, “Casi ficción”) y el número del fragmente de la siguiente manera: “Casi razón”, F.146.

2 Como lo subraya Martine Broda (poeta, traductora y ensayista francesa) en su ensayo *Pour Roberto Juarroz*, Juarroz cultiva las anáforas, antítesis y paradojas que expresan y

Si en la poesía de Juarroz el mito propiamente desaparece (subrayo el término desaparece, ya que el examen de manuscritos y poemas anteriores a la *Poesía vertical* muestra que este despojo y esta “desnudez poética” son el fruto de una evolución y maduración) para dejar lugar a “las esencias y los símbolos desnudos” (Juarroz, 1980: 115) – tema que merecería ser desarrollado y cuestionado en otro análisis – postular una posible filiación poética entre el poema homérico y la *Poesía vertical* podría resultar fecundo para “un acercamiento fundamental”³ (Juarroz, 1987: 7) a tan enigmática obra.

De hecho, Roberto Juarroz – poeta argentino nacido en 1925 en la provincia de Buenos Aires (Coronel Dorrego) y fallecido en 1995 –, que sin duda pertenece a la familia de los “escritores secretos” (González Dueñas, 2006: 13), permanece como una de las figuras más enigmáticas de la poesía hispanoamericana contemporánea. Primero por la singularidad de su proyecto y trayectoria poética, que dio luz a una sola y única obra, la *Poesía vertical*, obra marcada por la unidad, puesto que los catorce poemarios que la componen comparten un mismo título y sólo se distinguen por su numeración (según el orden de publicación: de la *Primera Poesía Vertical*, en 1958 hasta la *Decimocuarta Poesía Vertical*, publicada a título póstumo en 1997). A este título único se suma la ausencia de título para los poemas que sólo están numerados, iniciando así un diálogo misterioso y sentando las bases de una estructura sorprendente e impactante que el lector buscará interrogar. Como lo anuncia el obstinado título que instaura un desafío, el poeta dorreguense sobresale por su compromiso incondicional con la creación poética, y exclusivamente con ella;⁴ una postura poética extrema, profundamente ascética en su búsqueda de una alta espiritualidad, cuya voz tanto límpida como vertiginosa, compleja en su transparencia, parece, en un principio, retraerse, escapar a cualquier comentario. Sin embargo, el hermeneuta que, dotándose del “sentido del misterio” se arriesgue

formulan « un elogio de lo imposible » : « Juarroz, que nunca teme contradecirse, oscila entre varias interpretaciones del mundo, que varían según los poemas. Un pensamiento enigmático, difícil de exponer, porque prescinde del principio de contradicción del que Juarroz se deshace” (Broda, 2002: 14; traducción personal). Guillermo Sucre, en el capítulo “Juarroz: sino / si no” de su libro *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, afirma que “todo el sistema verbal de Juarroz se funda [...] en la paradoja necesaria” (Sucre, 1975: 208). El propio Juarroz define el texto literario como “una arquitectura compleja, hecha de sentido y sinsentido” (Juarroz, 1987: 17).

3 “La aprehensión o penetración de un texto literario requiere un acercamiento fundamental” (Juarroz, 1987: 7).

4 A este compromiso exclusivamente poético corresponde una puesta a distancia del factor biográfico – “no puedo evitar cierta alergia ante mi propia biografía” (2005: 537) formula Juarroz en una carta del 26 de agosto de 1986 a su traductor al inglés, W.S. Merwin – así como un desinterés para con la Historia y un afirmado (aunque quizás discutible) descompromiso político (ver *Poesía y Realidad*: 11-12).

a “colaborar suplementariamente en algunas de las aproximaciones posibles a ese territorio verbal que es hijo de la noche” (Juarroz, 1987: 24), descubrirá acaso que la poesía de Juarroz es sin duda una poesía del espacio. Ya en sus umbrales y aperturas, incluso antes de la entrada en el espacio poemático, Juarroz sienta las bases de un pensamiento poético dinámico que se piensa y se construye en términos espaciales. Con el título – *Poesía vertical* –, hilo conductor y costura maestra del conjunto de la obra, se abre entonces un camino singular, que se sostiene con extrema fidelidad en los catorce poemarios, así como se inicia un movimiento cuyo impulso o motor radica en una búsqueda⁵, destacando entonces la identidad entre el viaje y la poesía, el lugar y la palabra. Según Michel Collot, “escribir es un viaje, e incluso una odisea, porque la poesía siempre está en la búsqueda de ella misma y de su origen [...] La palabra es experiencia, interminable travesía del mundo y de la lengua, en búsqueda de un lugar y de una expresión que nunca se encontrará” (Collot, 1988: 101; traducción personal). Nos preguntaremos por lo tanto, en qué medida la *Poesía vertical* dialoga, aunque en silencio, con el poema homérico. No se tratará de abordar un estudio comparado, sino de una lectura en perspectiva en la que se contemplará la *Odisea* como palimpsesto borrado del espacio poético juarrociano, para intentar revelar sus líneas maestras. Al dibujar una odisea de la palabra, la obra va tejiendo, no sólo una poética del espacio sino también una esencial poética del tiempo que alumbra su dinámica y arquitectura en constante movimiento.

La *Odisea* y la *Poesía vertical*: ¿un diálogo silencioso?

*Todo es un palimpsesto
que sólo en parte se borra
y luego multiplica sus capas de escritura.
Hasta el silencio está escrito.*

XII, 71

Ya sea en sus poemas como en sus entrevistas y publicaciones teóricas, la referencia directa a *La Odisea* no aparece explícitamente en la voz

5 “La poesía es una visionaria y arriesgada tentativa de acceder a un espacio que ha desvelado y angustiado siempre al hombre: el espacio de lo imposible, que a veces parece también el espacio de lo indecible. [...] Como poeta, he buscado intensamente ese espacio. Creo, por lo tanto, que mi compromiso [...] consiste en dar testimonio ante ustedes de esa búsqueda u obsesión o peregrinación de mi destino a través del lenguaje” (Juarroz, 1992: 8).

de Juarroz. Aunque no hemos relevado ninguna huella que señale la presencia afirmada del texto homérico, varios elementos podrían llevarnos a pensar que la *Poesía vertical* establece un diálogo silencioso con la *Odisea* (y no solo con la fuente originaria sino también con sus versiones “segundas”⁶ y ulteriores como por ejemplo el canto XXVI del *Infierno* de la *Divina Comedia*). La “presencia ausente” del poema homérico puede notarse si se presta atención a las reminiscencias y a los ecos antiguos que como “algas de sonidos”, “algas curiosamente insistentes” (XI, IV- 44) por momento suben o salen a la superficie del poema:

*Antiguos gritos
que aún flotan como algas de sonido
entre las cosas
se enredan en las costas de aire de
mi pensamiento.
Los siglos se deshacen entonces
como granulaciones de olvido
y soy de nuevo el primer hombre
trabajando su punto entre la
espuma,
tratando de hacer pie entre las agrias
lanzaderas
con que se teje el bulto de la noche.
[...]*

II,1

*El poderoso Neptuno, que sacude la
tierra, regresaba entonces de Etiopía y
vio a Ulises de lejos, desde los montes
Solimos, pues se le apareció navegando
por el ponto. Encendióse en ira la
deidad y [...] echando mano al tridente,
congregó las nubes y turbó el mar;
suscitó grandes torbellinos de toda clase
de vientos; cubrió de nubes la tierra
y el ponto, y la noche cayó del cielo.
Soplaron a la vez el Euro, el Noto, el
impetuoso Céfito y el Bóreas que, nacido
en el éter, levanta grandes olas. Entonces
desfallecieron las rodillas y el corazón de
Ulises...*

V, 282-297⁷

Si la repetición, conviene subrayar, del epíteto “antiguo” a lo largo de los poemarios no constituye una reminiscencia homérica, sí indica el movimiento poético juarrociano que se abre, hasta musicalmente, al pasado y deja resonar, a modo de un *leitmotiv*, la “música fantasma / de filiación plural” (VI, 14). La visión que se desprende del primer poema de la *Segunda Poesía vertical*, que como numerosos poemas convoca imágenes marinas o náuticas, podría ser la de Ulises que, después del naufragio, intenta no perder pie, no hundirse frente al

6 En cuanto a los diferentes textos que recopiló en su libro titulado *Segunda Odisea: Ulises de Tennyson a Borges* (2009) Evanhélia Stead subraya que “no se trata de una reescritura, sino de la exploración ardua del viaje temerario más allá de un límite” (Stead, 2015: 88).

7 Las citas de la *Odisea* corresponden a la traducción en prosa de Luis Segalà y Estalella (1927, Barcelona, Montaner y Simón Editores). Se indicará primero el canto y luego los versos citados.

poder de autocreación o autogeneración de la palabra poética⁸. Pensar la odisea juarrociana entonces como odisea de la palabra permite entender cómo Juarroz hereda y se adueña de diferentes motivos de la fuente homérica, dibujando su propio itinerario poético. Para ello, es importante regresar al umbral de la obra y más precisamente al poema que abre la *Poesía vertical*, ya que expresa esta tensión entre una sensación de cautiverio y un necesario impulso hacia un movimiento vertical, un desarraigo paradójicamente vital:

Una red de mirada
mantiene unido al mundo,
no lo deja caerse.
Y aunque yo no sepa qué pasa con
los ciegos,
mis ojos van a apoyarse en una
espalda
que puede ser de dios.
Sin embargo,
ellos buscan otra red, otro hilo,
que anda cerrando ojos con un traje
prestado
y descuelga una lluvia ya sin suelo
ni cielo.
Mis ojos buscan eso
que nos hace sacarnos los zapatos
para ver si hay algo más
sosteniéndonos debajo
o inventar un pájaro
para averiguar si existe el aire
o crear un mundo
para saber si hay dios
o ponernos el sombrero
para comprobar que existimos.
I, 1

Ulises, que tan gran necesidad sentía
de restituirse a su patria y ver a su
consorte, hallábase detenido en hueca
gruta por Calipso...

I, 13-14

*Pero Neptuno, que ciñe la tierra, le
guarda vivo y constante rencor porque
cegó al ciclope, al deiforme Polifemo [...] Desde entonces Neptuno, que sacude la
tierra, si bien no se ha propuesto matar
a Ulises, hace que vaya errante lejos de
su patria.*

I, 67-72

Desde su primera aparición, el sujeto lírico se funda y se afirma, como arqueólogo de lo invisible. Esta indagación de otra dimensión de la realidad mediante la palabra o en el sutil “ver” poético, planteada desde el inicio, se irá consolidando y reafirmando: “un viaje que no se puede postergar” (VII, 59).

8 “tratando de hacer pie entre las agrias lanzaderas / con que se teje el bulto de la noche”: en la obra de Juarroz, las imágenes que remiten a la noche son generalmente metáforas metapoéticas que se refieren a la misma poesía, a “ese territorio verbal que es hijo de la noche” (Juarroz, 1987: 24).

El sentimiento de exilio, de índole ontológica, será una constante de la obra, aunque “por un momento olvidamos nuestros pintorescos atuendos / de seres destinados al exilio” (XII, 34). Ese momento, “esas pocas horas de arraigo”, parece propiciarlas el mismo poema como lo personifica la metáfora recurrente de la isla, “isla de tiempo” (VII, 41). De hecho, el ser exiliado parece finalmente encontrar en la travesía poética, que opera “una metástasis de formas” (XII, 35), una salvación, siendo el poema ese espacio donde nos espera “un seguro asilo de la imagen” (VIII, 16) y la poesía “el hito movable que [acompaña y preserva]” (Juarroz, 1992: 35) al hombre. Cuando “las palabras del hombre” (VI, 11) se encuentran prisioneras “en espacios insalvables”, que no siempre saben adónde dirigirse (“¿Hacia quién / o por lo menos hacia dónde / podemos entonces hablar?”), el poema, en una dinámica abierta de indagación y de interrogación, intenta abrir camino y darle espacio a la única “palabra del hombre” (Juarroz insiste en el paso al singular) : “Tal vez nos defina, / como la luz al día, / no tener un lugar en ningún sitio. / Pero también nos define que podemos / crear un lugar.” (XIII, 15). Cabe entonces preguntarse cuál sería el recorrido y el destino de la odisea juarrociana; ¿dónde se encuentra la Ítaca “vertical”?

Una poética del nóstos

*Desde el fondo de las formas más antiguas,
las formas anteriores al aliento,
surge a veces una metástasis de formas
como para borrar aquellos símbolos,
pero tan sólo los rodean
con los trazos protectores del origen.*

XII, 35

Desde su inicio, la odisea vertical tiene como finalidad y destino una vuelta al origen, en la que la palabra poética aparece como “un milagro revertido hacia su [propio] origen” (I, 26). Esta dirección hacia la cual se dirige el canto, verdadero fundamento del pensamiento poético juarrociano, ya se afirma decididamente desde el primer poemario que multiplica los símbolos que remiten al origen, como el pozo, el fondo, el hueco⁹. También se va dibujando la figura de un Ulises que avanza de espaldas en un caminar retrocediendo:

⁹ Para profundizar este aspecto, se podrá consultar la introducción de Diego Sánchez Aguilar a la antología de la *Poesía vertical* publicada por Cátedra (Madrid, 2012).

*La espalda del hombre está más desnuda que su frente,
aunque seguramente pesa menos.
No parte el viento ni las palabras,
tan sólo los sostiene.
Pero en la espalda del hombre no está el hombre.
Están los otros hombres y la muerte,
las risas y los dioses, la angustia de los muertos.*

*Y están, también, el humo de una antigua fuga,
la forma de un lecho demasiado tiempo solo,
la palabra que nadie va a decir,
la ausencia de esto que todavía no se ha ido
y sobre todo la suma de la ausencia,
como una red perdida,
como un mar inútil,
como el fracaso de todos los abrigos.*
I, 22

En esta “peregrinación [...] a través del lenguaje” (Juarroz, 1992: 8), que se apoya y se sostiene en una dinámica en espiral, los poemas pueden interpretarse como islas o etapas intermediarias del recorrido que se anuncia infinito ya que “Toda playa es una falsa llegada/ Todo mar es una falsa partida.” (XI, IV-12). Se entiende entonces la dinámica de la odisea juarrociana, como una dialéctica del movimiento inmóvil, en la que el naufragio es una condición misma del viaje, de “la pequeña epopeya demolida” (VII, 66), como lo afirma el siguiente poema:

*La vida es la última forma de un naufragio.
No se trata de naufragar en una tormenta cualquiera:
hay que hundirse
y volver a naufragar por elección en el fondo.
[...]
Hay que buscar el punto hundido del rebote
desde donde la elasticidad ya desnuda de la vida
salte de nuevo al fuego del origen,
pero con la flor sumergida
que sólo puede hallarse en la plenitud del naufragio.*
VI, 106

El nóstos juarrociano se piensa como un movimiento infinito, un regreso sin fin ya que “la única salvación de todo andar es no llegar” (“Casi poesía”, F.61). El poeta, que siempre reinventa y reemprende el viaje, sería el único viajero inmortal. Es el Ser que nunca está acabado, y que exige una permanente fundación por la palabra, siempre. Un llamado que experimenta el hombre y que exige una absoluta fidelidad.

“La fidelidad en las ausencias, la casa más secreta del poema” (IX, 28)

*Sólo el piso de mi pieza me sostiene en el mundo
y reedita así la más antigua historia:
una ausencia que sostiene la presencia en otra ausencia.*

II, 26

Los motivos del naufragio y de la travesía, con toda la red de imágenes que anudan en la escritura, pueden escucharse como ecos y variaciones del mito de Ulises, símbolo de una búsqueda sin fin y figura emblemática del regreso. Si ya fueron reveladas algunas de las reminiscencias homéricas presentes en la *Poesía vertical*, es tiempo de interesarse en otra figura esencial y alegórica de la escritura poética: Penélope. La primera metáfora que evoca la actividad poética es, como ya se constató, la del hilo y la red (“mis ojos buscan otra red, / otro hilo” I,1), que será uno de los *leitmotiv* de la obra. Juarroz retoma la imagen del telar y del tejido, ardid nocturno y conjuro amoroso que prueba la fidelidad de Penélope para con Ulises, y no sólo la convierte en símbolo de la escritura (declinado a través de una red metafórica: velo, tapiz, lienzo, sudario, tela, lanzadera, mortaja...) sino que hace de ella un verdadero principio o “patrón” de composición poética que nace de una constante tensión y unión creadora entre continuidad y ruptura, presencia y ausencia, recuerdo y olvido, palabra y silencio. Como la heroína griega: Penélope, Juarroz “borda con hilos de ausencia” (VI, 20) el poema-tejido o más precisamente la red del poemario cuyas mallas son los poemas, y respectivamente los hilos, los versos, los nudos, las metáforas. La numeración de los poemas son la urdimbre, los hilos verticales que mantienen en tensión la trama del poemario, complejo modelo de composición al que el poeta apuntaba ya en los umbrales de la obra – de hecho, el tejido de la primera *Poesía vertical* se compone de 64 poemas y de dos “hilos” sueltos que, según la voluntad del mismo poeta, no se integran en el entramado – y que se va consolidando y madurando a lo largo de la obra, hasta alcanzar, en algunas ocasiones, una estructura que evidencia sus propias costuras. Es el caso de cuatro poemarios, la *Tercera*, la *Quinta*, la *Undécima* y la *Decimotercera Poesía vertical*, que, como un ropaje dado vuelta, ponen de manifiesto sus costuras,¹⁰ tejiendo otra trama dentro del mismo entramado.

10 La *Tercera P.V.* se divide en tres partes (: I. Poemas de otredad; II. Poemas de unidad; III. Poema uno y otro); la *Quinta P.V.* se compone de 60 poemas y 22 “Fragmentos verticales”; la *Undécima P.V.* consta de cuatro partes sin título; mientras que la *Decimotercera Poesía Vertical* ofrece 90 poemas y 15 “Trípticos verticales”.

Al interior de los poemarios, Juarroz urde un sutil entrelazamiento de correspondencias semánticas: metáforas compuestas y enálages se responden en eco y enhebran un poema con el siguiente, creando una red tupida de imágenes. Cuando a la iteración semántica se suma la ola rítmica del pasado, el poemario y también la obra en su conjunto dibujan o trazan una luminosa constelación. Al respecto, la *Segunda Poesía vertical* – en la que se notan influencias creacionistas y quizás surrealistas – es el ejemplo paroxístico de una constante fusión metafórica, tanto en el seno de los poemas como entre ellos, “[iniciando] una plástica nueva, un lenguaje de distancias distintas” (II, 13). Fusión que se enraíza en una concentración de imágenes y “metástasis de formas” (XII, 35) que hacen brotar en el poemario “una flora sin meridiano alguno” (II, 3).

*Antiguos gritos
que aún flotan como algas de sonido
entre las cosas
se enredan en las costas de aire de mi
pensamiento.
[...]
Basta que un **cabello** toque el **fondo**.
II,1*

*No esperar el trote ciego de la caída.
Crearla como si fuera un horizonte
o quizá el pasto crédulo de un **animal**
invisible,
sabiendo que abajo es cualquier parte,
hasta el **antiguo** sitio donde un hombre
sin nadie,
hasta sin él,
inventó el amor.*

*Un salto hacia las propias **manos**.
II, 2*

*¿Qué resentido instinto nos revuelca
el **pensamiento**
sobre el vidrio variablemente opaco
de una lucidez que sólo habita el
fondo?
[...]*

*El tiempo del **cabello** no es el tiempo del
hombre,
el tiempo de tus **manos** gira en otro
sentido [...]*

*¿Sucederá lo mismo que lo que
ocurre con las **manos**
cuando se abren a otra altura que al
nivel de las manos?*

*II, 5
Unos **ladridos** como **rayas**
le quitan sombra a la noche...
II, 6*

*Una flora sin meridiano alguno
se recuesta en los bordes de un origen
caído.
Hay una voz corrida al nivel de los
ojos [...]
y es tan sólo una **línea** al nivel de la
voz.*

II, 3

Al observar estos fragmentos de los seis primeros poemas de la *Segunda P.V.*, se puede medir y escuchar un sistema de ecos que trazan “círculos excéntricos” (VII, 78) entre los poemas: “Toda palabra llama a otra palabra. / Toda palabra es un imán verbal” (VII, 9). Esta partitura poética pone de relieve el deseo del poeta de “fundir” musicalmente en una “ilación secreta” (Juarroz, 1992: 11) los múltiples hilos que maneja, sin por lo tanto unirlos en una costura visible ya que la búsqueda de la (quizás imposible o ilusoria) unidad solo se consigue haciendo la experiencia de los extremos, del vértigo que provoca el poema a la imagen de la finitud humana: “Lo que importa no es unir los cabos sueltos / sino sentir la experiencia terminal de sus extremos. / Los extremos que sentimos / se funden en nosotros / hasta convertirse en uno solo. / Y es eso lo que importa, / aunque a ese extremo ya no lo sienta nadie / aunque él nos convierta en el cabo más suelto.” (II, 4).

Aunque teja redes semánticas entre sus poemas, que en su mayoría se distribuyen y estructuran en varias estrofas,¹¹ Juarroz, cultiva siempre los espacios en blanco, islotes – y no pausas – de respiración y de “la tensión más quieta” (II, 55). Estas superficies de silencio, que según el poeta constituye la verdadera “columna vertebral” (Juarroz, 1987: 31), sostienen la palabra poética y también son soportes de aire, nubes¹² en las que anidan la ausencia y el vacío, espacios necesarios y valiosos (quizás los únicos) para que la palabra poética, “esta flor y su secreto” (VII,77) pueda “abrir el espacio novísimo / donde la palabra no sea simplemente / un signo para hablar/ sino también para callar;/ canal puro del ser” (XII, 1). Al igual que Penélope que teje y luego desteje la tela como para conjurar la ausencia (o la posible muerte) de Ulises y detener el tiempo del olvido, Juarroz piensa el poema como espacio de la “ausencia que sostiene la presencia” o de “presencia en otra ausencia” (II, 26) :

Pienso que en este momento
tal vez nadie en el universo piensa en mí,

11 A lo largo de los catorce poemarios, se pueden contabilizar, en un conjunto de casi mil poemas, únicamente cuarenta poemas monostróficos que se reparten en los cuatro primeros poemarios. Esta observación es aún más relevante al ser comparada con la repartición estrófica de varios poemas anteriores a la *Poesía vertical* (como se pudo comprobar consultando manuscritos) – que son mayoritariamente monostróficos – ya que indica la importancia que tuvieron el espacio y la estructura del canto en la maduración y elaboración poética.

12 En numerosos poemas, Juarroz recurre a la imagen de la nube en su vertiente metapoética, como por ejemplo en poema 55 de la *Segunda P.V.*: “Caen palabras de las nubes. / Caen para caer, / no para que alguien las recoja. / Caen para recuperarse / en la tensión más quieta. / De pronto, / una de esas palabras queda como suspendida en el aire. / Entonces, yo le doy mi caída.”

que sólo yo me pienso,
y si ahora muriese,
nadie, ni yo, me pensaría.

Y aquí empieza el abismo,
como cuando me duermo.
Soy mi propio sostén y me lo quito.
Contribuyo a tapizar de ausencia todo.

Tal vez sea por esto
que **pensar en un hombre**
se parece a salvarlo.

I, 9

Epílogo

*Tenemos la sensación de haber perdido antiguos
lenguajes, dotados de irremplazables riquezas.
Creemos algunas veces reconocer ciertos restos en
nuestro lenguaje. De cualquier modo, la búsqueda
de los lenguajes perdidos será siempre fundamental
para la poesía, algo así como buscar el oro que
todavía arrastraban las corrientes primigenias.*

“Casi razón”, F.13

Desde esta perspectiva, se concluye que la *Poesía vertical*, en su arquitectura musical, es esencialmente y paradójicamente mnemónica, siendo “la voz [...] la resurrección permanente” (XI, 11). A través de una poética del nós, que vale como principio estructural y como identidad poética – aquella “identidad que está afuera del tiempo” (“Casi razón”, F.59) – los poemas de Juarroz pueden leerse como huellas o indicios de un recorrido inacabado, odisea abierta e inconclusa. Las reminiscencias homéricas, aunque ambiguas y borrosas, que flotan en la obra en una suerte de “ausencia roedora” (VII, 21), resultan entonces fundacionales y fundamentales para descifrar la partitura juarrociana, historia oculta y memoria rítmica¹³ en su intento de

13 “No se trata de la historia vulgar, la historia de la historiografía, sembrada de crímenes y aberraciones, sino de esa ilación secreta de hechos profundos que constituye la verdadera historia de la humanidad y tal vez de algo más. Siempre he pensado a la poesía como la manifestación más eminente de esa historia oculta de los hombres” (Juarroz, 1992: 11).

alcanzar, de rozar, al menos, “la conjunción reparadora / que viste con esa piel el cuerpo nuevo / y recoge las antiguas imágenes / porque ninguna imagen se pierde.” (VIII, 14).

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis, 1957, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé. 1960, *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé.
- BRODA, Martine, 2002, *Pour Roberto Juarroz*, Paris, José Corti.
- COLLOT, Michel, 1988, *L'horizon fabuleux II, XXe siècle*, Paris, José Corti.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, TOLEDO, Alejandro, 2006, prólogo a *Voces reunidas*, Antonio Porchia, Valencia, Pre-Textos.
- HOMERO, *Odisea*, 1927, traducción en prosa de Luis Segalà y Estalella, Barcelona, Montaner y Simón Editores.
- JUARROZ, Roberto, 2005, *Poesía Vertical I (1958-1982)*, Buenos Aires, Emecé.
- 2005, *Poesía Vertical II (1983-1993)*, Buenos Aires, Emecé.
- 1980, *Poesía y creación*, diálogos con Guillermo Boido, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- 1987, *Poesía y literatura y hermenéutica*, Conversaciones con Teresa Saguí, Mendoza, CADEI.
- 1992, *Poesía y realidad*, Discurso de incorporación a la Academia Argentina de las Letras, Valencia, Pre-textos.
- 1990, *La Fidelidad al relámpago*, Conversaciones con Roberto Juarroz, Daniel González Dueñas, Alejandro Toledo, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- SUCRE, Guillermo, 1975, “Juarroz: sino / si no”, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila Editores.
- STEAD, Evanghélia, 2015, “*Seconde Odyssée : poétique de l'énigme et du feu*”, *Voyages d'“odyssée”, Déplacements d'un mot de la poétique aux sciences humaines*, Poitiers, Presses Universitaires de France.

Morar en la frontera: de la violencia a la paz

*Hacia una geopoïética de la hospitalidad
en Christophe Lebreton*

CECILIA AVENATTI DE PALUMBO

*Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Católica Argentina*

En el norte del continente africano, entre el desierto del Sahara y el mar Mediterráneo, se encuentra la cordillera del Atlas, cuya traza geográfica atraviesa tres fronteras políticas: Túnez, Marruecos y Argelia. Mudo testigo de las luchas de poder, el imponente macizo ha sido a lo largo de la historia escenario de la violencia, el odio, la intolerancia cultural y el afán de dominio salvaje, pero también de la búsqueda de paz y de diálogo. A su condición fronteriza entre el mundo occidental y lo desconocido ya se habían referido Homero y Heródoto en la antigüedad. Durante los procesos de descolonización acontecidos en el siglo XX, los habitantes de este amplio territorio padecieron sangrientos enfrentamientos, primero en la década del sesenta, para independizarse de los colonizadores europeos, y, luego, en los años noventa, a causa de la disputa entre facciones internas, lo cual llevó al país a una guerra civil.

En este contexto geopolítico, al pie del Atlas argelino hubo una porción de hombres y mujeres que buscaron construir puentes entre las diferencias sin medir el riesgo. Con el propósito de generar un espacio de fraternidad entre cristianos y musulmanes, en el monasterio de Nuestra Señora del Atlas en marzo de 1979 fundaron el grupo “*Ribât Es-Salâm*”, que en árabe significa “vínculo de paz” en correspondencia con el texto evangélico (Ef 4, 3), cuya carta

fundacional propone “dejarse desestabilizar por el otro” para entrar en su mundo (Susini, 2015: 11-13). No eran románticos pacifistas, pues, aunque probablemente no habían leído a J. Derrida (2014: 49), sabían por experiencia que en el interior de cada ser humano y de cada relación se halla la tensión entre hospitalidad y hostilidad: paradoja insoluble (Albanel, 2017: 39) que la lengua latina reflejó en la común procedencia etimológica de *hospes* y *hostis*. Ellos experimentaron la tensión entre ser a la vez huésped y enemigo, en sí mismos y en la comunidad de los más próximos. De este modo, comprendieron en su carne la paradoja realidad de la estructura social y política que les tocó vivir. Franceses de origen, eligieron la condición de “extranjeros” (del griego *xénos*): como huéspedes del islam decidieron permanecer en su lugar; “en Tibhirine / en tierra de Argelia / tierna y violenta” (Lebreton, 2002: 154, 08/12/1994). Atentos a la escucha de la palabra que nace del silencio, vivieron como orantes cristianos entre orantes musulmanes, convirtiendo la extranjería cultural en una fraternidad respetuosa de la diferencia. Para encontrar el camino hacia la paz tuvieron que derribar los muros interiores y reconocer al asesino que cada hombre lleva dentro de sí. La vida y muerte violenta de estos monjes fue llevada al cine por Xavier Beauvois en *De hombres y de dioses* (2010).

Entre ellos destaca la figura de Christophe Lebreton (1950-1996), poeta cuya obra se comenzó a publicar póstumamente, muchos de cuyos manuscritos aún permanecen inéditos. Hay dos traducciones al español: *Ama hasta el fin del fuego* (Lebreton, 2017), antología de cien poemas que apareció al año de su muerte y *El soplo del don*, diario que abarca el itinerario de sus tres últimos años. Atraída por la irradiación de su testimonio y por la potencia y actualidad de su lenguaje, he dedicado ya algunos trabajos de investigación a analizar su obra.¹ En el marco del tema de este V Coloquio Internacional de Literatura Comparada dedicado a reflexionar sobre las dinámicas del espacio, lo haré ahora desde la perspectiva del “giro espacial” propuesto por los estudios comparatísticos de B. Westphal como geocrítica (2015: 27-57), concepto que fue desarrollado luego como geopoética por M. Collot, quien consideró la proyección de la geografía literaria a la poesía desde su espacialidad interna como creación y como objetivación de los fenómenos sociales (2015: 59-

75). Esto supuesto, nuestro objetivo es demostrar que en la obra de C. Lebreton existe una propuesta de “geopoética posmoderna”, en la que el vínculo entre la creación poética y el espacio geográfico da origen al surgimiento de un “nuevo espacio cultural” (Collot, 2015: 70): el de la escritura como hospitalidad. En vista de lo cual, desarrollaremos esta exposición en tres tiempos, a saber: primero, habitar el espacio de la escritura: claves para una geopoética; segundo, escribir desde las fronteras geográficas de la violencia: corporeidad situada; tercero, hospedar el espacio de la diferencia: un camino hacia la paz.

1. Habitar el espacio de la escritura: claves para una geopoética

El crecimiento de una visión de la geografía que incluye la dimensión humana, social y cultural es convergente con el interés por una producción literaria cada vez más proclive a destacar el espacio de la escritura. Este proceso produjo una dilatación de las fronteras de los géneros literarios afectando también a la poesía (Collot, 2015: 70). A partir de la preeminencia concedida a la espacialización de la página, la geopoética fue introducida en los estudios comparatísticos de la geocrítica como una nueva perspectiva epistemológica en la teoría de la creación literaria (Collot, 2015: 60-63). La exploración del espacio de la página más allá del texto ya había sido llevada a cabo en los poemas simbolistas de Mallarmé y en los caligramas de G. Apollinaire.

Sin embargo, en el contexto posmoderno del “cogito quebrado” (Ricoeur, 1996: IX-XL), la espacialización del discurso poético ha dado origen a una forma de ser en el mundo en la que lo humano es considerado como totalidad de cuerpo y espíritu, de modo tal que la “res cogitans” y la “res extensa” se solidarizan abriéndose a la objetivación del mundo en la conciencia. Al expresar la condición situada del hombre en el espacio, el discurso poético se inserta en la tradición fenomenológica para la cual la persona es fundamentalmente y ante todo “ser en relación”, de unos con otros, de unos en otros, de unos para otros, de unos hacia otros. En su objetivación del mundo en la conciencia, dicha vincularidad busca configurar no sólo nuevos modos de poetizar sino también nuevos modos de leer. El dinamismo espacial, en el que la palabra se gesta desde el silencio y hacia el silencio, generan un sentido abierto más allá de la página y más allá del texto. Así lo vemos en este fragmento del poema titulado, “Palabra y silencio”:

¹ Las publicaciones realizadas sobre la obra poética de C. Lebreton desde el punto de vista de la estética teológica y la nupcialidad constituyen un antecedente sobre el que se basa el enfoque del presente artículo. Cf. C. Avenatti de Palumbo, 2014; 2016a; 2016b, 2016c; 2017a; 2017b; 2018a; 2018b; 2018c y C. Avenatti de Palumbo *et Al.*, 2015; 2016a; 2016b; 2017.

la escalera es quizás la única guía de lectura aceptable
 pues no encierra el texto
 pero estructura abierta
 hace subir las palabras
 de una palabra descendida
 hasta nosotros

hay que remontar la página
 hacia el silencio
 donde me habla
 (Lebreton, 2017: 53)

La escritura de C. Lebreton se sitúa en el marco de este giro geográfico donde los espacios de la página marcan aquí el ritmo del ascenso y del descenso de la letra en el espacio en blanco. Al presentar las características del poemario, su antólogo y amigo, el hermano Didier, subrayó su condición visual refiriéndose a éstos como “poemas-para-ver tanto como poemas-para-escuchar” (Lebreton, 2017: 54), a la par que orientó al lector en el modo de percibirlos e interpretarlos a partir de los espacios creados por el poeta:

Ver el dibujo significando las palabras, su arraigo o su desapego de la página... Es una verdadera geografía... tanto para contemplar el cielo en visión panorámica, como para leer siguiendo el sendero de las frases. [...] Se puede entrar por tal o cual abertura en sus paisajes literarios, donde los espacios libres son tan importantes -sino más- como los jardines dibujados... con sus alineamientos a seguir de derecha a izquierda o de arriba abajo... o de abajo arriba -libremente-... y de grandes panoramas que se abren, inesperados, sobre el misterio que siempre nos excede. Ni puntos ni comas, sino espacios en blanco más o menos grandes que marcan tiempos más o menos largos... para respirar... y dejar eclosionar el sentido. (Lebreton, 2017: 54-55)

Esta geografía textual, configurada por el dibujo y los espacios que interactúan con el cuerpo del oyente, expresa el ritmo fragmentario y quebrado del modo posmoderno de ser en el mundo. Consciente de la necesidad de construir un nuevo lenguaje, también para expresar la vida de oración, en las primeras páginas de *El soplo del don* propone una poética del espacio:

Este hermoso cuaderno, depositado sobre mi pupitre de escolar el día se San Cristóbal, me invita a acercarme y me hace señas de escribir en su clausura.
 Sin traicionar el silencio de sus páginas. Es necesario seguir las líneas, escuchar lo que dicen las verticales, colocar luego las palabras según van viniendo una tras otra

y desarrollar la frase.
 Ésta puede discurrir con rapidez apresurada, animada con un sentido que la oriente y la arrastre fuera de la página
 hacia las palabras de otro
 del que soy
 el asiduo lector
 en este lugar que llamamos escritorio.
 (Lebreton, 2002: 19, 08/08/1993)

Hay un espacio que es el lugar físico donde se escribe, el cuaderno, cuyas páginas se encuentran atravesadas por el dinamismo dentro y fuera, clausura y apertura. El yo lírico se identifica con la página. La escritura se despliega desde dentro del texto en tensión hacia afuera, hacia el Tú divino de cuya escucha provienen silencio y palabra y hacia el tú del lector que va armando las figuras de modo dinámico y vivo (Auerbach, 1998: 41-67).

“Servidor, llenaré el cuaderno”, “cuaderno grande”, “cuaderno de fiesta”, “cuaderno de oración”: la conciencia de la escritura está expresamente ligada a la conciencia del espacio y de la alteridad: “Me presentas la página. ¿Cómo expresártelo? / Un gran deseo detrás de las palabras que se escriben: verte. / El cuaderno te mira” (Lebreton, 2002: 25, 09/08/1993). Hay una interacción dramática entre el yo lírico, el espacio de la página y el tú ausente al que busca en la escritura situada. Expectación de la mirada activa en respuesta a la escucha. A ella se suma la conmoción: “(La página se ha estremecido, página prometida)” (Lebreton, 2002: 26, 10/08/1993). El proceso creador acontece en el dramatismo que suscita la presencia del tú en la intimidad del yo, presencia a tal punto física que elige la metáfora del parto puede expresarla: “La escritura estaría habitada / no sin cierta alteración en la sintaxis / en la ortografía. / la escritura te dejaría ver / [...]. La escritura: pesada como mujer encinta, / y dolorosa: en trabajo de parto” (Lebreton, 2002: 27, 15/08/1993).

Una escritura habitada es una escritura espacial. “Yo voy a callarme en ti. / Abandonar por ti la escritura / y salir hacia lo indecible” (Lebreton, 2002: 28, 20/08/1993). Esta salida hacia el tú se expresa en una escritura que busca salir fuera del papel hacia la existencia: “Algo en mi carne ha tomado forma de escritura” (Lebreton, 2002: 37, 03/12/1993). La tensión entre la escritura y la existencia, entre el la escritura y el deseo, se vuelve dramática, como en el poema “Grito del corazón”:

[...]
 no hay más verbo para hacer ir la frase
 hacia el silencio más alto

todo se detiene
 la escritura no se sostiene más
 el texto se desgarras
 y deja al cuerpo
 desnudo

el corazón pide ver
 (Lebreton, 2017: 64)

Hasta aquí podríamos suponer que se trata de una poesía del yo, poesía de la intimidad del orante que se dirige al tú divino y, sin embargo, no es así. Texto y escritura no sólo están desgarrados por el “deseo de ver” y por el despojamiento que este proceso supone, sino también por la muerte brutal y la conciencia del entorno de odio e intolerancia: “Asesinatos en Argelia. Se suman a tantos otros. Este cuaderno no puede quedar al abrigo de esta violencia. Ella me atraviesa” (Lebreton, 2002: 28, 22/08/1993). La alteridad y el dramatismo que se generan a partir del espacio interior de la creación son dos notas “geopoiéticas” características de C. Lebreton, pero no son las únicas. El tercer eje que atraviesa y define su escritura es la presencia objetivante del mundo que delinea una geografía de la violencia que abarca la dimensión social, política y religiosa. Desde aquí la escritura se abrirá a la existencia humana en su totalidad.

2. Escribir desde las fronteras geográficas de la violencia: corporeidad situada

El proceso argelino de descolonización permite trazar un mapa de la violencia que presenta un campo de batalla de fronteras difusas entre la vida y la muerte, entre la pobreza y el poder, entre el amor y el dolor, entre nativos y extranjeros, entre cristianos y musulmanes. El mundo objetivado ingresa así en el espacio de la plegaria:

“Escucharte es recibir el lugar [...] / contar contigo aquí en Tibhirine / esperar nosotros y el Sopló” (Lebreton, 2002: 94, 08/01/1994).
 “Me indicas bien la dirección, sí me invitas a vivir hasta el fin en Tibhirine” (Lebreton, 2002: 208, 12/06/1995).
 “Permanecer aquí es ser discípulo tuyo: sí aquí en Tibhirine. En esta mañana: a través de ti, a partir de ti. Por esta puerta entré en Argelia. [...] Se trata de quedarnos aquí como vivientes tuyos: en gratitud hasta el extremo. Venir a Argelia por ti, es un impulso de amor infinito, y concreto.” (Lebreton, 2002: 187, 08/05/1995)

El diario está atravesado por un yo que se sabe y vive situado en un espacio geográfico. El deíctico “aquí” señala el pequeño pueblo de Tibhirine al pie del Atlas y, en él, a toda Argelia en lucha. La violencia se expande y la escritura lo atestigua:

“Aquí el correo casi no llega, el puente ha saltado / se quema el bosque, falta agua / y hace calor / y luego, ya sabéis, / aquí se mata mucho” (Lebreton, 2002: 125, 04/08/1994).

“La destrucción del país continúa: atentados, escuelas incendiadas en Medea” (Lebreton, 2002: 31, 18/09/1993).

“Terrible represión: a nuestro alrededor. El epicentro es tu Cruz donde entregas la vida por los amigos: aquí, hoy.” (Lebreton, 2002: 106, 06/05/1994).

“El porvenir es sombrío. En la tarde nos enteramos del asesinato en la noche de uno, dos policías y el saqueo de tiendas en Medea” (Lebreton, 2002: 76, 18/02/1994).

“Ayer por la mañana en Medea, doce cuerpos tirados en la calle, expuestos a las miradas: masacrados, mutilados... Es la respuesta de las fuerzas del orden a las opuestas, después del atentado contra un oficial de policía, degollado en una tienda junto al mercado. Junto a la cruz.” (Lebreton, 2002: 130, 19/08/1994)

El mundo se hace cuerpo en la escritura. El cuerpo se convierte en frontera donde acontece la mutación de la violencia hacia la paz.

“La herida de Argelia me traspasa” (Lebreton, 2002: 189, 16/05/1995).

“Ser tu cuerpo aquí nos expone a esta violencia” (Lebreton, 2002: 28, 23/08/1993).

“La violencia me mata y debo encontrar en algún lugar apoyo para no dejarme arrastrar por este flujo de muerte” (Lebreton, 2002: 218, 11/07/1995).

“Otra vez hay que afrontar la violencia sin huir, sin dejarme desbordar por la violencia agazapada en mí.” (Lebreton, 2002: 190, 20/05/1995)

La violencia social despierta su violencia interior (Avenatti de Palumbo *et Al.*, 2017: 83-115): “En el clima de violencia en que vivimos aquí, soy reenviado a mi propia agresividad y a mis complicidades ocultas con la muerte, con el asesinato y con la mentira” (Lebreton, 2017: 176). Él y Argelia se reconocen en el mismo espacio de agresión: sólo el saberse amados puede curarlos: “Argelia [...] poco segura de ser amada, lo cual por una parte explica la violencia que la sacude.” (Lebreton, 2002: 159). No es una mirada moralista, no mira la violencia desde afuera sino desde dentro. “Sólo hay uno en Argelia que no busca el PODER : DIOS” (Lebreton, 2002: 138, 06/10/1994).

Escribir desde las fronteras es convertir los muros de las seguridades que separan en puentes que unen sin anular las diferencias. C. Lebreton escribió desde las fronteras de las heridas personales y sociales buscando un camino de liberación. Así su confesión de fraternidad en el poema “Hermanos”:

muy seguido	me he presentado		
hacia y contra ustedes			
he rechazado	mi	pobreza	
he confesado	mi	libertad	
les he entregado	ROSTRO	atormentado de esperanza	
	manos	cargadas de confianza	
	corazón	inquieto por el día	

(Lebreton, 2017: 41)

El encuentro con la sed de relación de los más débiles lo llevó al conocimiento de sus propias angustias que buscó transfigurar en acogida, eligiendo estar “del lado de los pobres”; así lo expresa en este poema:

el corazón		
no está en el medio		
sino del lado de los pobres		
se inclina	el corazón	triturado

(Lebreton, 2017: 126)

Huésped de su propia hostilidad, se comprendió a sí mismo como don en la mirada del otro masacrado. Al derribar sus muros comenzó a vivir en relación abierta, a riesgo de exponerse a la intolerancia que finalmente lo condujo a la muerte violenta.

3. Hospedar el espacio de la diferencia: un camino hacia la paz

“Hay aquí, en la noche, algo que ver, que recibir: el Don más fuerte que la muerte” (Lebreton, 2002: 37, 02/12/1993). Ante la hostilidad que asesina y la mentira del poder que destruye, su respuesta fue la hospitalidad. En el dinamismo donación y recepción, propio del hospedar, halló el camino hacia la paz. Ser en relación es la clave antropológica sobre la que se funda una hospitalidad atravesada por el amor. Así lo señala en estos pasajes de su diario:

“En la casa del Islam –en el estado actual de su estructura argelina- tal vez no sea oportuno presentarse como el de la casa de enfrente, de estructura diferente. Es mejor ser decidida y simplemente cuerpo de tu Presencia, en relación de amor, vulnerable, expuesto” (Lebreton, 2002: 91).

“Lo firme, lo lleno de futuro, no son los valores cristianos que podría promover una institución por muy amenazada que esté, sino el pequeño grupo de hombres y mujeres unidos a ti. De pie. Cuando el hombre es asesinado a su alrededor, acoge tu Soplo para vivir aquí tu relación con todos los hombres: tu mandato nuevo. Tarde o temprano, esta relación contigo, que da comienzo a una red de relaciones –una comunión-, se enfrentará al totalitarismo religioso, que no puede menos de rechazar su libertad, su apertura, su brecha y es un desafío al cerco integrista y su orden religioso.” (Lebreton, 2002: 99)

El amor imposible de la entrega hasta el fin constituye la base de la hospitalidad incondicional y absoluta que J. Derrida atribuyó a la desmesura del santo que ama con locura (Derrida *et Al.*, 2009: 130-133) y que es puesta a prueba en el amor al hostil: “Nos dices, me dices aquí hoy en este `entre nosotros´ argelino donde los enemigos se matan entre sí: amad a vuestros enemigos, rogad por vuestros enemigos” (Lebreton, 2002: 114, 14/06/1994). La hospitalidad está ligada al espacio concreto de la propia situación: “No puedo hacerme a la idea de estar en otro lugar que no sea este. Hoy es el lugar que tú nos indicas. [...] Nuestros vecinos no nos imaginan tampoco en otro lugar sino aquí, con ellos.” (Lebreton, 2002: 117, 02/07/1994)

¿Cuál es la fuente de semejante sobreabundancia? ¿Dónde se halla el origen de esta fuerza vincular? No en una idea sino en su experiencia personal del amor de Dios que salió a su encuentro: “En el fondo, vuelvo siempre a este *te amo* dicho un día, en Tours... y en esa expresión se centra mi vida: estoy sobrepasado, desbordado, excedido” (Lebreton, 2002: 119, 12/07/1994). “Tú mantén siempre la palabra, ocupa todo el espacio y profésame todo amado” (Lebreton, 2002: 136, 26/09/1994). El amor es el fundamento de ese espacio interior y relacional, en el que la palabra definitiva es pronunciada: somos en tanto amados.

“¿Y qué lenguaje vamos a utilizar frente a las palabras asesinas que rechazan al extranjero, al comunista, al francés, al cristiano. ¿La poesía no tendrá una palabra de paz para cantarla en este campo de batalla?” (Lebreton, 2002: 169, 22-01-1995). Hé aquí como describe el nuevo lenguaje:

Hay que diseñar una escritura nueva capaz de transmitir a todos un poco del Verbo viviente... escritura desgarrada por los gritos, tachada por los rasgos de sufrimiento, desorientada: ¡adónde vamos, si el punto no está al final!

Crucificada... y las líneas se empujan... Así va la historia.
 A veces el sentido escapa...
 Pero el silencio abre una salida por donde sobreviene la alegría.
 (Lebreton, 2017: 14)

El discurso poético se ha transfigurado en existencia: su ser hombre es concebido como “poema vital” (Lebreton, 2002: 239, 21/12/1995). En la frontera de la diferencia hospedada yace vivo el deseo de ser poema dibujado y ofrendado como señal de paz y de perdón:

No tengo miedo
 mi rostro puesto al desnudo esta noche
 para ofrecerse mañana
 a la ternura de tu mano
 llora

No tengo miedo
 ella vendrá por la mañana es una promesa
 a despertarme
 seguramente tu mano
 la violencia se callará vencida
 dado que me hablará

y yo seré solamente tu voluntad
 y yo diré: Cristo mío, dibújame, hoy en forma de poema:
 don de vida para mis hermanos.
 (Lebreton, 2017: 68-69)

La escritura ha devenido cuerpo y el cuerpo se ha vuelto escritura por acción del acto poético. La clausura de la página se ha quebrado y convertido en apertura dinámica. Ya no hay dos, “res extensa” y “res cogitans” sino una sola “res” quebrada por la herida de quien ha entregado su voluntad libremente luego de un arduo proceso de transformación. Es la “pascua del lenguaje” que ha atravesado los límites del espacio con la irrupción de la muerte: palabra atestiguada. La mano de la muerte es la que conduce más allá de sí hacia la vida que se prolonga en una palabra nueva, sellada por la experiencia de la transfiguración. El proceso de la escritura ha asumido el miedo a la muerte. El enemigo de la vida no es la muerte sino la mentira. La transparencia de la verdad y la voluntad de entregarse a los otros dan testimonio de que la muerte y la mentira han sido vencidas “aquí” en la frontera de la vulnerabilidad y de las diferencias. El espacio del miedo ha sido transfigurado en espacio de paz.

Habitar la poesía como espacio abierto hacia la alteridad, escribir desde las fronteras de la violencia de sí objetivando el mundo,

hospedar la diferencia de la lengua del otro, de la cultura del otro, de la hostilidad propia y ajena, hasta configurar el espacio de una nueva cultura de la fraternidad: eso es lo que dice el último verso “don de vida para mis hermanos”. La hospitalidad, “si algo así existe”, como señaló J. Derrida (2009: 133), se ha de encontrar más allá de la hospitalidad. ¿Dónde? Aquí, en el santo, en el mártir. Por ello, podemos concluir convencidos de que Christophe Lebreton halló el camino hacia la paz para él y para el pueblo argelino de adopción y lo hizo en la carne de una escritura que es promesa de recreación cultural porque, en ella, el don y el donante coinciden en el testimonio inapelable de quien da la vida por los otros, sus hermanos.

Bibliografía

- Albanel, V., 2017, “Hospitalité, hostilité: une dualité toujours d’actualité”, en Grieu, E., (dir.), “*N’oubliez pas l’hospitalité... (He 13,2)*”, Paris, Médiasèvres, pp.15-40.
- Auerbach, E., 1998, *Figura*, Madrid, Trotta.
- Avenatti de Palumbo, C., 2014, “Transcribir un beso. Vigencia de la mística como nupcialidad, escritura y testimonio”, *Cuadernos de Teología* 6/2, pp. 8-24.
- , 2016a, “Entrar en la bodega. Nupcialidad y presencia. La pascua del ver en la poesía de Christophe Lebreton”, *Taller de Letras NE4*, 225-234.
- , 2016b, “«Hay que partir» La hospitalidad como figura y texto de un estilo estético teológico abierto a la comunión”, en Avenatti de Palumbo, C. et Al. (ed.), *El amado en el amante, Figuras, textos y estilos del amor hecho historia*, Buenos Aires, Agape Libros, pp. 409-419.
- , 2016c, “Poesía y testimonio. El silencio como arca del «ilegible amor»”, en Avenatti de Palumbo C. et Al., *Dios, el sediento amante. Nupcialidad, pensamiento y lenguajes*, Buenos Aires, Agape Libros, pp. 307-316.
- , 2017a, “La hospitalidad como poética de la esperanza”, *Franciscanum* 168, Vol LIX, pp. 175-196.
- , 2017b, “La tríada rostro-manos-corazón como clave de estético-dramática en la poesía de Christophe Lebreton”, en *Actas de Jornadas de Intercambio Académico Interdisciplinario*, Facultad de Filosofía y Letras- Instituto para la Integración del Saber (UCA) octubre de 2017. Publicación digital: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/>

- greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=rostro-creatividad-amorosa
- , 2018a, "Hospitalidad, escritura y nupcialidad en la poesía mística de Christophe Lebreton", *Veritas* 40, pp. 145-160.
- , 2018b, "La hospitalidad de la mirada que recrea. Giro estético y escritura mística en Juan de la Cruz y Christophe Lebreton", en *Actas del VII Congreso Internacional de Alalite. Teopoética y mística*, Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (en prensa).
- , 2018c, "El corazón herido. Hospitalidad y cordialidad en la antropología cisterciense: de Guillermo de Saint Thierry a Christophe Lebreton", en *Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Filosofía Medieval. La realidad del corazón en el pensamiento medieval*, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, abril 2018.
- Avenatti de Palumbo, C. et Al., 2015, "La alegría como signo de nupcialidad en tensión escatológica: Christophe Lebreton- Edith Stein", en Sociedad Argentina de Teología (ed.), *La caridad y la alegría paradigmas del Evangelio. XXXIIIª Semana Argentina de Teología*, Buenos Aires, Agape Libros, pp. 233-257.
- , 2016a, "La nupcialidad entre la estética teológica y la ontología trinitaria", *Teología* 119, 81-114.
- , 2016b, "Logos y poesía como acontecimientos del mundo y de la carne: Edith Stein y Christophe Lebreton", *Franciscanum* 165, pp. 177-200.
- , 2017, *La casa en el puente. Christophe Lebreton, huésped de fronteras*, Buenos Aires, Agape Libros.
- Collot, M., 2015, "En busca de una geografía literaria de los textos", en García, M.- Punte, J. J.- Puppo, M. L., *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 59-75.
- Derrida, J. et A., 2009, *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, Buenos Aires, Prometeo.
- Derrida, J. et A., 2014, *La hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Lebreton, C., 2017, *Ama hasta el fin del fuego. Cien poemas de verdad y vida*, Buenos Aires, Agape Libros.
- Lebreton, C., 2002, *El soplo del don. Diario del Hno. Christophe, monje de Tibhirine, 8 agosto 1993-19 marzo 1996*, Burgos, Monte Carmelo.
- Ricoeur, P., 2011, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI.
- Susini, M., 2015, *Cercatori di Dio. Il dialogo tra cristiani e musulmani nel monastero dei martiri di Tibhirine*, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna.
- Westphal, B., 2015, "Aportes para un enfoque geocrítico de los textos", en García, M.- Punte, J. J.- Puppo, M. L. *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 27-57.

Crónicas de una Edad Oscura

Ciudad y pesadilla en Seña de mano
para Giorgio de Chirico, *de Elvira Hernández*

MARÍA LUCÍA PUPPO

*Centro de Estudios de Literatura
Comparada “María Teresa Maiorana”,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Católica Argentina.
CONICET*

1. La poeta en las ciudades

Asociada a la neovanguardia y a la ola de mujeres poetas que irrumpieron en la escena chilena de los ochenta, Elvira Hernández (Lebu, 1951) es autora de una obra que se destaca por la radicalidad de su apuesta estética, ética y política. La experiencia urbana es problematizada en tres de sus poemarios fundamentales: *La Bandera de Chile* (1981, 1991), *Santiago Waria* (1992) y *Álbum de Valparaíso* (1992, 2002),¹ en tanto que bajo el sugestivo título de *Actas Urbe* se reúnen, en una edición de 2013, los “textos idos” de la autora que hasta entonces resultaban difíciles de hallar, junto a un libro inédito y varios poemas dispersos. En todos los casos, la escritura “mestiza” –como la llamó Soledad Fariña- y “en tránsito” de Hernández –al decir de Raquel Olea- revela a una voz irónica e incisiva, que critica la violencia de los discursos hegemónicos y elige mimetizarse con los marginales y excluidos del “gentío huacho” (Hernández 1992).

1 Las dos fechas entre paréntesis aluden al año en que concluyó la escritura y el año de la primera edición del texto.

Santiago o Valparaíso resultan, en esta poesía, versiones de la ciudad de fin del siglo que se constituye como “referente trágico” y palimpsesto (Salomone 2011), un espacio polisémico y cambiante donde deambula la hablante poética como náufrago y “testigo imposible” (Moraga García 2016) tras la derrota de los proyectos colectivos (Sepúlveda Eriz 2013).

En este trabajo propondremos una lectura de “Seña de mano para Giorgio de Chirico”, un poema extenso fechado en 1996, en Santiago de Chile, que se publicó por primera vez en 2004, en el número siete del anuario de poesía *Revista Área*, bajo el sello Ril Editores. Desde un enfoque geocrítico, examinaremos los signos de la ciudad apocalíptica que explora el texto, atendiendo al diálogo que establece el discurso poético con la pintura del artista italiano.²

2. Apocalipsis ahora

El poema es antecedido por un epígrafe de Nostradamus: “lloverán ignaros a cántaros”. La cita introduce el tono profético, al que remitirá también la frase bíblica en la segunda estrofa: “seréis como estrellas” (Hernández 2013: 185). El agua se impone como metáfora del tiempo en un mundo donde “diluvia / más de dos mil años” y “No hay mar para tanto morir” (185). Luego de este marco, el texto evoca diversas escenas que giran en torno a la reproducción humana expuesta como una maquinaria implacable e impersonal. En ese paisaje pos-humano conviven “ciempiés / zombies, sombras” salidos de probetas humeantes y del “matricero de genes”, que operan a cambio de “módicos billetes” (185). Como apunta Cecilia Sánchez, el mecanismo repetitivo “borronea cualquier identidad y es la ruina del entendimiento que provenga de un yo ordenador” (Sánchez 2004: 195).

El texto está articulado a partir de visiones que se suceden unas a otras: las vincula el hecho de que, en el planeta del neoliberalismo, todo se ha vuelto mercancía. Las paradojas signan una ciudad superpoblada por seres solitarios, donde “Más de alguien / te habrá dicho que no tienes lugar” (187). Las sociedades se rigen, como el mercado, por la lógica de la competencia; como atletas olímpicos, todos corren “en el humanódromo” (188):

En manadas
como nuevos
saliendo de las fosas
esta mañana. No hay alas en los hombros
sino un mecanismo atascado
(No puedes creer
que el sueño continúe) Miles
pie en el pedal
aceleran
sobrepasan la hiperkinesia. Millones
(con los que te cruzas) están
como cajas en la correa transportadora
y tan enteramente vacíos. (188-189)

Despersonalización, automatismo, aceleración; más adelante se mencionará a “la masa patriótica” y, unas páginas después, el saludo nazi. La acumulación de bienes materiales vuelve más notoria la masificación y revela, como el dorso de un tapiz, el vacío de las almas. La velocidad de los automóviles contrasta con el aburrimiento que prolifera en un “tiempo anestesiado” (185) y con el sedentarismo del “Hombre Interactivo” que “no necesita salir de su silla de ruedas” (194). La hablante del poema observa los baluartes urbanos de la globalización (“24 hour banking / Estúpido idioma que da vueltas el mundo”, 190), y cuando se retira “al borde del mar, / como gaviota”, se encuentra con más residuos y marcas del daño ecológico. Repite, a modo de estribillo, una frase dirigida acaso a Giorgio de Chirico, devenido testigo y cómplice silencioso de su visión: “Tú decides pasar el momento con un vaso de vino” (187).

En tanto disciplina que invita a pensar “las interacciones entre los espacios humanos y la literatura” (Westphal 2015: 35), la Geocrítica proporciona algunas claves para comprender la reconfiguración semántica del espacio urbano que tiene lugar en y a partir del poema de Elvira Hernández. En primer lugar, advertimos que la ciudad que se textualiza en “Seña de mano...” es *heterotópica* en el pleno sentido foucaultiano, es decir, descentrada, no jerárquica, hecha de partes heterogéneas. El poema se inicia con la frase “NO HAY PRINCIPIOS” y su estructura favorece una apariencia sincrónica y fragmentaria, donde las imágenes coexisten sin solución de continuidad: la “ciudad rota / en su casco / y a pique” (189). Un segundo rasgo en tensión con el anteriormente señalado advierte que se trata de una *visión estratográfica*, que saca a la luz las diversas capas -materiales y simbólicas- que conforman el territorio:

² La ponencia se inscribe en un proyecto de investigación que analiza las relaciones entre visualidad y escritura poética en obras de poetas sudamericanas pertenecientes al período 1980-2018.

... las Puertas de la
 Historia fueron cerradas por dentro y
 abierto de par en par se encuentra este
 vertedero por donde vamos
 por sus avenidas
lloqlla
 me dice un parecido
 vengo desde la punta y no hay
 donde
 agarrarse. Todo se escurre. Nos pescó la máquina. (198-199)

Como lo indica una nota al pie, *lloqlla* es una palabra quechua que significa ‘torratera’. La ciudad de ritmo furioso se ofrece como “vertedero”, torrente de agua que arrasa los signos del pasado, entre ellos el legado de las culturas precolombinas. Un tercer aspecto que puntualiza el método geocrítico es la *polisensorialidad* del espacio representado por la literatura y el arte. En este caso, las imágenes de pesadilla están atravesadas por gritos humanos, ruidos de balas y machetes, mensajes banales que emiten los altoparlantes. Asimismo, la sinestesia funde los planos de lo visual y lo táctil:

Si todo fuera
 menos idéntico, menos protozoario
 nos veríamos al instante
 no habría que luchar para reconocerse
 entre millones
 de rostros pavimentados, alcanzaríamos a tocarnos
 con los ojos alcanzaríamos
 tan cerca
 tan lejos. (199)

Una cuarta característica señalada por la Geocrítica es la *intertextualidad del espacio*, puesto que todo lugar es inseparable de la red de textos y autores que lo han abordado. Como los versos citados lo ponen de manifiesto, alusiones, citas desviadas, juegos de palabras y chistes a partir de lugares comunes son recursos verbales que problematizan la herencia cultural chilena y atestiguan la polifonía social. Como sello de fuego, el estilo inconfundible de Elvira Hernández denota un trabajo fino sobre el lenguaje, la grafía y la disposición de las palabras y los versos sobre el blanco de la página: todas estas estrategias acentúan la dimensión visionaria del texto, aspecto que conecta estrechamente con la figura y el arte de Giorgio de Chirico (Volos, Grecia, 1878-Roma, 1988).

3. Poesía y pintura en tiempos oscuros

La configuración del espacio ocupa un lugar central en la iconografía del pintor italiano. En palabras del crítico Santiago Amón,

Son sus cuadros prototípicamente solitarios, atmosféricos, tejidos en el crudo contrapunto de la luz congelada y las sombras invasoras, amasados en el presagio del *sin-sentido universal*: estatuas, bustos y maniqués diseminados en la orfandad geometrizable del suelo, sin otro albergue que la remembranza de algunas arquitecturas de la Grecia clásica o de la Roma renacentista, anacrónicamente convertidas en estaciones ferroviarias, balnearios en hornos crematorios. (1978: s/p)



Melancolía, 1913.

Entre 1910 y 1915 de Chirico desarrolló la “pintura metafísica”, en la cual confluyen sus reflexiones sobre el eterno retorno de Nietzsche y el valor del presagio para Schopenhauer, que también en sus obras aparecerá unido al sueño y lo oracular. Los lienzos de esta época tienen evidentes puntos de contacto con el cubismo y el surrealismo, en tanto que su melancolía está atravesada por un aire inquietante o siniestro, asimilable al *Unheimlich* freudiano (Dottori 2016: 80). Perspectivas engañosas, falta de profundidad y arbitrariedad en el uso del color y la luz definen un espacio con tintes abstractos y fantasmiales. Si la imaginería bíblica determinó las litografías que de Chirico realizó para ilustrar el Apocalipsis en los años cuarenta, será el artista casi octogenario, a fines de los sesenta, el que iniciará el período “neometafísico”. Después de las dos guerras mundiales y los grandes horrores del siglo XX, el pintor mirará con tristeza el mundo que lo rodea, esa Europa que ha dejado atrás la sabiduría griega y la belleza renacentista.

Las obras de creadores como James G. Ballard, Philip K. Dick o Tim Burton denotan la influencia de Chirico y su visión distópica, que en muchos casos se identifican con la temática de lo pos-humano (Canova 2013: 75). Como lo hemos comprobado, estas preocupaciones animan también el poema de Elvira Hernández, que denuncia las hipocresías y la crueldad de un mundo convertido en “teatro de marionetas” (193).



La lasitud de Orfeo, 1970.

En la imagen del diluvio universal la hablante poética halla una cifra para nombrar el presente tenebroso. Giorgio de Chirico le resulta un interlocutor ideal, intérprete de su tiempo y compañero en la búsqueda: “Tú que vas por las intrincadas planicies metalmecánicas / de las Antípodas / en pos de los repuestos originales de Dios” (199). En este diálogo la autora chilena evoca una figura mitológica recurrente en la pintura del italiano; lo hace al incorporar en su texto una famosa cita de Hegel, tomada de las *Líneas fundamentales de la Filosofía del Derecho* (1820): “El búho / de Minerva emprende el vuelo / al atardecer”.



Minerva, 1947.

El ave despliega sus alas cuando ya no hay luz; tarde llega el pensamiento a la cita con la realidad. En este contexto, la alegoría se relaciona con la pregunta de Hölderlin que Heidegger hizo suya en los *Holzwege (Caminos del bosque, 1950)*: “¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?”. Más tarde Hannah Arendt se preguntará por el rol del poeta en el ensayo dedicado a Bertold Brecht de *Men in Dark Times* (1968). Y ya en el fin de siglo sudamericano, Hernández se sumará al coro nocturno:

Está oscuro
como en una Edad Oscura
sobre nuestra caída
a tientas
llegamos a arar
.....
.....
ya volvemos.

Santiago, 1996 (199-200)

El final del poema es ambiguo, pues la escena presenta a los sujetos “a tientas”, dispuestos a reiniciar a ciegas la tarea. Cuenta el relato del Génesis que, una vez que bajaron las aguas, Noé pudo plantar una viña. Escribir y pintar, los oficios del artista, -sugiere Hernández- son también modos de arar la tierra, de preparar el terreno para un nuevo comienzo.³

4. Coda

Señalan los expertos que la fase neometafísica de de Chirico se inicia con el lienzo *Retorno de Ulises*, de 1968 (Canova 2016: 107). Allí contemplamos al héroe homérico remando las aguas en el interior de un hogar burgués. Podemos extender la analogía afirmando que, así como el mar era el espacio del navegante griego, la ciudad es el hábitat primordial del sujeto moderno.

³ Esta idea de un refundación, implícita en la imagen del diluvio, se corresponde con una renovación del lenguaje poético (“Oh palabras, no es necesario traje / sino desnudez”, 194) que, entonces, estaría recuperando su vocación de asombro (“no puedo ir sino en pos de la zozobra”, 195).



Retorno de Ulises, 1968.

Como la pintura mencionada, el poema de Elvira Hernández pone en evidencia las dinámicas espaciales que se conjugan en torno a lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, la persona y el arquetipo, el presente y el pasado, el mundo físico y el imaginario. Pero quizás la nota más saliente de la Geocrítica planteada por ambos creadores tenga que ver con la dialéctica *interior/exterior*, en la medida en que sus obras apuntan a recuperar la vocación heurística y afectiva, alumbradora del lugar, que poseen el arte y la literatura. En un tiempo de naufragio, la propuesta invita a repensar quiénes somos, cómo vivimos, qué es lo humano. Para decirlo con las palabras de la poeta:

En la calle pasa cualquier cosa
 sólo
 en los confines interiores está
 la verdadera
 pregunta. (5 p.m.) (195)

Bibliografía

- Amón, Santiago, 1978. “Los noventa años de Giorgio de Chirico”, *El País*, 7 de septiembre de 1978. https://elpais.com/diario/1978/09/07/cultura/273967203_850215.html
- Canova, Lorenzo, 2013. “Metafisico, spettrale, post-umano. L’ombra di de Chirico nella linea visionaria delle arti: dal Surrealismo alla fantascienza contemporanea tra letteratura, cinema e videogame”. *Metafisica* 11/13: 75-86.
- 2016. “L’arrivo dei Ritornanti. Giorgio de Chirico e la Neometafisica alle Frontiere del Tempo”. *Metafisica* 14/16: 107-133.

- Dottori, Riccardo, 2016. “Sogno, presagio, inquietante nella Metafisica di de Chirico”. *Metafisica* 14/16: 77-106.
- Hernández, Elvira, 1992. *Santiago Waria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- 2013. *Actas Urbe. Textos idos*. Ed. De Guido Arroyo González. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones.
- Moraga García, Fernanda, 2016. “La ciudad como pretexto: Álbum de Valparaíso de Elvira Hernández”. *HYBRIS. Revista de Filosofía* 7: 35-60. <http://revistas.cenaltes.cl/index.php/hybris/article/view/105/208>
- Sánchez, Cecilia, 2004. “Las repeticiones del matriciero. Comentario al poema de Elvira Hernández “Seña de mano para Giorgio de Chirico”. *Nomadías feminista* 7: 193-97.
- Salomone, Alicia, 2011. “Poesía, memoria y comunidad nacional. Chile y Argentina en postdictadura”. *Revista Sociedad&Equidad*, 1 : 1-22. Web. <https://revistas.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/10605/10842>
- Sepúlveda Eriz, Magda, 2013. *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Westphal, Bertrand, 2015. “Aportes para un enfoque geocrítico de los textos”. García, J. M.; Punte, M. J. y Puppo, M. L. (comps.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las Literaturas Comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila – UCA, 27-57.

El gabinete de M. Negroni

Sistema de cajas y espacialidad poética

MARÍA JOSÉ PUNTE

Universidad Católica Argentina

*“hubo una casa azul
y una puerta azul
y un paisaje azul
en algún lado”*

Este fragmento pertenece al poema “Escena primaria” del volumen *Pequeños reinos*, uno de los más recientes camafeos que nos entrega la poeta María Negroni. Se trata de un trabajo conjunto con la artista plástica Nora Correas, realizado en el marco del Proyecto Bien-al Sur del año 2016. Nora Correas volvía a presentar su instalación *Adiós* (1999), compuesta por una serie de veinticinco cajas hechas en base a extinguidores de incendio intervenidos, a las que se adjuntaban para la ocasión de la bienal los textos de Negroni. La vinculación con Nora Correas y su obra no era nueva. Negroni no solo utilizaba una de esas cajas para la tapa de la edición de Seix-Barral de su novela *La anunciación* (2007). En la página de Correas puede encontrarse un texto en donde Negroni comenta una de sus muestras. Lleva por título “Con los ojos abiertos”. Hay que agregar que este libro de poemas de Negroni, *Pequeños reinos*, resulta ser más una documentación de una obra en tándem que se acerca al formato de la instalación, ya que no puede pensarse sin esa espacialidad de la sala que, quiérase o no, cuesta hacer entrar en un libro. Cada caja de la exposición que tuvo lugar en la Villa Ocampo, recreaba una escena como si fuera un pequeño teatro portátil o un tablado de títeres.¹ En este ámbito museístico

1 Esta idea de lo “portátil” es la que retomaba Graciela Speranza de la obra de Marcel Duchamp a quien le adjudicaba una influencia capital para las artes plásticas

particular que ofrecía la casa de Victoria Ocampo, ambas creadoras habían materializado una atmósfera de ensueño. Sobre el fondo de la oscuridad de esos cuartos, con aire de acuarios, resaltaban las cajas como si fueran mirillas hacia reinos encantados, minúsculas joyas engarzadas en lo oscuro. O, también, ojos saltones que colocaban al espectador en una situación revertida de *voyeurismo*: la de sentirse observado, más que la de ser el mirón o el “*Peeping Tom*”. La dinámica de este diálogo entre texto e imagen podría ser pensada, a su vez, desde lo cinematográfico: las cajas actuaban como si fueran fotogramas. ¿Cuál sería, entonces, el rol de los textos? ¿El de ser traducciones mínimas? ¿El de abrir hendiduras en la obviedad de lo mirado?

Una primera entrada a estos textos tal vez pueda ser pensada en esa distinción que hace Roland Barthes entre lo obvio y lo obtuso. Lo obvio corresponde al nivel de la *significación* (no solo de la mera *comunicación*), que es aquel que nos sale al encuentro, el de la intención del autor. Por su parte, lo obtuso abre el campo de sentido hacia lo que Julia Kristeva llama la *significancia*. El sentido obtuso, dice Barthes, parece manifestarse por afuera de la cultura, del saber o de la información. Tiene algo de irrisorio y se abre al infinito del lenguaje. En ese sentido, es que resulta limitado para la razón analítica. Participa de la misma especie de los juegos de palabras, las bromas, los gastos inútiles. Es indiferente a las categorías morales o estéticas. Se vincula con lo trivial, lo fútil, lo postizo o el pastiche (1986: 52). Barthes concluye que lo obtuso corporiza el “antirrelato” por excelencia (63).

Lo cierto es que, como se percibe en la pequeña cita introductoria de nuestro análisis, la obra de Negroni genera una vinculación especial entre un adentro y un afuera, algo que ella suele pensar como un agujero negro o un vórtice por el que se escurre la conciencia en su “equilibrio sobre la nada”. Esta última es una imagen recurrente en Negroni para hablar sobre el estado en que sume el arte al sujeto. La cita reaparece en el poema “La edad de la blancura”, de *Pequeños reinos*, en correspondencia con una de las cajas en donde se ve a una minúscula niña de blanco caminando sobre una cuerda floja, sobre un abismo de fondo oscuro estrellado.

La textualidad de los poemas genera una dinámica doble de achicamiento y agrandamiento, oscilaciones que se dan en simultáneo.

del siglo XX en general y de la escritura latinoamericana en particular, como se ve en su libro *Fuera de campo* (2006). La noción de la obra portátil que preconizaba Duchamp era retomada de modo explícito para aplicarla al arte latinoamericano en *Atlas portátil de América Latina* (2012), como denota su título. Aquí cruza lo portátil, vinculado con lo efímero y lo errante, con la noción de “atlas” de Aby Warburg, es decir, de un procedimiento que recurre al montaje para hacer surgir lo heterogéneo de las imágenes.

Hacer los objetos pequeños hasta su inutilización, o inutilidad, para luego provocar el estallido de las formas, es el mecanismo que Gaston Bachelard le atribuía al efecto de miniaturización que hacía proliferar lo grande desde lo pequeño. Bachelard se refiere en ese sentido a la “mirada de microscopio”, vinculada a una actividad de la imaginación a la que llama “miniaturizante”. En virtud de ella, se hace posible pensar tanto en lo minúsculo como en lo abigarrado, ligados ambos a la proliferación (1990: 191). En la miniatura los valores se condensan y enriquecen, mediante una lógica que hace vivir lo grande dentro de lo pequeño. Justamente, es esta imaginación la que funciona como una puerta estrecha que abre el mundo. La miniatura hace soñar. Permite, además, “mundificar con poco riesgo” (197). A pesar de estar ligada a las nociones de germen, de espacio curvo o de núcleo, es uno de los albergues de la grandeza. Funciona como un interior dinamizado, cuyo poder consiste en ser un centro imaginado (194).

El punto de apoyo, por otro lado, se ubica en ese espacio intersticial. “Se cargan de umbral las imágenes”, afirma la voz poética negroniana en ese otro volumen extraño por su carácter de “no específico”,² *Elegía Joseph Cornell* (2013). De alguna manera nos remite a lo que planteaba Georges Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), cuando decía que: “Tal vez la imagen no pueda pensarse radicalmente sino más allá del principio de superficie. El espesor, la profundidad, la brecha, el umbral y el habitáculo: todo eso obsesiona a la imagen, todo esto exige que miremos la cuestión del volumen como una cuestión esencial” (2014: 56).

Esta idea de la obsesión que introduce Didi-Huberman en su cita, eso de que el volumen obsesiona a la imagen, condensa con gran precisión el *modus operandi* de María Negroni. En un fragmento de *Pequeño Mundo Ilustrado* afirmará, a propósito de Walter Benjamin y su “paisaje mental”, que “las obsesiones son siempre imanes. No importa qué formas tomen”. Y en cierto modo, al poner de modelo a Benjamin, nos revela su propia aspiración a un sistema que se proponga escribir “libros como catálogos”, hechos a partir de fragmentos que son como “trofeos” de lucidez, para armar con ellos archivos,

2 Florencia Garramuño propone su concepto de lo “no específico” para pensar tanto al arte como a la literatura actuales. De hecho, incluye a María Negroni con una de sus obras más directamente vinculadas con el arte que es el libro-objeto *Buenos Aires Tour* (2004), hecho en colaboración con Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky. Mediante este concepto, Garramuño se refiere a obras en las que se cuestionan nociones como especificidad, pertenencia e individualidad. Dejan de tener relevancia en ellas las distinciones de género o de soporte, en la medida en que en estas obras se producen desbordes de campos y de límites. También implican juegos de disolución autoral.

y lograr mediante la técnica del montaje “los alumbramientos de lo inesperado” (2011: 151-152). Su obra está recorrida por una serie de obsesiones que configuran lo que Ana Porrúa define como su “archivo de la imaginación poética”.³ Es sabida la debilidad de Negroni por el gótico y sus bifurcaciones, por el género fantástico, por el cine *noir*. Este archivo cobra forma en un volumen más reciente, *La noche tiene mil ojos* (2015), que reúne tres libros de ensayos: *Museo negro*, *Galería fantástica*, *Film Noir*. Se puede pensar a este volumen a partir del sistema de cajas chinas o del tabernáculo o del retablo: un libro que incluye tres variaciones ensayísticas.

La estética de la obsesión arma un entramado en donde Negroni genera sus propios precursores. Uno de ellos es el artista neoyorquino Joseph Cornell, a quien dedica el mencionado *Elegía Joseph Cornell* (2013). En parte un homenaje, este libro da cuerpo a otra manera más de delinear la propia poética a partir de una técnica recurrente en Negroni, la de ejercer una forma de ventriloquia. Cornell también hacía “cajas”, es decir, pequeños gabinetes ensamblados a partir de una variedad incalculable de objetos que él encontraba recorriendo la ciudad de Nueva York, en sus bazares, librerías de viejos o mercados de pulgas. Armaba sus obras reciclando desechos urbanos, restos de todo aquello descartado y diseminado por las calles. Comparten, ambos artistas, el gusto por lo anacrónico, lo menor o minorizado $\frac{3}{4}$ o lo que Negroni define en otro lado como “lo arcaico, lo diminuto o lo arisco” $\frac{3}{4}$, así como por un “imaginario enraizado en el siglo XIX” (Negroni, 2011: 8). El espacio de la ciudad también funciona como una forma de amalgama, pero antes que nada por el carácter que Negroni le adjudica: el de ser un “gabinete fantástico”, un lugar que se propone como espacio en donde ejercer a la vez la observación y el saqueo (Negroni, 2013: 8). Anida allí un gesto que podría pensarse como nostálgico, el de estar tras la búsqueda de la ciudad típica de la Modernidad, más literaria que real. En definitiva, esta ciudad es concebida como una ciudad-museo, en la que se agolpan lo viejo y lo nuevo, lo auténtico y lo falso, lo insignificante junto con lo valioso. En todo se ve un movimiento de amplificación que va de lo mínimo a lo máximo, en un vaivén que recrea dinámicas de

3 Ana Porrúa, al analizar la relación entre archivo y colección, dos dispositivos recurrentes en la obra de Negroni, los piensa como parte esencial de una lectura crítica que la poeta hace con respecto a la Modernidad. El archivo de la imaginación poética en Negroni se arma a partir de inscripciones mínimas o microscópicas de varios domicilios posibles. Adquiere un cuerpo a partir de un gesto que es tanto de lectura como de escritura. Parte de ese archivo se conforma de un gesto obsesivo de coleccionismo que tiene por objeto a la estética gótica, al género fantástico, al siglo XIX con sus tecnologías, y a las vanguardias del siglo XX.

pérdida y de recuperación, o lo que Freud codificó como una forma de juego infantil, el *fort/da*. En el espacio vacío, en la “hiancia”, es que se construye el juego.

Otro libro en el que ella se propone ofrecer un mapa de sus obsesiones, es *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011). Como su nombre delata, aquí el juego se articula en torno de los imaginarios de infancia y el saber enciclopédico del siglo XIX, con las tecnologías propias del desarrollo científico de la Modernidad y con las artes. Aparecen incluidas tanto las Bellas Artes como los *artificialia*, en un gesto que desarticula principios jerarquizantes. Este volumen apuesta una vez más a la fragmentación y a la miniaturización. Tiene bastante de inclasificable, a pesar de estar montado sobre la idea de taxonomía. Consiste en un sistema de ochenta entradas (si se incluye el prólogo) organizadas de manera alfabética. ¿La vuelta al mundo en ochenta entradas? Ciertamente, sobre todo porque la deriva a la que nos conduce es tan detallista como arbitraria, tan panorámica como minimalista. Por supuesto que se trata del mundo de María Negroni, razón por la que la autora no tiene ningún pudor al declarar desde el comienzo mismo que “Este libro es autobiográfico” (2011: 7).

El sistema evoca a los museos con sus dioramas, a los que se les dedica una entrada. El lector-viajero se interna en el volumen como en una de esas instituciones decimonónicas en donde espera que le sean reveladas todas las verdades del universo visible, en orden prolijo y analíticamente desmenuzado. Eso queda pronto desbaratado por la evidente heterogeneidad de los elementos agrupados de manera –al parecer– caótica. Las siguientes setenta y nueve entradas nos ofrecen un paseo por algunos de los ítems que conforman el sistema negroniano. En la entrada dedicada a las “Cajitas” se hace una alabanza del espacio reducido que, por otro lado, condensa otro tipo de ensoñación, la del reino interior.⁴ En *Pequeño Mundo Ilustrado* se nos recuerda, citando a Jean-Pierre Richard, que la dimensión íntima es siempre infinita e incontenible. De lo que se trata es de lograr hacer destilar el relato del sueño, algo que se hace posible en esos “objetos antiguos” (29). Por eso, toda cajita actúa como un viaje en dirección a cierto vór-

4 Una vez más, es el fenomenólogo Bachelard quien se ocupa de esta serie. De la vinculación poética entre el cajón, el cofre, el armario, la cerradura, se deriva lo que define como una reserva de ensueños de intimidad. Son órganos de la vida psicológica secreta (1990: 111), nos dice. Se trata de objetos mixtos, porque remiten a objetos-sujetos. En el armario, por ejemplo, vive un centro de orden que protege a la casa contra el desorden sin límites: allí el orden es un reino. El cofre, por su parte, tiene que ver con la psicología del secreto, con la inteligencia del escondite. La cerradura funciona como su umbral psicológico. Otra característica de todos ellos es la de ser objetos que se abren. Se ligan, por lo tanto, con la noción de descubrimiento (119).

tice: “una añoranza del origen del habla y un esfuerzo por permanecer lo más cerca posible de la escena vacía del ser” (30).

Dijimos al comienzo que cada caja de Nora Correas podía ser pensada como la evocación de un fotograma. Resulta también sintomático que Cornell haya hecho pequeños filmes a partir del montaje de restos de películas que él encontraba arrojados por ahí, como desechos. Por cierto, es un fotograma el *object trouvé* que Negroni recupera para escribir su volumen-homenaje, su elegía: la foto de una niña mezcla de *écuyère* o diva, princesa o enana. Este libro intenta producir un efecto moviola, por el que se ponen en movimiento una serie de imágenes fijas, siguiendo la técnica vanguardista del *collage*. También es la puesta en obra del montaje warburgiano, de esas tablas a las que denomina “atlas” porque sostienen el saber del mundo, y que funcionan a partir de un principio de heterogeneidad en donde el conocimiento se juega en los intervalos más que en las imágenes (Didi-Huberman, 2011a).

No debería extrañar que Negroni no separe su obsesión por el gótico, con todo el imaginario que trae aparejado (lo fantasmagórico, el doble, lo monstruoso), de las tecnologías que terminan adquiriendo una forma reconocible para nosotros, espectadores del siglo XX o XXI, tanto en la fotografía como en el cine. Se vincula a lo que David Oubiña piensa cuando se refiere al cine a partir de la noción godardiana de “materia fantasma”. Las fotografías, nos dice Oubiña, revelan la vida oculta de lo real. Y la imagen en movimiento, más que la fluidez o la continuidad, hace emerger “ese mundo subterráneo y perturbador que sostiene a lo visible” (2009: 15). El cine, lo que pone en evidencia es que el movimiento no es una serie de estados acumulativos, sino una transición, un cambio cualitativo (22). Un elemento esencial al cine es que “puede representar la continuidad y el movimiento a partir de la fragmentación y la detención” (55). Negroni parecería estar pensando su obra desde la instancia de “descomposición cronofotográfica” de la imagen, como su momento de pura negatividad, que es el que supone la posibilidad de hacer pensar al cine, como sostenía Godard.⁵

5 Oubiña sigue la serie de artistas (tanto cineastas como videastas) que recurren a la descomposición como estrategia para desautomatizar el discurso altamente formalizado de las artes visuales. En una enumeración que podría aplicarse cabalmente a la obra de Negroni, Oubiña se refiere a estos experimentos en los que “no se trata de reproducir el movimiento como ilusión realista, sino de explorar su aspecto lúdico y subversivo. Su lado perverso, inquietante o siniestro” (2009: 107). Retoma la idea de Godard de que el siglo XX ha sido pensado por las películas, porque se trata de hacer ver. Esto es lo que lo hace mayéutico. Una teoría crítica para los filmes puede ser elaborada en un núcleo que radica en el mero cambio de velocidad: “No es en su fluidez sino en su capacidad para el desmontaje analítico que el cine puede

En cierta sintonía con el trabajo de Giuliana Bruno en su libro *Atlas of emotions* (2002), Negroni va hilando en sus pequeños volúmenes itinerarios que son espaciales, que atraviesan los espacios y, desde ellos, arman genealogías. En su caso, la concepción cinematográfica de la escritura le permite que este itinerario pueda ser también visto/visitado en reverso. Su mirada sigue, en ese sentido, la propuesta de Didi-Huberman de pensar en la temporalidad anacrónica de las imágenes (2011b). Negroni cita incluso a Giuliana Bruno en una de sus entradas del *Pequeño Mundo Ilustrado*, en la que el objeto a definir es, precisamente, el CINE (45-46).⁶ Toma de Bruno algunas definiciones para el cine: archivo nómade de imágenes, viaje arquitectónico, paisaje cultural del inconsciente, excusa para la topofilia, visión peripatética (45). Son todos elementos que ella suele retomar para la propia obra. Y es que para Giuliana Bruno el cine constituye el resultado de un periplo de varios siglos en donde, más allá de las posibilidades técnicas, el sujeto que devino moderno andaba tras la búsqueda de formas narrativas montadas a través de dispositivos visuales de diversa índole. El cine sería un corolario o una culminación total de este deseo que es escópico, pero también háptico. Deseo de ver y de habitar. Un espectador de cine, nos dice Bruno, no es un contemplador estético, una mirada fija, o un ojo desencarnado. Es un espectador en movimiento, un cuerpo viajando en el espacio (Bruno, 2002: 56). De ahí que este texto de Negroni lo que nos propone es un viaje.

Por otro lado, se materializa ese aspecto del “aparato estético” al que llamamos cine y es el explícitamente espacial: la sala de cine. Estos palacios del cine que alcanzaron ciertos niveles de espectacularidad en los años veinte y que forman parte de las arquitecturas descritas por Giuliana Bruno, son inseparables de la experiencia urbana de la Modernidad. Giuliana Bruno nos recuerda que las metrópolis y los films se funden como una producción explícitamente moderna en la que existen las correspondencias entre espacio de la ciudad y espacio del film, entre el movimiento de la ciudad y la imagen en movimiento. La máquina de la modernidad que fabrica la ciudad también fabrica el cine. Ejemplo claro es *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang (2002: 21).

La idea de sala remite de modo bastante directo a la caja, al encierro de la sala oscura, del útero materno, o lo que Roland Barthes

pensar” (111). Finalmente, es posible decir que el cine se escinde entre dos fuerzas opuestas: una que tiende a la unidad de la obra; otra que consiste en el excedente material de la imagen que no logra ser dominada por la narración (122). El fotograma constituye para Oubiña el inconsciente del cine.

6 El texto de Bruno que cita aquí es uno anterior: *Public Intimacy* (2007).

metaforiza como la crisálida del gusano de seda (1986: 351). De la sala de cine, nos recuerda Barthes, primero se entra, luego se sale. Es un movimiento de sístole y diástole. En los dos casos, el sujeto espectador está movido por una disposición anímica cercana a la ensoñación: la disponibilidad con la que se entra, el estado semi-hipnótico en el que se sale. La sala es un cubo oscuro en donde tiene lugar la película a la que Barthes define como un “festival de los afectos” (351). La sala, por otro lado, funciona como una puesta en abismo, un juego de espejos enfrentados, porque se entra en ella para salir a esa travesía de la que habla Bruno, a otros mundos; en el peor de los casos, a un mundo ajeno.

En la obra de María Negroni, se da una articulación constante entre espacio y escritura a partir del dispositivo del montaje. Aparecen, por lo pronto, tanto el archivo y el museo (*La Anunciación*), la biblioteca y el dormitorio infantil (*Cartas extraordinarias*), la ciudad (*Elegía Joseph Cornell*), el “cuarto propio” (*Ciudad gótica*), la sala de cine. También se puede pensar en el gabinete de curiosidades a propósito de *Pequeño Mundo Ilustrado*. La urbe moderna, aquella que se presta a la *flânerie*, funciona como un macro-espacio que cobija a todas estas otras espacialidades en un sistema de cajas chinas, en el que unas se abisman en las otras y así sucesivamente, siguiendo dinámicas que apelan a cuestiones de tamaño. En realidad, tienen que ver con un determinado ritmo, uno que habla de apertura y de cierre, de parpadeo, en donde lo esencial radica en el momento de oscuridad, no tanto en aquello que se ve frente a la luz. En ese vacío momentáneo es donde se juega aquello arcano y secreto que es lo que quiere hacer vislumbrar su poesía.

La imagen de autora que ofrece María Negroni es la figura de una niña en el acto de desarmar un juguete, dejando todas sus piezas diseminadas. Al abordar su obra proliferante, de libritos que se despliegan como si fuera un solo libro troquelado, nuestra mirada crítica lo que intenta es armar ese juguete tras la búsqueda del mecanismo. La poética negroniana apuesta a una estética del vaciamiento, algo que ella define en el prólogo de *Pequeño Mundo Ilustrado* como un pensamiento que no piensa, un sueño sin soñador, un murmullo de lo indiscernible. Sus textos son esa puerta al “algún lado”, de ahí que todos los espacios que recorre la mirada que es a la vez espectadora y viajera, que se ve compelida a atravesar desde bazares hasta laberintos, desde habitaciones hasta gabinetes fantásticos, confluyen en el “centro vacío del ser” que es a la vez un “carozo de infancia”. El poema mantiene vivo eso que no podemos ver a simple vista, que apenas podemos vislumbrar como un *momento*, una “micrografía del deseo”.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston, 1990 [1957], *La poética del espacio*, México, FCE.
- Barthes, Roland, 1986 [1982], *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* Barcelona, Paidós.
- Bruno, Giuliana, 2002, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso.
- Didi-Huberman, Georges, 2011b, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Antonio Oviedo (trad. y nota preliminar), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges, 2014 [1992], *Lo que vemos, lo que nos mira*, Horacio Pons (trad.), Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Geroges, 2011a, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Garramuño Florencia, 2015, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, FCE.
- Negroni, María & Nora Correas, 2017, *Pequeños reinos*, Buenos Aires, Eduntref.
- Negroni, María, 2011, *Pequeño Mundo Ilustrado*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Negroni, María, 2013, *Elegía Joseph Cornell*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Negroni, María, 2015, *La noche tiene mil ojos*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Oubiña, David, 2009, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial.
- Porrúa, Ana, 2013, “La imaginación poética: entre el archivo y la colección”, *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética*, La Plata, 7-9 de agosto de 2013. – web: <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>
- Speranza, Graciela, 2006, *Fuera de campo. Literatura argentina después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- Speranza, Graciela, 2012, *Atlas portátil de América Latina*, Barcelona, Anagrama.

Habitar el vacío

Un recorrido por la poesía de Hugo Mujica

SILVIA CAMPANA

(UNSTA - ALALITE, UCA)

ANA RODRÍGUEZ FALCÓN

(ALALITE, UCA)

Introducción. Un vacío atraviesa la obra de Hugo Mujica

*Hay que adentrarse
en el desierto
para dejar atrás los espejismos;*

*hay que volver
a embriagarnos en la fuente:
hay que regresar a la sed.*

Hugo Mujica,¹ poeta argentino, poeta del silencio, de la espera, del vacío, de la ausencia y del desierto es el que hemos elegido, de un modo desafiante y, quizás atrevido, en relación a la convocatoria de este congreso, la dinámica del espacio. Su poética se enraíza en su formación filosófica y teológica, en sus años de silencio monástico, en su despliegue estético en la plástica, abismado por la belleza que

1 Nació en Buenos Aires en 1942. Estudió Bellas Artes, Filosofía, Antropología Filosófica y Teología. Esta gama de estudios se refleja en la variación de su obra que abarca tanto la filosofía como la antropología, la narrativa como la mística y especialmente la poesía.

se nos abre misteriosamente a través de un desierto que evoca, por momentos, a los místicos de todos los tiempos.

En el recorrido a través de su ya vasta obra encontramos las huellas de aquellos autores que perfilan su propia identidad: Heidegger y Nietzsche, la mística del maestro Eckhart y de Thomas Merton, la poesía de San Juan de la Cruz y de Hölderlin, por mencionar los más destacados. Afirma con su obra que la primacía la tiene la palabra poética ya que “el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es instauración del ser con la palabra” (Heidegger, 1988: 137). El filósofo y el poeta se reúnen en esta cita, que nos permite hablar de un poetizar que piensa o un pensamiento poetizante. Y así define Mujica al poeta:

Poeta es [...] aquel vidente que percibe a través de las presencias, la ausencia que las sostiene y las revela: la ausencia de la cual toda presencia es testimonio. Poeta es, en definitiva, el auscultante que escucha en y a través de las palabras que dice, el silencio que las dice y en ellas se dice. Frente a la metafísica, al “peligro de los peligros”, Heidegger hace suyas las palabras de Hölderlin, Heidegger hace suya la misma esperanza: “Cercano, difícil de captar es el dios. Pero donde abunda el peligro, crece lo que salva”. (Mujica, 2007:22)

El poeta es en origen escucha y escucha que brota del silencio y se transformará en palabra que dice lo todavía no-dicho y Mujica-poeta es caja de resonancia de la ausencia que reclama presencia, de la sombra que aspira a la luz, del nombrar y del callar, del desierto y el vacío que se transforman en ¿lugares?. El vacío es un no lugar, en general, pero en la poesía de Mujica se anda, se recorre, se atraviesa y esta es su originalidad. Así como “la ausencia se alberga”, en el vacío se mora. Toda su carga poético-semántica lo atraviesa.

A partir de un recorrido por la poesía del autor se intentará describir las características de este espacio singular, el cual suele abrirse entre dos lugares, como la palabra que brota del silencio y vuelve a él; como aquél que habita en el desierto y en él sacia su sed, porque “el habitar poético es un habitar en lo abierto (...) un responder”. Nos detendremos en su última obra, *Al alba los pájaros* (2007), antología poética que recorre su poemario entre 1983 y 2016 y, también, en relación a la temática abordada, consideraremos especialmente el ensayo poético-filosófico *Poéticas del vacío* (2009) donde, a lo largo de cinco textos, nos mostrará “una ausencia que llama y una presencia que responde, una respuesta que se vuelve presencia, que se plasma texto, en ese responder” (2009:14). El movimiento interno, esencial de su poética marca el ritmo de este trabajo que se desplaza del espacio gráfico al espacio exterior y, desde ambos, el salto hacia el corazón de su obra, a su intimidad más íntima como espacio habitado por la paradoja del abismo y la plenitud.

1. El espacio gráfico: del vacío en la página al poema que surge del silencio

La reflexión sobre el espacio abarca páginas incontables en las disciplinas más diversas. En el contexto poético de nuestro autor el espacio define su poesía desde la misma exterioridad o materialidad pues la gráfica que diseña lo define en su originalidad personal. Antes de adentrarnos en ella podemos preguntarnos sobre qué espacio hablamos, cómo pensar el vacío, el silencio. Afirma Mujica en su ensayo “Poéticas del vacío” que “el vacío [...] aparece como el lugar, la fuente, donde un sentido nace, donde algo inédito de la vida misma en su inagotable trascendencia encuentra el espacio necesario para decirse, para entregarse a ser creada. Donde se da a nacer” (2009: contratapa). Es decir que entiende el vacío como lugar de origen, fundante.

Recurrimos a Heidegger, autor que claramente influye en su pensamiento, para reflexionar sobre el espacio. Desde la escucha del lenguaje el espacio habla de “espaciar” y esto significa “desmontar, despejar la selva”. Y afirma el filósofo alemán en “El arte y el espacio” que “el espaciar trae lo libre, lo abierto para un establecerse y habitar el hombre” (Heidegger, 1969: 3). Es decir que el espacio, aquel ante el cual todo hombre siente un vértigo indecible, puede transformarse en lugar –más limitado- donde acontezca el habitar, ya que “el lugar abre cada vez una región, en cuanto reúne en ella las cosas en la co-pertenencia”. Se establece un juego entre arte y espacio del cual el poeta en su libertad no queda excluido.

Surge entonces la pregunta ¿qué ocurre con el vacío del espacio? ¿Es sólo una carencia? ¿Es no-ser? ¿Es tiempo de espera, de transición? Heidegger afirma que:

Bastante a menudo aparece sólo como carencia. El vacío rige entonces como la falta de un llenado de huecos e intervalos. No obstante, es probable que el vacío esté justamente hermanado con lo propio del lugar y por ello no sea un faltar sino un producir. [...] En el verbo *leeren*, vaciar, habla el *Lesen* en el sentido originario del reunir, que reina en el lugar. [...] El vacío no es nada. Tampoco es una carencia. En la encarnación plástica el vacío juega en el modo del fundar buscador-proyectante de lugares. (1969: 5)

El vacío es proyecto, es el que prepara el lugar y lo funda. Y esto se advierte en la poética de Mujica pues es vacío también la no-palabra, el silencio, el desierto, la sed, la ausencia, la carencia de la cual el hombre en su finitud forma parte. No se percibe el vacío como aquel

que genera temor; es una noción más cercana a la positividad con que lo considera la filosofía oriental de la cual el mismo Mujica reconoce la influencia, herencia heideggeriana no tan difundida (cfr. Martín Morillas, 2003: s/p). Las religiones orientales, hermanadas con el vacío, no confunden la vacuidad con el vacío nihilista, ya que es el estado de conciencia anterior a la definición de la realidad, una oquedad que entraña toda la potencia para existir y devenir. Esto implica el término Sunyata (Shuniata), lo que no tiene entidad concreta, fija, que a la vez es base, fuente de todo lo manifiesto, pues posee un potencial creativo infinito.

Mujica no sólo refiere al vacío en sus poemas sino que también lo dibuja en la hoja, pues los espacios en blanco que diagraman sus poemas significan, ya en el tiempo como silencio, ya en el espacio como vacío. Es una pregunta recurrente en las entrevistas que concede el misterio que envuelve el dibujo de sus poemas. En ocasión de la presentación de su obra *Lo naciente. Pensando el acto creador* responde al periodista Llanos Gómez respecto de la disposición de los poemas en la parte inferior de la página:

Yo no sé el motivo por el que hago lo que hago, [...] para mí es parte de la composición. Para mí la espacialidad o la diagramación o maquetación [...] de la página es parte de la expresión. Yo cuando escribo, aún en borrador [...] avanzo con el diagrama; para mí es parte de la escritura. Así como, de alguna forma, lo que trato de transmitir es el silencio del que la palabra acontece, también ese silencio se hace espacialidad en la página donde predomina un espacio de gratuidad o de vacío, en el cual las líneas tienen espacio para resonar y jugar. [...] El hecho de que la poesía aparezca en la parte inferior y no colgada responde a una ley plástica: lo de abajo ha de pesar más que lo que está encima; es una metáfora puesto que las palabras ascienden. (Llanos Gómez, 2008: s/p)

El espacio que predomina es entonces “gratuidad o vacío”, términos que ve relacionados y se transforman en don que nos conduce a un plus, a un más, un desborde que estará reflejado en el poema:

También el silencio
 es huella,
 huella y seña
 hacia lo sin nombre

 hacia lo que solo
 se escucha
 en la renuncia
 a nombrarlo.
 (“Cuando todo calla”: 254)

El silencio es una huella que debemos seguir sin saber hacia dónde vamos ya que es necesaria la renuncia, vaciarnos, para poder reconocer lo “sin nombre”, en una búsqueda constante que nos define desde la herida que somos. Afirma Rodríguez Francia que “la poesía de Mujica remite constantemente a un *plus* presente de manera constante, pero al mismo tiempo inasible. Y también remite a una ausencia que en forma permanente siente y persigue, en una suerte de anhelante peregrinaje. [...] Ello produce esa consecuencia de “cavar el verso” mallarmeano, a través del gran blanco de la página; el espacio-silencio entre palabras” (Rodríguez Francia, 2007: 50). Cada espacio en blanco de este poema nos sumerge en esta hondura, en este silencio oyente del que la palabra es testigo y cada oyente se transforma en una caja de resonancia de silencios, vacíos y esperas.

Comprendemos, entonces, que el vacío manifestado en el espacio en blanco, el silencio del cual surge el poema, se transforman en ocultamiento y manifestación en la estética del poeta Mujica. Podríamos distinguir con Álvaro Pineda Botero entre el silencio exterior al poema (página en blanco), el silencio interno que abre el espacio para el encaje de los elementos unos en otros y el silencio ausente que directamente refiere a la interioridad del poeta. Nos abre a “la dialéctica de lo interno y lo externo, de lo presente y lo ausente [...]. Hay una lucha entre el decir y el callar [...]. Los espacios blancos son la armadura donde se instala la obra” (Pineda Botero, 1987: 141-171).

Esto nos conduce de lleno al tratamiento de su obra desde ese vacío que se torna fundamento del espacio poético en el cual podemos distinguir entre el espacio exterior, universo o mundo ideal y material en el cual vive el poeta, y el espacio interior como espacio literario en el cual confluyen la percepción y la sensibilidad personal, el mundo vivido del poeta.

2. El espacio exterior: entre el cielo y la tierra, el vacío de la espera

“Andar es no tener un lugar”. (Certeau, 2000: 166)

“En el anonimato del no lugar es donde se experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos”. (Augé, 2000: 122)

Hugo Mujica comienza su *Poética del vacío* afirmando que “[e]n el principio no hay nada, después hay después, algo, una marca en el

tiempo, un es. Lo que el vacío, la nada, lo imposible o la ausencia, dispersaron, dieron el ser” (2009: 13). La palabra, el ser, el tiempo y el espacio surgen de una nada inicial que se hace presente en los poemas gráficamente, como hemos visto, en el ancho espacio vacío que anticipa la palabra poética. También se expresa desde la palabra, en el mundo que el poeta erige.

Los poemas de *Al alba los pájaros* presentan desde el comienzo a un yo desterrado y herido,² habitando un espacio y un tiempo de ausencia y de espera. Estos se yerguen en un espacio límite –aunque sin límites, bordes ni orillas–, un espacio *entre* lo imposible que ya no es y lo que será, pero que todavía no llega.

La palabra poética brota en este espacio intermedio de un ser en tránsito. El yo poético, como caminante de la ciudad o del desierto, en la noche o en el alba, se encuentra suspendido en un no tiempo y un no lugar, testigo de un pasado que lo ha herido y a la espera de un otro que vendrá. Hay vacío en el origen, vacío al final del recorrido y el camino es un vaciarse de sí para alcanzar la meta.

¿Se puede vivir de tránsito? ¿Se puede morar en el vacío de un nombre y de un lugar? Marc Augé, en su libro *Los no lugares. Espacios de anonimato* (1992) entiende por estos, lugares propios y característicos de la época en la que vivimos a la cual denomina “sobremodernidad”.³ La hipótesis defendida por el autor es que “la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos” (2000: 83). Se trata de lugares de tránsito y de ocupaciones temporarias, como pueden ser las rutas o autopistas, aeropuertos, supermercados, cajeros automáticos, hoteles u hospitales, salas de espera y estaciones ferroviarias.⁴ El espacio del viajero se convierte en un arquetipo de no lugar (2000: 91); espacio que, para Augé no es fuente de identidad propia, sino compartida, aunque sin relación con un otro, tan solo de contacto por similitud o referencia en la soledad (2000: 107). Para este autor se trata de lugares reales, existentes, y en esto se distancia de Michel de Certeau, autor de quien toma el concepto de no lugar y a quien nosotros abordaremos en el próximo apartado.

2 El primer poema de *Brasa blanca* comienza: “destierro de tierra/ el hombre / y su dolerme” (2017: 13).

3 Ella se caracteriza por tres excesos: de acontecimientos, de espacios y de ego (o “individualización de las referencias”) (2000: 34-43 y 112).

4 “La madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo” (2000: 84-85).

El sujeto poético de los poemas de Mujica habita un mundo que es, en sí mismo, un lugar de tránsito o un no lugar. Esto se ve reflejado, a modo de ejemplo, en el poema 32 de *Brasa blanca*:

cada uno al borde
de cada uno

viajeros
perdidos entre tanto no partir

niños saludando trenes

o
en la playa
oteando hacia lo siempre lejos

hacia el llegar de toda partida. (2017: 28)

En *Sonata de violoncelo y lilas* (1984), el sujeto poético identificará su vida con una sala de espera:

a medida de un abismo
sin medida, o de
toda la tierra apretada
en un guijarro

o de aquí,
en el largo banco de mi sala de espera. (2017: 80)

La vida es concebida como una partida. No hay hogar o refugio, sino camino: “al final la casa /es siempre atrás // como el umbral /de la despedida, el del adiós frente / a un camino nunca trazado (...)” (*Noche abierta*, 2017: 186). La vida es “puerta en medio del campo: /lindero y puente entre dos afueras” (*Sed adentro*, 2017: 202)

Se parte de una ausencia, de lo que ya no está pero alguna vez estuvo, y a lo que no se puede regresar. Dice, por ejemplo, en el poema II de *Brasa blanca* (1983): “brisa blanca / el ir sin regreso” (2017: 17). El yo poético debe morar en la ausencia y en la partida de lo que ya no es ni está: “clepsidra de sal / el habitar partidas” (2017:18). El punto de partida que ya no está, y que es la nada, es también un tú que con su partida ha dejado huérfano y desamparado al yo poético: “de otras orfandades / mis gestos, / de la tuya / el yéndote que me despoja” (2017: 38); y en otro poema: “lo huérfano de ser tu hijo” (2017: 47).⁵

5 Podemos sumar también el poema 31 de *Brasa blanca* cuando dice: “del soplo de tu luz/ mi sombra // y / el encendido tatuaje / de tu irte: (...)” (2017: 27).

El punto de llegada también es incierto, sin embargo se espera: “Leños de sombra / alumbran esperas” (2017: 18). Se habita en la espera, se avanza, pero nunca se llega: “este nunca llegar/ al fondo de nada / que acaso sea / fondo de todos” (2017:38). Dice en el poema “Vislumbre” de *Sed adentro*: “Adelante no es lo que se mira/ es lo que no se sabe, / es el saber del no saberse. // (El viento y la ausencia lo anuncian: / la noche no es no ver, es ver la noche.)” (2017: 203).

El poeta se encuentra “entre” un destierro (una patria dejada, un tú que se ha ido) y un venir de un tú que no llega y que él espera. ¿Cómo vivir en ese espacio de noche, de desierto? Cada estrella, cada relámpago es herida y es bastón que sostienen la espera:

Alto,
lejos, por apenas
un instante
la nevadura de un relámpago
 incendia de blanco mis ojos,

después todo regresa a lo oscuro,
 pero ya no es sólo sombras:
 son huellas de lo perdido.

(*Y siempre después del viento*, 2017: 237)⁶

Si en Marc Augé nuestro mundo se caracteriza por ser un sitio donde “los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran” (2000: 110) y, donde los no lugares no constituyen en sí, como ya hemos mencionado, lugares antropológicos, en la poesía de Mujica, el mundo es un no lugar, espacio vacío de viajeros que han partido y que no tienen más morada que esta, mientras esperan en soledad hermanada la llegada del tú. En nuestro autor el no lugar sí se vuelve lugar antropológico, imagen del ser.

6 Otros poemas que tienen como motivo el relámpago y el tajo, como herida y luz son el poema 33 de *Brasa blanca*: “herida blanca / taja el relámpago / la noche // bastón de ciegos/ la espera” (2017: 29). O en el poemario *Cuando todo calla*: “Como un relámpago / que no se extingue/ esa otra luz/ que nos encandila// la que cegados / llamamos noche/ como llamamos muerte/ al exceso final/ con que nos desborda / la vida” (2017: 260). Entre otros.

3. El espacio interior: la herida donde el poeta habita

“Se trata de soportar el desgarró (...) Existencialmente: sin que los bordes de la herida se junten” (Poéticas del vacío, 2017: 33).

Cuando Marc Augé desarrolla el concepto de no-lugar, reconoce su fuente en *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau, aunque se distancia de él, estableciendo algunas distinciones. Es interesante pensar que la diferenciación entre uno y otro pueden servir para articular el movimiento exterior e interior propio de la poesía de Hugo Mujica en relación con el vacío como morada.⁷

El concepto de no-lugar se despliega en *La invención de lo cotidiano* de M. de Certeau, pero tiene un mayor desarrollo en un artículo anterior, del 73, en torno a los Ejercicios Espirituales ignacianos que escribe en respuesta a otro texto de Roland Barthes (“Sade, Fourier, Loyola”)⁸. Para nuestro autor, el concepto de lugar se relaciona con la idea de límite: “Practicar situaciones ‘al límite’ es la condición necesaria de un actuar ‘que puede conducir de un lugar a otro’, actividad primaria en la confrontación y el encuentro con la alteridad” (Di cori, 2015: 91).

Entre un lugar y otro se abre un espacio intermedio, que es para de Certeau también “zona límite”; se trata de un “no-lugar”, “un instante de desequilibrio” que ocurre en el paso “entre dos zonas colindantes”, cuando “se está a punto de abandonar un lugar y uno se encuentra en el vestíbulo, en tránsito (...)”. En este umbral es donde a menudo se dicen “las palabras importantes” (di Cori, 2015: 91).

No estamos ahora hablando de un espacio físico y real, como en el caso de M. Augé, sino de un espacio interior que, sin embargo, po-

7 “Andar es no tener un lugar”, señala Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*, y agrega: “Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio” (2000: 116). Este autor realiza una distinción entre los espacios y los lugares distinta a la de Augé. El lugar implica “una indicación de estabilidad” mientras que “el espacio es un cruce de entidades móviles”; “el espacio es un lugar practicado”. Se parte de un lugar, pero se transita un espacio. El lugar es en sí mismo, apertura y límite. Estos dos términos tomados por de Certeau de una tradición anterior, adquieren en él densidad semántica ligada “a su experiencia espiritual y religiosa, como también a diversas áreas disciplinares —de la geografía a la semiótica, de la historia a la urbanística, al psicoanálisis, la teología y las artes visuales” (di Cori, 2015: 88).

8 De Certeau se distancia de Barthes y de Didi-Huberman en su concepción de lugar (Di cori, 2015: 91).

see, como el aquel, carácter de transitoriedad, de movimiento entre dos puntos, lugar de soledad y de repliegue interior.

El pasaje del mundo habitado por el poeta al mundo interior de sí mismo podemos verlo mediante el tránsito del verbo *estar* al verbo *ser*. El yo poético *habita* la ausencia y el vacío, pero también *es* –o debe llegar a ser– ausencia y vacío. Dirá en el poema “Hasta azularse”: “(...) Lo primero no es ir, / lo primero es dejar de estar, // ser la propia ausencia, / el vacío sobre el que no apoyándose / se anida.” (*Sed adentro*, 2017: 200).

Señala de Certeau que el tránsito por un no-lugar implica la búsqueda de ruptura, la apertura de una fractura que permite “introducir una alteridad en la monótona lógica de la secuencia del mismo que no puede producir ningún cambio” (di Cori, 2015: 98). Más que un camino, se trata de un “punto de fuga, un espacio vacío y abierto, margen y umbral sobre los cuales se abre un deseo que puede expresarse solo en estas situaciones de tránsito” (2015: 98). El deseo procede del vacío silencioso, que provoca una apertura y una palabra, y de ella deriva luego un hacer.

Hombre es, en la poesía de Mujica, “un vaso apenas / rajado (...)” (*Brasa blanca*, 2017: 48), o “un guijarro partido” (2017: 49). Es un vacío o un vaciarse constante, por las grietas y heridas que se abren. De ahí el dolor, la herida y la sed que lo invaden. Su alma es hueca: “Ya soy casi mi hueco. mi cuenco al rojo” (2017: 50). El agua no llega a saciar nunca, las palmas son “de arena”, el agua se absorbe y no llena el pozo. El alma es un vacío que hay que encarnar. Es sedienta y transparente lejanías. Nos pone en evidencia aquello que nos falta, aquello que anhelamos.

El ser interior es un reflejo del exterior, o al revés, el mundo que habita el poeta es un reflejo de su intimidad: “Cuando la lejanía / late adentro/ es que el adentro / ya es afuera; // es haber llegado al alma,/ a ese hueco de nadie, / que en cada uno se abre todos” (*Cuando todo calla*, 2017: 251). La herida, la grieta, el tajo y el relámpago unen el interior y el exterior en su apertura hacia un otro fuera de sí: “Hay tajos / que son de amor / que nos abren un adentro; // hay tajos/ esos mismo tajos, / que nos salvan de nosotros: / que nos regalan su afuera” (*Cuando todo calla*, 2017: 256).⁹

9 El relámpago exterior y el tajo interior son para Mujica en *Poéticas del vacío*, imágenes de la “herida de amor” de la que habla san Juan de la Cruz en diálogo con el Cantar de los Cantares y, por tanto, adquieren fuertes resonancias místicas.

Conclusión: ¿Locura o amor? / Habitar en lo abierto

“...donde abunda el peligro, crece lo que salva” ...

Es bueno comenzar a pensar el cierre de esta ponencia con las mismas palabras del poeta:

Al final no habrá final
habrá entrega:

ese salto
sin orilla desde donde darlo,
ese saltar al vacío
desde el que una vez
llegamos,

esa entrega
para la que nos fuimos
vaciando. (2017: 259)

El vacío está al comienzo, está al final y está a lo largo de todo el camino. Hay que morar el vacío, vivir en el espacio intermedio, habitar el *entre*. Entre la nada y lo que viene, está la vida, lo que somos. Un alma hueca y sedienta, una herida, una grieta en un muro, un vaso rasgado. Entre el cielo y la tierra, la lluvia y los pájaros, está el hombre. El vacío no se llena nunca, porque las manos son arena. No hay bordes, no hay orillas, hay partidas y hay llegadas. El sujeto poético de Mujica vive también en el *entre* de la locura del pensarnos naufragos de nuestro vacío o navegantes de la mirada de un tú. Y el camino que lo salva no es el paso que dé hacia adentro o hacia afuera; es el otro, que llega y sorprende: “(...) Es cuando no buscamos, / que lo desconocido llega, / es cuando viene lo otro/ que nos trae lo que somos” (*Barro desnudo*, 2017: 267).

El otro viene a salvarnos de nosotros mismos, de nuestros ensimismamientos. Cuando llega habilita la entrega que se produce en la espesura del bosque, en un ahora que no tiene ayer ni mañana.

Bosque,
espeso bosque y
entre brisa y follaje
la luz titila,
la seña llama.

El camino
no es hacia adentro

ni se extiende afuera,
 es el del paso
 que no podemos dar:
 es el del otro
 que viene a darse.
 (Barro desnudo, 2017: 287)

La apertura al otro se pone de manifiesto en la poesía de Mujica progresivamente y es más evidente en los últimos poemarios. El otro ausente aparece, llega, se acerca con la lluvia, con la luz, con el viento. Y se da. En eso consiste el camino. Todo esto ocurre en la espesura del bosque que nos recuerda a Juan de la Cruz, donde la luz titila, donde la seña llama.

Mujica dirá en su ensayo *Poéticas del vacío*, que “la poesía es visitación, irrupción; el poeta acogida: vacío de sí. Nada y sed. El poeta no escribe para llenar ese vacío: lo mantiene abierto escribiendo (vacándose)” (2009: 79). Y más adelante en el ensayo añadirá: “El poema es la soledad, la soledad que él mismo crea, la que la poesía habita. Soledad desde la que nace dándola a luz. (...) El poema nos deja solos, nos hace solos” (2009: 89-90). Retomando la idea de no lugar presentada por de Certeau y reelaborada por Augé, podemos pensar que, en Mujica, en función de lo recién expresado, la palabra poética se convierte en sí misma en lugar de vacío y no lugar. El momento de enunciación de la palabra poética se vuelve un no lugar al que accede el poeta en un vacío de sí y en ausencia, donde le es dada la palabra, que es un otro, un don. El vacío es la fuente de posibilidad que permite el encuentro con lo otro. Y ese otro salva. La poesía salva, el prójimo salva, dios salva. Sin embargo, cuando lo nombramos, desaparece, se convierte en nueva ausencia, nuevo deseo de búsqueda que nos pone en movimiento, –como a la amada del Cantar de los Cantares– y nos invita a salir de la nada que somos, vaciarnos y saltar al vacío de lo que será. Al final, el final no es nuestro movimiento hacia afuera o hacia adentro. Son las grietas y heridas que nos han ido vaciando y que permiten el ingreso del otro que irrumpe y salva.

Este “entre” manifestado en la herida, en el desierto, en el vacío señala, entonces, una espera, un tiempo kairológico, de salvación, de expectación, a la espera del don, del huésped que “entra, no golpea:/ se sabe esperado: ve lo abierto iluminado, lo antes que todo:/ la espera” (Mujica, 2009: 124), porque “el poeta acoge callando./ La escucha se dice. El escuchar habla:/ el silencio da” (2009: 126). Este es el dinamismo de la poética de Mujica, el vacío se torna en “lugar” de todas las posibilidades, en apertura hacia ese huésped poético que viene a habitarnos, a sorprendernos, inaferrable, inasible y abierto a todas

las posibilidades. La propia interioridad vaciada y a la vez abierta es morada “donde lo incierto se calma, lo fugaz se demora” (2009: 125) y donde el huésped entra, sin rostro, de paso “[...] llega hasta nosotros sin que podamos hacer otra cosa que dejarnos visitar” (2009: 131).

Desierto, huella, vacío, silencio, agua y sed, ausencia y hospedaje, herida... términos que forjan un camino al que estamos invitados, camino que nos hermana en la herida, en el deseo, en la búsqueda del agua que sacie la sed porque

Hay que adentrarse
 en el desierto
 para dejar atrás los espejismos;

hay que volver
 a embriagarnos en la fuente:
 hay que regresar a la sed. (Mujica, 2011: 18)

Bibliografía

- Augé, Marc, 2000, *Los no lugares, espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Certeau, Michel de, 2000, *La invención de lo cotidiano. I Artes de Hacer*, México D.F., Cultura libre.
- Di Cori, Paola, 2015, “ ¿Qué es un lugar? La topología espiritual de Michel de Certeau, en *La Torre del virrey. Revista de Estudios Culturales*, [en línea] N 17 2015/1, 86-100. http://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2015/10/10_DiCoriLTV17.pdf
- Heidegger, Martin, 1988, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México.
- , 1969, *El arte y el espacio*, Erker Verlag, St. Gallen. Traducción al castellano del original alemán de Dina Picotti. Apuntes de cátedra UNSTA.
- Llanos Gómez, 2008, Hugo Mujica y *el acto creador*, Entrevista: Hugo Mujica (2) [en línea], en *Espéculo (UCM)*, n° 37. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151396.pdf>
- Martín Morillas, Antonio, 2003, *La nada en el segundo Heidegger y el vacío en oriente. Hermenéutica contrastativa*, [en línea] Tesis doctoral. Departamento de Filosofía. Universidad de Granada. <https://hera.ugr.es/tesisugr/16760268.pdf>. Consultado 10/05/2028.

- Mujica, Hugo, 2007, *Lo naciente. Pensando el acto creador*, Valencia, Pre-textos.
- , 2009, *Poéticas del vacío*, Madrid, Trotta.
- , 2011, *Y siempre después el viento*, Madrid, Visor Libros.
- , 2017, *Al alba los pájaros. Antología poética 1983-2016*, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna.
- Pineda Botero Álvaro, 1987, “Los espacios blancos y la línea de indicatividad en la obra literaria” en *Teoría de la novela*, Bogotá, P&J, 147-171.
- Rodríguez Francia, Ana María, 2007, *El “ya, pero todavía no” en la poesía de Hugo Mujica*, Biblos, Buenos Aires.

12.

ECOCRÍTICA

La vegetación como pilar simbólico del paisaje ameno en la novela pastoril

(de Montemayor a Lope de Vega)

ALEJANDRO GASTÓN GHIGLIONE

Universidad Católica Argentina

1. La vegetación como problemática literaria

La configuración artística del paisaje bucólico y, en particular, la idiosincrasia de los elementos naturales que lo componen constituyen una problemática textual poco transitada por los diversos acercamientos críticos al extenso corpus de la narrativa pastoril del Siglo de Oro. La escasa relevancia otorgada a esta cuestión literaria posiblemente radique en la arraigada idea, esbozada ya por Juan Bautista Avalle Arce, de que el escenario arcádico no ofrece, entre los novelistas más representativos de la literatura bucólica del siglo XVI, mayores novedades:

“La naturaleza que provee el escenario de la novela está captada, por consiguiente, en sus líneas esencializadas. Al tamizar la riqueza y variedad natural en un acercamiento arquetípico, los elementos constitutivos se reducen en forma drástica hasta quedar simbolizados en lo sustantivo mínimo [...] O sea que, una vez lograda la quintaesencia, ésta recorre estereotipada casi toda la literatura bucólica española” (Avalle Arce, 1974, 44).

De acuerdo con esta visión del paisaje bucólico, independientemente de la novela áurea que se abordase, los paisajes naturales siempre

terminarían respondiendo a un prototipo fijo e invariable de *locus amoenus* sustentado en los elementos básicos que componen al paisaje ideal: agua, hierba y árboles (Curtius, 2017: 264). Asimismo, de estos tres elementos mencionados por Curtius, siempre ha revestido mayor interés para los estudios literarios la presencia de elementos acuáticos, en tanto las riberas de los ríos constituyen el lugar paradigmático en el que transcurre la acción, pues las aguas son, en principio, “el eje que atraviesa el mundo pastoril” (Lojo, 1985: 13).

Sin embargo, la progresiva difusión de las teorías ecocríticas en los estudios hispánicos -aún un tanto reacios¹ a releer el canon literario desde el diálogo que esta “tercera ola” de ecocrítica postmoderna entabla con múltiples disciplinas y estudios postcoloniales²- parece haber dado origen a nuevos aportes que, indudablemente, ofrecen originales perspectivas sobre la idiosincrasia del escenario pastoril en la narrativa renacentista, lo que, a su vez, originó algunos primeros abordajes que profundizan en sus elementos constitutivos, entre los cuales la flora ocupa un lugar fundamental. Así, las múltiples referencias a la vegetación en la descripción de los espacios ficcionales en la narrativa bucólica del Siglo de Oro han comenzado a erigirse en una problemática literaria sobre la cual cabe la posibilidad de proponer nuevas líneas de lectura.

2. Funciones de la presencia individual de árboles

Los continuos desplazamientos de pastores por la extensión del *locus amoenus* pueden, mediante la interacción del personaje con el entorno que lo rodea, resignificar el valor de la flora allí presente y asignarle nuevas funciones.

1 Véanse, al respecto, el panorama que Niall Binns traza respecto de la problemática situación de los estudios ecocríticos en el ambiente académico hispánico: “Veo otro problema para la ecocrítica en España en el hecho de que la sensibilidad hacia el entorno sigue siendo [...] tan escasa aquí [...] en sectores intelectuales y literarios [...] En fin, sospecho que para que crezca y florezca y fructifique la ecocrítica en España hace falta una labor de zapa anterior -o (seamos optimistas) simultánea- para abrir los ojos y oídos al entorno, a la naturaleza no humana que nos rodea y deja de rodearnos, para que nos arraiguemos, nos situemos y aprendamos” (Binns, 2010: 132-133).

2 Así la concibe, entre otros, Serpil Oppermann: “With its contextually and relationally established meanings, ecocriticism’s pluralistic framework and rhizomatic trajectory draw attention to the postmodernization of the field. Therefore I will call the third wave postmodern ecocriticism, as the field consistently interacts with many disciplinary domains and collapses boundaries between areas of academic study” (Oppermann, 2010: 20).

Desde sus primeras manifestaciones grecolatinas, la tradición bucólica ha consolidado el recurso de aludir a un ejemplar vegetal presente en el escenario pastoril para determinar, en breves términos, la ubicación de los personajes en la extensión del paisaje arcádico. Baste recordar la alusión de Melibeo a un haya en el verso inicial de la primera égloga de Virgilio (“*Tytire, tu patulae recubans sub termine fagi*”).

Este motivo tan recurrente en el género pastoril, aunque no privativo de él³, permitía que, ante la presentación de un nuevo núcleo de la trama, la narración delimitara la ubicación exacta del pastor pasando de los rasgos paisajísticos más generales al árbol concreto bajo cuya sombra el personaje se encontraba tendido. Más allá de los múltiples espacios frecuentados por los pastores literarios, el reparo de un arbusto siempre ha constituido su lugar paradigmático para el descanso. Así, podría plantearse casi como un axioma fundamental del género pastoril que allí donde reposa un pastor se eleva un árbol.

Baste como ejemplo ilustrativo de este tópico una escena del Libro V de *La Galatea*: “Y estando confusos, sin saber dónde podría estar Silerio a tales horas, llegó a sus oídos el son de su harpa [...] vieron que estaba sentado en el tronco de un olivo, solo y sin compañía” (V, 284).

Asimismo, recuérdese que, junto con esta capacidad de la vegetación de delimitar espacialmente la ubicación del personaje en la vastedad del *locus*, una de las funciones primordiales de la vegetación en el paisaje arcádico consiste en desempeñarse como fuente de solaz. De acuerdo con la caracterización que Curtius ofrece del paisaje ideal, la sombra de los árboles constituye un factor esencial para los pastores que intentan defenderse del calor de la tarde.

De esta manera, en el Libro II de la *Diana Enamorada* de Gil Polo, el pastor Marcelio le comunica a la pastora Diana: “Me parece que conviene, en tanto que el sol envía más mitigados los rayos y no son tan fuertes sus ardores, adelantar el camino, para después, a la hora de la siesta, en algún lugar fresco y sombrío tener buen rato de sosiego” (I, 67).

Pero, al ahondar un poco más en las alusiones a plantas y árboles presentes en el paisaje natural, se revelan diversas motivaciones narrativas que trascienden las funciones arquetípicas fijadas por la tradición bucólica.

Un primer rasgo textual a partir del cual se puede plantear la relevante presencia de vegetación en el *locus amoenus* resulta ser la toponimia literaria empleada por los novelistas para designar los di-

3 En efecto, Curtius cita varios ejemplos, pertenecientes a *La Ilíada*, de “árboles que sirven de señal para los escenarios épicos” (Curtius, 2017: 268).

versos escenarios ficcionales. En efecto, mientras que una gran parte de las referencias espaciales suele mencionar países, ciudades y ríos concretos e históricos, en la narrativa bucólica áurea no son pocos los ejemplos de topónimos ficcionales, entre los cuales ocupan un lugar preponderante aquellos elaborados a partir de la alusión a la vegetación presente en los diversos escenarios naturales presentados por los autores⁴. En efecto, la mera presencia de determinado árbol en medio de un prado o en las cercanías de un río resulta un rasgo topográfico lo suficientemente simbólico como para que dé origen al nombre con que ese sitio es designado. Así ocurre, por ejemplo, con la Fuente de los Alisos en la *Diana* de Montemayor, el Valle de los Cipreses en *La Galatea* o el Bosque del Pino en la *Arcadia* de Lope de Vega. A la luz de esta cuestión, resulta llamativa la preocupación de todos estos autores por explicitar la verosimilitud del origen de los topónimos vegetales por ellos creados, lo que da lugar a la introducción de glosas explicativas que intentan justificar la génesis de la toponimia ficcional. Así ocurre, por ejemplo, en el Libro VI del texto cervantino:

Acabose en esto el camino de llegar al arroyo de las Palmas [...] Llegados, pues a él, luego el venerable Aurelio ordenó que todos se sentasen junto al claro y espejado arroyo, que por entre la menuda yerba corría, cuyo nacimiento era al pie de una altísima y antigua palma, que por no haber en todas las riberas del Tajo sino aquella y otra que junto a ella estaba, aquel lugar y arroyo de las Palmas era llamado (VI, 412).

Similar procedimiento se puede encontrar respecto del Bosque del Pino en la *Arcadia* lopesca: “Estaba Belisarda al pie de un pino excelso, que por solo era de todo el bosque árbol conocido” (I, 184).

3. Los escondites arbóreos como portales hacia otra realidad

En tanto que el tipo literario del pastor siempre privilegia sus penas de amor -ya sean por desdén, olvido o muerte de la pastora amada-, la

4 Las diversas técnicas de composición de los topónimos ficcionales en la novela pastoril no constituyen una problemática a la que los estudios críticos le hayan otorgado relevancia. En consecuencia, el rol preponderante que en ellos parece cumplir la vegetación aún permanece desapercibido. En su edición de *La Galatea*, Francisco López Estrada apenas esboza un comentario respecto de esta cuestión: “Conviene notar que Cervantes no solo usa topónimos mayores reconocibles, sino que también se inventa los menores, nombres que son al menos ‘crebles’, como el Arroyo de las Palmas, el soto del Concejo y la fuente de las Pizarras” (López Estrada, 2014: 62).

búsqueda de un sitio recóndito y secreto, alejado de la vida cotidiana de la aldea y de la presencia de otros pastores, resulta indispensable para que el pastor enamorado, convidado de la amenidad de la naturaleza, sublime sus sentimientos en forma de canto poético. Para tal objetivo, la flora del paisaje reviste una importancia fundamental, ya que las arboledas pueden funcionar como un muro natural que aísla al pastor de la vista de otros.

Sin embargo, tan habitual como el deseo de un escondite solitario entre los árboles es “*le motif de l’espionage*” (Géal: 2011, 264). En efecto, la mayoría de las escenas en las que un pastor decide internarse en una espesura, el aislamiento secreto resulta ser ilusorio, pues su canto suele atraer a otros pastores que se ocultan entre las ramas de los árboles para espiarlo y develar su identidad. Se trata, indudablemente, de un *topos* recurrente de la novela pastoril, presente ya en múltiples episodios de la *Diana* de Montemayor: “Mal sabíades los dos que os estaba acechando desde aquellas matas altas que están junto a las dos encinas” (I, 121).

En efecto, y especialmente con notoria frecuencia a partir de la *Galatea* cervantina, en múltiples ocasiones los personajes se esconden detrás de unos arbustos, generalmente matas o zarzas, para poder observar y escuchar en secreto el lamento amoroso.

El acto de observar por entre las ramas al pastor que cree encontrarse en soledad aparece asiduamente en la mayoría de las plasmaciones de la narrativa pastoril del siglo XVI. Resulta pertinente señalar que, mediante la recuperación de este motivo bucólico, autores como Montemayor y Cervantes logran, en reiterados episodios de sus obras, desplazar la atención del marco narrativo pastoril a un nuevo personaje ignoto, que ingresa en la trama con la incorporación de un relato en segundo grado. De esta forma, espiar a través de los árboles y atravesar sus ramas puede significar, en el universo poético del *locus amoenus*, la apertura hacia un tipo de realidad ajeno al mito bucólico, lo que, en definitiva, termina enfrentando a los pastores con las circunstancias heterogéneas del tiempo histórico (Zidovec, 1990: 12).

Mediante el empleo del *motif de l’espionage* Cervantes posibilitará, por ejemplo, el primer encuentro de Florisa y Galatea con Teolinda:

“Por los extremos de dolor que la pastora hacía, conocieron Galatea y Florisa que de algún interno dolor traía el alma ocupada, y por ver en qué paraban sus sentimientos, entrambas se escondieron entre unos cerrados mirtos, y desde allí con curiosos ojos miraban lo que la pastora hacía” (I, 56).

La curiosidad por conocer en detalle las penas amorosas de los pastores de la aldea, como así también de los personajes secundarios que

arriban a ella desde diversas ciudades, motiva a los personajes de *La Galatea* a refugiarse entre las ramas de los árboles, que posibilitan la contemplación de un mundo desconocido e inquietante, y al que, en definitiva, el lector también logra acceder mediante la mirada intrusa de los personajes ocultos. Así, las espesuras arbóreas asumen en el paisaje bucólico dos funciones simultáneas, pues, dependiendo del personaje cuya perspectiva se adopte, la vegetación puede desempeñar un rol protector y de aislamiento, o bien de ventana secreta para los pastores impertinentes que, con igual anhelo de no ser vistos, se ocultan en las verdes espesuras para acceder al conocimiento de una realidad diferente.

De allí la importancia de señalar que dicho tópico se convierte, gracias a la hábil técnica narrativa de Cervantes, en un recurso textual de gran valor, pues su frecuente utilización es lo único que permite el contacto de la aldea pastoril con personajes y experiencias vitales nuevos. Espiar a través de los árboles puede implicar para el pastor entrar en contacto con las ignotas contingencias de la realidad histórica, capaces de poner en tela de juicio los valores del orden mítico.

Un aspecto original que Cervantes agrega en su recreación del motivo del escondite arbóreo es el fenómeno de los ruidos que se producen como consecuencia de la llegada de un nuevo personaje que atraviesa las ramas de los arbustos hasta poder arribar al centro de la escena. De esta forma, mediante los extraños sonidos provenientes de entre los arbustos se preanuncia la llegada de alguien desconocido a la aldea de Galatea, lo que derivará en su inmediata incorporación a la trama de la novela mediante la intercalación de su biografía sentimental.

4. La vegetación como pilar arquitectónico: la ambigüedad del bosque

Los extensos espacios arbóreos que conforman florestas y bosques aparecen con notoria frecuencia en el paisaje ameno de la novela pastoril del siglo XVI, tal como parece confirmarlo la asiduidad con que este tipo de sitios naturales aparecen, por ejemplo, en *La Diana* de Montemayor. El Libro Tercero se inicia, precisamente, con la alusión al bosque como un lugar de solaz por el que los pastores pueden deambular: “Con muy gran contentamiento caminaban las hermosas ninfas con su compañía por medio de un espeso bosque” (III, 127). Posteriormente, la pastora Belisa relata: “No estaba muy lejos de allí Arsileo cuando yo estos versos cantaba, que, habiendo aquel día salido

a caza y estando en lo más espeso del bosque, pasando la siesta, parece que nos oyó” (III, 146).

Cabe recordar que esta frecuente asociación del bosque con la naturaleza amena no constituye un rasgo original y propio de la literatura bucólica; sino que, en verdad, las espesuras arbóreas y su visión amena se encontraban presentes, de acuerdo con el ya citado trabajo de Curtius, en la tradición épica, y que habrían de perdurar hasta la novela de caballerías, género literario del que el pastoril pudo haber heredado esta imagen del bosque. En efecto, Juan Manuel Cacho Blecua señala cómo en la visión espacial caballeresca la amenidad de las florestas convertía a estos escenarios en un espacio propicio para el encuentro amoroso entre los amantes (Cacho Blecua, 2008: 163).

A pesar de esta visión idílica del bosque en la literatura pastoril áurea, cabe poner de manifiesto que los bosques no constituían un lugar unívoco en el imaginario medieval; por el contrario, la tradición literaria occidental supo atribuirle variados matices simbólicos, que incluso resultan contradictorios entre sí.

En efecto, paralelamente a la representación idílica, el discurso artístico motivó una interpretación contraria de las arboledas, ya no como *locus amoenus*, sino como *locus horridus*. Esta antigua asociación del bosque con lo espantable puede hallarse ya en la *Eneida*, obra en la que “el bosque está para Virgilio penetrado de un horror fatídico; es tránsito hacia el más allá, como lo será en Dante” (Curtius, 2017: 275).

En términos similares, Paul Zumthor señala los significados que el bosque fue adquiriendo para la mentalidad del hombre medieval. En tanto que funcionaba como el espacio desértico y de “vacuidad irreductible” por antonomasia, el bosque fue visto, hasta comienzos del siglo XI, como un espacio de “plenitud terrorífica”:

“El bosque constituye una inmensa matriz, fuente aparentemente inagotable de *vida indómita*. Las civilizaciones sucesivas se han ido haciendo con él y contra él, han ido desbrozando a sus expensas sus lugares propios. Más que como espacio arbolado, se le considera como un *no man’s land* por el que van errando los *animales salvajes*, los jabalíes de montañera, y frecuentemente, *personajes inquietantes*, leñadores, carboneros” (Zumthor, 1994: 64).

A pesar de la progresiva domesticación y desaparición de los bosques reales en Europa al final de la Alta Edad Media, Zumthor pone de relieve el hecho de que el discurso literario, lejos de acompañar estos nuevos procesos históricos, conservó la perspectiva simbólica original del bosque:

“A través de la escritura aflora a la conciencia en estos relatos la imagen fabulosa que sigue poblando las mentes: un espacio opresivo por su volumen mismo, a pesar de la veneración de que es objeto el árbol en particular; devorador, poblado de bestias feroces (como el lobo, sobre el que cristalizan los terrores ancestrales que alimentan los cuentos y leyendas); generoso, sin embargo, fecundo en caza y en frutos de toda clase; angustioso pero sereno. Reina en él la oscuridad, imagen de la noche terrible que cada atardecer libra al hombre indefenso a la maldad de la naturaleza” (Zumthor, 1994: 64).

No obstante, posteriormente comenzó a acentuarse más notoriamente la diversidad simbólica del bosque, ya que, si para algunos autores del ciclo artúrico las arboledas podían representar el espacio propio del bandido que vive fuera de la ley, y hasta de la locura, a partir del siglo XIII aquellas adoptaron matices cercanos a lo idílico, funcionando como un espacio que favorecía la búsqueda del conocimiento y el contacto con lo espiritual. Resulta pertinente destacar que esta creciente tendencia, a partir del 1200, a idealizar ciertos rasgos de los espacios selváticos no significó la desaparición de la tradición que había asociado el bosque con la imagen del *locus horridus*, pues “el bosque terrorífico [...] que repelía al hombre y castigaba su osadía si se atrevía a entrar en él” pervivió aún en la literatura política castellana del siglo XV (López-Ríos, 2006, 13).

Así, las primeras manifestaciones renacentistas de la literatura bucólica, tanto en verso como en prosa, heredaron de la Edad Media un imaginario simbólicamente rico, que atribuía al bosque matices idealizantes (fresco, fértil, umbroso) o distópicos (salvaje, oscuro, peligroso).

En consecuencia, así como los pastores se internan y deambulan por deleitosos bosques, tal como ilustran los fragmentos anteriormente citados, también pueden enfrentarse a desafíos y situaciones extremas que lejos se encuentran de mostrar un escenario ameno para la acción narrativa.

Debido a su notoria extensión y frondosidad, los bosques suelen aparecer en múltiples episodios de novelas pastoriles como espacios laberínticos y misteriosos capaces de aislar y derrotar a los personajes que se adentren sin un conocimiento cabal del paisaje, tal como acontece en el Libro Cuarto de *La Diana* durante la peregrinación de los pastores al templo de la sabia Felicia: “Llegaron a un espeso bosque y tan lleno de silvestres y espesos árboles que, a no ser de las tres ninfas guiados, no pudieran dejar de perderse en él” (IV, 255).

Sin embargo, para los autores bucólicos del Siglo de Oro el mayor peligro al que el sitio del bosque se encontraba asociado radicaba en la violencia, especialmente la que podía ser ejercida brutalmente contra las mujeres indefensas que se internaban en espesuras. En este senti-

do, es famosa la escena de *La Diana* en la que tres salvajes intentan violentar a unas ninfas: “Salieron de entre unas retamas altas, a mano derecha del bosque, tres salvajes, de extraña grandeza y fealdad [...] Eran de tan fea catadura que ponían espanto los coseletes” (II, 185).

No obstante, los tres salvajes, conducidos por una pasión desenfadada y destructiva, tan ajena a los principios de la filografía neoplatónica que habría de sustentar el trasfondo ideológico de la novela pastoril del siglo XVI, no logran consumir su violencia gracias a la intermediación de Dórida y los demás pastores.

Por el contrario, Cervantes ofrece, en el Libro Quinto de *La Galatea*, una de las escenas más violentas y originales del género, en la que el bosque y los árboles que lo componen cumplen una función primordial, en tanto que facilitan el rapto de la pastora Rosaura en manos de Artandro y su posterior escape, sin que el resto de los pastores logre revertir el desenlace trágico:

“Pero, con todo esto, no dejara de sucederles mal a los dos atrevidos pastores si Artandro no mandara a los suyos que se adelantaran y los dejaran, como lo hicieron, hasta adentrarse por un espeso montezuelo que a un lado del camino estaba, y con la defensa de los árboles hacían poco efecto las hondas y piedras de los enojados pastores” (V, 319).

Lo que en Montemayor aparecía como un intento infructuoso contra las ninfas se convierte en el texto cervantino en una escena inaudita y consumada de violencia ejercida sobre una pastora raptada, obligada a vivir por siempre junto a su captor; todo ello favorecido por el bosque que sirve de escenario y los árboles que, al funcionar como un muro, impiden cualquier intento por rescatar a Rosaura. De allí que, para Aurora Egido, en *La Galatea* los bosques, analizados en contraposición con los jardines⁵ y desde una perspectiva algo simplista, constituyan auténticos “teatro de muerte” (Egido, 1985: 65).

5. Conclusiones

Mediante la recopilación de diversas alusiones vegetales presentes en algunas de las novelas más importantes de la literatura pastoril del siglo XVI se ha intentado no solo poner de resalto la primacía que cumple

⁵ Por cuestiones de extensión no hemos podido abordar la cuestión de la presencia de jardines en la literatura pastoril del siglo XVI, aunque su relevancia en el paisaje arcádico es central, ya que reflejan el tipo perfecto de unión entre el Arte y la Naturaleza. El jardín, desde sus reminiscencias más tempranas y bíblicas, representa para la mentalidad occidental la síntesis de la belleza y armonía del Paraíso.

la flora en la configuración del espacio arcádico, sino cómo, gracias a los desplazamientos de los personajes por el *locus* y el contacto de ellos con el entorno natural que los rodea, las distintas especies de plantas y árboles pueden desempeñar múltiples funciones, y adquirir matices simbólicos que los convierten en pilares destacados del paisaje.

En tiempos en los que los avances de la ecocrítica, en diálogo con variadas disciplinas humanísticas, han logrado poner en escena el valor de la naturaleza y las formas en que el hombre interactúa con ella se impone volver sobre los textos literarios del Siglo de Oro para recuperar los mensajes que sus autores pretendían transmitir acerca de los variados ecosistemas naturales y la importancia de su protección.

Así, el presente trabajo no pretende más que constituir un punto de partida general que posibilite, en forma conjunta con los aportes teóricos provenientes de otras ramas de estudio, el análisis pormenorizado de referencias simbólicas a la vegetación, que terminen por evidenciar su importancia para el imaginario cultural del Humanismo renacentista.

Bibliografía

Fuentes

- Cervantes, Miguel de, 2014, *La Galatea*, Madrid, Real Academia Española.
- , 2014, ed. de López Estrada, Madrid, Cátedra.
- Gil Polo, Gaspar, 1973, *Diana enamorada*, Madrid, Espasa Calpe.
- Montemayor, Jorge de, 2013, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Cátedra.
- Vega Carpio, Lope, 2012, *Arcadia*, Madrid, Cátedra.

Bibliografía secundaria

- Avalle-Arce, Juan B., 1974, *La novela pastoril española*, Madrid, Ediciones Istmo.
- Binns, Niall, 2010, “Ecocrítica en España e Hispanoamérica”, *Ecozon@* 1, 132-135.
- Blázquez Mateos, Eduardo, 2004, *Viajes al paraíso: la representación de la naturaleza en el Renacimiento*, España, Ediciones Universidad Salamanca.
- Cacho Blecua, Juan M., 2008, “Introducción”, en *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra.

- Curtius, Ernst, 2017, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Egido, Aurora, 1985, “Topografía y cronografía en *La Galatea*”, en *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza.
- Finello, Dominick, 2014, *Ámbitos y espacios pastoriles en obras y autores áureos*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert.
- Flores Santamaría, Primitiva, 2005, “El ‘locus amoenus’ y otros tópicos poéticos relacionados con la naturaleza”, *Edad de Oro* XXIV, 65-80.
- Géal, F., 2011, “Les espaces de la Diana, premier roman pastoral espagnol”, *Seizeme Siecle* 7, 261-295.
- Lojo, María R., 1985, “La función de las aguas en las églogas de Garcilaso de la Vega”, *Letras* 13, 11-32.
- López-Ríos, Santiago, 2006, “Sobre el lobo y el bosque en la literatura castellana del siglo XV”, en *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, 11-28.
- Oppermann, Serpil, 2010, “The rhizomatic trajectory of ecocriticism”, *Ecozon@* 1, 17-21.
- Slater, John, 2010, *Todos son hojas: literatura e historia natural en el barroco español*, Madrid, CSIC.
- Zidovec, Mirta, 1990, “La idea del tiempo en *La Galatea* de Cervantes”, *Hispania* 73, 8-15.
- Zumthor, Paul, 1994, *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra.

Criaturas bestiales en la literatura contemporánea

Reflexiones en torno a los *Bestiarios* de Julio Cortázar y Juan José Arreola

YARETH VIRGINIA GARCÉS LOERA

Universidad Autónoma de Zacatecas

La presencia animal en la vida del hombre puede entenderse como el ente que conforma la existencia del otro, aquel caos de garras mortíferas, voraces, eróticas, devorantes o devoradas, la presa y el cazador, la víctima y el verdugo. Los animales armonizan con la agonía humana, de ahí que su imagen sea idónea para representar el reflejo contextual.

Para diferenciar una bestia de un animal, podemos precisar que animal es aquello que tiene alma, que puede ser domesticado; las bestias en cambio son seres fantásticos con características mortíferas, de ahí las fauces dentadas, que desgarran, que rompen, que devoran. En el imaginario colectivo imperan dos polaridades lo bueno y lo malévolo. Del cordero como representación de la asunción triunfal de la Iglesia hasta las serpientes como símbolo de pecado. Gilbert Durand amplía el sentido del tiempo y señala al movimiento y al animal como elementos hegemónicos ligados al humano, en estos últimos advierte el movimiento ante el temor de la fuga del tiempo en las bestias nocturnas, el caballo negro, el caballo del infierno: tanto en Hugo como en Byron y Goethe es la cabalgata fúnebre la que estructura moralmente la huida del tiempo (Durand, 1981: 67-71).

Con base en los *Bestiarios*, los primeros son sólo descripción y clasificación de las plantas y animales que habitaban la tierra, aunque

las bestias fantásticas ya existían en distintas mitologías, no es sino hasta el medioevo que la concepción del animal se trasmuta. Para el siglo XII aparece el *Codex Gigas*, o el *Libro del Diablo* que contiene un boceto con la representación mítica del diablo, posterior a éste las imágenes adquieren cada vez mayor fuerza que las letras.

“Hay un animal llamado hiena, que está acostumbrado a vivir en los sepulcros y a devorar los cadáveres. Su naturaleza es tal, que a ratos es masculina y a otros femenina; de ahí que sea una bestia repugnante” (Malacheverry, 1986: 178). Tal es la representación que emerge de la bestia mezclada con la ideología que infunda pavor en aquello que no se ve pero que pudiera existir. Para el Renacimiento y con la invención de la imprenta, la presencia animal se resignifica, los *Bestiarios* poco a poco desaparecen, no obstante, el símbolo animal prevalece ya en pinturas, ya en emblemas o escudos de armas, pero no en forma de dominio ideológico. Para el siglo XIX se replantea en Francia el bestiario próximo al realismo con Gustavo Flaubert y en la poesía maldita con Isidore Ducasse Conde de Lautréamont, en ambas obras se exponen las figuras de los humanos, animales y monstruos como una trasfiguración oscura y mórbida venida del ensueño.

Para el siglo XX, entre las décadas de los 30 a los 60 se retoma en Latinoamérica el *Bestiario* como juicio de consonancia entre el hombre y el animal. Este periodo se ve influenciado por la concepción animal que emerge como una desacralización del bestiario medieval conjugada con el malestar social; una pérdida de identidad, de libertad, de valores, un devenir incierto, una introspección angustiante, contexto en el que se escriben obras como *El libro de los seres imaginarios* (1957) de Jorge Luis Borges, *El gran Zoo* (1967) de Nicolás Guillen y *Bestiario* de Pablo Neruda (1965), uno de Julio Cortázar (1951), y uno más en tinta de Juan José Arreola (1958). Obras que a pesar de estar divididas por sendas geográficas y espacios temporales, fueron un punto de identidad para la literatura contemporánea al responder a cuestiones primigenias que recreaban en la figura animal los abismos del alma.

Se entiende entonces la tensión entre el humano y el animal como la carga emotiva que mueve a los personajes, el miedo, el odio, la vida, la muerte mimetizados en la bestia y la figura que aparece frente al espejo, la otredad que lo habita y lo condiciona. Gastón Bachelard analiza la figura de la bestia en la obra de Isidore Ducasse y advierte la asociación animal-hombre: “reconocemos en nosotros mismos una tendencia a animalizar nuestras penas, nuestras fatigas, nuestros fracasos, a aceptar demasiado filosóficamente todas esas pequeñas muertes parciales que a la vez se relacionan con las esperanzas y el vigor” (Bachelard, 1989: 19) Múltiples muertes simbólicas como las

de un gato, “el ser que se cuestionaría entonces”, ¿Cuántas pequeñas muertes habrá antes de que ocurra la verdadera?

En torno al *Bestiario* contemporáneo, en 1951 se publica *Bestiario* de Cortázar, una antología de ocho cuentos de los que sobresalen «Carta a una señorita en París», «Casa tomada», «Circe» o «Bestiario». En torno al lenguaje, la obra de Cortázar se escribe con palabras sencillas; pero situaciones y tiempos imprecisos, un nudo laberíntico pocas veces resuelto. En la trama la mayoría de sus cuentos manifiesta una ensoñación inquietante, un receptáculo enclavado a profundidad del ser como una huella mortal, aquella de ser humano y bestia a la vez. Cortázar parte del sueño individual a la pesadilla colectivo, la casa está tomada, el pánico entra por las rendijas de la puerta; el miedo inconsciente de estar presente lo ausenta.

En Cortázar existe la estructura del cuento, en ese sentido, se narra una historia, un viaje del héroe como lo denomina Joseph Campbell. Cada relato maneja uno o varios escenarios y en cuestión del tiempo, es un tiempo engañoso, impreciso, eterno y breve a la vez, conjugado con la trama. En torno de los personajes un elemento primigenio es el arquetipo, definido como un elemento formal vacío, formador pero sin forma (Ortiz- Oses, 2002: 62-63). En *Bestiario* de Cortázar existe una ordalía pero a la que es difícil acceder. En “Casa tomada” el héroe es prisionero de sí y su entorno, la extrañeza invade su estancia. El drama se fusiona con las bestias y el destino para quitar eso rasgos de libertad. En la mayoría de cuentos impera una sensación de desconcierto en el que algo se mueve, existe una constante vigilia entre la realidad y sus personajes, una incertidumbre del otro que observa, un tiempo infinito. Las bestias se mueven como acechándose entre sí. Del cuento de “Cefalea”:

Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza. (Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rondada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancuernas allí afuera) [...] algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza, también lo leímos y es así, algo viviente camina en círculo. [...] volvemos a la lectura como seguros de que todo está ahora ahí, donde algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, el aullar de las mancuernas muriéndose de hambre (Cortázar, 2003:84).

En 1958 surge *Bestiario* de Arreola; una compilación que reúne breves descripciones de 24 animales entre los que se destacan el mono, el sapo, el rinoceronte o la araña. Para su primera edición se publicó con el nombre *Punta de plata* por los grabados que contenía, pero del cual habría una reimpresión y reescritura. Para 1968 se modificó definitivamente ya sin imágenes y con el nombre de *Bestiario*. Su es-

critura se recarga en uno y mil mosaicos literarios que trasgreden su estilo, Arreola emplea citas o epígrafos de Góngora, Quevedo, Pellicer, Whitman. En sus textos se expanden en un barroquismo, una ironía censurada. Emplea un lenguaje colorido que recrea un cielo de feria, un petricor que inunda el ambiente.

El *Bestiario* de Arreola, como una enciclopedia zoológica describe a los animales que él vio de niño. La obra se compone de pequeños textos que en su mayoría carecen de una trama al apegarse al modo descriptivo, pero que conforman mediante esa descripción, el núcleo simbólico y arquetipal de la narración. Para Arreola las bestias son cicatrices vivas, una ensoñación de un ser perfecto que se vuelve imperfecto al hacerse humano, una desilusión del animal al ver al hombre en su reflejo. Los arquetipos también se recrean en Arreola: de la araña a la mujer, del rinoceronte al juez, del mono al hombre. Muestra a los animales que se mofan del ser doliente, un ser vencido, el cual ya no armoniza ni conjuga su destino. Por tanto, los espacios y el tiempo de la narración se vuelven sencillos al parecer relatos que ocurren frente a un libro de zoología.

El hipopótamo

Jubilado por la naturaleza y a falta de un pantano a su medida, el hipopótamo se sumerge en el hastío. Potentado biológico, ya no tiene que hacer junto al pájaro la flor y la gacela. Se aburre enormemente y se queda dormido a la orilla de su charco, como un borracho junto a la copa vacía, envuelto en su capota colosal (Arreola, 2006: 47).

Un punto de simbiosis entre ambas obras son las figuras arquetipales. En el *Bestiario* de Cortázar y de Arreola se manifiesta la imagen del hombre fatal como el arquetipo vencido y extrañado de sí. En “Carta a una señorita en París” existe una angustia del hombre siempre ensimismado, confundido, extraviado, casi perfilado al borde de la demencia, que pareciera habitar en dos planos, uno real y otro ficcional, un submundo que lo aleja y lo trae al plano real, una huida frente al tiempo: “¿Es de veras el día siguiente, André? Un trozo en blanco de la página será usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy. Decirle en ese intervalo todo se ha roto [...]” (Cortázar, 2003: 33). También existen los personajes anquilados por el arquetipo femenino. En “Circe” Rolo, Héctor y Mario son los tres novios de Delia, que sucumben por causas extrañas al estar en su presencia o lejos de ella. En “Bestiario” Nene es una bestia despiadada que odia a los niños, y es llevado a una trampa por la niña Isabel, quien conjura a la bestia (Tigre) para que mate a la otra bestia (Nene).

En el *Bestiario* de Arreola los animales se caracterizan mediante sus elementos. Se concentra toda una serie de emociones que emanan del ser personificado ante el animal como un espejo de afinidad. En el texto “El sapo” se manifiestan los conceptos de fealdad y deformidad como cualidades de espejos humanos: “Salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. [...] Y un buen día surge de la tierra blanda, pesado de humedad, henchido de savia rencorosa, como un corazón tirado al suelo. En su actitud de esfinge hay una secreta posición de encaje, y la fealdad del sapo aparece entre nosotros con una abrumadora cualidad de espejo” (Arreola, 2006: 13).

Los monos por su parte recrean a seres más inteligentes y astutos que los hombres, los monos se mofan de la realidad humana, en vez de ser ellos los observados ellos miran al hombre como al ser ridiculizado: “Los monos decidieron acercarse a su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso” (Arreola, 2006: 57-58).

Los arquetipos femeninos también sufren de la misma suerte en ambos escritores; la polaridad de la mujer la encarna como la bestia feroz, dominante, el cazador, el verdugo. Para Cortázar los arquetipos femeninos adquieren una presencia imprescindible. La mendiga, la reina, o el arquetipo de Delia la hechicera, que es también la amante imposible, la amante eterna que mata a sus tres novios, su soledad, maldad e inteligencia imperan en ella como un influjo del arquetipo de la muerte “De Delia quedaban las manías delicadas, la manipulación de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariposas y los gatos, el aura de su respiración a medias en la muerte” (Cortázar, 2003: 96).

Arreola encuentra también en la mujer al ser de horror supremo y su transfiguración en forma de una araña. La araña viene desde la antigüedad con una simbología macabra. Aquel ser temido y respetado que podría tejer con sus hilos las urdimbres en el destino de los hombres, ente de figura malévolos que después de copular decapita al macho, la amante inalcanzable y eterna a la que nunca se llega: “Pertenece a una triste especie de insectos, dominada por el apogeo de las hembras vigorosas, sanguinarias y terriblemente escasas. Por cada una de ellas hay veinte machos débiles y dolientes [...] El espectáculo se inicia cuando la hembra percibe un número suficiente de candidatos. Uno a uno saltamos sobre ella. Con rápido movimiento esquiva el ataque y despedaza al galán” (Arreola, 2006: 21).

Si bien ambos textos conllevan a *Bestiario* como género, son obras que se alejan en demasía para después engarzarse por un mismo elemento hegemónico y reiterativo, la visión de animal albergada en la conciencia. Un modelo mimetizado del escritor a partir del *Bes-*

tiario como espejo del ser y su contexto. Tanto Arreola como Cortázar comparten una literatura con base en un mundo de dualidades entrelazadas de realidad y ficción, una narración dotada de esa otredad, de ese lenguaje infinito con el que recrean una y mil voces suspendidas de su pluma.

En las líneas imaginarias ambos *Bestiarios* son textos que se encuentran para después bifurcarse, aluden a las bestias imaginarias, pero escapan de ellas. La relación bestia-humano crea un punto de simbiosis que manifiesta dos figuras unidas en una sola como portadora de una revelación oculta en el inconsciente; el hombre y la bestia, la bestia y el hombre que se hilan en las ruedas de la vida y se convierten en símbolos o imágenes arquetípicas. Para Cortázar el humano bestial, para Arreola una bestia hecha humano.

Bibliografía

- Arreola, Juan José, 2012, *Bestiario*. México, Booket.
- Arreola, Juan José, 1995, *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, Julio, 2003, *Bestiario*. México, Alfaguara.
- Durand, Gilbert, 1981, *Estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid, Taurus.
- Ortiz-Oses, Andrés, 2012, *Hermenéutica de Eranos*. Barcelona, Anthropos.
- Malaxecheverria, Ignacio, 1986, *Bestiario Medieval*. Madrid, Siruela.

Cuerpo vedado, espacios múltiples

Una propuesta de lectura en torno a la poesía de Susana Thénon

VICTORIA ALCALÁ
UCA, CILA - CONICET

Y es la tierra una más entre nosotros

Susana Thénon

Emprender una labor Ecocrítica supone sumergirse en los recorridos de la interdisciplinariedad y proponer lecturas que construyan una *literatura fuera de sí* (Garramuño, 2015), para evitar caer en un hiper-reduccionismo científico, racional y dicotomizante. Tal tarea exige abordar estudios que, tienen como finalidad descubrir, conocer y formular posturas académicas en las que lo humano sea cada vez más integrador, y, por ende, vital. Asimismo, es fundamental comprender la interacción entre los diversos ecosistemas, y con ellos digo: el reino de la palabra, de la imagen, del cuerpo, de la biosfera.

Revisando mi Tesis de Doctorado, cuyo marco teórico propone las cercanías y lejanías entre literatura y danza, las herramientas de la Ecocrítica me permitieron reorganizar las órbitas por donde una y otra disciplina circulan, para ahondar en una triple valencia entre cuerpo, sujeto y espacios. ¿Cómo se figura corporalmente la voz de un poema? ¿Cuál es su hábitat y cómo discurre de un espacio a otro?

Tomaré como puntapié exclusivamente para esta ocasión, el análisis de las tres primeras obras de Susana Thénon (1937-1991, poeta, traductora y fotógrafa argentina). Intentaré esbozar un trayecto continuo por sus poemarios escritos entre 1958 y 1967, en los que el cuerpo, el género y los territorios aparecen en una zona limítrofe, aunque siempre sugiriendo la urgencia de instaurar nuevos nombres, formas

y enlaces entre ellos. Thénon expresa una imposibilidad de permanecer en universo de la *monolengua*, de la monogamia, del cuerpo-uno. Allí, la naturaleza humana, y sus contradicciones, empuja por irse -o volver- a un absoluto donde todos los lenguajes artísticos convivan. La osadía por ir hacia un más allá del cuerpo, a veces “extranjero”, a veces “todo”, la pone en contacto con una cosmogonía errante y con una lucha feminista que se consolida al final de su producción. Planteo tres niveles de lectura, que se instituyen como “hitos” de su proyecto artístico integral, como expondré a continuación.

Foco 1: el cuerpo y los espacios¹

No hay lugar en un círculo perfecto

Susana Thénon

En su obra, el cuerpo es un espacio a contrapelo de la propia existencia. Se resiste a ser dicho, se presenta como un enigma inasible, imperfecto, quasi-corrosivo. Se confunden y subvierten las zonas entre lo propio y lo ajeno, lo prohibido y lo posible, lo habitable y lo vedado. Como argumenta Ana María Barrenechea: “cuando se avanza en la lectura de sus poemas se va oyendo una voz violenta/desvalida, combativa/resignada, dramática y apasionada/irónica y juguetona, con trasfondo de humor negro” (1999: 107).

Thénon configura dos especies de corporalidades: *el cuerpo de la fractura* y *el cuerpo trascendente*. El primero, se caracteriza por la fragmentación del discurso, en la que las partes o zonas corporales son nombradas por separado, desde la negación y el dolor, en versos como: “mis ojos se ennegrecen [...] mis manos se marchitan abrazando la nada” (Thénon, 2001: 31), “sólo yo sé cómo destruirme, cómo golpear mi cabeza” (op.cit.:52), “llevo un esquimal dormido/ en el lugar del corazón” (op.cit.:26). También es reservorio de “días verticales clavados en la garganta” (op.cit.:27), e incluso “la torpe furia de dios medrando en mis huesos” (op.cit.:53). El cuerpo es preso de un estar existencialista, que le reclama a dios (sic) su imposibilidad de libertad. Imágenes como el ahogo y la falta de aire junto con un

imaginario punzante, evocan un cuerpo “aquí, ahora, donde el aire se asfixia y el miedo es impune” (op.cit.:57). La identidad como enigma (Di Cío, 2003), en un cuerpo que se pierde e insiste cuando escribe: “¿Yo soy una piedra, un juguete en la tumba de un niño [...]? Soy más bien un espejo gastado, una superficie que no refleja, un rostro impar” (Thénon, 2001: 59). Acompañan una configuración rota y ausente, la proyección en espacios diversos: “un arenal baldío” (op.cit.:26), “cadenas” (op.cit.:32), “camino cerrado” (op.cit.:26), “inexplicables atardeceres coronados de vacío” (op.cit.:27). El tiempo y el espacio avanzan sobre el Yo: “¿Quién se resistirá inútilmente al cielo que avanza?” (op.cit.:28), “el tiempo nos pisa los talones” (op.cit.:44). La relación con el espacio oscila entre la introyección y la imposibilidad, frente a un sujeto escindido, el cuerpo es una entropía.

En este combate cuerpo a cuerpo con la vida, “esa prostituta” (op.cit.:35), “engaño [y], mueca” (op.cit.:43), el sujeto busca trascender el dolor ante lo que se presenta como imperfecto: “Me niego a ser poseída por palabras, por jaulas, por geometrías abyectas” (op.cit.:52), para darle tregua a la alegría. Su amor por lo prohibido, “un amor que asustaría a dios” (op.cit.:57) calla, tiembla, arde. La libertad o, mejor dicho: la liberación de este cuerpo que pesa y permanece enjaulado, es el gran dilema existencial. El poema, la creación, alojará lo maldito en una especie de “fiesta del lenguaje desquiciado” (Mallol, 2003: 41).

Simultáneamente, aparece de forma latente otra corporalidad: la que busca trascender hacia “nuevas luces y juegos, nuevas noches, que se plieguen a las nuevas palabras” (Thénon, 2001: 25), tal como anuncia en su primer poema titulado “Fundación”. El cuerpo empuja por otra forma de estar: “otros sexos/ hagamos/ y otras imperiosas necesidades” (íbidem). Para ello, hay que “abandonar las catedrales” (op.cit.: 26) y llegar al “confín, a la frontera inalcanzada” (íbidem). Debajo de los silencios, los truenos y los miedos, existe un intento por quitar de “todo aquello seguro” (op.cit.:29). Reclama: “despojémonos de todo cuanto nos conformó a imagen y semejanza nuestra” (íbidem).

La paradoja presente entre yoes y cuerpos, resulta claro en los poemas “Yo” y “Ella”, ubicados de forma espejada al final de *Habitante de la nada*, cuando escribe por un lado: “Yo vivo y tiemblo”, “Yo salgo a pasear”, “Yo tengo la mirada llena de sal”, “Yo, luna tibia, amándome y muriendo” (op.cit.: 72); y contrariamente: “Ella se tocó la libertad y la dejó escurrirse”, “se anudó la angustia alrededor del cuello”, “se cortó las manos” y “ella sueña con la erección de la rosa” (op.cit.:73).

En este trayecto contrastivo del no-lugar, del “noser” (op.cit.:69), del vacío hacia el despojo y el placer, se configuran dos ámbitos fértiles de ser habitados: la danza y el cosmos. Los poemas “Tango”, “Danza” y “El bailarín”, evidencian otro tipo de corporeidad: “cuerpos de tierra

¹ Es claro que cuerpo y espacio conforman parte de un todo. Es necesario separarlos para analizar sus relaciones y significados. Tal integridad se condensa y evidencia en sus fotografías donde cementerios, arboledas, esculturas, catedrales y colinas son espacios inmensos que expresan la finitud de las figuras humanas, cuando las hay. En cambio, la ausencia del cuerpo aparece señalada cuando, por ejemplo, pone una silla enfrentada a una jaula o al trabajar la desigualdad figura/fondo.

verde, trascendentes” (op.cit.:28). La danza es un “aleluya” cuando los “pies dibujan un poema en la tierra” (op.cit.:36). En los poemas danzados el cuerpo presenta procesos tanto una licuefacción como de fusión, por ejemplo, en el verso que dice: “bailo todos los bailes, me deshago, y me uno. Soy mar, el hombre-mar²: mi cuerpo es ola, mi mano es pez, mi dolor es piedra y sal” (op.cit.:68). La unidad cuerpo/paisaje es posible gracias al movimiento.

Además, los textos mencionados se presentan como indicios de lo que será su encuentro con la bailarina Iris Scaccheri (1949-2014), a quien fotografió durante siete años. En 1986, le dedica un poema: “yo quería encontrarte un caracol imperfecto y como Vos y como Nos y como todo lo creado [...] y sin tiempo ni lugar no hay muerte y sí quebrada geometría” (op.cit.:269). El contacto con Scaccheri causa la escritura de *distancias*, donde lo quebrado, lo roto y lo imperfecto, se subliman. Confiesa Susana: “Iris golpeó la tierra con una larga vara blanca [...]. El espacio era un ser de infinitas dimensiones” (op.cit.:201). La hermética geografía que arrincona a la poeta en sus primeros textos, encuentra una salida en la figura del caracol³, el cuerpo como un espiral en constante movimiento. Agrega Thénon: “Entonces comprendí que me había encontrado con la danza. Era la verdad pura. Me alegré de estar viva y nunca la abandoné” (op.cit.:201). Como afirma Cifuentes, “el sujeto poético thénoniano está en búsqueda de espacio, de apertura y de movimiento (...). A través del movimiento traspasa los límites de su individualidad” (2006: s.p).

La polifonía constitutiva de su poética, -“idiomas con espinas bajo las uñas” (Thénon, 2001: 66)- se expresa a través de la cantidad de espacios, inhabitados o circundantes. Vemos que no hay jerarquía entre los distintos elementos de la naturaleza, sino que ellos se presentan de forma caótica y encarnan voces dispares.

Lo que el sujeto no puede resolver en el uno -como ya dijimos, percibe su cuerpo fragmentariamente-, se disipa en la naturaleza, equivalente de la danza -tierra y mar-. Ambos funcionan como símbolos de la liberación deseada: “Dame libertad, abre las puertas de mi jaula, dame ser aire, espacio” (op.cit.:87). La naturaleza es un motor que reorganiza los significados entre el cuerpo y su entorno. Allí donde no hay movimiento interno, entonces, la naturaleza es quien genera dinámica: “parece que a mi alrededor todo es danza” (Thénon, 2012: 49). En definitiva, la comprensión de una naturaleza en movimiento le permite al sujeto salirse de su experiencia corporal mayor-

2 El subrayado es mío.

3 Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, 2006, Madrid, Siruela, afirma que el caracol es un espiral microcósmico que acciona sobre la materia.

mente opresiva. Los sintagmas cuerpo, tierra, danza, y naturaleza se van acumulando en el eje del deseo.

Foco 2: experiencias cósmicas

*Camina conmigo, mundo,
sobre mi mano derecha camina*

Conrad Aiken⁴

Como mencionamos anteriormente, los espacios expresan la corporeidad y establecen analogías con los estados afectivos del sujeto, como cuando se presenta como un “ave de corral, sin sueños” (Thénon, 2001: 35). También, definen una intimidad Yo-mundo en varias imágenes por el uso de analogías y personificaciones. Como una respuesta frente a lo múltiple, aparece un regreso romántico a la naturaleza, al cuerpo-uno. Allí donde el cuerpo puede tocar el entorno, aparece una experiencia corporal posible: “Yo creo algún día que he de encontrar lo que busco, en árbol, en mujer, en rama, mesa, pájaro, en ojos, en palabras” (Thénon, 2012: 15). Los espacios construyen diversas experiencias e imaginarios: lo líquido y corrosivo, lo moviente y lo movido. Aparecen otras isotopías ambientales y naturales como: el relámpago, el trueno, las estrellas, el cielo, un epígrafe de Rilke que anuncia “Yo creo en las Noches” (Thénon, 2001: 56). Ante un cuerpo abyecto, el volver a la naturaleza estrepitosa es un regreso a una integración necesaria, expresada a partir de la yuxtaposición de imágenes naturales con las relativas a la existencia humana: “Esto no es un poema: es un puntapié universal, un golpe en el estómago del cielo” (op.cit.:54).

El no-territorio y la falta de libertad, a causa de la frustración no solo corporal sino amorosa, encuentra un ideario estético siniestro y también un tentativo, aunque fallido, despliegue. Es evidente que la figura de la rosa, que en sus versos equivale al falo, es “un amor obturado” (op.cit.:52). Ante un “Dios [que] no funciona” (op.cit.:52), insiste en un ir “naciendo en secreto” (op.cit.:65). Hacia el final afirma: “Despertará una vez esta milicia de dioses disciplinados [...] y volverá a su orden natural /que era el niño, la hoguera, el hontanar” (op.cit.:89).

Se agrega a lo edénico junto con el símbolo del jardín. Concordamos con Anahí Mallol quien observa que al inicio “aparece concentrado en ideas de armonía, serenidad, correspondencia entre el hombre y el mundo” (2003: 38). Luego, “exiliada o expulsada del jardín, la voz

4 Epígrafe citado por Thénon en su obra *Habitante de la nada*.

se levanta desde el enojo, el grito, [...] y recorre los paisajes, las imágenes, pero sobre todo el lenguaje, como lugares extraños” (op.cit.:39).

Si bien la escritora no presenta una ecología profunda - en el sentido más estricto de la Ecocrítica hay un deseo por develar un jardín/cuerpo donde no haya más miedos. Definitivamente, las experiencias con lo natural expresan una realidad corpóreo-cósmica más amplia que la soledad del individuo, para quien la otredad, el caos y lo irracional son -por ahora- misterios prohibidos. Hacia el tercer poemario, el cuerpo va desapareciendo y la presencia de lo natural-extraño va tomando terreno.

Aunque por su voluntad plurilingüe se la ha tildado como una poeta más cerebral, hay en ella una convicción por desplazar la razón, además de una actitud antiacadémica. Escribe: “el pensamiento quiere desbocarse, / quiere llegar a dioses” (Thénon, 2001: 84). El Yo se construye en los primeros poemarios no solo como una prisionera del lenguaje sino también como una poeta cósmica, con un fuerte impulso de rebasamiento. Volver a lo primigenio persevera: “El simple respirar, un latir, van siendo el progresivo tesoro que descubrimos” (op.cit.: 86). ¿Es posible, para Thénon, deshacerse del lenguaje? ¿Será el poema una fantasía sinéctica? ¿Será el habitar la nada y el todo?

Foco 3: el género como espacio de cuestionamiento

Consideramos que los aspectos mencionados, se sintetizan en un grupo de poemas con temáticas de género, escritos en la década del 80, cuando la poeta conoce a Iris y retoma la escritura, luego de varios años de desilusión.

Esta interrupción poética transcurre de 1967 a 1984. Se inicia con su experimentación en fotografía y traducción y finaliza con la muerte de su padre, Jorge Thénon. En las últimas obras de la autora, el cuerpo, como una geografía inmensa, se manifiesta a través de una voz errante entre lo femenino, lo masculino y lo neutro. Cabe destacar que no solo alterna los géneros biológicos-culturales, sino textuales, por medio de la *heteroglosia* y *heterogenería* (Barrenechea, 1997). El hecho de trasgredir las convenciones lingüísticas y genéricas, con numerosos desvíos y paralelismos, pone en jaque las dicotomías naturalizadas culturalmente en torno a qué es ser hombre y qué es ser mujer para cuestionar o invertir los roles, e incluso, “inventar otros sexos” (Thénon, 2001: 25).

Cabe aclarar que en las primeras obras hay manos, hay huecos, gemidos, dolor, también uñas, dientes, garganta, náuseas, saliva, venas, piel: todo un aluvión de materia táctil, líquida y sonora. Pero no

hay senos ni pelvis ni casa propia. En la progresión de todo el corpus, podemos identificar *a priori* la presencia de las siguientes posturas:

- a. La conciencia de estereotipos o imaginarios de género, por ejemplo, en el axioma connotado como ‘la rosa frágil’ o en las asociaciones ‘dulzura/femineidad’, ‘tierra/mujer’, ‘hombre/lobo’, ‘hombre/mar/[danza]’. Thénon trabaja con dichas construcciones culturales en donde lo femenino estaría vinculado con un rol pasivo y lo masculino, al poder, al peligro, incluso al movimiento. En ningún caso la voz se pone a sí misma como objeto de deseo, aunque ser sujeto activo, es un terreno desconocido para ella. Tanto la rosa débil como el jardín perdido son representaciones de un prototipo de cuerpo idealizado que anhela y a la vez, rechaza. El elemento telúrico, expresa un gesto de reivindicación de la tierra, que, desde un enfoque ecofeminista, expresaría un potencial revolucionario. Si bien, no se trata de sitios específicos -por el contrario, el sujeto proviene de y habita lugares extraños, hay una relación afectuosa y cuidada con el suelo, equivalente a lo femenino.
- b. Coexiste una necesaria inversión de roles, por ejemplo, al nombrar la rosa que busca erigirse. En ocasiones es acompañado con el uso del humor y de la ironía, el cambio de nombres o la des-feminización. Por ejemplo, en *Ova Completa* como nota al pie, explica: “Ova: sustantivo plural neutro latino. Literalmente: huevos. Completa: participio pasivo plural neutro latino en concordancia con huevos. Literalmente: colmados” (Thénon, 2001: 155). En este sentido, el vigor, el hartazgo y la proclamación, siguen estando asociados a lo masculino. Intenta escapar de un canon falocéntrico, pero en ocasiones, actúa como una poeta fálica. Lo sensorial y lo erótico permanecen como ruido, más cerca de la zona del tabú o de lo imposible.
- c. La crítica a un feminismo académico y *snob*, percibido como excesivo sobre todo en “Las mujeres poetas”. En nombre de Petrona Smith-Jones, “de la Universidad de Pouhkeepsie, que queda un poquipsi al sur de Vancouver”, también becada por “la Putifar Comisión” (op.cit.:182), ironiza el pedido de una antología “democrática” en donde todas las mujeres sean “feministas” y “muy muy desdichadas” (íbidem). Luego aclara: “pero favor no me traigas ni sanas ni independientes” (op.cit.:183), es decir como si hubiera una tendencia hipócrita a reducir el feminismo a la enfermedad y a la dependencia. La escritura solo sería posible en tales términos, sino todo “es cosa del machismo” (op.cit.:182).

d. El cuestionamiento de los preceptos sociales y culturales. Hay un intento por trascender lo dicotómico y desestructurar el orden dado. En otro poema, exclama: “las mujeres poetas tenemos que juntarnos para salir para enfrentar la humanidad hostil”. Se opone al mandato patriarcal, juega con temáticas nupciales:

“me he casado conmigo/ me he dado el sí [...] no me llamaba/ no me escribía/ y no me visitaba/ y a veces cuando juntaba el coraje de llamarme/ para decirme: hola, ¿estoy bien?/ yo me hacía negar. [...] ¿quiero venir a casa?/ sí, dije yo / y volvimos a encontramos con paz/ [...] me casé y me casé/ y estoy junto/ y ni la muerte puede separarme” (op.cit.:275-6).

Finalmente, arremete en otro poema: ¿y sabés una cosa? (...) *sos libre/ anda y hacé lo que te dé la gana*” (op.cit: 139). Su actitud es más bien la de la reacción contra todo (Morrone, 2017).

e. Hay un mínimo aunque claro anclaje en lo colectivo, en los casos que denuncia la violencia en “¿Porqué grita esa mujer?”, y refleja la animalidad masculina, cuando le dice al lobo: “es ley que me devores [...] y rastrees las huellas de otra hermana” (Thénon, 2001: 260). Su cuerpo encuentra voz y lugar junto a la manada de mujeres a las que convoca, y su relación afectiva y armónica, también es crítica. Aunque Thénon “nos hace pensar en la utopía de la universalidad, de libertad, de igualdad y de abundancia donde se vive la abolición provisional de las formas jerárquicas y de las reglas y tabúes establecidos, esas saturnales no dejan de ser sangrientas” (Mallol: 2003, 41).

Indudablemente, su poesía se convierte, en términos de Karen Warren en una ética del cuidado (citada en Flys Junquera, 2015) aunque siempre, disonante (Mallol, 2003). Es evidente el tema del género como espacio de cuestionamiento y de pertenencia, y con ella, las mujeres que empiezan a vociferar en su obra. Conviven en su poesía muchos cuerpos, que, como matriz social encarnan los dilemas del ser mujer: “despoetada”, “ave de corral”, “Susana etcétera”, “poetisa”, “para vencer a poemazo limpio, aunque nos tiren la casa abajo” (Thénon, 2012: 117).

Frente a la revuelta del lenguaje, el cuestionamiento de los nombres, la alteración de los órdenes, la crítica a los tabúes y a lo snob, nos deja con la impresión de una humanidad en el borde. El hermetismo y la confusión parecen ser los hábitats de un sujeto que identifica el derrumbe de un cuerpo social, hostil e hipócrita. Pese a ciertos momentos de desesperanza y hastío, su voz se empeña en conocer la intemperie, lo silenciado, lo disidente.

Conclusiones parciales

*Al poema le incumbe todo,
aún la tierra más ingrata*

Susana Thénon

El volver a la tierra -léase: el paraíso, la danza, las demás mujeres- muestran la pulsión de un cuerpo vedado, que, en sus diversas formas de presencia, insiste en ser dicho. Desde el inicio de su escritura nos anticipa: “hay que salir/ y llegar a la tierra” (Thénon, 2001: 92). Paralelamente, asir el territorio, es tocar la materia: “cava hondo en mi cuerpo, hasta que el alma te salude” (Thénon, 2012: 55). Observamos que la imaginación espacial también refleja la multiplicidad por medio de diversos elementos -sin orden ni jerarquía-: la noche como un credo donde desea y muere, la rosa que busca erigirse, el lobo que acecha, el jardín al que hay que regresar. Su voz errática expresa espacios diversos, y con ellos, una metamorfosis donde trueca sexo, lugares, roles, tiempos y confunde los referentes (Barrenechea, 1994). Incipiente y oculto, este intento de despojo ambivalente, del cuerpo y del género, busca ligarse a la vida sin absolutos, donde la libertad como paraíso babélico sea viable, donde la tierra sea mujer con mujer. Cuando no lo logra, el cuerpo se vuelve un salto al vacío, a un grito anónimo, retrocede a la forma de un hueco.

Su cosmovisión, radica en una experiencia que, según la propia Thénon: “no es exclusivamente literaria. Es vital” (2012: 182). Hay detrás de este carácter errático y reaccionario, un credo subyacente: una necesaria ruptura de los falsos dualismos hombre/mujer; cuerpo/mente; humano/no humano. Propone: “Hagamos otros dioses, menos grandes, menos lejanos, más breves y primarios” (Thénon, 2001: 25). Aunque la reconciliación entre el cuerpo y el mundo parece no llegar completamente, traduce a Rilke cuando dice: “Todo será de nuevo, grande y vigoroso” (Thénon, 2001: 241).

La poesía alberga todos los rostros, todos los nombres, todos los cuerpos, tal como la define: “el puente que une dos extremos ignorados” (op.cit.:21) o un “rumor de Lesbos” (Thénon, 2012: 78). Este panteísmo poético es el ámbito propicio para lo indecible, para constatar el pliegue del misterio, incluso cuando la utopía se vuelve un no-lugar (Pezzoni, citado Barrenechea, 1994). Sin embargo, logra trascender los límites genéricos y disciplinares en un contexto político-social propicio para ello, y en esta apertura aparece definitivamente, otra experiencia con el entorno. Especialmente gracias el contacto con la danza, casi como una serendipia para el hacer creativo, descubre una

concepción distintiva del estar en el cuerpo y con la naturaleza: un acercamiento con lo auténtico y la liberación de lo que sí es posible.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María, 1994, "Metamorfosis de espacios, acontecimientos y sujetos textuales en un poema de Susana Thénon", en Inés AZAR (ed.), *El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich*, Washington D.C., OEA, N° 50.
- Barrenechea, Ana María, 1997, "La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon", en Jitrik, Noé (comp.), 1997, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Vol. 2, 835-844.
- Barrenechea, Ana María, 1999, "Susana Thénon. Destruye y reconstruye su espacio y su cuerpo poético", *Abyssinia. Revista de poesía y poética*, Año 1- N°1, 107-114.
- Cifuentes-Louault, Juana, 2016, "La poesía coreográfica de Susana Thénon" (Germán Tosto, trad.), *ILCEA* (versión digital), recuperado de: <http://ilcea.revues.org/3577>, consultado el 02/03/18.
- Di Ció, Mariana, 2003, *La cara deshecha en el vidrio cuarteado. La identidad del sujeto poético en Edad sin tregua de Susana Thénon*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- Flys Junquera, Carmen, 2015, "Ecocrítica y ecofeminismo: diálogo entre la filosofía y la crítica literaria", Alicia H. Puleo (ed.), *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Madrid, Plaza y Valdés.
- Garramuño, Florencia, 2015, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Mallol, Anahí, 2003, "Un habla extranjera", *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg.
- Morrone, Manuela, 2017, "Susana Thénon, una voz fuera del canon", *El hilo de la fábula*, ISSN 1667-7900, 224-235.
- Thénon, Susana, 2001-2012, *La morada imposible. Tomo I y II*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Naturaleza e identidad en *Carneada*, de Soledad Castresana

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

UCA / CONICET

¿Dónde somos?

En el marco de las consideraciones acerca de las dinámicas del espacio en relación con la literatura tomamos la obra de Soledad Castresana (*La Pampa*, 1979), en especial su primer poemario, *Carneada*¹, que le valiera el pronto reconocimiento y la inclusión en el canon actual, vía su figuración en variadas antologías de los últimos diez años (Arancet Ruda, 2016).

Nos acercaremos a este libro acompañados por algunas reflexiones provenientes de la ecocrítica. En principio, desde lo que podríamos pensar como la prehistoria de esta tendencia, antes de que fuera oficializada por Cheryll Glotfelty (1996). Nos referimos a algunas de las inquisiciones de Joseph Meeker en su *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (1974). Aquí se pregunta, entre otras cosas, si la lengua y la literatura tienen un papel importante en los procesos de selección natural y de supervivencia. La respuesta, al menos como apuesta pascaliana, es SÍ. En esta visión puede engastarse cómodamente la obra de Castresana, cuyo segundo poemario, *Selección natu-*

1 Sus otros poemarios son *Selección natural* (2011), *Contra la locura* (2015) y *Que sangre* (aún inédito).

ral (2011) guarda clara relación con los planteos darwinianos acerca de las especies, entre las que los humanos somos una. Incluso da un giro interesante a la pregunta acerca de quién es el que sobrevive.²

En *Carneada* (2007) la propuesta central de Glotfelty, “el estudio de la relación entre la literatura y su entorno” (1996: XVIII), es casi obligada, puesto que el medioambiente es determinante. No se trata de un mero escenario, sino que constituye la identidad del sujeto. Por ahora brevemente, veremos cómo.

“Peones, chicos y moscas”³

Sabemos, por diálogo personal con la autora, que la tapa debía ser negra, pero, por algún azaroso cambio por parte de la editorial Alción, de Córdoba, llegaron las cajas con los libros que ostentaban un sanguinolento rojo carmesí. En verdad, el cambio resultó favorecedor del sentido, puesto que la palabra “carneada” estampada en medio de ese color ejerce un contundente. Este aspecto paratextual se suma a que el título es todo un hallazgo en sí mismo. Originalmente iba a ser *Comportamiento animal*, pero en una reunión en casa del “Teuco” Castilla⁴ él fue quien le dijera que el título no era ese –*Comportamiento...*–, sino el que quedó. La poeta lo reconoce, literalmente, “como un regalo”.

En tanto sustantivo, ‘carneada’ refiere un trabajo campero específico. Suele decirse “Hoy hay carneada”, y se sabe que ese día habrá un buen asado, hábito alimentario propio de la cultura argentina, quizá el más característico, lo cual no es un dato menor. En tanto adjetivo, más bien participio de pasado pasivo, significa que algo ha sido ‘herido, muerto y despedazado con un fin alimenticio’. Finalmente, el verbo ‘carnear’ alude a la acción de ‘matar y descuartizar un animal para aprovechar su carne’ (RAE). La eficacia de la nominación es innegable, sobre todo por ser la proa de un poemario que, además de terminar con una rotunda sección homónima (“carneado”), se convierte en carneada de sí misma y de la poesía a la vez –según el mismo “Teuco” le dijera–, porque ha acontecido la “llegada a la escritura”, de la que magistralmente habla Hélène Cixous (1986).

El libro consta de tres secciones: “comportamiento animal” –sintagma que, como dijimos, iba a denominarlo –, “debajo del cuero” y

“carneado”. En la primera hay tres poemas numerados que dan cuenta del despertar de la sexualidad de una manera bastante explícita en los tres versos iniciales: “Mi sexo mandaba señales a los sentidos/ a mis espaldas mi sexo/ rebalsaba a los costados” (Castresana, 2007: 9)⁵. Pero, después, sabemos de esta pubertad merced a la construcción de un ámbito donde el sujeto del enunciado proyecta su deseo. En el poema I hay una suerte de simpática obsesión por la cual todo se restriega, se refriega, se frota (“Orgías de peluches.” -9-) para connotar una percepción entre inocente y culposa sugerida en la estrofa de cierre: “Entrábamos en puntas de pie/ para que el cristo/ desnudo en la cruz/ no levantara los ojos” (9). En el poema II se refiere la castración de los terneros⁶ y la cena con criadillas, en la cual “Todos comían con avidez./ La potencia animal los animaba./ Todos estaban hambrientos” (10). La sexualidad genital y la comida están asociados en el centro del poema. En el poema III de esta sección capan a Crin Dorada, cosa habitual para amansar caballos, sobre todo si serán de paseo. Luego de la atención puesta en la emasculación y la reacción del potro, la estrofa final remata con la manifestación del deseo sexual propio, primero en retrospectiva y desde el foco adulto (“Mi sexo fosforecía a los cuatro vientos” -11-) e, inmediatamente, desde un foco de niña, que no sabe ni puede encausarlo, tampoco decirlo más que metafóricamente: “Yo pensaba en Crin Dorada. Soñaba montarlo” (11).

Así lo que rebalsa es el despertar sexual, lo que rebosa es la sangre, lo que se desboca es el potro capón. Y lo mismo ocurre con la corporeidad infantil habitante del campo cuya vida hormonal bulle, o más bien rebalsa, rebosa y se desboca la sujeta, como el potro en la tercera estrofa: “Alambrados, pastos puna, osamentas./ El galope maldecía los filos y las manos” (11).

Como observa Miguel A. Pérez Abad (Marrero Henríquez, 2011: 297) cuando considera lo rural en Miguel Delibes, en *Carneada* ya no se trata del eglógico lugar de ensueño y de evasión, ni de la barbarie sarmientina. Efectivamente, [campo= vida – (égloga y barbarie)]. Por tanto, en *Carneada* el campo es, sencillamente, el lugar de la casa originaria, de crianza, de crecimiento, donde los chicos suelen estar en medio de los quehaceres rurales con total normalidad.

La segunda sección, “debajo del cuero”, consta de quince poemas titulados. Este mayor desarrollo permite apreciar la presencia de niños y de niñas en casi todas las circunstancias cotidianas que

2 Este aspecto está desarrollado en otro trabajo, en curso.

3 Castresana, 2007: 11.

4 El poeta Leopoldo “Teuco” Castilla nació en Salta en 1947. Tiene una veintena de poemarios publicados y un lugar indiscutido.

5 De aquí en adelante cuando citemos fragmentos de *Carneada*, el libro en que nos centramos, solo pondremos entre los paréntesis de la referencia el número de página.

6 La castración de los bovinos jóvenes es necesaria para obtener un animal que provea de buena carne, según rige el mercado.

espantarían a un ciudadano. Se van “entreverando” –si se nos permite el término coloquial de campo- por igual charitos, niños, pollos, niños, perros, niños, potros, niños, pollitos, niños, cerdos, niños, orugas, niños, yeguas, niños. Si indagamos en el grado de interacción entre el ser humano y su medio, es notorio que en *Carneada* la naturaleza se concibe como un sistema, de cuyas partes el humano es solo una más (Marrero Henríquez, 2011: 293). Son todos compañeros de jornada, iguales. Sin embargo, esta equidad no elimina el vínculo con el animal como transporte –los caballos son montados por jinetes- y como alimento –pollos, cerdos y novillos pasan a la mesa familiar-.⁷

Esta constante presencia de niños en medio de lo cruento se pone en discurso, además, a través de algunas miradas que vehiculizan la explicación infantil. Por ejemplo, cuando caballos o novillos se montan entre sí, se añade inmediatamente “y los novillos montaban novillos/ para mirar más lejos./ Parece que desde el corral/ no se ve hacia afuera” (9). Cuando tienen que extirparle un ojo al perro la operación quirúrgica casera se introduce desde la interpretación de un pequeño: “para no llorar/ Capitán prefirió/ que le arrancaran el ojo” (15); e inmediatamente: “Yo sí lloraba” (15).

En “trampa para cazar caballos” (17) aparece una vez más la muerte, que se convierte en una presencia asidua en el libro. En este poema algunos caballos mueren porque comen veneno; un “descuido” para tomar tanto el léxico como la lógica campestre:

[...]
la noche se ilumina
de relinchos
[...]
los caballos saben
cuando van a morir

pero no conocen
el color del veneno

La muerte reaparece varias veces más como lo que es, un fenómeno natural. En “un entierro” (21), en “tótem” (23/24), en “la suerte del que come” (25), en “las mamás” (33), en “los que se pierden (I)” (41) y, ya en la tercera sección, en “amanecer” (47/49). Quienes vivimos en las ciudades hemos perdido la cotidianidad del morir que se aprende en al vivir en el campo y entre los animales. Como ejemplo cito “las mamás” que, aparte de introducir un juego inmemorial,

⁷ Esta mirada, entre otras cosas, permite encontrar en el texto una vía del ecologismo no indigenista en Hispanoamérica, vía ya transitada por Nial Binns.

muestra la muerte como consecuencia de los propios actos, aunque sean inocentes:

¿te acordás
de esa vez que bañamos
a los pollitos con champú?

les fregábamos las alas
y los hundíamos en el balde
para enjuagarles la espuma

¿te acordás?
los pusimos a secar al sol
sobre las lajas
piaban bajito
olían a algas marinas

uno a uno
despacito
empezaron a morir

¿te acordás?
pasamos el día
llorando a esos hijos
que no habían soportado
tanto amor
(33)

Hay otros juegos que incluyen este costado áspero o feroz, como cuando después de enterrar a los charitos muertos los chicos deciden sacar las cruces y usarlas como espadas (21); en “tótem” después de haber herido a una liebre “el niño deja el palo/ corre a la laguna” (24); como en “de lejos” donde se plantea el desafío de meter la mano en el fuego, con la consiguiente quemadura (35/36); o en “el juego”, donde una niña se desprende la oreja por jugar, o algo más -se introduce otra vez el escarceo sexual poco preciso-: “si tus labios no hubieran estado/ pegados a su paladar”; y el perro la espera “para que sigan el juego” (29).

Pero no todos los juegos son tan crudos También juegan a ver formas en las nubes, como “osos y conejos” en “sopor” (27), y “a la casita”, en “escena familiar” (37):

construimos una casita
en el bosque
debajo del paraíso
sobre el tronco quebrado
de un eucalipto

la decoramos con girasoles
 espigas de trigo
 margaritas silvestres
 [...] (37)

En medio de lo que para algunas sensibilidades urbanas puede ser excesivo, en verdad hay solo dos de absoluta crueldad. En “un paseo por el bosque” (31) se enuncia: “[...] todavía/ no llegaba a los estribos/ no dijo nada/ aunque las ortigas/ le quemaban la espalda”. Y en “charco en calma” (39) otra vez las ortigas son el indicio no solo de intensa incomodidad, sino de que algo no nombrado pasa: hay un “rebenque” que “lastima la calma del charco”, y después se enuncia: “sudor de mujer y de yegua/ confunden el cuero// la hembra/ de cara en el barro”; por si quedan dudas, la estrofa de cierre dice sarcásticamente la ocultación: “cerdos y gallinas/ deshacen los rastros”. Estos son los poemas que dan mayor ingreso a lo terrible, y sus agentes brutales no son los animales. En ambos poemas, dicho de manera indirecta, hay sexo no consentido. El comportamiento dista de lo loable; a diferencia de la reacción digna y valiente del perro cuando le sacan el ojo: “el perro no se movió// sostuvo la mirada del filo/ mordió el aullido// nunca dejó que le taparan el hueco” (15). O en “Los que se pierden (I)” el mismo perro afronta la muerte: “llegó el día de morir/ y Capitán atraviesa la orilla”; y lo hace con aceptación de héroe: “conmovido/ por la certeza del vértigo/ se deja/ ir hacia el fondo” (41).

Val Plumwood en el ámbito del ecofeminismo habla de una “ética interespecies” (2002: 315), según la cual se consideraría al otro como sujeto-no objeto (2002: 190). Esta autora señala varias estrategias para contrarrestar “la hegemónica lógica de la dominación”. Algunas de ellas son perfectamente aplicables a *Castresana*⁹:

1/ admitir la continuidad entre lo humano y lo no-humano natural, que derriba las barreras creadas por la dicotomía excluyente humano/ naturaleza. En *Carneada* esta actitud se muestra en la relación entre animales y humanos, sobre todo pequeños.

8 El bosque tradicionalmente es lugar simbólico de peligro, de incursiones prohibidas.

9 Otras estrategias indicadas por Plumwood son: 5/ reconocer la complejidad del otro y nuestras limitaciones en su conocimiento; 6/ reconocer la diferencias de los seres no-humanos como otras «naciones» de forma positiva y no jerárquica; 7/ hacer el esfuerzo de no homogeneizar las categorías humano y naturaleza; 8/ hacer el esfuerzo de escuchar al otro; 9/ invitar de forma activa a la posible comunicación e interacción; 10/ estar dispuestos a redistribuir los recursos; 11/ otorgar una consideración ética hacia estas clases excluidas; 12/ adoptar una actitud reflexiva y autocrítica en los dilemas éticos; 13/ estar abierto hacia la negociación y el ajuste mutuo con otros seres; (Plumwood, 2002: 194).

2/ volver a pensar la identidad humana reconociendo nuestra parte animal y disminuyendo el valor excesivo atribuido al raciocinio. Esta disposición se encuentra a lo largo de todo el libro. Basta recordar los primeros poemas, donde la pubertad eclosiona y solo halla eco en lo natural en torno.

3/ manifestar apertura hacia el ser no-humano como un ser potencialmente intencionado y comunicativo, o sea, sujeto y no-objeto. Para este caso, el ejemplo más destacable es el de Capitán, el perro.

4/ dejar de mirar las especies jerárquicamente, valorando los contextos. Para revisar este punto de la “ética interespecies” el mejor índice está en contrastar las acciones y las reacciones de los humanos de “un paseo por el bosque” (31) y “charco en calma” (39), con las de todos los animales en el libro.

Integración e identidad

[...] el niño, la piedra, el árbol y el buey
 giran enlazados en el baile primero, sin
 distinciones de color ni choques de fronteras

Adán Buenosayres

¿Cómo mirar a *Castresana* desde la ecocrítica, qué principios tomar? No parece ser el caso que encuadra en lo que Benjamín McLean y Jorge Paredes señalaron como lo propio de la literatura de tinte ecologista en Latinoamérica¹⁰, de carácter más comunitario. En este poemario el acento está en lo individual, o bien en la comunidad inmediata, casera, hecha de animales y de seres humanos. *Carneada* es una retrospectiva que al revisar el medioambiente de origen permite mirarse y comprenderse. Esto es, definir el conjunto de rasgos propios, claro está, en un cierto momento, puesto que continuará modificándose. Cabría aplicar el concepto de biofilia¹¹ de Edward O. Wilson y Stephen R. Kellert, en su *The Biophilia Hypothesis* (1984), para poner de

10 Lo hicieron en un número monográfico de la revista australiana *Ixquic* nro. 2, 2000. Esos rasgos son cinco: 1) la denuncia del sistema social impuesto por el humanismo europeo; 2) la incorporación de mitos ancestrales y populares y de las voces aborígenes silenciadas por el colonialismo; 3) la inclusión de hechos y datos científicamente verificables; 4) la desmitificación y reescritura de versiones oficiales de la historia para mostrar la visión del mundo del «otro»; 5) el «dialogismo» con expresiones discursivas postmodernas como el feminismo, el postcolonialismo, el neoindigenismo y la cultura popular (*Ixquic* 2000: 34-35).

11 Al parecer, este término fue usado antes por Erich Fromm en *Anatomía de la destructividad humana*, de 1973.

relieve que el ser humano nunca podrá realizarse, si vive desvinculado de su entorno. Más que con la problemática del paisaje y de las representaciones de la naturaleza, en Soledad Castresana la inclusión del medioambiente tiene que ver con la caracterización individual. Hay un poema que puede leerse como una toma de postura, un plantarse, justo antes de la sección final, “carneado”. Es “los que se pierden (II)”:

cuando la sequía
se trague los pájaros

voy a andar sobre el suelo
olvidado de la luz
voy a recoger los huesos
nacarados
a medir sobre mi cuerpo
el largo de una costillas¹²
limadas por la sal

cuando reconozca
las huellas del perro
me sentaré
con una piedra en las manos
hasta que vuelva el agua
(43)

Esa piedra se conecta “Piedra”, poema que abre *Selección natural*: “Aún/ lo que no tiene conciencia/ puede hacer sombra” (Castresana, 2011: 7).

En primer lugar, en *Carneada* queda de relieve que no hay una naturaleza y un ser humano, hombre o mujer, sino que ese humano es parte de la naturaleza y que la interacción es constante. En consecuencia, se verifica que la naturaleza es “lo más que humano que nos condiciona” (Flys Junquera, 2015), condición de la que puede ser emblema la antes mentada “piedra”. El espacio, central en Castresana, se define principalmente gracias a una instalada “ética interespecies” (Plumwood, 2002). Merced a ella, no solo predomina la fluida coexistencia de animal y humano, sino que se asume la propia animalidad a partir de la relación con el entorno. Así, en un sentido profundo y amplio, lo animal se reconoce como parte del sí mismo. El sujeto poético crece, adquiere carácter y definición, en íntima conexión con ese medio, de manera que sin su presencia sería, definitivamente, otro.

¹² En este acto de probarse la costilla, de medirla sobre su cuerpo, resuena el relato genesíaco de la creación de Eva a partir de una costilla de Adán, gesto en que se cuestiona la propia identidad, nuevamente.

Parece primordial destacar que, por momentos, no hay ruptura entre hombre y animal, habitan en el campo de *Carneada* como pares, en oposición a los casos que señala Ermelinda Ferreira¹³ (2005). En Castresana no predominan la exclusión como actitud, ni la separatividad como ideología. Todo lo contrario, hay un *convivio* entre ser humano y animal. El acento puesto en la vinculación entre alimento y sexualidad es una forma de aludir a lo vital por antonomasia. A esto se suma que vida y muerte sobreabundan en el poemario como unidad indisoluble, aunque paradójicamente hoy, en nuestra sociedad occidental, sea vista como abyecta o *contra natura*. Todas estas coordenadas son las que habilitan en *Carneada* la decantación de la identidad.

Bibliografía

- 30.30 *Poesía argentina del siglo XXI*, 2013, Francisco Bitar, Daiana Henderson y Gervasio Monchietti (sel. y pról.) Rosario, Editorial Municipal de Rosario.
- 53/70. *Poesía argentina del siglo XXI*, 2015, Julia Enríquez, Daiana Henderson y Bernardo Orge (sel., ed. y pról.), Rosario, Editorial Municipal de Rosario/ Espacio Santafesino/ Centro Cultural Parque de España AECID.
- Arancet Ruda, María Amelia, 2016, “Poesía argentina de los últimos años. Soledad Castresana”, *El matadero* /10 Revista del “Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas”, 7-22.
- Castellano, Florencia (sel. y pról.), 2011, *Un libro oscuro. 105 poemas negros*, Bs.As., Bajo la luna.
- Castresana, Soledad, 2007, *Carneada*, Córdoba, Alción Editora.
- _____, 2011, *Selección natural*, Santa Rosa, Fondo Editorial Pampeano.
- _____, 2015, *Contra la locura*, Quito, El Ángel Editor.
- _____, *Que sangre*, 2017, <https://elperiodicodelassenoras.wordpress.com/2017/09/29/soledad-castresana-no-pude-terminar-de-limpiar-sola/>
- _____, *Que sangre*, 2018, poemas obtenido por gentileza de la autora.

¹³ Lo que Ermelinda Ferreira señala respecto de Clarice Lispector, se puede atribuir en gran medida a Soledad Castresana –quizás un poco menos holística–: “O que se destaca em sua obra é justamente a tentativa de apreender as outras espécies em suas próprias verdades, de refletir profundamente sobre a existência e a relação dessas outras espécies com o ser humano, jamais posto numa posição de superioridade” (Ferreira, 2005: 130).

- Cixous, Hélène, 1986, *La llegada a la escritura*, Bs.As., Amorrortu, 2006.
- Cófreces, Javier, Gabriela Franco y Eduardo Mileo, 2008, Última poesía argentina, Bs.As., Ediciones en Danza.
- Di Marco, José y Antonio Tello (ed., sel. y pról.), 2014. *La doble sombra. Poesía argentina contemporánea*, “La doble sombra”, pp. 7-19. Madrid, Vaso Roto Ediciones.
- Ebert, Helen y Bachmann, Florian, 2015, *Un verano antes del verano. Once poetas argentinos traducidos al alemán*, Biel/Bienne, Edition Clandestin.
- Ferreira, Ermelinda, 2005, “Metafora animal: a representação do outro na literatura”, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 26. Brasília, julho-dezembro, 119-135.
- Flys Junquera, Carmen, 2015, “Ecocrítica y ecofeminismo: diálogo entre la filosofía y la crítica literaria”, *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Alicia H. Puleo (ed.), Madrid, Plaza y Valdés.
- Glotfelty, Cheryl and Harold Fromm, 1996, *The Ecocriticism Reader. Landmarks in a Literary Ecology*, Athens (Georgia), University of Georgia Press.
- Llarena, Alicia, 2007, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Sinaloa (México), Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Marrero Henríquez, José Manuel, 2011, “De ecocrítica e hispanismo y de Francisco González Díaz, apóstol del arbolado modernista”, *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y de Literatura Comparada*, Universidad de Zaragoza, 293/ 304.
- Meeker, Joseph, 1974, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*.
- Nachón, Andi (sel. y pról.), 2007, *Poetas argentinas (1961-1980)*, Bs.As., Ediciones del Dock.
- Plumwood, Val, 2002, *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*, London and New York, Routledge.
- Salgado, María, s/f., Reseña, Madrid, URL: http://ibuk.com.ar/f_castresana_carneada.html
- Solinas, Enrique (sel. y notas), 2015, *El hilo dorado. Muestra de poesía argentina reciente*, Prólogo: Mario Pera, Bs.As., Vallejo & Co. URL: https://issuu.com/vallejoandcompany/docs/el_hilo_dorado
- Wilson, Edward O. and Stephen R. Kellert, 1984, *The Biophilia Hypothesis*, Island Press, Shearwater Books, 1993.

Naturaleza, comunidad y decadencia en la poesía de Alice Oswald

Una mirada a la luz de la ecocrítica

VALERIA MELCHIORRE

CILA-Universidad Católica Argentina

Se podría hablar de la obra de Alice Oswald, poeta inglesa, coetánea de muchos de nosotros y merecedora de un ya vasto reconocimiento, bajo el amparo de ciertas coordenadas que nos ofrece la crítica literaria o la historia de la literatura. Es decir, cabría enmarcarla en algunas de las categorías estéticas con que ciframos el amplio panorama de lo que se escribe. Su veta clasicista es una obviedad; basta atenderse a su libro *Memorial*, de 2012, donde se retoma nada menos que *La Ilíada*, y no en clave paródica sino como múltiple homenaje, a la vez lápida o cementerio; o incluso sopesar la frecuencia de las rimas, los metros clásicos -el pentámetro yámbico y otras formas fijas-, que los ingleses, de todos modos, nunca desdennaran ni relegaran a la zona de lo vetusto. Dadas las afinidades que aquí se juegan con una musicalidad armónica; con una deriva del sonido que evitará las rispideces; y dada la preeminencia de cierta gama léxica, se podría calificar esta obra de lírica, en contraposición a otras más experimentales o más prosaicas. Pero, en tanto el rol de la naturaleza es central, podrían rastrearse las filiaciones con el romanticismo: por los fenómenos que incumben a la interacción entre el yo y su entorno, que respecto de dicha corriente ha estudiado Yves Vadé (1996); y en especial, por los nexos aún inexplorados con el romanticismo inglés.

De hecho, la producción de Oswald va girando en torno a cierta concepción del habitar la tierra que tiene un antecedente en, por ejemplo, Wordsworth, considerado fundador de una poesía que sienta sus bases en su relación con el lugar (Peters e Irwin, 2002: 76). Claro que el romanticismo funcionó como si fuera posible separar a la naturaleza de la alienación y cosificación que acarrearón el capitalismo, la sociedad industrial y la ciudad moderna (77), una idealización de la que Oswald se despegó. Justamente en las grietas de tal estilización, o en la re-contextualización de lo lírico/clasicista/romántico que Oswald opera, estará la eventual singularidad de su obra. Y es aquí que se hace factible y útil una lectura bajo la luz de la ecocrítica, entendida como el vínculo entre la literatura y el ambiente físico (cfr. Glotfelty, 1996: xviii).

El espacio fluvial como territorio

En el segundo poema del primer libro, *The Thing in the Gap-Stone Stile*¹, surge el indicio de lo que luego será un hábito: ha sido un largo día de lluvias, según el título del poema, lo que se ve extendido a toda la estación estival; e incluso los pájaros traen sus canciones pasadas por agua –“birds bring out all their washed songs” (Oswald, 1996: 4-5), leemos. Más adelante en el mismo libro, nos encontramos con tres “Sea Sonnet” (19-21), o sonetos marinos, y un “Estuary Sonnet” (22); lo que pone en evidencia la inclinación por el agua como elemento: una imaginación acuática a lo Bachelard (1978). Tal preferencia va definiéndose y puliéndose; y los títulos de libros como *Dart*, de 2002; o *A Sleepwalk on the Severn*, de 2009, no hacen más que confirmar que, de todas las aguas posibles, es la que corre en forma de río la que se va a privilegiar.

Asistimos entonces a la consolidación de un territorio, a veces más nítidamente delineado que otras; servirán para el caso ciertas nociones de la geocrítica, principalmente las que Bertrand Westphal desarrolla cuando habla del realema (cfr. Westphal 2007: 169-172). En la poesía de Oswald hay un realema al que podríamos llamar «río», cuyas propiedades no se opondrán a la esfera del referente al reivindicarse una mayor verosimilitud; y es allí donde se puede hablar de un «río inglés», incluso con particularidades muy específicas y nombre

1 Salvo por *Bosques, etc.* (Valencia, Pre-textos, 2013), la obra de Oswald no ha sido traducida. Algunos proyectos están en desarrollo, incluido uno que me incumbe. Las versiones en español son todas mías y provisionarias; y sólo se consignarán cuando se lo juzgue necesario.

propio –Dart, Severn. Asimismo, habrá ocasiones en que los lazos con un referente sean borrosos y la tensión acentúe el aspecto más ficcional; o se actualicen cuestiones reveladoras de un entramado intertextual. Así, cuando Oswald debe asentar el cauce del río en el espacio de lo mítico, en dos poemas de *Falling Awake*: “Severed head floating downriver”, en que habla la cabeza de Orfeo, que va flotando y navegando por el Ebro (2016: 6-10); o en el largo poema final, donde Titono espera la llegada de la aurora.

Sin embargo, es en *Dart* donde el espacio fluvial cobra más envergadura. Todo el libro está dedicado a este río de Devon. La localización se va precisando:

through Broadmarsh, under Cut Hill,
Sandyhole, Sittaford, Hartyland, Postbridge,
Belever, Newtake, Dartmeet, the whole
unfolding emptiness [...] (OSWALD, 2002: 3)

Van apareciendo de este modo las diferentes poblaciones a la vera del río. Pero tales detalles no son simples datos a la manera de un marco. Un paratexto al comienzo del libro anticipa la complejidad del armado:

Este poema está hecho del lenguaje de la gente que vive y trabaja en el Dart. Durante los últimos dos años he estado grabando conversaciones con la gente que conoce el río. He usado estas grabaciones como modelos vivos a partir de los cuales bosquejar una serie de caracteres, conectando sus voces a un mapa sonoro del río, el hilo de una canción desde su nacimiento hasta el mar. Hay indicaciones en los márgenes cada vez que una voz se transforma en otra. Estas no refieren a personas reales ni a ficciones pre-determinadas. (OSWALD, 2002: s/p)²

No se trata simplemente de ubicar al sujeto de la enunciación en una coordenada geográfica estipulada y veraz. El Dart será también el hábitat de sus moradores, y su decir. Pero su decir es la reproducción casi fidedigna de la realidad más tangible, por un sujeto en primera persona que aquí se revela como la organizadora de tal comunidad lingüística y vital. Pareciera que quien aquí se expresa, vinculable con la figura autoral, fuera parte de ese territorio y buscara documentarlo: no olvidemos que Alice Oswald, la autora, es oriunda de Reading,

2 En el original: This poem is made from the language of people who live and work on the Dart. Over the past two years I've been recording conversations with people who know the river. I've used this records as life-models from which to sketch out a series of characters – linking their voices into a sound-map of the river, a songline from the source to the sea. There are indications in the margins where one voice changes into another. These do not refer to real people or even fixed fictions.

Berkshire, un puerto fluvial en la confluencia del Támesis y el Kennet. La voz que integra dicha figura y también la de los sucesivos habitantes, dará cuenta de ese colectivo; y la mirada dista de ser la mirada del extranjero frente a un paisaje exótico. Asume, por el contrario, el punto de vista endógeno: una visión de lo autóctono (cfr. Westphal, 2007: 208), un testimonio del paisaje familiar.

La interrelación y la revisión de los dualismos

El “mapa sonoro” (2002: s/p) del que se habla al comienzo del libro es entonces el resultado de una intersección: la de cada localidad con sus hablantes, la de cada tramo del río con sus ruidos, la de cada una de las dicciones que van congregándose en el transcurso de la corriente/poema. Las anotaciones en el margen derecho funcionan como breves didascalías indicando el origen: nombre, ocupación, o cualquier rasgo que quiera remarcarse acerca de los locutores. Son señales a un lector y a la vez obstáculos o piedritas que interrumpen la monotonía del curso. En el nacimiento del Dart, leemos: “Estas son las piedras, el súbito cambio/ el sonido de las ranas cantando en año nuevo” (2002: 1)³. El cambio da pie a los cambios rítmicos: en el fluir del río hay prosa, pentámetros yámbicos, tetrasílabos, versos monosílabos, reunidos todos como afluentes de una misma voz, sin distinción de jerarquías. Esto coincide con un dialogismo que se corresponde ampliamente con un mundo en que han caído los absolutos, y donde una entidad se crea y cambia gracias a su interacción con otras entidades, tal la visión que la ecología ha aportado y el rescate que ha hecho la ecocrítica del dialogismo bakhtiniano (Mc Dowell, 1996: 371-372).

Esta apuesta por la transformación, las íntimas conexiones de lo que no es homogéneo en un flujo único, se enuncia en el poema de diversas maneras; en lo atinente a la realidad del agua, aparentemente aislada de cualquier intervención humana o animal, leemos:

cuando las corrientes de agua se encuentran su confluencia es siempre el
lugar
donde movimientos rítmicos y espiralados pueden surgir,
superficies de espirales deslizándose una y otra en múltiples formas curvas
giratorias
agua nueva sigue y fluye a través de cada hebra de agua
superficies enteras espacialmente entrelazadas y fluyendo una tras otra

3 En el original: “This must be the stones, the sudden movement,/ the sound of frogs singing in the new year”.

en la tensión superficial donde el agua lucha por alcanzar su forma esférica
de gota
(OSWALD, 2002: 20)⁴

Numerosos son aquí los lexemas que contienen el sema ‘movimiento’; pero quedémonos con el que apunta al trance entendido como contacto, intersección, o cruce: “entrelazadas” –“interweaving” en inglés. Tal percepción de lo fluvial viene a coincidir con lo que la postmodernidad ecológica ha buscado resaltar. Como afirman Iovino y Opermann, centrados en la ecocrítica de la materia: “Al reconocer la vitalidad de las cosas en todos los procesos naturales-culturales, al percibir la co-extensividad del lenguaje y la realidad, la postmodernidad ecológica percibe a la naturaleza como una totalidad constituida primariamente de fenómenos interactuando e interrelacionados” (2012: 78-79).⁵ Esta concepción según la cual la interrelación viene a distorsionar cualquier binarismo favorece el animismo, ya que las representaciones antropomórficas son más aptas para revelar similitudes y simetrías entre lo humano y lo no humano (cfr. por ejemplo Everdnen, 1996: 101 y Iovino y Opermann, 2012: 82). De esta opción también se vale Oswald en la configuración de su territorio fluvial, al asignarle al *Dart* virtudes que lo igualan con sus habitantes. Por lo pronto, el paratexto inicial del libro culmina con la siguiente afirmación: “Todas las voces deben leerse como los murmullos del río” (Oswald, 2002: s/p)⁶. Y además, ruido y dicción se equiparan cuando se le adjudican al río los actos de locución: “el West Dart habla una maravillosa caída oscura/ desde Cut Hill pasando por Wytstman’s Wood// pon tu oído a escucharlo, podrás escuchar agua/ confinada al musgo y moviéndose” (10).⁷

Por otra parte, lo que la interrelación viene a reconsiderar es la antinomia naturaleza/ cultura; un borramiento que, en el universo poético de Oswald, no solo sirve para fijar un territorio comunitario donde el agua y el hombre se retroalimentan, sino también para re-

4 En el original: “whenever currents of water meet the confluence is always the place/ where rhythmical and spiraling movements may arise,/ spiraling surfaces which glide past one another in manifold winding and curving forms/ new water keeps flowing through each single strand of water/ whole surfaces interweaving spatially and flowing past each other/ in surface tension, through which water strives to attain a spherical drop-form”.

5 En el original: “Recognizing the vitality of things in all natural-cultural processes, and the co-extensivity of language and reality, ecological postmodernism perceives nature as being primarily constituted of interacting, interrelated phenomena”.

6 En el original: “All voices should be read as the river mutterings”.

7 “the West Dart speaks a wonderful dark fall/ from Cut Hill through Wytstman’s Wood// put your ear to it, you can hear water/ cooped up in moss and moving”.

cordarnos ciertos ciclos que han devenido prácticamente naturales en este estadio del desarrollo tecnológico. Cito de *Falling Awake*: “agua tan en bruto rebosante de la tierra/ que está al acecho en tanques de hierro fundido y gotea// llevada por la gravedad hasta mi lengua/ para refrescar y llenar la cañería de esta canción” (2016: 1).⁸ El recorrido del agua desde la tierra incluye tanques y cañerías que metaforizan al texto mismo. El poema, como vemos, es el espacio de congregación.

La naturaleza al servicio del hombre. Los estragos de la historia y la devastación

Justamente porque la naturaleza no aparece desprendida de su contexto socio-comunitario jamás es que la escritura de Oswald permite una lectura a la luz de la ecocrítica. La impronta que la sociedad industrial deja en el medioambiente aparece desde el vamos; y no se retacea información ni escasean las imágenes. En *Dart*, por ejemplo, la voz del operario del Buckfast Woolen Mill evoca los químicos que se agregan al agua pura –“adding a certain amount of detergent, non-ironic, reasonably biodegradable,” (2002: 18)- e incluso expresa su desagrado respecto de lo que la naturaleza tiene para ofrecer cuando el hombre aún no ha intercedido: las ovejas grasosas, asquerosas y con caca colgándole –“greasy with blue paint, shity and sweaty with droppings dangling off it” (19)-, que desafortunadamente no usan papel higiénico –“Unfortunately sheep don’t use loopaper” (19). Pero al par que se expresa este desagrado, se subraya la importancia que un bien como el agua tiene para nuestra supervivencia:

está todo bien los pescadores, sus quejas
pero parecemos cormoranes viviendo del río.
dependemos todos de su agua suave
porque corre sobre granito y está libre de calcio (OSWALD, 2002: 19)⁹

Algo similar ocurre cuando quien habla es el extractor de agua. Tras enumerar los ácidos y sales que se le agregan –“You don’t know what goes into water. Tiny particles of acids and salts. Cryptosporidion

8 En el original: “water which is so raw so earthy-strong/ and lurks in cast-iron tanks and leaks along// drawn under gravity towards my tongue/ to cool and fill the pipe work of this song”.

9 En el original: “it’s all very well the fishermen complaining/ but I see us like cormorants, living off the river:/ we depend on it for its soft water/ because it runs over granite and it’s relatively free of calcium”.

smaller than a fleck of talcum powder [...]” (2002: 25)-, insiste en su relevancia: “Esto es lo que nos mantiene vivos, esta es la función verdadera del río” (25)¹⁰. La naturaleza hoy exige de la intervención del hombre para convertirse en un bien de consumo, pero lo que debiera quedar claro es su infinita potencia y su capital utilidad en tanto cumple esta función. En tal sentido, se podría aseverar que Oswald restituye esa conexión que el hombre contemporáneo parece ignorar entre la fuente natural y el *commodity* (cfr. Fromm, 1996: 33). El encargado de aprovisionarse de piedras en el río acepta que el estuario es su comerciante: “The estuary’s my merchant” (Oswald, 2002: 33).

Claro que esta relación no es idílica; y ya definitivamente desplomados de las esferas de un romanticismo decimonónico, y lejos de las visiones prometeicas que ofreciera la modernidad, el espacio que presenta Oswald muestra algunas grietas donde se implican todas las pérdidas. Se ve afectado así tanto el mundo natural como el cultural, ya convertidas en fases de un fenómeno no divisible. Es lo que sucede en un largo poema de *Falling awake*, “Pueblo”-“Village”. Hay un sintagma que se reitera a en varias oportunidades y que subraya una desaparición en primera persona del plural: “no muchos de nosotros quedamos” –“not many of us left” (2016: 18, 20, 21). Esta desaparición condice con la imagen del pordiosero que se pasea con una guadaña; con la ausencia de movimiento –“[...] not much movement” (18); con las sucesivas imágenes de la muerte –“alguien apenas allí como la luz como una cortina de encaje/ tendida en las ortigas con los dientes para arriba/ no podía levantarse”, dice una de las supuestas habitantes, Lyn Waters (21)¹¹-, incluida la presencia de murciélagos (19) y el cementerio (20). Pero esa suerte de ocaso y decadencia del pueblo no deja de ser correlato de una extinción del orden de lo natural. En la voz de John Strong, leemos: “una bota al lado de la zanja de granito no muchos de nosotros quedamos/ viviendo en lo resbaladizo quizá los últimos espacios verdes estás escuchando” (18)¹²; y las postrimerías del verde se asocian a una idea de calentamiento global en las también postrimerías del hielo, en el verso final del poema: “viviendo en la pelusa del verde de los últimos pequeños témpanos de la tierra” (21). En el poema “Una bebida de Cranmere Pool”, del mismo libro, el hombre ha reemplazado a las garzas: “dicen que las garzas solían andar/ como antorchas por aquí dando penumbra/ ahora los caminantes

10 “This is what keeps you and me alive, this is the real work of the river”.

11 En el original: “somebody as bare there as light as a lace curtain/ lying in the nettles with her teeth upwards/ couldn’t lift herself”.

12 En el original: “a boot by the granite trough not many of us left/ living in the slippery maybe the last green places are you listening”.

flotan/ con las alas de sus impermeables” (28)¹³. Pero es en un libro anterior, *Bosques etc.*, donde más certeramente se denota la extinción de ciertas especies. El poema se titula “Tres fantasmas” -“Three Ghosts”- y las letras del abecedario en negrita mayúscula sirven para conmemorar un árbol que ha sido talado, especificado tras el último verso en unas notas al pie. En una de las estrofas, el lamento es por la desaparición de la ardilla roja; y de tantas otras cosas que damos por sentadas: “Y esa fue la última ardilla roja./ Solo hubo grises después./ Como la cogujada y como tantos más/ que uno imagina eternos y al instante desaparecen” (2005: 44)¹⁴.

El tono no es jamás el de la denuncia ni el de un pesimismo absoluto. Existe siempre la certidumbre de lo que persevera a través de las capas de la historia: es posible recuperar y resignificar una tradición en disidencia con ciertos postulados de la postmodernidad –esa es tal vez la función de los mitos, como en *Memorial*; hay elementos de la naturaleza que persisten: las nubes son fósiles de la prehistoria (Oswald, 2016: 24) y es esperable una aurora cada mañana –en “Tithonus. 46 minutes in the life of the dawn” (s/p), por ejemplo. La insistencia de un tiempo cíclico, especialmente en la reiteración de versos o de estrofas enteras, un recurso del que Oswald se vale frecuentemente, revierte la veta apocalíptica. La imagen de la devastación igual subsiste, especialmente en lo que atañe a lo comunitario y a lo autóctono; y así la precepción de la ruina, afín con otros discursos artísticos de comienzos de milenio. El “Pueblo” de *Falling awake* parece más bien un pueblo que ha quedado en el olvido, con sus ratas y sus zanjas que no le importan a nadie (2016: 18) y las hierbas crecidas en demasía -“[...] long weeds in the hedges” (20)-; hay paredes que se han desplomado -“[...] ever since the wall came down” (19)-, casi la metonimia de un derrumbe más abarcador. Se trata de un paisaje de la desolación, cuyos tiempos mejores han quedado en el pasado -“remembering better times [...]” (19)- y cuyos moradores se aferran a lo poco que tienen para seguir adelante -“living on the last we can find [...]” (19). Pero en este esfuerzo naturaleza y cultura están aliadas: de ahí que sea la escultura de una ninfa acuática desvincijada, por momentos simplemente evocada como una “anciana” -“old woman” (34)- la que naufrague y se empecine en evocar el río ahora seco en “Dunt: a poem for a dried-up river”,

13 En el original: “They say the herons used to hang/ like lamps here giving off gloom/ now walkers float/ on the wings of their macs”.

14 En el original: “And that was the Very last red squirrel./ Since then it’s been nothing but greys./ It’s like the Woodlark it’s like many a one/ That you take for granted; neXt thing it’s gone”.

también de *Falling awake*. La estatuilla está severamente dañada, como leemos en las primeras estrofas -“damaged”, “very eroded faded”, sin un brazo y sin las piernas de la rodilla para abajo (31)-; y además está “en peligro de extinción” -“very endangered now” (31)-, registro que nos remite al ámbito de la naturaleza y al discurso de la ecología. En una caja de vidrio, su lucha por la memoria de ese río que a esta altura carece de todos sus atributos permite que aflore una época casi dorada:

es una penosa semejanza con una corriente limpia
luchando por mantener lo que ya se ha ido
el bote el timón la puerta del dique
las dos nutrias [...]

en los días de mejores lluvias
podía desbordarse a lo largo de cinco valles
había vacas y banquitos para ordeñar
lavándose sobre los muros del jardín
y cuando se congelaba se podía patinar a lo largo de cinco millas
(OSWALD, 2016: 35)¹⁵

En este río ahora seco y deshabitado “[...] casi sin ningún pez” -“[...] with nearly no fish in” (35)-, los antiguos pobladores del reino animal han sido reemplazados, en la metáfora, por los residuos de una sociedad tecnologizada: “cuyos cangrejos son cajas de herramientas baratas” -“whose crayfish are cheap tool-kits” (34). Hay que destacar que tanto aquí -“charco basural/ villa miseria [...]” o “puddle midden/ slum [...]” (34)-, como en el “Poema del anochecer” -“Evening Poem”-, preponderan las imágenes de lo residual. En este último, el final de la primera parte del libro, se alude a una caída desde las alturas y la pregunta es por un dios acaso inexistente. El panorama responde también a la aniquilación de lo que ha sido: “Viejas digitalias de chatarra/ oxidadas varas de los bosques destruidos// cuánta alicaída firmeza derrotada” (42)¹⁶.

* * *

15 En el original: “it’s a pitiable likeness of clear running/ struggling to keep up with what’s already gone/ the boat the wheel the sluice gate/ the two otters larricking along/ [...] in the days of better rainfall/ it would flood through five valleys/ there’d be cows and milking stools/ washed over the garden walls/ and when it froze you could skate for five miles [...]”.

16 En el original: “Old scrap-iron fox gloves/ rusty rods of the broken woods// what a faded knocked-out stiffness”.

Para otra oportunidad dejamos entonces los vínculos entre estos aspectos de la poesía de Oswald –el imaginario del desperdicio– y la variada gama de discursividades que en torno a este tema proliferan hoy: basta ver la última película de Wes Anderson, *Isla de Perros*; el polémico video de Slavoj Žižek sobre el amor a la basura –<https://www.youtube.com/watch?v=U9C6J2Bqj8Q>–; detenerse en las apoteóticas esculturas de la ruina y el escombros del artista visual argentino Adrián Villar Rojas; o seguir los desarrollos teóricos de Nicolas Bourriaud en *La exforma* (2015). A modo de conclusión subrayamos el esfuerzo de Oswald por reivindicar la naturaleza en sus lazos inextricables con la cultura y con el contexto histórico de la actualidad; su énfasis en evitar las falsas dicotomías. Por lo demás, es en el compromiso con el propio territorio y con una identidad local, en su intento por trazar un mapa cuyos vestigios develen la devaluación, que se evidencia una innegable percepción, profundamente lírica, acerca de los perjuicios o las estampidas de la globalización; factores todos tan a tono con lo que la ecocrítica se ha encargado de dimensionar y de explorar (cfr. Heise, 2006: 511 y ss.).

Bibliografía

- Bachelard, Gastón, 1978, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bourriaud, Nicolas, 2015, *La exforma*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Fromm, Harold y Glotfelty, Cheryl (Dirs.), 1996, *The ecocriticism reader. Landmarks in literary ecology*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1996.
- Evernden, Neil, 1996, “Beyond Ecology” en Fromm, Harold y Glotfelty, Cheryl (Dirs.), *The ecocriticism reader. Landmarks in literary ecology*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1996, pp. 92-104.
- Glotfelty, Cheryl, 1996, “Introduction”, en Fromm, Harold y Glotfelty, Cheryl (Dirs.), *The ecocriticism reader. Landmarks in literary ecology*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1996, pp. xv-xxxvii.
- Heise, Ursula K., 2006, “The Hitchhikers’s guide to ecocriticism”, *Modern Language Association*, vol. 121, nro, pp. 503-516.
- Iovino, Serenella y Serpil Oppermann, 2012, “Material ecocriticism: materiality, agency and models of narrativity”, *Ecozon@*, vol. 3, nro 1, pp. 75-91.
- Mc Dowell, Michael J., “The Bakhtinian Road to Ecological Insight”, en Fromm, Harold y Glotfelty, Cheryl (Dirs.), *The ecocriticism reader. Landmarks in literary ecology*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1996, pp. 371-391.
- Oswald, Alice, *The Thing in the Gap-Stone Stile*, London, faber and faber, 1996.
- Oswald, Alice, *Dart*, London, faber and faber, 2002.
- Oswald, Alice, *Woods etc.*, London, faber and faber, 2005.
- Oswald, Alice, *A Sleepwalk on the Severn*, London, faber and faber, 2009.
- Oswald, Alice, *Memorial*, London, faber and faber, 2012.
- Oswald, Alice, *Falling Awake*, London, Cape Poetry, 2016.
- Peters, Michael y Ruth Irwin, “Canciones de la tierra: eco-poética, Heidegger y el habitar”, en *Tópicos en educación ambiental*, 4 (10), México, 2002, pp. 75-86.
- Vadé, Yves. “L’émergence du sujet lyrique à l’époque romantique”, en Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, pp. 11-37.
- Westphal, Bertrand, 2007, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.

13.

**EXPERIENCIA URBANA
Y ESCRITURAS DE LA CIUDAD**

Brenda

Prolegómeno sentimental de la narrativa nacional del Uruguay

PEDRO AGUSTÍN GARI BARBÉ
Universidad Católica Argentina

*Mucho de lo humano sólo fue digno
de quedar en la historia porque lo inspiró
una apasionada ilusión sentimental.*

José Ingenieros

Es entre 1884 y 1885 que aparece, según Baccino Ponce de León (1981: 41), en formato folletín en el diario *La Nación* de Buenos Aires, la primera obra de quien habría de ser consagrado luego como el “iniciador de la narrativa nacional” (Zum Felde, 1967: 223) del Uruguay: Eduardo Acevedo Díaz. “Sus obras constituyen casi todo el Viejo Testamento de la Biblia nacional”, dice Paco Espínola (1966: 45). Sin embargo, no sería esta primera obra, la novela sentimental *Brenda*, una de esas señaladas por Espínola que lo destinaron al panteón de la literatura uruguaya. Lejos de ello, con el tiempo sería totalmente silenciada y prácticamente expulsada del corpus operístico de Acevedo Díaz; quedando reducida a una mera nota de color sobre el inicio literario del político y diplomático uruguayo. En 1886 *La Nación* se encargará de hacer la primera edición en formato libro.

Somos pocos los que nos hemos atrevido a desempolvar este volumen olvidado del autor, y aún menos los que nos atrevemos a esbozar algún tipo de rescate, puesta en valor. Nadie duda en colocarle la etiqueta de la inmadurez, pero más allá de este incuestionable carácter (propio de ésta como de tantas otras primeras obras), nos brinda algo definitivamente particular en la obra del autor, toda una rareza: es la única novela, de toda su producción, de ambientación urbana. Se constituye como una ventana al Montevideo de finales de

la década del setenta del siglo XIX y con ello a la vida en sociedad y las costumbres de ésta. Nos detendremos sobre esto más adelante en nuestro trabajo.

Estamos ante una literatura de masas. Por ello y sobre todo por su carácter romántico con personajes irreales por tanta idealidad (Brenda) es que se granjeará las críticas más duras, entre ellas la de Blixen: “De *Brenda* no hablemos, porque pertenece a la época trasnochada del romanticismo *bona fide*, y tiene tan poco de nuestro, que no vale la pena ocuparse de ello” (Blixen; 1894: 224 – citado en Pitta, 2017: 128).

Detrás de la idealidad de Brenda está la efusividad de un escritor joven y debutante de un sentir romántico hondísimo. En la edición de Barreiro y Ramos de 1894, es adjuntada a modo de prólogo una carta de Acevedo titulada “La crítica y el romance”. En esa misiva el autor les explica a los editores el porqué de su actitud inicialmente reacia a hacer una segunda edición de la novela:

Si críticos muy distinguidos, pues, la aplaudieron a su aparición brindándole lisonjeras frases como a doncella que se presenta engalanada de novia, otros la hallaron demasiado poética, romántica, sentimental, casi inverosímil; algunos se rieron de sus ideales y castidades... (Acevedo Díaz, 1894: 2-3).

En la carta no podemos menos que apreciar a un escritor herido en su orgullo y, en cierta medida, desencantado y defraudado: “ya que no es de la tierra nativa ni cosa que se le parezca, lo que mucho siento por la nativa tierra que en mis mocedades me imaginé capaz de todas las purezas y abnegaciones que allí se narran”. Acabará por acceder al ruego de los editores de sacar a Brenda del “convento” al que la había recluso y otorga el permiso para su reedición, “no puedo desconocer mi propia obra”, dice; pero hace un pedido en extremo particular: que se aclare que, al no ser de la “tierra nativa”, la obra transcurre en “el país de los ensueños”.

La realidad es que no se terminará nunca de apreciar la obra de Acevedo Díaz si no se conocen las dos caras de la moneda: la imagen de la doncella inmaculada y la de la mujer hecha, la hermosa dama y la “hembra bravía”. Se inicia con lo que está en boga, “pagando el diezmo al noviciado” según palabras suyas, para luego delinear un segundo tipo mucho más crudo y lejos de esa representación etérea que será, como señala Rodríguez Monegal (1968), la hembra bravía, “heroínas de chiripá y blusa de tropa” como las califica en su carta el mismo Acevedo.

Antes de crear esos personajes tan descarnados, reales hasta la exacerbación y característicos de su ciclo histórico y que en buena medida harán que esas obras sean lo que Brenda no fue, Acevedo crea esta

novela de alto vuelo idealizante, retrato de un romance urbano enmarcado en la época de un Montevideo germinal, en pleno crecimiento.

Según Estébanez Calderón, por “folletín” entendemos:

relatos de corte melodramático en los que se narra la historia de unas heroínas bondadosas (...) víctimas de unos personajes «malvados», de los que, al fin, podrán librarse gracias a la aparición del «bueno», que colmará las ansias de ensoñada felicidad de la desventurada joven, al tiempo que hará triunfar los ideales del bien y de la justicia (2000: 197)

Y en segundo término agrega algo que nos interesa particularmente: “en estas novelas, de carácter pretendidamente realista, adquieren especial relevancia las descripciones de espacios y ambientes” (2000: 197). Podemos afirmar con seguridad que Brenda responde a todas estas calificaciones de principio a fin. Tenemos en ella todos los ingredientes que pueda tener una novela sentimental de folletín. El componente melodramático, el manejo de la intriga narrativa, por momentos, nos recuerda y nos traslada a pasajes de *Los miserables* de Victor Hugo o *El Conde de Montecristo* de Dumas. Esto se da porque comparte con estos relatos la esencia del melodrama, que es, según Sarlo: “una matriz valorativa que expone claramente las diferencias entre el Bien y el Mal, cuyo sistema de personajes se alinea según ese eje, y las vicisitudes responden a una lógica narrativa que promete la condena del Mal” (2012: 60). Toda la trama se articula en torno al personaje de Brenda, nuestra heroína, que será un vértice del triángulo que completan sus pretendientes, dos personajes: uno bueno y uno malo, Raúl Henares y Lastener de Selis. Las pretensiones de de Selis serán frustradas por el desenmascaramiento de una maldad pasada, de la que Raúl había sido testigo: le negó su atención de médico a la madre convaleciente de Brenda que, sin esa ayuda, muere. Pero resulta que, años después, en un episodio que se enmarca en el hecho histórico de la Revolución de las Lanzas, el joven Raúl tuvo un enfrentamiento con el padre de Brenda que acabó con la vida de este último. Fruto de esto es la prohibición que pesa sobre Brenda de parte de su protectora de que tenga contacto con Raúl. Estamos ante la teoría del obstáculo postulada por Denis de Rougemont y también recogida por Sarlo. Postula Rougemont:

Sin obstáculos al amor, no hay *romance* (...) La felicidad de los amantes nos emociona sólo a causa de la expectativa de infelicidad que la acecha. Es necesaria esta amenaza de la vida y la realidad hostiles que distancia la felicidad en un más allá” (1945: 53).

Lógicamente el orden retornará al cosmos al ser revelada la historia detrás del lance fatídico: Raúl intercedió para salvar la vida de un inocente, el negro Zambique.

Los personajes de Raúl y Brenda hallan sus respectivas contrapartidas en Zelmar Bafil y Areba Linares. Tanto Zelmar como Areba son personajes muy terrenales. Resulta rica y elocuente la oposición Brenda-Areba, que puede ser leída en clave de un conflicto de la época que señala Pitta: la existencia de un deseo de las clases dominantes de fijar una imagen de la mujer oriental; esto se trasluce en la aproximación que se hace a los textos por parte de la crítica de fines del siglo XIX:

Estos estudios críticos aparecidos en la prensa nos permiten ver una reiteración de ciertos valores, como puede apreciarse en la caracterización de los dos tipos femeninos dominantes; por un lado el modelo angelical enfrentado a la mujer de salón que daría lugar a una oposición entre la mujer doméstica y la mujer aristocrática tal cual lo postula Armstrong para la novela inglesa. (Pitta, 2017: 127)

Estas dos tipologías femeninas conviven en Brenda. Por un lado, Brenda, la mujer angelical de “ideales de niña” (en palabras de Areba) con sus blondos cabellos como aureola; y por otro, Areba, de negros cabellos, oscuros como sus intenciones, es el modelo de la mujer de salón, la femme fatale aristocrática, con un fino conocimiento de la realidad y los manejos de la sociedad, una personalidad pragmática y práctica. Areba es intrigante, calculadora, que utiliza sus palabras como puñales, sabiendo el doble sentido que tienen y el daño que pueden hacer, como cuando en el capítulo 22 le dice a Raúl mientras observan a Brenda: “Incomparable como una diosa está la huérfana” (Areba tiene conocimiento del lance en el que Raúl mató al padre de Brenda). Su lengua es bífida como bífidas son sus intenciones. En cambio Brenda es toda inocencia y candidez, no es calculadora, simplemente es, y así se muestra al mundo, sin que la envuelva más misterio que el de su presencia angélica, desterrada de los cielos y destinada a la tierra. La imagen que se nos brinda de ella la tenemos en boca de Areba, es el “tipo de la poética majestad femenina que reposa altiva en un corazón sano y entero” (1894: 241). Brenda es una belleza natural, “a cara lavada”, Areba en cambio, es la mujer sensual, una mujer muy atractiva pero cuya atracción estriba, en buena medida, en el artificio propio de una mujer sofisticada que busca la atención y la consigue; ejerciendo de esta forma su imperio sobre la realidad que la rodea. Esta diferencia atormenta a Areba, en el capítulo 18, nuestro narrador nos revela sus pensamientos sobre Brenda: “sin provocar jamás, se la solicita: ¡envidiable virtud!” (1894: 233).

La mujer austera, doméstica, belleza natural por un lado, y la mujer del lujo, del salón y del artificio urbano, por otro.

Frente a esto –plantea Pitta– ¿dónde ubicamos a la mujer oriental? ¿En el ámbito de la naturaleza o en el ámbito urbano? Al ubicar a la mujer en el

ámbito de la naturaleza, preservaríamos cierto ideal rouseauiano de pureza en contraposición a la corrupción de la ciudad, pero al estar alejada de la civilización quedaría sujeta a aquellos comportamientos instintivos que justamente estos mismos patricios desearían erradicar (2017: 127).

Y así llegamos a uno de los *quids* de la cuestión. Si leemos en clave espacial los personajes de Brenda y Areba nos hallaremos con que el primero está constantemente asociado a una naturaleza moderada, propia de los suburbios, propia de lo que se podía encontrar en la zona de Buceo en la época. En cambio Areba está asociada al salón, a lo netamente urbano y con ello, a los vicios de la ciudad.

Brenda se constituye como el modelo perfecto de la “mujer oriental”. Ella está espacialmente asociada a la quinta de Nerva (su protectora), un espacio suburbano que no es la ciudad propiamente dicha pero que tampoco es el campo: es una zona intermedia, lo suficientemente cerca como para tener participación, contacto, formar parte de la vida urbana y a su vez lo suficientemente alejada como para no perder el contacto con la naturaleza. Brenda aparece siempre vinculada a la naturaleza, una naturaleza dominada y contenida: ya sea cargando flores o cazando mariposas. “la joven iba de uno a otro lado, afanosa y diligente, cortando tallos y aspirando aromas antes de arrojar sus víctimas al cesto” (Acevedo Díaz, 1894: 367).

Brenda es etérea, incorpórea, angelical. Así lo revelan las impresiones que produce en Raúl en sus momentos de contemplación secreta, entre los arbustos. Está resaltado el valor angelical a través de su blancura (“rosa pálida”), la levedad de su paso (“ligera y vaporosa”), su “sencillez adorable”, constituyéndola así como el modelo del “cuerpo” de una nación en ciernes. Su imagen corporal se opone a la de su padre, una de las figuras de la fuerza bruta, bárbara, de la novela. El “cuerpo instintivo y pasional representado en la figura del coronel Delfor constituye aquello que la sociedad debe dejar atrás para continuar forjando otro ideal de nación” (Pitta, 2017: 190). En cambio “la heroína, considerada como metáfora de la patria futura, tiene la cualidad incorpórea como rasgo distintivo. Lo etéreo y la condición casta hacen de la doncella un cuerpo fértil para construir la futura nación” (Pitta, 2017: 196).

Como señala Pitta, en oposición a las “hembras bravías” de su ciclo histórico, Acevedo propone con Brenda “el modelo de la mujer angelical como el prototipo más adecuado para generar una sensibilidad civilizada” (2017: 186).

Ya que mencionamos la sensibilidad civilizada, me gustaría centrar la atención en el espacio de la novela: la incipiente Montevideo, en plena expansión y crecimiento. La narración está ubicada en el

tiempo que José Pedro Barrán (2017) en su Historia de la sensibilidad en el Uruguay califica como la “época del disciplinamiento”, comprendida entre los años 1860 y 1920. Las tres décadas claves, que marcan un quiebre en la sensibilidad “bárbara” del Uruguay naciente y el alumbramiento de una sensibilidad “civilizada” son las de 1860 a 1890; período que coincide con la época de la modernización del país y la salida del largo y cruento conflicto que fue la Guerra Grande (conflictos intestinos como éste y tantos otros que habrían de venir, sucediéndose de manera ininterrumpida, son los que marcarán la sensibilidad de toda una sociedad y, entre otros, un tal Isidore Ducasse). Esta época de cambios y crecimiento está recogida de una forma exquisita en la novela. Señala Barrán:

El entorno olfativo, visual y auditivo del hombre “civilizado” no era contrastante y variado, no llamaba al ejercicio necesario y gozoso de todos los sentidos (...) la “civilización” volvió inútiles casi, el olfato, la audición del silencio y la percepción de la gama infinita de los tonos y colores. Los uruguayos comunes ya no tenían por qué estar alerta; su vida no dependía de la percepción inmediata del peligro en el matorral, sino de la reflexión requerida por el disciplinamiento de las pulsiones (Barrán 2017: 220)

Es especialmente interesante esta cita de la obra de Barrán puesto que nos incumbe. Es de lo más elocuente que la mayor barbarie que tenemos oportunidad de apreciar en la obra se dé precisamente en un lugar que no cuenta con esa caracterización que hace el renombrado crítico. La acción se desarrolla en la costa, ambientada en el entorno de los pescadores, henchido de aromas y sensaciones, que nada tienen que ver con la vida urbana y se constituyen como una comunidad aparte, y así es retratado este ambiente. Sucede en el capítulo 31 y tiene por protagonistas a Cantarela y Gerardo. Cantarela es una joven pescadora que es amante de Zelmar Bafil, de quien acabó por enamorarse perdidamente. Sin embargo el retrato que se hace de Zelmar y lo que alcanzamos a conocer de él nos revela que no tenía más aspiraciones que un amorío que contaba con el beneficio de darse por fuera de los círculos sociales que el frecuentaba. Pero resulta que Cantarela tenía un novio-aspirante antes de la aparición de Zelmar: Gerardo el pescador. Podemos ver entonces el conflicto que se presenta. Lo que sucede en el capítulo al que hacemos referencia es un asesinato pasional fruto de las habladurías plenamente justificadas que había generado últimamente la ausencia de Cantarela en las playas y que llevaron a Gerardo a intuir, sospechar lo que sucedía. El episodio es el más cruento y “bárbaro” de toda la novela: Gerardo la ahorca y arrastra consigo al fondo del mar. Sus cuerpos serán recogidos con las redes, como dos piezas de pesca más.

Pero retornando al tema del retrato de la ciudad, al leer la novela asistimos a una cartografía con lujo de detalles que nombra ubicaciones concretas para cada uno de los episodios. Hablamos de un narrador que, por momentos, nos detalla hasta el camino que toman sus personajes para ir de un lugar a otro. Pongamos el caso del capítulo 7, téngase a su vez presente que cada mención de calle suele estar acompañada de una breve caracterización que me veo forzado a elidir por motivos de espacio:

El carruaje siguió por la calle Cebollatí, [...] hasta la de Santa Lucía [...] una vez en la calle Santa Lucía, dobló a la derecha y prosiguió su rápida marcha por la de Isla de Flores [...] hasta llegar a la de Andes [...] El carruaje se detuvo en la callecita de Valles – (1894: 96-97)

Tal es el grado de detalle del narrador para con el espacio. Son ubicaciones y recorridos que podemos seguir con nuestros dedos mirando una planimetría de la época, y las calles y espacios que menciona (con algunos cambios de nomenclatura) son lugares por los que un montevideano común pasa regularmente. Jamás se olvida de discurrir acerca de los cambios que se han operado en las zonas que sus personajes atraviesan y en las que se ubican, marcando un antes medianamente lejano al del momento narrado para dar cuenta del crecimiento y el avance de la pequeña ciudad en plena etapa de desarrollo. Su detallismo es tal que llega al punto de hacer observaciones ecológicas sobre los cambios en la flora y fauna de los distintos parajes, fruto de la expansión y avance de la ciudad, que va carcomiendo, haciendo retroceder a la naturaleza que la rodea para dar paso a la civilización. Esta atención al detalle, nos habla de un autor fuertemente identificado con esta ciudad que retrata, la conoce como la palma de su mano y posee un mapa mental propio. Acevedo Díaz es un hombre que posee a su ciudad más querida como quien posee a su amada.

En muchas ocasiones sucede que el marco escénico tiene cierto matiz simbólico. Así es que podemos observar cómo la mayoría de los encuentros entre Raúl y Brenda se dan en el jardín o la zona agreste que comunica la quinta de Nerva con la de Henares, rodeados por esa naturaleza medida y controlada, pero no por ello menos exultante y sugerente. Así, sus entrevistas están revestidas de un cariz eglógico-bucólico.

Otro marco escénico de notable importancia es el que se da en el capítulo tercero de la novela. Este capítulo tiene una enorme carga simbólica. Es el primer encuentro entre Raúl y Brenda desde aquella fatídica noche en la que el joven se encontró con Brenda niña por una aciaga circunstancia del destino que quiso que ambos sufrieran la pérdida de sus madres en la misma noche. Noche en la cual, habiendo salido a buscar medicina para su madre, Raúl se halla con Brenda en

puerta de la casa de un doctor que como hemos mencionado resultaría ser Lastener de Selis. El destino los unió en esa circunstancia signada por la muerte y hará que el reencuentro se dé ni más ni menos que en el Cementerio Central con toda la carga simbólica que ello implica. Como señala Foucault (2008: 7) “el cementerio es el lugar de un tiempo que ya no corre más”; se trata de una heterotopía eternizante, es un espacio fuera del tiempo, es la eternidad. En términos de Mircea Eliade es un encuentro que se da en un tiempo sagrado, un presente eternizado, la temporalidad vertical del *καῖρός*. La relación adulta entre ambos enamorados nace en un espacio fuera del tiempo, pregonando la eternidad en la que se inscribe ese amor.

El crecimiento de la ciudad de Montevideo, que el autor se ocupa de retratar espacialmente, extendiéndose en una y otra dirección, cual niño inquieto en el vientre de su madre, halla su correlato en lo que es el sentir nacionalista, embrionario aún, pero que ya revela cierto grado de desarrollo en la novela de Acevedo Díaz. Como indica Pitta:

(...) si Brenda resulta una heroína vagarosa, “vestida de tules”, es porque a través de ella se habla de una nación en estado embrionario, se ve a la nación hacerse, se ve su proceso. El autor reclama para su novela su instalación en otras coordenadas diferentes a las del “color local” o el “sabor a tierra”. Si todo pasa en “el país de los ensueños” es porque lo sentimental aparece reivindicado como parte del relato de la nación (2017: 187).

Luego de esta exposición, simplemente queda decir que, desmerecer y apartar como ha sido, es y será, una novela como Brenda, del corpus de Acevedo Díaz es desconocer el papel que puede llegar a tener el componente sentimental, el sentimiento, en la configuración de una nación. Porque, como bien nos recuerda Gustavo Gallinal:

El sentimiento es una fuerza invaluable. No sólo los artistas, los poetas, también los hombres de Estado, los que manejan humanos intereses, deben calcular el poder de irradiación y expansivo del sentimiento. Sus proyectos serán errados, cuando en ellos no pese como algo real, eficiente, ese factor del sentimiento, que puede llegar a ser todopoderoso” (1967: 187).

Bibliografía

- Acevedo Díaz, Eduardo, 1894, *Brenda*, Montevideo, A. Barreiro y Ramos editor.
- Baccino Ponce de León, Napoleón, 1981, “Brenda en el mundo narrativo de Eduardo Acevedo Díaz”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, nro 21, pp. 33-120.

- Barrán, José Pedro, 2017, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Espínola, Francisco, 1966, “Prólogo”, en Acevedo Díaz, Eduardo, *Ismael*, Montevideo, Círculo Editorial.
- Estébanez Calderón, Demetrio, 2009, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- Foucault, Michel, 2008, “Topologías”, *Fractal*, nro 48, pp. 48-54
- Gallinal, Gustavo, 1967, *Letras uruguayas*, Montevideo, Biblioteca Artigas.
- Pitta, German, 2017, *La nación y sus narrativas corporales: el cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)*, Uruguay, Paréntesis.
- Rodríguez Monegal, Emir, 1968, *Vínculo de sangre*, Montevideo, Alfa.
- Rougemont, Denis de, 1945, *Amor y Occidente*, México, Editorial Leyenda.
- Sarlo, Beatriz, 2012, *Signos de Pasión: Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Zum Felde, Alberto, 1967, *Proceso Intelectual del Uruguay: I del Coloniaje al Romanticismo*, Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo.

La fundación narrativa de Montevideo

Configuración ciudad-texto en la obra de José Pedro Bellán

MATTIAS MIGUEL RIVERO MELLO

Consejo de Educación Técnico Profesional, Uruguay

La ciudad

Para empezar a discutir la historia de las metrópolis la investigadora francesa Fracoise Choay plantea que: “La sociedad industrial es urbana. La ciudad es su horizonte. A partir de ella surgen las metrópolis” (Choay, 1970: 9). Es decir, que el espacio de la ciudad emerge y se conforma en torno al conflicto, entre la necesidad de construir una infraestructura material capaz de soportar y reducir los costos de las diferentes etapas de la producción de mercancías a gran escala (fábricas, puertos, zonas comerciales), y las reivindicaciones obreras que incluyen la mejora de las condiciones habitacionales, entre otros reclamos. Una experiencia espacial que quedará imbricada con el despliegue de una materialidad simbólica que tendrá expresiones territoriales precisas: barrios diferenciados, clubes exclusivos, tabernas, parques, zonas destinadas al consumo, así como una monumentalidad ofrecida tanto a los nuevos héroes y mitos de la burguesía, como a los protagonistas del pasado reinterpretados y matizados dentro del nuevo discurso hegemónico.

En lo que hoy conocemos como América Latina, el origen y el desarrollo de las urbanizaciones tienen un punto crítico de inflexión cuando se inicia el período de la conquista y se desata la economía

extractiva de la colonia. De un enclave urbano como Cuzco, en cuyo trazado algunos han reconocido la figura de un puma, se pasa a la ciudad amurallada, en damero, con una plaza central que concentra las instituciones políticas, ideológicas y militares. Un caso de especial complejidad, que vale la pena mencionar pero que excedería la intención de estas páginas, es el de la ciudad de Potosí que llegó a ser, durante los siglos XVI y XVII, una de las más importantes metrópolis del mundo cuya organización y planificación urbana permiten compararla fácilmente con una gran fábrica.

Durante el período de expansión capitalista de fines del siglo XIX y principios del XX, el aporte, ya no en metales preciosos, sino en materias primas o en productos exóticos que podía brindar Latinoamérica, provocó nuevas y diferentes formas de relacionamiento con los países desarrollados industrialmente. José Luis Romero, autor de uno de las investigaciones más interesantes para estudiar la historia de la ciudad latinoamericana, propone que

la prosperidad y la transformación, tanto de la sociedad y de sus costumbres como de la fisonomía edilicia, fue en las capitales que eran, al mismo tiempo, puertos: Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Panamá, La Habana, San Juan de Puerto Rico. (Romero, 2014: 250).

En Uruguay, el inicio del plan modernizador de su infraestructura suele ubicarse en las últimas décadas del siglo XIX, siendo especialmente beneficiada, como dice Romero, Montevideo, en virtud de su bahía natural. Tras la explosión demográfica que provocó la inmigración: “Montevideo aumenta su población desde 33.994 habitantes que poseía en 1852 a [...] 350.000 estimados en 1915” (Arana, Lienzi, Bochiardo, 1986: 18) pero la expansión de la ciudad, que se había iniciado una vez terminada la Guerra Grande¹ con el trazado de la *Ciudad Novísima*² aprobado en el 1878, no alcanzará para atender ese gran cambio en el número de pobladores. Será a través del redituable negocio inmobiliario de compra, parcelación y reventa de terrenos, que comenzarán a fundarse las decenas de pequeños barrios que pasarán a conformar el llamado *Gran Montevideo*. Entre las obras de modernización de Montevideo que merece la pena mencionar se destacan: el tendido de una red ferroviaria, un sistema tranviario que permitió comunicar los diferentes sectores de la ciudad, la ampliación del puer-

1 Se trata de un conflicto bélico que tuvo lugar en la banda oriental en el período comprendido entre los años 1839 y 1851 enfrentando a los blancos, aliados a los federales argentinos, con los colorados, aliados a su vez con los unitarios.

2 Se le llamó Ciudad Novísima a la extensión de trazado urbano de Montevideo hasta el ángulo recto conformado por el Bulevar José Gervasio Artigas.

to, la iluminación eléctrica, etc. Simultáneamente, la pequeña y alta burguesía no solo se mudará del casco histórico de la ciudad, tradicionalmente vinculado a los sectores privilegiados, hacia nuevos barrios como El Prado, sino que también empezará a financiar la construcción de nuevos espacios para su esparcimiento como los balnearios aledaños al centro de la ciudad (Pocitos, Malvín) o parques (el “Parque Urbano” hoy llamado “José Enrique Rodó”, “Parque Capurro”, etc.). Es de orden agregar que, para terminar de entender cabalmente las complejidades de este proceso en el Uruguay, resulta fundamental considerar el carácter radical de algunas de las políticas que se impulsaron durante el período comprendido entre las dos presidencias de José Batlle y Ordóñez (1903-1915).

José Pedro Bellán y Montevideo

La obra del escritor José Pedro Bellán (1889 -1930), suele ser ubicada dentro del período de producciones tardías de la llamada “Generación del Novecientos”³. El espectro de sus trabajos es amplio y va desde una dramaturgia que supo darle cierto reconocimiento en su época, la producción de literatura infantil que en su condición de Maestro elaboró para la lectura escolar y una serie de piezas narrativas cuya historiografía crítica merecería un trabajo más exhaustivo dado que durante muchos años fueron consideradas como obras menores.

Al iniciarse la década del 60 el investigador uruguayo Ángel Rama publicó un artículo en la revista *Marcha* donde reivindicaba la obra del Maestro Bellán. A través de una enumeración de sus virtudes literarias Rama destaca por primera vez el carácter urbano de su narrativa, motivando que titule su artículo: “El primer montevidiano”. Dice Ángel Rama:

“Todavía algunos fechaban sus escritos en la “Toldería de Montevideo”, pero eran niños recién venidos de París, como Roberto de las Carreras. Los otros se apercibieron pronto de que el animal misterioso –ardiente, etc.- se había instalado en el patio interior de sus casas. Se llamaba Montevideo, y, a dos siglos de nacido, se dispusiesen a hablar de él. El 31 de julio hará treinta años de la muerte del primer montevidiano cabal, el primer narrador uruguayo consagrado totalmente a hablar de su ciudad, y no del pasado como Isidoro de María, sino de sus contemporáneos, de sus problemas presentes [...] Se llamó José Pedro Bellán y había nacido en 1889. (Rama, 1960: 23).

3 La controvertida idea de “Generación del Novecientos” refiere al grupo de artistas e intelectuales uruguayos que produjeron lo más importante de su obra en torno a las primeras décadas del siglo XX.

Desde hace un tiempo venimos enfocando una parte de nuestras investigaciones a la obra de José Pedro Bellán, tarea que, hasta el momento, se ha cristalizado en dos trabajos breves de investigación en vías de publicación.⁴ En esta oportunidad, nuestra hipótesis motivadora surge de la consideración de esa cualidad urbana atribuida a su narrativa y pretende evaluar, en tres obras distanciadas en el tiempo (*Huerco* de 1914, *Los amores de Juan Rivault*, de 1922 y *Maní* publicado en 1926), la forma en que dialogan evolutivamente diferentes complejidades condensadas en el discurso narrativo, con otro lenguaje, espacial, cuyo discurso es de difícil dilucidación, pero al que podemos aproximarnos si lo referenciamos con el gran cambio cultural de la modernidad.

Observaremos la forma en que las voces narrativas exponen su percepción de la experiencia de la ciudad, los espacios concretos en que se sucede la acción y las derivaciones sociales implicadas en cada caso, los recorridos de sus personajes, así como la forma en que interactúan con una de las experiencias más significativas de las metrópolis: la multitud.

Existe una constante en algunos cuentos de Bellán que consiste en la insistencia de trabajar narrativamente la figura de un sujeto que se desplaza por la ciudad. Esta característica nos acerca al concepto de *flâneur* planteado y desarrollado por Walter Benjamin en sus estudios sobre el vínculo entre la obra de Charles Baudelaire y París. Según Benjamin, el *flâneur*, o paseante, es un producto de la realidad material del nuevo sistema económico y de la experiencia de la ciudad, alguien: “que va tomando muestras botánicas por el asfalto” (Benjamin, 2012: 99), un observador, un sujeto que puede definirse por la forma en que se relaciona con el espacio ocupado por las muchedumbre.

***Huerco* (1914)**

Comenzaremos analizando la manera en que se configura este texto – ciudad⁵ en *Huerco*, el primero volumen de cuentos de Bellán

4 Se trata de “Intimidad y conflicto moral en *Huerco* (1914) de José Pedro Bellán”, presentado en 2015 en el marco de los estudios de grado, y “La literatura fantástica como herramienta. La problematización de la situación de la mujer a fines del 900 en *La señora de del Pino* (1918) de José Pedro Bellán”, expuesto en las “Jornadas Académicas 2017” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República. Montevideo-Uruguay).

5 El concepto de texto-ciudad, aún en construcción, pretende desarrollarse como una herramienta abstracta que permita discutir las formas en que las redes de significantes textuales literarios configuran el espacio urbano; y viceversa, la idea de

publicado en 1914. En otra oportunidad, cuando nos tocó estudiar el vínculo de esta obra con la forma en que fue procesada en la intimidad la llamada “reforma moral batllista”⁶, notábamos que recurrentemente el conflicto narrativo emergía y se sostenía sobre el espacio conceptual de la encrucijada, es decir, que las posiciones morales que debatían se mantenían sin que existiera una voz que las resolviera finalmente de forma completa. Los *flâneurs* que recorren los cuentos de *Huerco* suelen observar la ciudad y en sus descripciones suelen connotar ese sentimiento de inestabilidad devenido de la crisis de la vieja ciudad – sociedad, y el advenimiento de una nueva realidad urbana y social. El claro – oscuro aparece como una herramienta estética para expresarlo:

Toda la ciudad se abría ante la luz, entre el mar y los árboles. Hacia el norte, la gran masa vegetal, con su tinte oscuro, asomaba por detrás de la muralla de edificios, descubriéndose ante el sol tangente, suave, cuyos rayos se escurrían por sobre las cúpulas y las torres (Bellán, “Mi ruina”, 1914: 5).

A veces la incompreensión del nuevo paisaje es denotada directamente:

Del sol, caído ya, no quedaba sino un débil reflejo que se consumía en el horizonte, por el lado del Cerro, grisáceo y yerto sobre la bahía. Teresa seguía con curiosidad el avance de la sombra. Vuelta hacia el Sudoeste, había puesto toda su atención en el pedazo de la ciudad nueva que cae sobre la Aguada. Vista desde allí, aquella masa heterogénea de edificios que se lanzan unos sobre otros, a grandes saltos, daba la realidad de una gran construcción que se dispersara en todos sus puntos. El tinte oscuro envolvía ahora aquel atascadero, conformándolo dentro de lo regular... (Bellán, “El momento”, 1914: 54).

En el texto-ciudad Montevideo de *Huerco* aún existe de *La Giralda*⁷ y los recorridos, que como veremos en adelante son descritos de forma

ciudad-texto, contendría las particularidades de los tejidos significantes que la ciudad emite desde sus cualidades urbanísticas y desde su monumentalidad.

6 Se le llama “reforma moral batllista” a una serie de leyes promulgadas durante las presidencias de José Batlle y Ordoñez, entre las que se cuenta la: Ley de divorcio por sola voluntad de la mujer (1913), Ley de hijos naturales (1915), Ley de supresión de honores militares en actos religiosos (1909), Ley de quita de crucifijos de los hospitales público (1906), etc; manifestaciones contundentes de una nueva moral laica que habría de ser vanguardia para todo el continente.

7 Antiguo café que cuenta entre sus glorias el estreno de *La Cumparsita* en 1916, ubicado en una de las esquinas de la Plaza Independencia y la Avenida 18 de julio, lugar donde en 1922, el italiano Mario Palanti, empezará a construir el *Palacio Salvo*.

sumamente precisa por el narrador, suceden en la zona de la “Ciudad Nueva”⁸: “dejó el Club [...] atravesó la plaza Independencia [...] Al llegar a la calle Andes [...] al pasar por la plaza Cagancha buscó uno de los bancos menos visibles [...] abandonó la plaza para proseguir por la Avenida Rondeau” (Bellán, “La otra faz”, 1914: 10).

La relación del paseante con la multitud también expresa la duda y la encrucijada. Si bien expone los espacios multitudinarios de forma muy lograda:

Estaban en *La Giralda*, en redor de una de las mesas colocadas en la vereda por el lado de la Avenida. Era sábado y acababa de ser las ocho de la noche. La multitud que llenaba las aceras iba invadiendo la plaza, desde donde se dividía para atollar los teatros, los cafés y los arrabales. *La Giralda* estaba inaccesible. Hasta en los rincones la gente gesticulaba y bebía, ávida de noticias, de comentarios, de chismes. Las palabras se mezclaban formando un vaivén sonoro, monótono y persistente que recorría el ámbito del salón [...] La orquesta empezó un vals ligero y chillón que muchos pies acompañaron, sin más pretensión que la del movimiento. Los dependientes formaban continuos zic-zac por entre mesas y sillas y las monedas metálicas timbalizaban sobre el pequeño mostrador de mármol. (Bellán, “Perfiles de Marido”, 1914: 38).

En otras oportunidades los paseantes prefieren la ciudad a la hora en que la multitud no tiene presencia. Esta distancia prudencial, que enfrenta al sujeto con un espacio que no parece admitirlo completamente, muestra un estado intermedio de coexistencia, tanto sea a través de un “andar distanciado”, como en la utilización de las escenas masivas ciudadanas para construir imágenes isomórficas del conflicto íntimo. Esta diferente posición entre transeúntes aparece claramente explicitada en este monólogo:

Vais lentamente por la calle: las manos en los bolsillos, caídos los hombros, reclinada la cabeza y el paso ya tardo o de prisa, cual si los pensamientos que os dominan, regularan vuestra marcha. De pronto, vuestra atención pasiva, [...] se coloca en el sol que declina [...] los pensamientos se confunden, se hacen más vagos vuestros contornos interiores, llegando a entreverarse todo como una nube densa [...] Os llevarán lentamente al límite entre la verdad y la ilusión [...] Todo esto si poseéis en buen grado la imaginación creadora, si sois de los que quedáis rezagados en las carreras diarias; si sois de los que os contempláis desconocidos. (Bellán, “La cruz de piedra”, 1914: 31-32).

8 Extensión de la “Ciudad Vieja” hasta la plaza Cagancha.

Los amores de Juan Rivault (1922)

En 1922, la imprenta La Monotipo publica la que sería la cuarta colección de cuentos de Bellán. Se compendian allí dos de las narraciones más laureadas por la crítica: *La realidad* y *Los amores de Juan Rivault*, destacándose, de esta última, su factura técnica al estar construida sobre un gran flash back. En este cuento, no hay duda ni encrucijada, en esta oportunidad la ciudad aparece plenamente a través de un flâneur, muy cercano al dandy, Juan Rivault, joven burgués cuyo entretenimiento consiste en recorrer la ciudad buscando mujeres que pretende seducir de la forma más obscena:

Luego, guiñando un ojo se miró de arriba abajo, arreglándose las puntas de su pañuelo blanco que asomaban en el bolsillo superior del saco, estiró los brazos y haciendo jugar con alguna austeridad su flexible bastón de caña, empezó a andar por Sarandí (Bellán, 1922: 6).

Por referencias internas sabemos que la historia transcurre antes de 1918. En esta oportunidad los espacios de la ciudad que aparecen como enclaves de multitud, que además son los elegidos por Rivault para conocer mujeres, se expanden desde la Plaza Independencia (que aún carece de la estatua ecuestre de Artigas y en su centro está ubicada la Fuente Cordier), hacia la zona de El Pardo, Pocitos, Skating de Capurro, Malvin, etc; es decir esos nuevos espacios propios de la burguesía nacional emergente. Se dan detalles específicos sobre las líneas del tranvía⁹ ya que: “...Rivault tomaba el tranvía y observaba desde la plataforma el interior del coche buscando un sitio donde hubiese “programa” algo difícil a esa hora en un vagón lleno de pasajeros que volvían del trabajo después del almuerzo...” (Bellán, 1922: 8).

En cierto momento, en la historia aparece el problema de la disfunción sexual de Juan lo cual comienza a afectar directamente su vida. Esto lo lleva a distintos lugares del mundo en busca de una cura que no encuentra. De regreso a Uruguay, va de visita a un prostíbulo y vuelve a encontrarse con María, su antigua sirvienta con la que tuviera sus primeras experiencias sexuales. María para intentar ayudar a Rivault, construye una farsa en la que simula ser una costurera que camina por la calle. Juan la ve y la reconoce, pero también reconoce su disfraz y eso provoca su deseo. La persecución se da en otro recorrido perfectamente detallado:

9 El 52, el 51, el 21, el 47 del Prado al Centro, etc.

...Dejó su casa de la calle Yi, tomó 18 de Julio y cuando cruzaba Juncal [aquí es el punto donde se inicia la elipsis del principio de cuento] [...] llegó a la plaza Constitución [...] Se detuvo en Sarandí e Ituzaingó. El reloj de la Iglesia dio la media hora. Para no pasar desapercibido entre la multitud de transeúntes, se dirigió a la esquina de la Plaza. Vió pasar a muchas mujeres conocidas que iban o regresaban de las tiendas [aquí aparece María y Juan empieza a seguirla] por Juan Carlos Gómez [...] Bacacay [...] el césped que circunda a la fuente Cordier [...] 18 de Julio y Convención [...] la calle Paraguay [...] Yi... (Bellán, 1922: 20-24).

La persigue hasta prácticamente obligarla, ya que ella finge resistirse, a subir a un taxi para ir a un hotel. Es en este recorrido en que se escenifica la fantasía, que cura a Juan y parece basarse en reconocer a una mujer atractiva entre la multitud, ser capaz de enfrentarse a ella y dominarla. La posibilidad de ambos de confundirse en la multitud hace que la farsa sea perfectamente verosímil. Hay una distancia entre el anonimato y la multitud que se manifiesta de forma radical en una ruptura fantasiosa del anonimato. Dice Benjamin que: "...El contenido social original de la historia de detectives es la borradura de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad..." (Benjamin, 2012: 108).

La historia concluye con la imposibilidad de continuar esta estrategia tras la muerte de María. Los intentos de sustituirla de Henriette, otra prostituta amiga, son infructuosos. Cuando a Juan le toca hacer el intento le propone: "...Subirás por Ituzaingó hasta la Catedral. Después seguirás por Sarandí, por la plaza Independencia, por 18 de Julio hasta Constituyente. Mientras no lleguemos a la plazoleta aunque yo te hable, tú no me contestes..." (Bellán, 1922: 35). La fantasía consiste en dos personas que se conocen pero fingen no conocerse en la multitud, el deseo emerge a través de la representación de una ruptura vertiginosa del anonimato.

Maní (1926)

El cuento *Maní*, último que analizaremos, aparece en el último volumen de cuentos publicado en vida de Bellán: *El pecado de Alejandra Leonard* de 1926. Tomar este cuento como cierre del eje que postula la hipótesis evolutiva para la relación entre el espacio y el discurso narrativo, que planteábamos al principio, tiene especial significación ya que el flâneur, o paseante, en este caso, es Luigi un inmigrante italiano que durante el día trabaja en la pavimentación de las calles de Pocitos y a la noche se dedica a vender maní. Luigi tiene su propio recorrido transatlántico (Italia, Buenos Aires, Entre Ríos,

Paysandú, Montevideo). Bellán magníficamente explora un flâneur popular opuesto a Juan Rivualt. La historia comienza una noche fría, de llovizna, en la Estación Central del Ferro Carril¹⁰, donde mientras esperan la llegada del tren, Luigi, un vendedor de maní, conversa con un cochero. Allí se produce una escena donde vuelve a aparecer, brillantemente expuesta la multitud:

La gente empezó a salir, hablando ruidosamente, Se oían los portazos dados en los vehículos que partían en distintas direcciones; el estrépito de las zorras de mano, empujadas sobre el andén para la descarga del equipaje; las voces destempladas de los tarros de leche, que gritaban como cacatúas; los jadeos de la locomotora, que parecía latir de fatiga, húmeda, sudorosa, bramando aún. (Bellán, 1967: 116).

Podríamos decir que no es esta una multitud diferente sino que es diferente la forma en que se relaciona con este particular habitante de la ciudad, perteneciente a las clases populares. La multitud aparece aquí como ajena, existe una distancia social entre ambos. Unos son los que pueden llegar a comprarle maní a Luigi y salvar su noche. La multitud contrasta con la soledad de Luigi.

El resto de cuento es el pormenorizado itinerario del recorrido de Luigi hacia su casa, acompañado de la reconstrucción de su vida que va haciendo el narrador. Este cuento posee una profundidad connotativa especial. Bellán, férreo defensor del proyecto batllista, que lo llevaría incluso a ejercer como diputado en alguna oportunidad, al contar la historia de Luigi va también contando la historia de los que vinieron a "hacer la América". Luigi es una persona entregada al trabajo, alguien que no conoce otra cosa que trabajar. Al contar su historia se hace mención a la suerte de sus hijos, uno de ellos agrimensor y otra casada con un empleado de aduanas, ambos herederos de la América hecha por sus padres, que disfrutaban de los beneficios del trabajo, y en el caso del varón, del estudio como mecanismo de ascenso social del que supo vanagloriarse el Uruguay.

El recorrido que hace Luigi es: "...Por Agraciada hacia el norte...", pasa frente a la Iglesia de la Aguada, sigue por: "...Nicaragua hasta Sierra, volviendo a entrar en la Agraciada, frente al Congreso..." [se refiere al Palacio Legislativo, obra del arquitecto italiano Vittorio Meano], llega a la Estación Arroyo Seco, luego: "...Luigi continuó por Agraciada, subiendo la cuesta que termina en el Mirador Rosado..." hasta llegar: "...al biógrafo del Paso del Molino...", luego continúa por la calle Igle-

10 Una de las obras arquitectónicas más hermosas de Montevideo, inaugurada en 1897, obra del Ingeniero Luis Andreoni,

sias, pasa frente a la Estación Yatay y entonces trasciende la frontera invisible de la ciudad trazada, entrando cuatro o cinco cuadras por caminos vecinales. Su recorrido termina de la siguiente manera:

Cruzó la línea férrea, anduvo aún una cuadra sobre empedrado, y luego entró en la sombra, pisando en el barro, metiéndose en los charcos, tranquilo, seguro, resignado. Iba en busca de su reposo, de su descanso, del único placer de su vida: caer sobre algo y poder dormir sus sueños. (Bellán, 1967: 122).

En este cuento aparece un nuevo espacio, los barrios populares alejados del centro, el suburbio. Este particular flâneur sale del centro y se dirige a pie hasta un espacio extraño en la configuración de la ciudad de Bellán. Un espacio que no responde al trazado perfecto de la ciudad, mal iluminado y sin el pavimento que el propio Luigi construye en otros barrios. Quizás el autor intuya la crisis que deviene de la comprensión de los límites sociales de la modernidad, quizás devela la contradicción entre el sueño batllista y la ausencia de un correlato en el trazado de la ciudad.

Bibliografía

- Álvarez Lenzi, Ricardo; Arana, Mariano y Livia Bochiardo, 1986, *El Montevideo de la expansión (1868-1915)*, Montevideo, Banda Oriental.
- Bellán, José Pedro, 1914, *Huerco*, Montevideo, Orsini M. Bertani.
- Bellán, José Pedro, 1922, *Los amores de Juan Rivault*, Montevideo, Alsina.
- Bellán, José Pedro, 1967, *El pecado de Alejandra Leonard y otros relatos*, Montevideo, Arca.
- Benjamin, Walter, 2012, *El París de Baudelaire*, Trad, Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Choay, Françoise, 1970, *El urbanismo, utopías y realidades*, Barcelona, Lumen.
- Rama, Ángel, 1960, "El primero montevideano", *Marcha*, 1017, 23.
- Romero, José Luis, 2014, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

García Montero, Cuenca, Vilas

Escenarios urbanos y reescrituras paródicas

VERÓNICA LEUCI

*Celehis, Universidad Nacional
de Mar del Plata-CONICET*

La ciudad representa el escenario privilegiado para la denominada “poesía de la experiencia”, corriente predominante en la España de los ‘80 y ‘90, alumbrando sus calles, ritos y personajes como parte nodal del poema; y aún continúa como espacio ineludible en las modulaciones poéticas hiperrealistas más recientes, que retoman la experiencia urbana de modo irreverente e irónico para destacar sus ribetes más ubicuos y posmodernos, con énfasis en el anonimato y el vértigo de la vida actual. En estas páginas, se propone una aproximación a tres voces fundamentales en las mencionadas corrientes, como las de Luis García Montero, Luis A. de Cuenca y Manuel Vilas, advirtiendo de qué modo sus matrices poéticas intrínsecamente urbanas se anudan a otra línea interesante: la reescritura de la tradición a través de la parodia. En los tres, como veremos, sus poéticas contemporáneas actualizan materiales antiguos, fácilmente reconocibles a través de la seña paratextual: la égloga, el soneto y la oración. Los poetas establecen un *diálogo lúdico* con la tradición, a partir del cual, citando a Umberto Eco, el pasado es revisitado con ironía, sin ingenuidad (1984: 27).

Señala García Canclini en su clásico estudio *Imaginario urbano* que en cada ciudad coexisten simultáneamente distintas ciudades, no como una totalidad unificada, sino manteniendo en co-

existencia temporalidades y espacios híbridos y heterogéneos: así, por ejemplo, descubre en México cuatro ciudades superpuestas que conforman la capital (2007: 80). De este modo, “la ciudad funciona como un palimpsesto que nos obliga a develar la superposición de escrituras que la componen” (Quevedo, 2007: 12). A su vez, Rosalba Campra reflexiona que el “material sobre el que se levantan las ciudades viene no sólo de canteras, aserraderos, fundiciones”; su trama no concierne sólo a tres dimensiones: “Las ciudades por las que caminamos están hechas de ladrillo, de hierro y de cemento. Y de palabras” (1994: 19-20). De esta manera, las “*topografías ficticias* proyectan su sombra –o su luz– sobre el espacio en el que nosotros deambulamos, lectores y caminantes, habitantes de la ciudades” (1994: 21. Lo destacado es nuestro). Pensar la ciudad en la poesía, y específicamente en la “poesía de la experiencia”, implica advertir también diversas ciudades imbricadas. Por un lado, el ingreso de topónimos permite reparar en una ciudad histórica: la referencia a espacios geográficos reconocibles, tal el caso de Madrid o Granada, por ejemplo, pensando en García Montero. Luego, una ciudad contemporánea, cosmopolita, posindustrial: la ciudad que Mainer define como la “ciudad amable” de los servicios, de los bares, taxis y teléfonos, la “ciudad posmoderna”, no la ciudad “moderna” de las fábricas, vigas y chimeneas (1997: 10). Y finalmente, la ciudad escrita, poética, esas *topografías ficticias* –como decía Campra– en la que se entrevén poéticas anteriores. Así, la ciudad en la poesía se construye en un cruce en el que conviven, de modo hojaldrado, imágenes y voces diversas.

En relación con la línea poética que nos ocupa sin duda se reconocen cartografías líricas precedentes que remiten, primero, a los poetas sociales, en especial los maestros del medio siglo, Ángel González y Jaime Gil de Biedma. Y a través de estas voces –que construyen ciudades poéticas tanto nostálgicas (asociadas a la infancia) como irónicas y críticas (la ciudad capitalista y sus prácticas burguesas)–, nos llegan asimismo las resonancias de ecos precedentes e insoslayables en la construcción de un discurso urbano que evoca la visión de la ciudad moderna. García Lorca con su *Poeta en Nueva York*, por ejemplo, en la poesía española, y –de modo más amplio, como nos recuerda Jitrik– el discurso pionero de Baudelaire y Eugenio Sué que renuevan la mirada sobre la ciudad y dan paso a un nuevo sujeto “cronista” de un escenario urbano hasta entonces desconocido u oculto, asociado con la nocturnidad, la marginalidad y los bordes suburbanos. Entre la seducción y la expulsión, este sujeto se emplaza en el lugar simultáneo del extrañamiento y la fascinación, transeúnte solitario entre las multitudes.

La ciudad cimentará el discurrir lírico de nuestros poetas en la estela de las voces anteriores que vertebran sus miradas, como el soporte espacial en el afán por –utilizando una expresión de González– “anclar en el río de Heráclito” (1998: 35). Es decir, una ciudad que es no sólo espacio sino también tiempo; “cronotopo”, dirá Bajtín, en un lúcido concepto que permite traducir metafóricamente, desde la teoría, esta dualidad esencial, donde tiempo/espacio constituyen facetas inseparables: anverso y envés de una identidad que se revela habitante de la ciudad actual, de una visión que es, pues, tanto urbana como inherentemente contemporánea.¹

1.

Diversos estratos coexisten entonces en el tratamiento del espacio por el que se mueven los poetas; estas voces antiguas y también coetáneas atraviesan sus decires líricos radicalmente urbanos: de ciudades que no son meros paisajes o escenarios sino grandes protagonistas de la experiencia poética. En el caso de García Montero (Granada, 1958), la “Égloga de los dos rascacielos” se incluye en el poemario *Rimado de ciudad* (1983), título que anuncia las dos matrices fundantes no solo del poema sino de gran parte de su poética: la alusión a la versificación y al plano formal de la poesía, primero, y, luego, el emplazamiento urbano inequívoco, a la vez que se inaugura el diálogo con la tradición, con el texto medieval *Rimado de palacio* de López de Ayala.²

1 En “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, incluido en *Teoría y estética de la novela*, Bajtín propone llamar “cronotopo” (*xronotopo*) a la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” (1989: 237). Este término, que como explica el autor se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido por Einstein, es extrapolado de la teoría de la relatividad para ser trasladado a la teoría de la literatura, casi como una metáfora, para expresar “el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio) [...]”. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (1989: 237-238).

2 Además (1994-2005) constaba originalmente de tres libros –*Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), *Rimado de ciudad* (1983) y *En pie de paz* (1985)–, pero ha ido creciendo y reorganizándose en sucesivas reediciones de la poesía completa de García Montero. Tras la publicación del libro-disco *Rimado de ciudad*, en 1983, el autor seguiría ampliando este volumen con composiciones como «Égloga de los dos rascacielos» (1984) o «Anuncios por palabras» (1988), así como con otras posterior-

En el curioso poema monteriano se retoma como anuncia su título el género bucólico y, específicamente, la cristalización aurisecular de Garcilaso, con la Égloga I que funciona como claro hipotexto. Los elementos del texto clásico son retomados para resemantizarlos, desde un renovado y siempre presente tono elegíaco. En esta propuesta, ya desde los primeros versos, se actualizan los actores de la tradición (Salicio y Nemoroso, quienes penan por Galatea y Elisa, respectivamente) y se reemplazan por una tríada contemporánea: los dos rascacielos como los hablantes a quienes se cede la voz, y un único objeto de amor y pesar, esta vez, una morena “princesa urbana”, “camarera nocturna” que habita en el interior de uno de ellos.

. En este marco, se evoca a la ciudad como una nueva protagonista y testigo del original relato bucólico: “Lamentaban dos dulces rascacielos / la morena razón de su desgracia, / bajo el sol del invierno. Mi ciudad / escuchaba en su voz la ineficacia / de un amor que vencido por los celos / otorga duelo y quita libertad” (109). Los locutores de esta versión *sui generis* en la trayectoria genérica son pues estos personajes-emblemas de la vida urbana y las grandes metrópolis. “Teléfonos alertas”, “sirenas”, “letreros luminosos”, “altavoces”, “carteleros” son los mediadores invocados por el segundo rascacielos para transmitir su caso, de mayor gravedad por tener a su amada en su interior: “como quien tiene dentro el paraíso/ y a la vez el infierno”. Estos elementos propios de la vida urbana se suman al poema y a la construcción de un renovado *locus* que reemplaza el *locus amoenus* de la tradición: las ovejas, la verdura del prado, el agua que fluye son reemplazados por este espacio caracterizado como una totalidad amorfa, signada por la prisa y la impersonalidad: “Tú, lector de esta Edad, / confundido en la masa, / que al regresar a casa / del trabajo sin ninguna ilusión, / te detienes un punto en la estación”(109).

La disposición versal de la canción alirada, el tono elegíaco, la estructura enunciativa son, por su lado, algunas de las líneas que perduran del hipotexto áureo, junto a una temporalidad relacionada con la clausura del poema que –como en Garcilaso- llega con el ocaso en una pictórica estampa de la puesta del sol y la venida de la noche. Quizás como irónica pervivencia, u oscilando entre la parodia y el homenaje, estas constantes genéricas se combinan con la transformación radical del escenario bucólico que otorga un protagonismo inusitado a la ciudad y sus espacios y objetos.

res. Este acarreo de materiales explica que, en su *Poesía* (1980-2005) (2006), la fecha de redacción del libro se extienda desde 1981 hasta 2005.

2.

La ciudad actual, signada sobre todo por la nocturnidad, es por su parte el espacio central en el poema de Luis A. de Cuenca (Madrid, 1950), otro autor vinculado- aunque en una línea personal- con “la poesía de la experiencia”. El elocuente “Soneto del amor de oscuro” es el título que nos reenvía, desde el comienzo, a García Lorca y su conocido poemario escrito en 1935 y titulado póstumamente *Sonetos del amor oscuro*. Aquí, la preposición añadida (“de”) constituye la clave que revierte la atmósfera mística de la propuesta lorquiana -con ecos que enlazan el erotismo con la noche oscura sanjuanista- por una remisión paródica cuya significación se explicita en los versos 10-11 (“date una vuelta por la lencería / y salpica tu piel de seda oscura”) y 13 (“si me asaltas de negro, vida mía”).

Recordemos que en la publicación original de este poema, su título era «El poeta a su atracadora, pidiéndole que vuelva sucintamente vestida de negro». Luego, en 1990, se cambia por el que leemos actualmente, que torna más sutil la referencia a prendas de lencería y, en cambio, permite establecer un diálogo paródico con Lorca. Como advierte Javier Letrán, “el ‘amor oscuro’ sanjuaniano, se transforma ahora paródicamente en el ‘amor de oscuro’ lusialbertiano, salpicado de fetichismo con mínimas prendas de lencería de seda oscura” (2005: 114).

Dentro de estos cambios que leen de modo irreverente la mística lorquiana y la notoria ubiquidad de sus *Sonetos*, emplazados en un amor mítico sin tiempo ni espacio, en el primer cuarteto de Cuenca, en cambio, se establecen las coordenadas espacio-temporales del poema: “La otra noche, después de la movida, / en la mesa de siempre me encontraste / y, sin mediar palabra, me quitaste / no sé si la cartera o si la vida.”. “La noche oscura del alma” y la *mística española se reemplaza por el escenario trivial de la nocturnidad y la movida urbana*, primero, y en un segundo momento por el contexto puntual de la mesa de un bar: “la mesa de siempre”. En transformación burlesca, el poema contemporáneo recupera la tradición barroca del soneto a través de su inscripción textual obvia y subrayada incluso por el título; y luego, trueca paródicamente la imaginería de los sonetos lorquianos por un erotismo de una noche con visos de clandestinidad y teñido de fetichismo, en la estampa de una ciudad nocturna que constela sexo, dinero, alcohol, delitos, vicios, etc. como parte de la postal poética construida.

3.

Por último, más próximo a nuestros días, Manuel Vilas (Huesca, 1962) ha publicado en 2012 un poemario con un título sugerente: *Gran Vi-*

las. En un mundo poético teñido por evidentes operatorias de provocación –que arrancan ya con el gesto autoficcional del apellido autoral como parte del título-, un personaje homónimo del autor utiliza diversos epítetos que lo erigen como una suerte de hiperbólico y paródico dios profano, grandioso y omnipresente, desde un evidente e irónico autoensalzamiento paródico (Gutiérrez Valencia): “*Vilas el viejo*”, “*Vilas el loco*”, “*Vilas el cuerdo*”, “*San Vilas*”, “*Gran Vilas*”, etc.

En este libro, el espacio adquiere características particulares, pues se advierte una idea de tránsito, de sujeto itinerante, viajero incansable que recorre ciudades diversas del globo, cuyos nombres salpican los poemas como escenarios transitorios y movedizos: Estocolmo, La Habana, Mérida, Buenos Aires, México, Madrid... Esta vez, no ciudades vividas sino visitadas eventual y superficialmente, sobre todo a partir de estadías en hoteles y lugares turísticos de ese sujeto desarraigado y ubicuo.

En diálogo con el tenor general del poemario, “Oración” recorta asimismo lugares particulares del paisaje urbano: MacDonald’s, aeropuertos, hoteles baratos, lavabos de bares, gasolineras, hipermercados... “No-lugares”, al decir de Marc Augé, que dan cuenta de una nueva forma de vida posmoderna, cifrada por el anonimato, la provisionalidad, la velocidad; lugares que se ocupan con fines determinados: el consumo, el comercio, el transporte, signados por relaciones “apenas contractuales, conductas prescriptivas” (Augé, 1994: 97) y “fabrican un hombre-medio definido como usuario, cliente o conductor” (Augé, 1994: 98). En paródica letanía, el “Gran Vilas” es invocado a partir de la parodia sacra, como parte del mundo rabelesiano y grotesco que vertebra las páginas:

Gran Vilas de los MacDonald’s,
acuérdate de nosotros.

Gran Vilas de los lavabos de los bares y de las gasolineras
y de los aeropuertos y de los hoteles baratos,
ten piedad de nosotros.

(...)

Gran Vilas de los hipermercados florecientes,
escucha nuestros ávidos corazones.
(2016: 447)

A diferencia del habitar las ciudades como experiencia antropológica, con “lugares practicados” que se transforman entonces en *espacios*, al decir de M. de Certeau, en Vilas la espacialidad está regida por el

cambio, el viaje, el tránsito, la visita, por un lado, tanto como por la desmesurada y paródica referencia a la omnipresencia poética en su equiparación con la divinidad. En los poetas anteriores, en cambio, la ciudad se transforma en cómplice y protagonista, no mero paisaje o escenario. En Cuenca, esa “noche canalla” y sus personajes desvelados permiten historias que se amparan en la nocturnidad y sus múltiples posibilidades y acechanzas: una nueva “noche oscura”, esta vez, de los excesos, relaciones y amores clandestinos y urbanos. En García Montero, de modo más radical, la ciudad y los rascacielos- como dice Laura Scarano- íconos de repudio en el imaginario urbano moderno como cifra de una civilización que en su altura material proyecta la soberbia deshumanizadora y alienante, se resemantizan a través de una personificación que pone el acento en el eje emocional, y se tornan portadores, así, de una nueva significación a partir de sus sentimientos (2007: 22).

Hablábamos más arriba de las diversas capas o estratos que cimentan la ciudad tanto geográfica como poética, acudiendo a la vieja imagen del palimpsesto. Esta misma referencia sirve pues para pensar las remisiones intertextuales de los textos elegidos, en los que habitan también textos, géneros y tradiciones anteriores. Las constantes retóricas y semióticas (López Bueno), dan cuenta de la pervivencia actualizada de ecos y materiales de larga estirpe. El espacio y sus nuevos personajes urbanos serán la original actualización posmoderna que añade nuevas voces y capas a las *topografías ficticias* que edifica líricamente cada poeta.

Bibliografía

- Augé, Marc, 1994, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- Bajtín, Mijail, 1989, *Teoría y estética de la novela*, Madrid. Taurus.
- Campra, Rosalba, 1994, “La ciudad en el discurso literario”, *SyC 4*, marzo, Buenos Aires, pp. 19-40.
- De Certeau, Michel, 1996, *La invención de lo cotidiano*, vol. 1 y 2, México, Universidad Iberoamericana.
- de Cuenca, Luis Alberto, 2006, *Poesía 1979-1996*, Juan J. Lanz ed., Madrid, Cátedra.
- Eco, Umberto, 1987, *Apostillas a El nombre de la Rosa*, Barcelona, Lumen.
- García Canclini, Néstor, 2007, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba.

- García Montero, Luis, 2008, *Rimado de ciudad*, Tusquets, Barcelona.
- Jitrik, Noé, 1994, "Voces de ciudad", *SyC 4*, marzo, Buenos Aires, pp. 7-18.
- Letrán, Javier, 2005, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- López Bueno, Begoña, 1992, "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", *Edad de Oro XI*, pp. 99-111.
- Scarano, Laura, 2007, "Prólogo: Poesía urbana: el gesto cómplice de García Montero" a García Montero, Luis, *Poesía urbana*, Sevilla, Renacimiento.
- Vilas, Manuel, 2010, *Amor. Poesía reunida (1988-2010)*, Madrid, Visor.
- Mainer, José-Carlos, 1997, "Prólogo: Con los cuellos alzados y fumando: Notas para una poética realista", en García Montero, Luis, *Casi cien poemas*, pp. 9-29.
- Quevedo, Luis Alberto, 2007, "Introducción", en García Canclini, Néstor, *Imaginario urbanos*, Buenos Aires, Eudeba.

París como espacio ideológico en la novela hispanoamericana

Cortázar, Copi, Bryce Echenique

ÁNGEL CLEMENTE ESCOBAR

*Centre d'Etudes en Civilisations,
Langues et Lettres Étrangères (CECILLE)*

Universidad de Lille

Introducción

La insurrección está íntimamente ligada con la ciudad por ser en ella donde alcanza su máxima repercusión en el contexto político. Su explosión se relaciona con la entrada en la Modernidad, o con uno de sus ciclos de crisis o momentos convulsos, y no se nos ocurre ninguna otra ciudad de este periodo más identificada con el imaginario insurrecto que París. Su tradición revolucionaria, anterior incluso a la señalada fecha de 1789, ya nos habla de abusos de poderes déspotas, de miseria y de rebeldía, de masas hambrientas amotinadas frente a los edificios públicos, de cargas de las fuerzas del orden dispersando a la masa; pero la magnitud que alcanzará en su desarrollo posterior, en fechas como las de 1830, 1848, 1871 o 1936, hace de ella un verdadero arquetipo de la ciudad insurrecta. Un arquetipo que tiene probablemente una parte de los fundamentos hundidos en raíces antropológicas, pero que es al mismo tiempo dinámico y se alimenta de sí mismo y del mundo.

La llama de la insurrección volverá a prender de nuevo en 1968, pero no será en los barrios populares del extrarradio donde se encienda la mecha, sino en el corazón mismo de París, en el centro espiritual que seguía siendo su Universidad, en la margen izquierda del Sena. Si

inicialmente podemos enmarcar estos acontecimientos en un contexto global más amplio, el del ciclo de protestas universitario que dejará consecuencias en las universidades norteamericanas de Berkeley y Columbia, México, Berlín o Praga, la extensión que alcanzarán las protestas en el caso de París, hasta desembocar en la mayor huelga de Francia en el siglo XX, entronca directamente con esa tradición revolucionaria heredada.

El devenir de un acontecimiento histórico como este (del que se cumplieron 50 años en 2018), que determina las coordenadas espacio-temporales de nuestro trabajo, está condicionado fundamentalmente por su vida ulterior; la forma discursiva que con afán documentalista o creativo se ofrece de los acontecimientos durante las décadas que le siguen. Por lo tanto, si queremos conocer la imagen que posteriormente se ha formado de un acontecimiento, su recepción por parte de una determinada sociedad, estamos obligados a acudir al sistema de representación para ello.¹ De esta manera, el objetivo de nuestra presentación será el de ofrecer una lectura de las representaciones literarias de Mayo del 68 desde la perspectiva del espacio en el que se desarrolla, esto es, París y sus inmediaciones, para proporcionar una imagen literaria que facilite la comprensión del total de su vida posterior; a la vez que revelamos en un nuevo contexto como el insurreccional el potencial significativo de la urbe, su lectura en tanto que discurso.

Entre las numerosas obras que han abordado Mayo del 68 en la literatura hispanoamericana, hemos seleccionado tres que se desarrollan, por afinidad espacial con nuestro objetivo, total o parcialmente en París: *El libro de Manuel*, de Julio Cortázar (1973), *La vida es un tango*, de Raúl Damonte Taborda 'Copi' (1979/1981),² y *La vida exagerada de Martín Romaña*, de Alfredo Bryce Echenique (1981). Como no es posible abarcar en unos pocos minutos todos los diferentes espacios de la ciudad, nos centraremos en algunas notas generales sobre su luz y su atmósfera, desde las cuáles, a la luz de las interpretaciones surgidas de la llamada poética del imaginario, se podrá anticipar la postura de toda la obra respecto de los acontecimientos, y respecto del mito mismo de París.

1 Aquí lo entendemos como el conjunto de las representaciones, del discurso en torno a él desarrollado, sin distinguir si pretende un acercamiento más o menos acorde con la realidad (literatura, cine, teatro, radio, prensa, publicidad, artes plásticas...)

2 Existen dos versiones de la novela, la primera, en francés, de 1979, y la segunda, en castellano, de 1981, sin que aparezca referencia a ningún traductor en ambos casos. Hemos decidido priorizar la segunda porque son sus exégetas, como César Aira, quien consideran ésta como la original. (Aira, 1991: 68)

Libro de Manuel (1973), de Julio Cortázar

En el caso de *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar, el entroncamiento con el ciclo revolucionario del 68 viene dado tanto por su argumento, enmarcado en el secuestro de un diplomático latinoamericano en el París inmediatamente posterior a Mayo, como por la referencia directa a los hechos. Pero sobre todo se justifica por un motivo vital, descrito en aquél eslogan parisino que rezaba “cambiar la vida”, al cual acude Cortázar a su encuentro a partir de la revolución en Latinoamérica de un lado, y de otro y a través de los surrealistas, de un representante modernismo como lo es Rimbaud, tomando de ambos el vehículo lúdico, tanto en el alocado grupo de personajes de la novela, que representa el juego al que la revolución parisina tanto se prestó, como al juego que plantea entre realidad – ficción o el juego autoral, que, en la línea de *Rayuela*, apunta directamente a las tesis que por esos años circulaban en cuanto a lo que estrictamente literario se refiere.³ No en vano ya desde el primer segmento del libro, a modo de prólogo, se reafirma como partidario de una idea vitalista del hombre: “Lo que cuenta, lo que yo he tratado de contar, es el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre: su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y de dólares” (Cortázar, 1973: 12).

El argumento gira en torno a un grupo rebelde denominado “La Joda”⁴ y sus allegados, compuesto por inmigrantes latinoamericanos, una inmigrante polaca y algunos franceses. Entre sus actividades se cuentan pequeños altercados o *happenings*, a la manera de los estudiantes sesentayochistas, como dar alaridos en el cine en mitad de una película, rellenar de colillas paquetes de cigarrillos aparentemente intactos que luego se comercializaban, perturbar las costumbres parisinas en el autobús, en el restaurante – “Si yo como de pie es porque vivo de pie desde el mes de mayo” dice uno de los personajes-. Pero el gran

3 Por ejemplo, 1968 es el año en que Roland Barthes publica “La muerte del autor”. Además, el propio Cortázar manifestó la “bancarrotta de los géneros”, rompió las barreras entre autor y lector con su “multi-novela” *Rayuela* y simpatizó con las teorías de la recepción en sus artículos.

4 Este grupo revolucionario que imagina Cortázar tiene muchos puntos en común con el Situacionismo. Para el argentino no puede existir una vanguardia artística que no implique una revolución política. Escuchamos las palabras de Saúl Yurkievich: “La Joda colinda con la ideología del happening, con el arte de situación, aleatoria; su ludismo implica también una postura estética (vanguardia artística y vanguardia política deben ser para Cortázar una sola)”. (Yurkievich, 2004: 242-243)

proyecto del grupo, la “gran Joda”, consiste en el secuestro de un diplomático, al que denominan Vip, para poder pedir a cambio la libertad de presos políticos en cárceles latinoamericanas. Sus peripecias aparecen salpicadas a lo largo de la obra con artículos de periódico que van leyendo al tiempo que organizan el secuestro, y que suponen los recortes que compondrán el libro que están preparando dentro del relato los protagonistas para Manuel, bebé de Susana y Patricio.⁵ Artículos sobre los problemas políticos en Latinoamérica, documentos sobre la tortura, sobre la falta de libertad, recortes tragicómicos de páginas de sucesos, publicitarios u otros artículos banales; todos ellos con una función educativa para el futuro del niño conforman lo que para los personajes de la obra es “el libro de Manuel”. Andrés, bonaerense y de Banfield como Cortázar, será el hilo conductor de la mayor parte del relato. Este es el portador de las ideas del autor, y como tal se debate entre una posición pequeño-burguesa y una actitud crítica y activa en la revolución.

Esta novela, cuya finalización fechó el propio autor en 1972, responde sobre todo a la unión de dos caminos bien diferentes en su trayectoria vital y literaria. Estos dos caminos suponen no obstante la encrucijada principal para los escritores de posguerra, y, por divergentes que parezcan, en su fructuosa comunión reside el mérito de Cortázar. Por un lado, continúa por la senda de la novela lúdico-experimental, que tuvo su mejor fruto en *Rayuela*, y por el otro acude al encuentro directo con la Historia. Estas dos posturas, defendidas respectivamente por los partidarios de la vanguardia y del realismo de la época, tendrán su lugar de debate en la obra *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, que surge a propósito del ensayo de Oscar Collazos “La encrucijada del lenguaje”, donde el autor analiza la producción literaria de algunos escritores latinoamericanos, entre ellos Cortázar, criticando una supuesta asimilación de las formas de la vanguardia europea y norteamericana por parte de estos escritores, sobre todo en cuanto a la experimentación se refiere, y que presuntamente parece estar reñida con el compromiso social propio del realismo. Aparecido en 1969 y con el proyecto de *Manuel* dando sus primeros pasos, traza lo que sería la doble línea de actuación en la obra que tratamos, dando respuesta así a la encrucijada a la que nos referíamos, aportando contenido histórico y denuncia explícita en la obra sin renunciar por ello a los juegos de estilo: “La revolución es

5 “Throughout the novel, real newspaper clippings are paratextually inserted in the text we read. All of these function to alienate de reader from the realist illusion of a coherent and close fictive world and all point to the larger world of South American politics”. (Hutcheon, 1988: 219)

también, en el plano histórico, una especie de apuesta a lo imposible [...]; la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un ‘contenido’ revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma de novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trampa pluridimensional, la fractura del lenguaje” (Cortázar, 2006: 420).

Este despertar político de Julio Cortázar, que aborda entre otros en su artículo de 1967 “Situación del intelectual latinoamericano”, fomentado en gran parte por la situación política latinoamericana (la dictadura en Argentina, la Revolución en Cuba), y más ampliamente internacional (La Guerra de Vietnam, Mayo del 68), se ve posibilitado gracias a la perspectiva que le otorga su exilio parisino. Y desde allí trazará una vez más la línea que une ambas orillas del Atlántico, como ya había hecho en numerosas ocasiones, esta vez en un juego literario que incluye la realidad latinoamericana y la francesa, identificando en ambas un mismo problema, y cuyo antídoto no es otro que la exaltación de la libertad a todos los niveles, como opina su exégeta Blanco Arnejo (1996: 97).

***La vida es un tango* (1979-1981), Raúl Damonte ‘Copi’**

Cinco años después de la publicación de esta obra de Cortázar encontramos una de las propuestas más heterodoxas y excéntricas en cuanto a la representación del Mayo parisino. Se trata de la novela del escritor y dramaturgo argentino Raúl Damonte ‘Copi’, *La vida es un tango*, en la cual su protagonista, el periodista Silvano Urrutia, pasa fugazmente en clave paródica a través de todo el siglo XX, desde la Argentina de la dictadura hasta el París del 68. El mismo viaje que realizó el mismo y tantos escritores de su generación en toda Latinoamérica.

El argumento de la obra se concentra fundamentalmente en la biografía de Silvano Urrutia, sintetizada en tres días fundamentales de su evolución y narrados en sendos capítulos.⁶ Las dos primeras jornadas además ocurren en el contexto de dos periodos históricamente trascendentes, el final de los años treinta en Buenos Aires y Mayo del 68 en París. El tercer capítulo nos traslada al año 2009 en Paraná, capital de la provincia argentina de Entre Ríos y ciudad natal del prota-

6 El *Nouveau Roman* tiene una influencia muy notable en las novelas sobre Mayo de la primera década. Copi, toma algunos de sus rasgos en *La vida es un tango*, como esta división en tres capítulos. (Pron 2007: 39)

gonista.⁷ Es un personaje controvertido, profundamente provinciano para el mundo que le toca vivir, pero que en su ingenuidad hace más patentes los vicios exagerados de aquellos que le rodean. Con un ritmo vertiginoso e imágenes irreverentes.

En el primer capítulo, titulado “Las rotativas”, se nos presenta a un joven de origen humilde, maestro de provincias con aspiraciones literarias, se traslada a Buenos Aires tras ganar un concurso de poesía organizado por el diario “no conservador” *Crítica*, y cuyo premio precisamente consiste en la obtención de un trabajo remunerado en el mismo. Silvano deja atrás su escuelita, su padre y su novia Dorita, con la promesa de que se casarían en Buenos Aires no bien él hubiera recibido su primer sueldo. Sin embargo, sucesiones de grotescos infortunios en las primeras horas en la capital desencadenan toda una serie de acontecimientos que terminan con Silvano exiliado en París.

En la segunda parte la narración, la que realmente hemos tenido en consideración para nuestro trabajo, y que lleva por título “Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos”,⁸ comienza con un Silvano desde hace tiempo instalado en París junto a su esposa Arlette y su hijo pequeño Didier, en un momento en el que la pareja está al borde de la ruptura, tanto como el París de estudiantes y obreros sublevados. La historia de Arlette es tan triste y desafortunada que, como muchos otros personajes de la novela, alcanza la categoría de lo grotesco: “—Mi padre es un cerdo, le dijo Arlette. No tengo madre. Mi padre me sacó del orfanato a los trece años y me forzó a que cantara por las calles, a los quince me cambió a un marroquí por un mono, pero el mono se murió porque mi padre le pegaba. Luego volvió y se puso de acuerdo con el marroquí para hacerme cantar en la Contrescarpe” (Copi, 1981: 88).

El otro personaje importante en la vida de Silvano en París es Solange, madre de una niña, Luciole, con la que Didier jugaba en la plaza, con la que Silvano entabla amistad; una socióloga que trabaja-

ba con enfermos mentales, utilizando la música y el teatro como terapias. Se convierte en una persona fundamental en la vida del argentino, ayudándole a superar los peores momentos, principalmente los dramas ocasionados por una cada vez más descontrolada y alcohólica Arlette. Ese día en el que arranca esta parte del relato Arlette, completamente borracha como acostumbraba, llega a casa para notificar a Silvano que se va para volver con su anterior marido, el marroquí, y su padre, dejándole al cargo de Didier. Cuando salta la noticia de la irrupción de la policía en la Sorbona, Silvano está con Solange, quien se lanza a la calle, dejándole a él al cargo de los pequeños.⁹

Los acontecimientos que la historiografía sitúa a lo largo de más de dos meses, Copi los concentra en un solo día: la ocupación de la Sorbona del 3 de mayo, la construcción de las primeras barricadas el 6, la noche de las barricadas del día 10, la toma del *Odéon* el 15 y su desalojo el 14 de junio, etc. Tal y como dice Aira, en Copi “no hay más que estratos de la ficción” (Aira, 1991: 73), pues para él la historia “dista de ser un sólido sobre el que construir”. Podemos decir que *La vida es un tango* es una novela histórica que se aproxima al género de forma irónica, esto es, transgrediendo sus normas de coherencia fundamentales (Pron, 2007: 116), o sitúa a alguno de sus personajes como actores imposibles¹⁰ de algunos de los acontecimientos más importantes, y en este sentido nos recuerda al *Baudolino* de Umberto Eco, un personaje absolutamente de ficción que el autor pone como hacedor de la Historia con mayúsculas, en unos términos que resultan inverosímiles. Desde el punto de vista de los acontecimientos de Mayo, sabemos que el tratamiento paródico e incluso grotesco de los hechos no tiene por qué invalidar el objeto parodiado (Hutcheon).

7 Es probable que el desencadenante de la historia fuese la publicación de *Tras los dientes del perro*, las memorias de su tío Helvio Botana; así al menos lo creen algunos de sus críticos argentinos, como el escritor César Aira, para quién “más que un ajuste de cuentas con su historia familiar, es la respuesta de Copi a su tío” (1991: 77).

8 Es significativo señalar el cambio de título que sufre este capítulo en sus dos versiones. En la francesa, “Les coulises”, alude a los bastidores del *Odéon*, lugar en el que desarrollan algunos de los pasajes más significativos de este capítulo. En la versión castellana, “Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos”, se refiere al mito de Cronos devorando a sus hijos, y tiene “una función irónica, en la medida en que el Mayo Francés de 1968 es visto habitualmente como el triunfo de un sector inconformista de la juventud francesa [...]; Copi parece querer decir aquí que el tiempo acabará devorando esos ideales y esa juventud (Pron 2007: 107).

9 Los dos personajes femeninos, tanto Arlette como Solange, se ven completamente transformados con la llegada de las revueltas. Solange “parecía otra mujer que una hora antes. Usaba un casco de motociclista, le brillaba la mirada” (Copi, 1981: 105). Y más adelante, “Parecían dos mujeres distintas de las que Silvano había conocido, como si el pasado de rencillas y rencores que las unía hubiese desaparecido, dejando lugar a dos amigas de siempre” (Copi, 1981: 106). Hacia el final del capítulo, poco antes de la muerte de Arlette, Silvano tiene uno de sus cambios repentinos de parecer y cae momentáneamente de nuevo en los brazos de Solange, ahora sexualizada y desinhibida: “En dos horas Solange había cambiado de ideología y hasta de gestos, parecía casi hermosa, era la primera vez que Silvano la veía reírse con tal naturalidad. La enlazó y le tocó un pecho, ella tomó un sorbo de la botella y lo besó en la boca, escupiéndole el champán adentro. —¡Cómo se liberó esta piba! (Copi, 1981: 118). Si toda la ciudad insurrecta en Copi parece más que transformada, travestida, ocurrirá lo mismo con sus habitantes.

10 Sin embargo, parece ser que el propio Copi participó de los acontecimientos de Mayo. Jorge Monteleone, por ejemplo, sostiene que estuvo en la ocupación del pabellón argentino de la Ciudad Universitaria. (Pron, 2007: 107)

Copi toma la revolución todo lo en serio que su pensamiento cínico le permite. De hecho, en un momento dado escribe que, Silvano: “Se dio cuenta de golpe que la revolución iba en serio, no por la canción en sí, sino porque el acento de quienes la cantaban venía del fondo del corazón” (1981: 108). Sin embargo, lejos de vertebrar el relato, Mayo constituye para su personaje “la mise en scène d’un destin individuel” (Combes, 1984: 173).

Caso muy diferente (o tal vez no tanto) es el del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique y su novela *La vida exagerada de Martín Romaña*, publicada en 1981. El autor estaba afincado en París cuando saltó Mayo, ocupando además una plaza como profesor en la Universidad de Vincennes, cuyos alumnos profesaban su adhesión a las revueltas de una manera “aguerrida”.¹¹ El protagonista, Martín Romaña, como hemos podido atestiguar a través de los diferentes estudios que abordan la novela, es el trasunto del autor, y muchas de las experiencias que le suceden al personaje le ocurrieron de una forma similar al propio Echenique, como puede también extraerse de sus antimemorias *Permiso para vivir*, de suerte que podemos clasificarla como novela de auto-ficción, o de *roman à clef*. Junto con la segunda parte titulada *El hombre que hablaba de Octavia* de Cádiz, el “Díptico de navegación en un sillón Voltaire” cuenta los avatares del personaje Martín Romaña que deja Lima y se instala en París con la intención de hacerse escritor, los cuales son narrados en primera persona diez años después, en forma de autobiografía, y cuyo resultado es la novela que tenemos entre manos. La obra es, por lo tanto, el mismo proceso de su escritura, el libro que se escribe a sí mismo, pues toda obra es la historia de su materialización, y ello es manifestado de forma explícita desde el inicio: “esta es la historia de un cuaderno azul que algún día necesitará de otro más, uno rojo” (Bryce Echenique, 2007: 56). El narrador, en una suerte de prólogo, justifica la necesidad de contar, a lo largo de dos cuadernos, que se corresponden con sendas novelas del díptico, su “crisis positiva”, es decir, su periodo de transformación hasta la plena madurez desde la que nos escribe, y en última instancia contar una suerte de memoria colectiva muy subjetiva de una generación de expatriados que, voluntariamente o no, recalaron en París.

La parte que nos concierne del díptico, *La vida exagerada de Martín Romaña*, es de estructura más bien clásica, aunque a veces el

relato se vea arrastrado por esa tendencia del personaje a convertir el más trivial de los sucesos en algo totalmente enrevesado. Se presenta como las memorias de una educación sentimental, en primera persona, por tanto, en un narrador autodiegético que, si bien generalmente pretende justificar un conocimiento de primera mano de la materia narrada, la amplitud en su desarrollo y de los relatos secundarios que se suceden nos llevan a pensar se podría tratar más bien de un narrador-omnisciente encubierto. La obra está dividida en multitud de capítulos de extensión muy variable, que se corresponden con los episodios de las diferentes aventuras y desventuras que le van sucediendo en orden cronológico desde que dejara Lima para llegar a París, pero que deja patente también su pasado mediante el relato intercalado de su infancia y adolescencia, con la inclusión de cartas, o incorporando en el presente de la narración recuerdos y temas que ya han aparecido, de manera muy repetitiva y simplificada, a modo de *leit motiv*. Solo algunos capítulos se circunscriben estrictamente a Mayo, aunque muchos más perfilan el contexto general de la época, ambos desde la perspectiva totalmente subjetiva de su autor, que nos presenta un París y un Mayo completamente deformado, el suyo propio, a medio camino entre el relato grotesco y la novela confesional.

La presencia de Mayo en la novela se articula en torno a las quijotescas salidas del personaje, al que le ocurrirán entre barricadas disparatadas peripecias. En la pluma de Martín Romaña, inmerso en la búsqueda de una felicidad y un futuro individual, y escéptico con el compromiso político en favor del que tiene consigo mismo, las incoherencias del pensamiento del momento y un profundo poso de relativismo planean sobre toda la obra, haciéndose más palpable en la parte referente específicamente al 68 y sus aledaños.

París, ciudad luz

El París del trazado medieval, anterior a las reformas del II Imperio, por su falta de salubridad, por el hacinamiento que sufrían las clases populares a causa de las enfermedades, por su oscuridad –separadas de las fortalezas y los palacios destinados a la aristocracia–, se oponía en términos simbólicos al luminoso campo, escenario privilegiado por ejemplo de la literatura pastoral, espacio más propenso a la idealización por parte de las representaciones. Sin embargo, la modernización de la urbe, su apertura, su iluminación, facilita la aparición de una tendencia novedosa en este sentido, y la ciudad podrá empezar a prestarse si no directamente al género bucólico, sí a la aparición de sus esquemas característicos en la narrativa del momento consecutivo

¹¹ En sus *Antimemorias* –tituladas de una manera que define perfectamente a su personaje, *Permiso para vivir*– El propio autor afirma que en Vincennes se “experimentaba con los deseos estudiantiles de mayo del 68”, además de confesar que los alumnos le calificaron como “antiprofesor”, lo cual, en esos años era evidentemente un piropo. (1993 [2003]: 226)

a esa apertura, en una suerte de idealización. David Harvey pone el ejemplo del París de *La piel de zapa* (Harvey, 2008: 38-39).

Ese simbolismo lumínico debe mucho a la apertura de espacios que sufre París, pues ambas acciones tienen como consecuencia un esclarecimiento, hacen visible el mundo al ojo humano y lo someten al juicio de la razón.¹² *Il mito di Parigi*, como titula el crítico Giovanni Macchia a una de sus recopilaciones de artículos sobre el París de la modernidad, cimentado sobre su condición de capital de la antigua tradición medieval, con su oscuridad, su desorden, su ruido y su aire irrespirable, tras su modernización será asociada a la luz. Escuchamos sus palabras:

Parigi è matura, cioè, per avvicinarsi al mito. Assorbe del mito i caratteri fondamentali: la natura collettiva, unitaria, misteriosa e irrazionale, il senso di fiduciosa continuità nel tempo. Lontana da ogni elaborazione artificiale di efficienza pubblica e di bellezza (come fu il mito di Pietroburgo), è un simbolo luminoso che affonda le proprie radici nel buio. Gerusalemme di un mondo laico, appare come un enorme organismo in movimento, bello perché è vivo. Animato nel suo divenire da una vita sotterranea, piena d'ombre e profonda. (Macchia, 1965: 341)

El capitalismo como sistema económico, las costumbres de una sociedad que descubre en el consumo en la ciudad una forma de entretenimiento, y un nuevo mito que es el del progreso. La conjunción de estos tres elementos en una cultura de marcada herencia cartesiana no puede sino ser coronada con una importante presencia lumínica; la “ville brillamment éclairée”, será un motivo recurrente para referirse a la ciudad, un componente esencial para entender el mito del París moderno, que se traslada a todas sus formas de representación y abarca hasta la actualidad.

12 Siguiendo a Durand, el imaginario está determinado por dos regímenes opuestos, el nocturno y el diurno. “El régimen diurno valora la actividad humana, la claridad, la razón, la lucha contra el tiempo y contra la muerte. El régimen nocturno, en cambio, induce al hombre a aceptar su condición en el mundo; valora la pasividad, la contemplación, el ensueño, el tiempo y la muerte. En el ‘régimen diurno’ se integran todos los ‘mitos’ que son contrapunto de la Caída humana, y se muestran con ‘símbolos’ de altura y de luz. En cambio, en el ‘régimen nocturno’ se integran todos los ‘mitos’ y los ‘símbolos’ de las profundidades y del mundo interior y nocturno. El marco teórico del Imaginario, tal como Durand lo expresa en su principal obra, *Les structures anthropologiques de l’Imaginaire* (1969; 1980), consta de esos dos ‘regímenes’ (diurno y nocturno), así como de tres «estructuras» (esquizomorfa —o heroica—, mística —o antifrástica— y sintética —o dramática—), reduplicadas por los ‘esquemas verbales’ correspondientes (distinguir, confundir y religar, respectivamente) y fundamentadas en los ‘reflejos dominantes’ básicos (‘dominante postural’, ‘dominante digestiva’ y ‘dominante copulativa’, por este orden)”.

Ya en el París literario de Mayo del 68, al igual que el de la modernidad, comienza generalmente una soleada mañana, preferiblemente de primavera,¹³ donde su luz y su clima juegan un papel importante en la impresión que la ciudad ha de dejar en el autor que la retrata, y a posteriori en el universo simbólico de la propia obra. La luz y la atmósfera de París, únicas si lo hemos de juzgar por su tradición literaria y simbólica, es el primero de los puntos de referencia para identificar la ciudad.

En muchas de las novelas que hemos trabajado, no sólo las hispanoamericanas, la aparición de este tópico atmosférico y/o lumínico no se hace esperar demasiado, siendo frecuente incluso comenzar la narración aportando algunas impresiones sobre la luz de la ciudad.¹⁴ En el *best Seller* del escritor americano James Jones *The merry month of May*, tal cual, casi momificado en la primera página de su novela, se presenta este tópico literario: “I sit here at my window on the river in the crepuscular light of that peculiar grey-blue Paris twilight which is so beautiful and like no other light anywhere on earth” (Jones, 1971: 7).

En el tema de la luz y la atmósfera es especialmente importante, pues de la posición que adopte el autor respecto a este tópico se podrá anticipar en muchos casos la posición de la obra respecto del mito mismo de París, e incluso respecto de los acontecimientos. Entre los textos que optan en este punto por una opción mitificadora, no es extraño encontrar una asociación entre este motivo que denominamos ‘atmosférico’ y su utilización en favor de la también recurrente asociación entre las revoluciones burguesas y el buen tiempo. Este se repite insistentemente en la novela de Jones, también bajo esta forma:

Day after day the sweeter, less violent European sun rose to a nearly cloudless sky, pouring its unexpected bonus of warmth down upon cobblestone

13 Hemos podido comprobar la importancia que reviste en el imaginario revolucionario la estación primaveral, tanto histórica como simbólicamente. Si esta es, como parece estar diciendo las representaciones, la mejor época del año para las revoluciones, es también porque simbólicamente nos habla de ese florecimiento, ese renacer tras el frío que se pretende introducir en una sociedad determinada.

14 Esto no es efectivamente exclusivo de la poética parisina, sino que nos encontramos de lleno en la perspectiva del imaginario, de donde surgen esos elementos recurrentes o arquetípicos cuyo carácter es en muchos casos, sino directamente antropológico, al menos intrínseco a determinadas culturas. La materialización del primero en el segundo es el paso del arquetipo al mito, y es aquí donde puede presentar variantes. Recordamos otros casos en los que la luz de la ciudad constituye la materia narrativa y simbólica con la que el autor decide comenzar su obra, como la Lisboa de Tabucchi en *Sostiene Pereira*, donde la narración comienza dibujándonos un escenario donde “la città sfavillava”.

and leafing tree, demonstrator and cop alike, calling us all to come outdoors: warming even the grey Paris stone, which even in 1968 was still permeated with medieval damp and chill. Such weather was an almost phenomenal thing in Paris in May. (Jones, 1971: 59)

Esta asociación de la crisis de Mayo, la ‘revuelta’ primaveral por antonomasia, y el buen tiempo pone el énfasis en el aspecto lúdico de los acontecimientos, y no actúa sin su contrario, por el cual las revueltas serían una situación bélica. Ambos estereotipos se alternan generalmente en las representaciones y ambos mistifican por igual, distorsionando por exceso y por defecto respectivamente.

Sin embargo, un tópico como el de la soleada primavera en París, tiene más que agradecer a su construcción mítica que a su correspondencia con una realidad atmosférica, y de ello se da cuenta perfectamente un irónico Martín Romaña, en su línea de desmontar los mitos de la urbe: “Como sucede a menudo en París, llegó la primavera, pero el invierno continuó como si nada. No sé de dónde han sacado tantas canciones sobre la primavera en París. Yo casi no la recuerdo sino en disco” (Bryce Echenique, 2007: 100). La romántica luna visible en un despejado cielo de la ciudad del amor es un motivo demasiado forzado comparado con el habitual estado de su climatología, y demasiado forzado también para la realidad del personaje Martín Romaña, que se siente como la versión grotesca y latinoamericana del mito del escritor en París: “Solo una claraboya para las noches de luna, pero la verdad es que en París, estas suelen ser las menos, y las más pueden ser noches de esa lluvia de mierda que a menudo se me filtraba por la maldita claraboya, justito encima de mi almohada” (2007: 14).

El epíteto de ‘ciudad luz’ para referir París, uno de los elementos más reconocibles de su construcción mítica, es recurrente por proximidad semántica a propósito de toda esa simbología atmosférica de la que hablábamos, y será así empleado por muchos de los autores. En Bryce Echenique, concretamente, este epíteto está tomado de forma paródica. Como su autor, su alter ego Martín Romaña pertenece a una clase social y a un espacio muy concreto, la alta burguesía limeña, de la cual cree necesario renegar para abrazar una nueva y progresista vida de escritor en la ciudad de la bohemia. Martín aparece cegado por el mito mismo de París:

Creía al pie de la letra que una vida en Europa suponía una buena dosis de bohemia, para ser digna y provechosa. O para estar a la altura. [...] Todas sus informaciones culturales lo llevaban a creer en eso. Quería aprender muchas cosas, en la Universidad y fuera de ella, y quería vivir con la intensidad bohemia con que muchos otros, antes que él, habían vivido en París. Esta ciudad, en particular, se prestaba para ello hasta el punto de existir

solo para ello. París era una ciudad hecha solo para gente con sus ideas y convicciones. O sea con muchas ideas y convicciones contradictorias, aunque compatibles en cierto modo. Cada día, cada hora, era una fiesta en potencia, si uno deseaba tomar la vida así. [...] Mucha gente antes que él había vivido así. Otros habían abierto la ruta. Él no tenía más que seguir el ejemplo, y saber elegir bien a las personas que lo ayudarían a darle relieve a su vida futura (Bryce Echenique, 2007: 92-93)

Pero una vez aquí, la distancia entre la idea que tiene prefigurada y la realidad chocan frontalmente. El punto de vista de Bryce Echenique es, por supuesto, el del carácter desmitificador de la parodia, que descarga en la piel de su ingenuo alter ego, personaje que se embarcaba como él mismo hizo, y como también hicieron muchos de nuestros autores, buscando vivir el mito mismo de París. El personaje Martín tendrá que darse de bruces una y otra vez con la realidad hasta transformar su ingenuidad en el escepticismo del narrador que retrospectivamente nos cuenta la historia. Cuando esto suceda, culpará a la ciudad por no haber cumplido con sus infladas expectativas, y es por eso que escribe, con cierta amargura, diálogos como la conversación que mantiene a su llegada a París, en la que utiliza sarcásticamente el motivo: “– ¡Tierra, tierra, yo lo vi primero!, mientras un estibador me grita: ¡Ya pues oiga, quítese de en medio que no deja pasar! – Pero, señor, estoy desembarcando en la dulce Francia. Voy rumbo a la Ciudad Luz. – ¡Anda a que te den por el culo, hombre!” (Bryce Echenique, 2007: 66). La alusión al título en castellano de la autobiografía de Hemingway, componente esencial del mito de París, al que aludía de pasada la cita de más arriba, se repite en la novela de Bryce Echenique de muy diversas maneras, pero siempre con esa misma intención desmitificadora

El motivo aparece con esa misma intención deconstructiva en *Libro de Manuel*, del también latinoamericano Julio Cortázar, queriendo afirmar en realidad mediante el sarcasmo que se trata de una ciudad que poco tenía que ver con aquella que idílicamente retratara Hemingway: “y ella burlándose como si realmente París fuera una fiesta con Gertrud Stein y todo” (1973: 301). Como vemos, Hemingway no inventaba nada en este caso, sino que más bien se adscribía a la larga tradición de representar el París popular en términos bucólicos, como sucedía en Balzac.

Pero si la utilización del motivo por parte de Cortázar es más bien ideológica, enmarcada en la revisión de la cultura imperialista americana y capitalista que es también *Manuel*, en *Martín Romaña* esta desmitificación responde más bien a la trayectoria vital del protagonista; habrá que esperar a la segunda parte del díptico de Bryce Echenique, *El hombre que hablaba con Octavia de Cádiz* –el cual, por cuestiones

temporales queda excluido de nuestro análisis— para que París, más allá de sus ingenuas expectativas, aparezca como la auténtica pero siempre personal Ciudad Luz de Martín Romaña.

También la sátira de Copi que es *La vida es un tango* mantiene una evidente intención paródica cuando plantea esta asociación entre la revolución y el buen tiempo de forma tan explícita como sigue: “—No hay duda, es la revolución, le dijo el señor Rodin a Silvano; este año la primavera ha llegado demasiado pronto, era de esperar” (Copi, 1981: 102-103). En el escritor y dramaturgo argentino esa deformación del tópico, consigue justamente hacerlo patente, evidenciarlo.

Conclusión

En *Libro de Manuel* de Julio Cortázar la ideologización del espacio de París, que hemos concretizado en el tópico de la ‘ciudad luz’ es evidente porque el tema del compromiso político, o la ‘función’, usando la terminología estructuralista, es el contenido vertebrador de la novela. Este compromiso, que emana de lucha por los oprimidos en América Latina, se convierte en una rebeldía contra todo lo establecido, un gran “prohibido prohibir” que encuentra su referente ideológico más cercano en Mayo del 68.

Igualmente interesantes son aquellas perspectivas que, siendo en algunos casos contrarias a los acontecimientos, emplean la parodia como arma para intentar desmontarlos. Este es el caso sin duda de Bryce Echenique, desde la perspectiva de cuyo personaje y alter ego, educado como otros “para ser virreyes de la India”, los colectivos de estudiantes, la juventud sesentayochista en general, no serían mucho más que “comunidades erótico-yerberas” como las llama en alguna ocasión. En Bryce Echenique, tras el 68 no hay transformaciones, sino desencanto que devuelve a los protagonistas rápidamente del lado de la hegemonía.

Para concluir, es importante resaltar que, a pesar de los puntos de vista divergentes sobre el 68, los tres autores convergen en la desmitificación que efectúan sobre el espacio literario de París. En el caso de Copi y Bryce Echenique, en la línea de lo que sucede en la mayor parte de las representaciones de los años 80, esta desmitificación se proyecta igualmente sobre los acontecimientos históricos propiamente dichos, de los cuales Cortázar había escrito en su inmediatez. Sin embargo, no será solamente la cronología, sino también el carácter ideológico del autor, el que determine en última instancia la idealización de las luchas del 68 en su novela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César, 1991, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- Blanco Arnejo, María D., 1996, *La novela lúdico experimental de Julio Cortázar*, Madrid, Editorial Pliegos.
- Bryce Echenique, Alfredo, 2007, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Madrid, Cátedra.
- Bryce Echenique, Alfredo, 2003, *Permiso para vivir (Antimemorias)*, Barcelona, Anagrama.
- Combes, Patrick, 1984, *La littérature et le mouvement de Mai 68. Écriture, mythes, critique, écrivains (1968-1981)*, París, Seghers.
- Copi, 1979, *La vie est un tango*, París, Edition Libres/Hallier.
- Copi, 1981 *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama.
- Cortázar, Julio, 1973, *ELibro de Manuel*, Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, Julio, 2006, *Obras completas VI. Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Durand, Gilbert, 1969, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas.
- Harvey, David, 2008, *Paris, capital de la modernidad*, Madrid, Akal.
- Hutcheon, Linda, 1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Cambridge, Routledge.
- Jones, James, 1971, *The merry month of May*, New York, Delacorte.
- Macchia, Giovanni, 1965, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Torino, Einaudi.
- Pron, Patricio, 2007, *Aquí me río de las modas: Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética argentina* [Tesis doctoral], Georg-August-Universität de Göttingen.
- Yurkievich, Saúl, 2004, *Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Edhasa.

El espacio urbano como experiencia afectiva e intelectual

Londres construido desde la cultura inglesa y la hispana

DANIEL ALTAMIRANDA
Universidad Católica Argentina

Repartido su reino, pensó Bruto en construir una ciudad y, transmitiendo acción a su pensamiento, recorrió todo el país en busca del lugar idóneo para ello. Llegó en su recorrido al río Támesis, y deambuló por sus riberas hasta que halló el lugar que andaba buscando. Así, pues, fundó allí una ciudad, a la que llamó Nueva Troya.

Geoffrey de Monmouth

La primera intención que tuve cuando empecé a pergeñar este trabajo era dar cuenta de en qué medida había una relación directa entre la configuración de un espacio urbano con las características de Londres, que supo ser y es uno de los centros culturales más importantes del mundo, y el producto cultural específicamente correlacionado en su sesgo literario que permite construir un simulacro, una de las tantas explicaciones de la realidad. En efecto, aunque no estoy de acuerdo con concebir el devenir urbano como “evolución”, término que utiliza en su tesis doctoral Miguel A. Romero Dorado, titulada “Visiones de la metrópolis imperial: Londres como espejo literario de la dualidad victoriana de fin de siglo (1877-1901)”, se establece en el apartado “Biografía de una ciudad” (15-34) un enfoque que aúna la historia y la geografía con la literatura, para lo cual recorre desde *The Tales of Canterbury* de Geoffrey Chaucer hasta autores que sin ser

ingleses de nacimiento han sido impactados por Londres, como Dostoievski y Henry James.¹

Tanto en las perspectivas que toman a la ciudad como objeto de estudio, desde el punto de vista geográfico, antropológico o urbanista, hasta las que le asignan un carácter simbólico, los estudios culturales, el feminismo y otras posturas contemporáneas (Williams, Salvador-Rey, Pimentel, Gómez Reus, etc.), el fenómeno por indagar adquiere repercusiones diversas y enriquecedoras. Por ejemplo, en “El panorama, forma de representación del territorio y la ciudad”, el arquitecto Caridad Yáñez observa que es en el panorama, “representación que compite con la propia realidad, al representarse como una ilusión óptica del espacio real del territorio o de la propia ciudad” (Caridad Yáñez, 1992: 24), donde culmina el tipo de representación estricto del paisaje, en nuestro caso, urbano. Por otro lado, en “Público – privado: la ciudad desdibujada”, García Canclini apunta que los trabajos que circunstancialmente prologa “arman sus textos combinando varios enfoques [que ejercitan] la transdisciplinariedad” (García Canclini, 2010: 7) antes de establecer rígidas fronteras entre saberes disciplinares cuidadosamente diseñados de antemano. Siguiendo los planteos de la Escuela de Frankfurt, Hernández Castellanos analiza las “formas de subjetivación” que se producen en las metrópolis modernas (fetichismo, alegoría): “las imágenes son expresiones objetivas: los edificios, gestos humanos, arreglos espaciales, son ‘leídos’ como un lenguaje en el que una verdad históricamente territorial –al igual que la verdad de la transitoriedad histórica– se expresa concretamente y la formación social se vuelve legible dentro de la experiencia sensible” (Hernández Castellanos, 2014: 251-52). Y el devenir de complejidades en el análisis de la experiencia urbana alcanza su límite en Gómez Reus quien señala que, sólo en los años 80, “la sociolingüística, la crítica del arte y la teoría literaria reparan en que estos modelos y versiones de la modernidad, propuestos hasta ese momento como ‘universales’ derivan en realidad de experiencias masculinas” (Gómez Reus, 2005: 11), es decir, la experiencia del anonimato en sitios públicos, contextos callejeros efímeros e impersonales, paseos tranquilos y observación que dieron forma al intelectual en su relación con la urbe en la literatura. Junto a ello, se percibe que la vida pública les estaba vedada a las mujeres respetables, para quienes el destino propio era el cuidado del hogar.

1 Entremedio realiza algunas observaciones como la siguiente: “Si hacia 1550 la población era de unas 50.000 personas, en 1603, gracias a la inmigración y prosperidad económica durante el reinado de Isabel I, el computo de habitantes se sitúa en 150.000 [...] El río, con su puerto y muelles, era un hervidero de embarcaciones; las orillas estaban salpicadas de palacios y mansiones desde la Torre hasta Hampton Court” (Romero Dorado, 2013: 16).

En el “Prólogo” que Elisa Rey escribe para *Los espacios de la literatura*, dice que “La novela hasta las primeras décadas del siglo XX manifestó una lenta evolución en su forma de percibir el espacio hasta que el principio de fragmentación y yuxtaposición pareció adueñarse de la narrativa facilitando el dinamismo y estableciendo toda clase de relaciones entre los fragmentos” (Salvador y Rey, eds., 2001: 12). El espacio se convierte en símbolo, pero en las obras literarias no está simplemente implícito sino que es representado, con la ayuda de recursos y técnicas múltiples que constituyen la descripción: “El espacio que es presentado en la obra deberá ser mínimamente localizante, el lector deberá poder establecer relaciones entre los lugares o conocer, aun de modo somero, el lugar donde personajes, actividades, cosas o acontecimientos están o suceden” (Salvador y Rey, eds., 2001: 13). Esto permite establecer una serie de conceptos fundamentales que apuntan a la construcción de modelos culturales amplios: derecha/izquierda, alto/bajo, próximo/lejano, abierto/cerrado, delimitado/ilimitado, discreto /continuo. Todo lo cual nos llevaría a constituir una semiótica del espacio literario como la que encontramos en *El espacio en la ficción* de Luz Aurora Pimentel, donde se reconocen tres dimensiones de lo descriptivo en el relato: ser un vehículo para el desarrollo de los temas, ser un refuerzo temático-ideológico y ser el lugar donde se forjan los valores simbólicos de la narración (Pimentel, 2001: 8).²

* * *

Londres es, junto a varias ciudades del mundo (Nueva York, San Francisco, Roma y París), un centro literario de principal importancia. Roy Porter, en su ensayo sobre la ciudad, establece: “Cities have been called social laboratories in the making of modernity, experiments in social chemistry, where nature, communities and artefact interact, where the past shapes the present and the present moulds the future

2 Para explorar estas cuestiones, se plantea cinco preguntas esenciales: “¿cuáles son los elementos lingüísticos y lógico-lingüísticos susceptibles de generar una ilusión de realidad?”, la *iconización* “¿podría considerársela como una especie de *conector intersemiótico*?”, “¿cuál es la función de los modelos lógicos, lógico-lingüísticos y culturales de todo tipo en la organización de una descripción?”, “¿cómo se distorsiona el espacio ficcional; cómo se genera [...] la ilusión de ‘antirrealidad’? ¿qué papel desempeñan en esta distorsión los modelos lógicos y culturales?” y “¿cómo se articulan los valores ideológicos y temáticos a partir de un espacio ficcional construido? ¿qué papel desempeñan los modelos que organizan en la constitución de la dimensión ideológica del relato? ¿cómo interviene el fenómeno de la *redundancia* en la articulación de los valores temáticos, ideológicos y simbólicos?” (Pimentel, 2001: 11).

–a future more unintended than planned. Chance is the essence” (Porter, 1999: 5). En efecto, en 1934 se publicó, originalmente en danés, la obra de Steen Eliel Rasmussen titulada *London, the unique city*. A propósito de la traducción al español de dicha obra, señala Antón Capitel que para Rasmussen, Londres es “una ciudad jardín histórica”, “la mejor ciudad posible, la única ciudad perfecta” (Capitel, 2011: 100) y concluye que “probablemente sea el estudio más importante y completo que se ha escrito hasta ahora sobre el capital británico” (Capitel, 2011: 102).

Frente a esta interpretación, la propuesta del presente trabajo es revisar un conjunto de textos en prosa del fin de milenio próximo pasado –*London* (1997) de Edward Rutherfurd e *England, England* (1998) de Julian Barnes, en el ámbito anglosajón, e *Historias de Londres* (1999) de Enric González, en el ámbito hispánico– a fin de realizar una lectura comparativa de los mismos y determinar cómo funcionan en ellos los elementos que los constituyen como ejemplos del mito fundante en la configuración del pasado, del presente y del futuro de la ciudad de Londres. Así se procederá a leer la novela (pseudo)histórica de Rutherfurd como un intento por reconstruir el pasado de algo más de dos mil años, los relatos testimoniales de González, que dan cuenta de un ‘presente’ ya sucedido, y por último la fantasía distópica de Barnes, que nos abre las posibilidades de un aterrador futuro.

Tal como afirma Christopher Lehmann-Haupt en “*London: Greed, lust and glory on the Thames*”, reseña periodística de la novela histórica de Edward Rutherford: “The purpose of *London* is to wave together the great events of English history and to consider into that tapestry the famous figures” (Lehmann-Haupt, 1997: s.p.). Tarea ingente y de muy ardua factura que va acompañada de un “esfuerzo” por analizar el pasado y recontarlo no sobre bases filológicas sino desde una perspectiva actual, particularmente anacrónica que hace de lo histórico un universo en el cual se carece del distanciamiento cronológico para constituir una realidad tergiversada por el presente.

Desde la perspectiva paratextual, el libro está precedido por documentos geográficos: cinco mapas (uno general y el resto históricos –el Londres romano y sajón, el medieval y tudor, el georgiano y victoriano y el actual), por un árbol genealógico de personajes ficticiales que recorren la novela desde y hasta el río (tanto el primer capítulo como el último se denominan “El río”, lo que constituye una forma del eterno retorno) y por un prefacio y, en la parte final, una página de agradecimientos.

En el Prefacio se indica que “*London* es, antes que nada, una novela” (Rutherford, 1997: 19) y “una historia de Inglaterra” (21). Esta doble caracterización del texto nos hace pensar en primer término en

definirla como novela histórica de base postmoderna, tal como a este subgénero lo denominan Brian McHale en *Postmodernist Fiction* o Linda Hutcheon en *Una poética del postmodernismo*.³

Refiriéndose a sí mismo en tercera persona, el “autor” explícito aparece para decir: “en términos generales, a partir de la conquista normanda, se conserva una información tan abundante –no solo referente a la historia de Londres, sino a las historias personales de multitud de ciudadanos– que el autor no se ha visto falto de detalles y sólo ha debido realizar, de vez en cuando, pequeños ajustes respecto a acontecimientos más complejos con el fin de facilitar la narración” (19). Y por supuesto, enumera los “inventos” que debió introducir en la novela que responden a cierto correlato imaginario entre los lugares en que desarrolla sus historias y lugares concretos de la realidad londinense.

La descripción del espacio comienza con el nombre dado al lugar. En el 54 a. C., “en la orilla izquierda, se encontraba el lugar, en ese momento desierto, que ostentaría el nombre de Londinos”. Como pude apreciarse, el narrador que establece el texto tiene dominio de todo lo que sucede, ha sucedido y sucederá en el relato. En el capítulo 2, la denominación aparecerá levemente latinizada, “Londivium”. Estamos ahora en el 251 d. C.:

Londivium se hallaba apaciblemente bajo un claro cielo azul. Era un lugar muy agradable. Las dos colinas junto al río se habían transformado en unas cuevas suavemente empinadas dotadas de airosos terraplenes. En la cima de la colina oriental había un imponente foro, sus severos edificios de piedra reflejaban, un tanto amortiguada, la luz del sol. Desde el foro, una amplia calzada conducía hasta un fuerte puente de madera sobre el río. En la colina occidental, justo detrás de la cima, un inmenso anfiteatro ovalado dominaba el paisaje y detrás de éste, en el ángulo noroeste, se hallaba el cuartel general de la guarnición... (Rutherford, 1997: 73)

Y continua así en una visión creativa del narrador que arma un lugar tal como puede ser rastreado a través de las muchas ruinas del imperio desperdigadas por distintos sitios en toda Europa pero inexistentes como tales en Londres que no solo fue creciendo, cambiando su

3 Para el primero, las figuras históricas del mundo real se ubican en el contexto ficcional, para provocar una contaminación y un borrado de límites entre la realidad/fantasía, que se alcanza gracias al empleo de realementos históricos. Para la segunda, se trata de perspectivas altamente sofisticadas que permiten leer textos como *Ragtime* de E. L. Doctorow, *La mujer del teniente francés* de John Fowles, *El nombre de la rosa* de Umberto Eco o *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie como textos de metaficción historiográfica: “La ficción postmoderna sugiere que re-escribir o re-presentar el pasado en la ficción en la historia es, en ambos casos, abrirlo al presente, impedir que sea conclusivo y teleológico” (Hutcheon, 2014: 200).

estructura original sino además que padeció alteraciones muy profundas, producidas por el incendio de 1666 y por los bombardeos ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial.

A través de veintiún capítulos recorre la historia de Londres desde el pasado más remoto (“Muchas veces, desde que la Tierra era joven, el lugar había permanecido bajo el mar”, Rutherford, 1997: 22) hasta el presente en que una excavación arqueológica, llevada a cabo contemporáneamente (en un momento fijado en 1997) en la City de Londres nos devuelve el pasado: “Era asombroso lo silencioso que Londres podía estar. No solo en los grandes parques, sino en los grandes recintos amurallados [...] o en las viejas iglesias [...] reinaba un silencio tan profundo que hacía que uno retrocediera varios siglos” (Rutherford, 1997: 1179). Y en esa dimensión voluntariamente mágica, en la que el espacio nos impone su mutismo, es donde encontra(re)mos un pasaje que nos lleva a reconsiderar el pasado histórico general como si fuera un pasado histórico personal o memoria. Por esa se llega a una afirmación como la siguiente:

Pero las exposiciones sobre el poblamiento de Londres narraban una historia muy distinta [de la que nos trae la historia oficial]. Anglos, sajones, daneses y celtas: se habían hallado huellas de todos ellos en Londres. Pero ya en los tiempos en que se construyó la Torre de Londres [...] existían mercantes lombardos e italianos, y posteriormente flamencos y germanos. [...] En tiempos más recientes, la extensa comunidad judía, los irlandeses y con posterioridad gentes del antiguo Imperio: el subcontinente indio, el Caribe, Asia. (Rutherford, 1997: 1175)

Aquí está el núcleo del planteamiento que realiza el autor: la esencia de lo inglés no debiera entenderse como un proceso de nacionalización que se expande al mundo con la política imperial británica sino que es una argamasa que se ha ido moldeando durante siglos, una mezcla de hibridez de muchos pueblos que configuró el espíritu del lugar: “En términos históricos, Londres ha constituido un centro de mestizaje tan importante como [...] Nueva York” (Rutherford, 1997: 1175) o “Somos, sencillamente, una nación de inmigrantes europeos a los que vinieron a añadirse constantemente muchos pueblos” (Rutherford, 1997: 1176).

* * *

Historias de Londres de Enric González permite considerar el valor testimonial de la escritura periodística.⁴ Declara Mateu Biosca que

4 Editada por primera vez en Península en 1999, volumen del cual existe una reseña titulada “Londres: una visió envejable” de A. Mateu Biosca.

“El tema, Londres, ja donava per molt; però l'estima que hi sent Enric González fa encara més atractiva la lectura”. Se trata de “instantáneas pasadas pel sedàs de la connotació de l'autor” (s.p.).

Este es un texto que representa, en la breve selección textual elegida, el ‘presente’ de fin de milenio, ordenado en tres partes que corresponden a la geografía que sostiene la ciudad de Londres: “El oeste” (González, 1999: 9-60), “El centro” (66-101) y “El este” (103-75). Cada una de estas secciones está precedida por un plano del fragmento nominado, en el que se señalan las calles centrales, los edificios más importantes, los museos y estaciones significativas.

El primer apartado se llama “El londinense accidental” y en él se introduce la micro-anécdota del autor-personaje: un español que vivió como corresponsal de un periódico extranjero en Londres desde 1990, momento en que se produjo la invasión del ejército iraquí a Kuwait, hasta el año 2000. Dado que el texto participa de la crónica periodística y a la vez parece adoptar el esquema de guía de turismo, los elementos ficcionales a que estamos acostumbrados no operan de la misma manera en esta circunstancia. Podría decirse que el periodista profesional que se ocupa del ámbito urbano es un intelectual que reúne las condiciones del “vagabundo ciudadano que no tiene a dónde ir y recorre las calles al azar, sin ningún objetivo determinado y liberado de las referencias cotidianas con las que manipulamos los espacios para un beneficio práctico” (Rodríguez Ruiz, 2003: 57) o, al menos, así lo parece. En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari establecen que los espacios pueden ser definidos como estriados o lisos y, dejando de lado la relación entre puntos y líneas que los constituyen, ser analizados por la “manera” como esos espacios se recorren. De allí que adquieran un sentido estético que se crea en el simulacro de la novela postmoderna.

En determinado momento se describe la ciudad en términos comparativos:

Hay ciudades bellas y crueles, como París. O elegantes y escépticas, como Roma. O densas y obsesivas, como Nueva York. Londres no puede ser reducida a antropomorfismos. Siglos de paz civil, de comercio próspero, de empirismo y de cielos grises la han hecho indiferente como la misma naturaleza. Quizá exagero. Quizá Londres sea una proyección del carácter inglés. No hay sentimentalismo, ni derroches de pasión, ni verdades con mayúsculas. Por una u otra razón, Londres reúne las condiciones óptimas para que florezca la vida. Es difícil no sentirse libre en esa ciudad inabarcable y a la vez recoleta, sosegada como el musgo de sus rincones umbríos —una insignificancia vegetal que me conmueve, qué tontería—, donde caben el arte y su reverso técnico, el *kitsch*, sin estorbarse mutuamente, donde la Justicia, ese concepto peligroso, metafísico y continental, pesa menos que la sensatez a escala humana del *fair play*. (González, 1999: 21)

A este nivel macro cósmico corresponde uno micro cósmico. El protagonista da cuenta de cómo es el lugar específico e íntimo en que le toca vivir: “La primera planta [de la casa] constaba de una cocina diminuta y un saloncito, con una estrecha –pero, insisto, muy bonita– escalera de caracol de hierro forjado que ascendía a los dormitorios y a un baño enmoquetado de rosa de allá por los años ye-yé. A la izquierda de la entrada había un garaje. En conjunto, una delicia” (González, 1999: 15).

Las marcaciones de lo londinense, más allá de las referencias y apartados de lo esperable (los parques, clubes, la corona británica y el fútbol), son un conjunto de rasgos culturales dados a través de observaciones lingüísticas. Veamos un ejemplo: al encontrar un bebé solo en la calle, golpean en la puerta más cercana y se produce la siguiente formulación: “–Good evening, ma’am. Acabamos de encontrar un bebé en la calle y nos preguntábamos si...” (González, 1999: 18). Sin indicarlo explícitamente, el texto se presenta como dicho en inglés pero que, ahora, en el momento de escritura, se traduce para ser comprendido por un lector promedio que no se maneja con otros idiomas y que perdería la intención del texto, más allá de comprender las fórmulas de saludo y tratamiento.⁵

Se insiste en la misma dimensión, señalando a quien manifiesta una experiencia desde fuera, en el siguiente intercambio:

(...) pasé ante un *newsagent* y vi una noticia que me interesó en la portada de *The Guardian*. Entre, me acerqué al mostrador y dije algo que debió sonar más o menos así:

–Bababa, bí.

El quiosquero, sin el menor gesto de duda, me entregó un ejemplar de *The Guardian*. Cuando salía, alcancé a escuchar el comentario que el quiosquero le susurró a otro cliente:

–Bloody australians! What an accent! (González, 1999: 46)

Dejando de lado un conjunto de referencias literarias, que comienzan con la frase “El Aleph existe” (González, 1999: 45),⁶ voy a citar un

5 De manera semejante, anota que las calles serán denominadas por rasgos imprecisos o vagos, que tienen más que ver con su acervo histórico que por razones universales de definición: “Hay que llamar a las calles de muchas maneras: *street, road, place, mews, crescent, avenue, rise, lane, way, grove, park, gardens, alley, arch, path, walk, broadway, promenade, gate, terrace, vale, view, hill*, etcétera” (González, 1999: 22).

6 Y que continúan con “El signo del Aleph, ese mito borgiano en el que todos los acontecimientos del universo ocurren simultáneamente en un mismo punto”, se citan en este texto numerosos autores de la modernidad desde Daniel Defoe y William Blake (González, 1999: 116), Thomas de Quincey (66) y Charles Dickens (114-15)

breve pasaje en el que el “humor inglés”, marcado por la observación aguda, recae sobre Londres: “No es que los ingleses sean sucios. Es que son raros. E isotérmicos. El inglés se abrocha la gabardina en invierno y se la desabrocha en verano, eso es todo” (González, 1999: 59).

La escritura de un profesional, un periodista que ordena una guía londinense desde la perspectiva de las diversas historias, desde la general, que está pautada por el testimonio cultural –los fenómenos o hitos históricos, la literatura y el arte, las costumbres y hábitos–, hasta la propia y particular en la que ofrece un testimonio personal que se orienta a la iluminación de la idiosincrasia local vista desde la perspectiva privilegiada de un “visitante” que ha pasado diez años en la ciudad y que concluye con la siguiente pregunta: “Vuelvo a Londres con frecuencia, y a veces me entran ganas de regresar y quedarme para siempre. / ¿No se podría vivir del aire en Londres?” (González, 1999: 175).

* * *

*‘No, it’s about keeping reality and illusion separate.’
‘That’s very English too.’*

England, England

El texto de Barnes es una fantasía distópica que permite concentrar el país y, en consecuencia, su capital (metonimia del todo por la parte) en el futuro del siglo XXI, “dominado por un poder hegemónico, donde la verdad, la historia y la realidad se confunden hasta llegar al más espectral absurdo” (Lázaro, 2002: 197). En principio, esta novela que ha merecido numerosos abordajes críticos (tanto en el ámbito inglés – Nitsch, Semino– como internacional –Arargü, Bulger, Navarro Romero, Montes, Jászay, Mickecz, etc.) despliega la historia de Inglaterra a través de hitos fundamentales, pasados sencillamente a máquina por Martha Cochrane, personaje que unifica la narración, que comienzan en el 55 d.C. con la invasión romana, incluyen la Batalla de Hastings (Barnes, 2000: 1066), la Carta Magna (1215), el nombramiento de Enrique como Defensor de la Fe (1512), el desastre de Crimea (1854) hasta indicar la Batalla de Inglaterra (1940) y el Tratado de Roma (1973). Es decir, una síntesis despojada de la historia, una suerte de crónica, que va encadenando los hechos del pasado significativamente, para restituirlos en una cronología carente de sentido.

hasta autores del siglo veinte como John Galsworthy (66), Evelyn Waugh (74) y Kinsley Amis (63) hasta contemporáneos como Martin Amis (49) y Salman Rushdie (50).

En esa carencia de sentido adquieren valor específico una serie de determinaciones que tienen que ver con los espacios tratados: el presentado y el representado, que establecen ficcionalmente la relación entre la “realidad” del texto y su correlato de “ficcionalidad” para luego derruir los límites en la narración. Del mismo modo, en una reducción al absurdo de la geografía, en la primera parte, Martha juega siendo niña a armar un rompecabezas constituido por los condados del país lo que le permitiría reconstruir a Inglaterra. Esto es, un elemento “real” aparece representando otro elemento “real”, pero son dos rasgos ficcionales que pone en juego el narrador implícito para que establezcamos una codificación específica al relato. Sin embargo, volviendo a la simulación literaria, el esfuerzo de la niña conduce a la nada puesto que le falta una pieza, Nottinghamshire, que ella supone se llevó su padre en su fuga de la familia. En el episodio referido se lee con claridad el recurso a la metonimia, porque así como el rompecabezas está incompleto, la realidad a la que alude tampoco podrá armarse nunca por no poder ser conocida en su completitud: la parte por el todo.

Por otro lado, la isla de Wight en que se funda el experimento económico de la segunda parte –un parque temático que permita conocer lo esencial de Inglaterra sin tener que recorrerla en una visita regular, lo que supone tiempos muertos, atestiguar elementos cotidianos intrascendentes, recorrer grandes distancias, o subir a construcciones reales concretas, que toman tiempo y esfuerzo adicionales– se convierte en un verdadero suceso: “La isla tiene tanto éxito que pronto se convierte en un país independiente con una economía muy boyante, que pasa a llamarse ‘England, England’ –metonimia en tercer grado esta vez, radicada en el hecho de concentrar en una sola zona de unos sesenta kilómetros cuadrados todo lo que el visitante desearía conocer de lo que solía considerarse Inglaterra–. “Mientras tanto la vieja Inglaterra se ve desprovista de uno de sus mejores fuentes de ingreso, el turismo, y cae en declive” (Lázaro, 2002: 197).

Para lograrlo, se debe disponer de los íconos de la cultura inglesa seleccionados por Barnes para parodiar la noción de *Englishness* (Bulger, 2009: 53)⁷ o la idea de Inglaterra, es decir, “de su autenticidad, de la búsqueda de la verdad, de la invención de la tradición y del nudo en que olvidamos nuestra propia historia” (Montes, 2010: 696). A partir de definiciones como las precedentes, se establece un *simulacro*

7 Observa la crítica que la “construction of a hilarious though grotesque make-believe world, and of its creator, Sir Jack Pitman, a character drawn out of a Monty-Pyton sketch” (Bulger, 2009: 53).

–noción de la postmodernidad que debemos a Jean Baudrillard– que reemplaza lo auténtico de Inglaterra con una perspectiva que recuerda a la acumulación de referencias culturales de todos lados que constituye la hotelería de Las Vegas.

Entre estos íconos o símbolos se encuentran los cincuenta elementos quintaesenciales de lo inglés (cf. Barnes, 2000: 86-88), integrados por aspectos disímiles de la realidad, que permitirían abarcar las siguientes categorías:

- a. *Instituciones sociales*: “Royal family”, “Class system”, “Flagellation/Public School”. “Magna Carta”...
- b. *Agrupaciones culturales*: “Manchester United Football Club”, “Cricket”...
- c. *Prácticas culturales*: “Breakfast”, “Beer/Warm Beer”, “Pubs”...
- d. *Animales característicos*: “A Robin in the snow”
- e. *Transportes públicos*: “London taxis”, “Double-Decker buses/Red buses”...
- f. *Personajes folklóricos y literarios*: “Robin Hood and his merrie men”, “Alice in Wonderland”...
- g. *Regiones espaciales características*: “White cliffs of Dover”, “West End”, “Stonehedge”, “Oxford/Cambridge”...
- h. *Medios masivos de comunicación*: “BBC”, “Times newspaper”, “TV classic serials”...
- i. *Personajes y acontecimientos históricos*: “Shakespeare”, “Winston Churchill”, “Francis Drake”, “Queen Victoria”, “Battle of Britain”...
- j. *Rasgos de personalidad colectiva atribuidos a los ingleses*: “Snobbery”, “Hypocrisy”, “Perfidy/Untrustworthiness”, “Emotional Frigidity”, “Not washing/Bad underwear”...

Quedan fuera de este catálogo numerosos símbolos desechados por no pertenecer a un “aquí” y “ahora” combinados con cierta “magia” que los haría llamativos, entre otros:

The design section produced scores of them, mostly unacknowledged revisions and quiet steal of familiar symbols. Lions in various numbers and various staged of rampancy; assorted crowns and coronets; castle keeps and battlements; a skewed Palace of Westminster portcullis; lighthouses, flaming torches, silhouettes of landmark buildings; profiles of Britannia, Boadicea, Victoria, And- Saint George; roses of every kind, single and

double, tea and floribunda, briar, cabbage, dog, and Christmas; oak leaves, apples, and trees; cricket stumps and double-decker buses, White Cliffs, Beefeaters, red squirrels, and a robin in the snow; phoenix and facon, swan and Talbot, eagle and popinjay, hippogriff and hippocampus. (Barnes: 2000: 122)

Pero en la concretización del parque de diversiones se conservan algunos objetos característicos y emblemáticos:

They had a half-size Big Ben; they had Shakespeare's grave and Princess Di's; they had Robin Hood (and his Band of Merrie Men), the White Cliffs of Dover, and beetle-black taxis shuttling through the London fog to Cotswold villages full of thatched cottages serving Devonshire cream teas; they had the Battle of Britain, cricket, pub skittles, Alice in Wonderland, *The Times* newspaper, and the One Hundred and One Dalmatians. (Barnes: 2000: 145-46)

Estos elementos son presentados sin ningún tipo de ordenamiento (como el que he intentado establecer aquí anteriormente, que no es otra cosa que una de las posibilidades que podrían establecerse) sino como mera enumeración en que los constituyentes no tienen nada que ver entre sí, excepto que corresponden a una caracterización común a un pueblo y su lugar específico.

Con todo, podría afirmarse que el aspecto más llamativo en torno a la cuestión radica en la misma disolución de espacios que acompaña la estructura de la novela: 1. "England" (Barnes, 2000: 1-26), 2. "England, England" (27-247), subdividida en tres secciones y 3. "Anglia" (237-275), en la que el fracaso como país y el fracaso como simulacro, da pie a la creación de una tercera instancia, a la que volverá el personaje de Martha muchos años después. Esto es, sobre la base de un espacio referido "real", se genera un espacio futuro hipotético, en el que se da una espacialidad similar a la realidad, que concentra aquello que se supone debería ser memorable, y un tercer espacio final que anticipa, desde nuestra perspectiva como lectores, el fracaso del experimento literario.

Encontrar unas conclusiones, siempre me ha parecido reportar el texto de una ponencia a las convenciones de un escrito dominado bajo el régimen de la modernidad. Por ello me resulta accidental y caprichoso la elección de elementos conclusivos que cierran formalmente la escritura. En lugar de ello, quiero señalar con Raúl Dorra que "Todo relato es travesía hacia un desenlace pero esa travesía y ese desenlace pueden ser menos importantes que el mundo que es escenario de la travesía" (Dorra, 1989: 237).

Bibliografía

- Arargüç, M. Fikret, 2005, "Idle simulacra in Julian Barnes's *England, England*", *Journal of British Literature and Culture* 12, pp. 3-20.
- Barnes, Julian, 2000, *England, England. A novel*, Nueva York, Vintage Books.
- Bloom, Harold, 2005, "Cities of the mind" e "Introduction", en. Donna Dailey y John Tomedi (eds.), *London*, Philadelphia, Chelsea.
- Bulger, Laura F., 2008, "'We are no longer mega' in *England, England* by Julian Barnes". *The 1st International Conference on Cross Cultural Humour: "Humour that Divides; Humour that Unites*, Funchal, Universidade da Madeira, *JoLIE* 2.2, pp. 51-58.
- Capitel, Antón, 2011, "Londres, ciudad única", *El lugar* 2, pp. 99-102.
- Caridad Yáñez, Eduardo, 1992, "El panorama, forma de representación del territorio y la ciudad", *Boletín académico* 15, pp. 2-32.
- Dorra, Raúl, 1989, "La descripción", en Renato Prada Oropeza (ed.), *La narratología hoy*, La Habana, Arte y literatura, pp. 229-44.
- García Canclini, Néstor 1996, "Público – privado: la ciudad desdibujada", *Alteridades* 6, 11, pp. 5-10.
- Gómez Reus, Teresa, 2005, "Introducción", *Feminismo/s* 5, pp. 11-21.
- González, Enric, 1999, *Historias de Londres*, Barcelona, RBA.
- Hernández Castellanos, Donovan A., 2014, "La ciudad de las fantasmagorías. La modernidad urbana vista a través de sus sueños", *Andamios*, 11, 25, pp. 243-76.
- Hutcheon, Linda, 2014, *Una poética del postmodernismo*, Buenos Aires, Prometeo.
- Jászay, Dorottya, 2014, "'Supernatural simulacra': The relation of the human psyche and the theme park phenomenon in Julian Barnes's *England, England*", en Ester Tory y Janina Vesztergom (eds.), *Stunned into uncertainty. Essays on Julian Barnes's fiction*, Budapest, Eötvös Loránd University.
- Lázaro, Alberto, 2002, "La tradición distópica en *England, England* de Julian Barnes", en Pilar Abad, José Manuel Barrio y José María Ruiz (eds.), *Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX*, Valladolid, Centro Buendía, Vol. 6, pp. 195-202.
- Lehmann-Haupt, Christopher, 1997, "London: Greed, lust and glory on the Thames", *The New York Times* August 7.
- Mateu Biosca, A., 2000, "Londres: una visió envejable", *Revista del Centre de Lectura de Reus Maig* 62, 13.

- McHale, Brian, 1989, *Postmodernist Fiction*. Londres, Routledge.
- Mikesz, Miklós, 2014, "Personal as National/National as Personal: Interactions between narrative strands in Julian Barnes's *England, England*", en Ester Tory y Janina Vesztergom (eds.), *Stunned into uncertainty. Essays on Julian Barnes's fiction*, Budapest, Eötvös Loránd University, pp. 129-44.
- Montes, Elina, 2010, "Un país ideal: *England, England* de Julian Barnes" <http://www.2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/100.Montes.pdf>
- Navarro Romero, Betzabé, 2011, "Playing with collective memories: Julian Barnes's *England, England* and new labours's rebranding of Britain", *ES: Revista de filología inglesa*, 32, pp. 241-262.
- Pimentel, Luz Aurora, 2001, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI.
- Porter, Roy, 1999, *London. A social history*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press.
- Rodríguez Ruiz, Jaime A., 2003, "Hipertexto, literatura y sociedad". *Universitas Humanistica* 56, pp. 53-67.
- Romero Dorado, Miguel Á., 2013, *Visiones de la metrópolis imperial: Londres como espejo literario de la dualidad victoriana de fin de siglo (1877-1901)*, Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Rutherford, Edward, 1997, *London*, Londres, Hutchinson. Trad. Camila Batlles: *Londres*, Buenos Aires, Roca, 2014.
- Salvador, Nélica y Elisa Rey (eds.), 2001, *Los espacios de la literatura*, Buenos Aires, Ediciones Academia del Sur.

14.

**PAISAJE, MEMORIA
Y VIOLENCIA**

Paisagens da memória entre literatura e filosofia

MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Diz o crítico brasileiro comparatista Antônio Cândido em *La Literatura Latino-Americana como Proceso*: “A literatura brasileira, ainda que seja baseada sobre cânones fortemente impostos [...], tem correntes reprimidas, provenientes seja de cânones mais populares, seja de modelos heterodoxos” (Cândido, 1985: 82), antecipando perspectivas novas e inusitadas para a literatura brasileira capazes de favorecer a inserção da produção nacional no continente latino-americano e, conseqüentemente, na mundialização; como se dizer “dinámicas del espacio” significasse evidenciar operações e mobilidades geográficas, subjetivas, disciplinares e temporais que ressimbolizem o lugar, fazendo-o representação exemplar de certa transformação, dizer “transformação” correspondendo a perceber a eficácia do nomear a palavra que traduz o desbloqueio de “correntes reprimidas” e que, ao fazê-lo, incide na emergência da voz. Nela, o silêncio não equivale à imobilidade, ao vazio e à diluição. Ao contrário, perspectivada pelo ângulo da constante transformação, toda pausa e retração da voz faz-se indício da fertilidade, transformando espaço em espacialidade e tempo em temporalidade: sob a transparência da aparente imobilidade, grãos da voz vão-se compondo em busca de inesperados floresceres. Gera-se, desse modo, um diálogo produtivo

entre lugar e voz silenciosa que encontra, em concepções contemporâneas sobre *Paisagem*, uma possível forma de abordagem, forma que percebe em passagens, travessias e deslocamentos a composição de certa memória residual.

Fixando na matriz do espaço seu ponto de origem, a Paisagem, hoje, recorta da variabilidade temporal o traço que completa sua própria dinâmica espacial. Paisagens da memória emergem desta intersecção espaço/tempo enquanto aproximações e distanciamentos impensados, produzindo efeitos de reverberação que sublimam o olhar do Sujeito contemporâneo: captar dessa prática o desenho da Paisagem primordial, eis a nova cartografia que se propõe ao Sujeito, hoje, e que encontra ressonância nas palavras de Jorge Luis Borges:

El paisaje del campo es la retórica. Es decir, las reacciones del individuo ante la madeja visual y acústica que lo integra han sido ya delimitadas. [...] Ir a admirar adrede el paisaje es paralelizarlos con los salvajes de la cultura, con esos indios blancos que desfilan en piaras militarizadas por los museos y se quedan con los ojos arrodillados ante cualquier lienzo garantido por una firma sólida, y no saben muy bien si están ebrios de admiración o si esa misma voluntad de entusiasmo les ha inhibido la facultad de admirarse.

Desconfiemos de su indecencia emocional.

Desconfiemos de las reacciones organizadas, de las emociones previstas y de las actitudes de recluta en que se plasman los espíritus amaestrados. El Arte – comprendido, como ellos lo comprenden, con A mayúscula – es una falsedad, es una cosa que en lugar de enriquecer la vida la estruja y empobrece.

El paisaje – como todas las cosas en sí – no es absolutamente nada. La palabra *paisaje* es la condecoración verbal que otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura. Desgraciadamente no hay gran acervo de barnices. [...] (Borges, 1997: 100),

diz Borges em *Textos recobrados* (1919-1929), indicando o traço da construção (da verdadeira Paisagem) como saber que confere legitimidade às relações Arte/Subjetividade, quando aponta para a experiência do constante destecer, retercer e tecer vivenciada pelo Sujeito como tradução do sentimento captado, diferentemente do que, de modo ilegítimo, costumamos denominar “Paisagem” e que não constitui produto de uma vivência individual e privada. Sob o olhar de Borges, o sentimento paisagístico situa-se aquém e além de geografias e fronteiras estabelecidas, sugerindo certa procura de um lugar outro, pelo Sujeito, de um “mas allá”, como o configura a crítica uruguaia Lisa Block de Behar ao longo de sua produção teórico-crítica sobre a Literatura Latino-Americana. Marca, esta crítica, justamente

em Borges, a chama fértil da antecipação que, ao sugerir caminhos para a produção argentina, preconiza o pensamento literário da arte mundializada. Perceber em Borges essa cartografia do nacional e do transnacional, postos em intersecção, permite a leitura da construção paisagística como possível arquivo vivo das dinâmicas do espaço configuradas pela Paisagem, seja do ponto de vista da palavra poética, seja do ponto de vista da reflexão teórico-crítica da experiência paisagística decantada.

No fundo, em Borges, a denúncia da paisagem ilegítima, bem como a demarcação do processo de desbloqueio da voz, em Cândido, traduzem, cada uma a seu modo, o desejo de decifrar a enigmaticidade paisagística mascarada sob a estampa ilusória a ser contemplada. Verifica-se que esta convergência dos dois autores, no que se refere à percepção e à composição da verdadeira Paisagem, encontra um provável elemento de reflexão na palavra de Claude Lévi-Strauss, ao expressar em *Tristes trópicos* o impacto experimentado diante da paisagem brasileira:

Toda paisagem apresenta-se de início como uma imensa desordem que nos deixa livres para escolhermos o sentido que preferimos lhe atribuir. Porém, mais além das especulações agrícolas, dos acidentes geográficos, das transformações da história e da pré-história, o sentido, augusto entre todos, não é o que precede, comanda e, em grande escala, explica os outros? Essa linha tênue e confusa, essa diferença quase sempre imperceptível na forma, e a consistência dos detritos rochosos testemunham que, ali onde hoje vejo um terreno árido, dois oceanos outrora se sucederam. Seguindo passo a passo as provas de sua estagnação milenar e vencendo todos os obstáculos – paredes abruptas, desabamentos, matagais, plantações –, indiferentes às trilhas como às barreiras, parecemos agir em sentido contrário. Ora, essa insubordinação tem como único objetivo recuperar um sentido primeiro, obscuro sem dúvida, mas do qual cada um dos outros é a transposição parcial ou deformada.

Que se produza o milagre, como ocorre de vez em quando; que, de um lado e outro de rachadura secreta surjam par a par duas verdes plantas de espécies diferentes, cada uma escolhendo o solo mais propício; e que ao mesmo momento se percebam na rocha duas amonites de involuções desigualmente complicadas, comprovando a seu modo uma distância de algumas dezenas de milênios: de repente, o espaço e o tempo se confundem, a diversidade viva do instante justapõe e perpetua as eras. O pensamento e a sensibilidade atingem uma dimensão nova em que cada gota de suor, cada flexão muscular, cada arfar tornam-se outros tantos símbolos de uma história cujo movimento próprio meu corpo reproduz, e cujo significado, ao mesmo tempo, meu pensamento abarca. Sinto-me banhado numa inteligibilidade mais densa, em cujo seio os séculos e os lugares se respondem e falam linguagens afinal reconciliadas (Lévi-Strauss, 1996: 54);

como se, aquém e além de geografias, sentimentos nacionais e transnacionais, o olhar estrangeiro de Claude Lévi-Strauss percebesse certo efeito de reverberação que traça caminhos seguidos pelos estudos da Paisagem, no Contemporâneo. Desse modo, do pensamento expresso pelos três pensadores, de diferentes pertencas, depreende-se o desenho de certa zona intervalar que configura um caleidoscópio de figurações espaciais e temporais entrelaçadas; como se, ainda, o entrelaçamento e o conseqüente efeito de mescla expressasse o constante desdobramento do livre perceber e do livre conformar lugares e temporalidades em contínua operação de transformação.

Como se, enfim, sob a articulação de “dinâmicas del espacio”, decantada ou filtrada, toda paisagem concedesse a plenitude da estampa primordial, produto do olhar a quem não satisfaz o pronto, o completo e o dado como definitivo, traços denunciados por Borges, esteiras indicadas por Antônio Cândido, composição paisagística que o poema de Carlos Drummond de Andrade, intitulado “Paisagem como se faz”, da coletânea *As impurezas do branco*, expressa com exemplaridade:

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
vacante, a semear
de paisagem retrospectiva.

A presença da serra, das imbaúbas,
das fontes, que presença?
Tudo é mais tarde.
Vinte anos depois, como nos dramas.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe
fibrilhas de caminho, de horizonte,
e nem percebe que as recolhe
para um dia tecer tapeçarias
que são fotografias
de impercebida terra visitada.

A paisagem vai ser. Agora é um branco
a fingir-se de verde, marrom, cinza,
mas a cor não se prende a superfícies,
não modela. A pedra só é pedra
no amadurecer longínquo.
E a água deste riacho
não molha o corpo nu:
molha mais tarde.
A água é um projeto de viver.

Abrir porteira. Range. Indiferente.
Uma vaca-silêncio. Nem a olho.

Um dia este silêncio-vaca, este ranger
baterão em mim, perfeitos,
existentes de frente,
de costas, de perfil,
tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:
O que há com você?
E não há nada
senão o som-porteira, a vaca silenciosa.

Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto,
somos a paisagem da paisagem.
(Drummond de Andrade, 2006: 730-731)

Nesse poema, a eficácia de Espaço e Tempo entrecruzados, se, de um lado remete ao projeto de construção de Borges e ao desbloqueamento da voz retida em Antônio Cândido, por outro lado adensa e especifica essa reflexão argentina e brasileira, pela visada teórico-crítica dos estudos da Paisagem, articulados pela teoria da Literatura Comparada, no diálogo que estabelece com perspectivas de natureza filosófica. Especificando: vislumbra-se, hoje, a Paisagem em sua figuração artística, estética e cultural, o que equivale a evidenciar a fertilidade do acréscimo que agrega à interdisciplinaridade, considerada território eficaz proposto à teoria da Literatura Comparada. Novas relações entre campos próximos e de mesma natureza e campos distantes e díspares são tecidos que ampliam o território comparatista; como se a Paisagem possibilitasse conservar a unidade na diversidade sem retrair a singularidade do Mesmo frente ao Outro: sob forma de diálogo confesso e inconfesso, imagens poéticas e artefatos culturais coabitam, fazendo-se representativos de distintos sentimentos, geografias e disciplinas.

Visualiza-se, pois, desse modo, a “Paisagem” como matriz de transferências artísticas e culturais que, ao evidenciar a eficácia de novas experiências da textualidade, encaminham o pensamento nacional ao pensamento transnacional. Nelas, diferentes vivências espaciais e temporais confluem na composição de novas cartografias traçadas entre Literatura e Filosofia. Campos disciplinares de natureza simbólica e não simbólica entrelaçam-se nessa zona intervalar, encontrando ressonância nas reflexões teórico-críticas emergentes dos estudos de

Paisagem desenvolvidos, na atualidade, pelo crítico literário Michel Collot e pelo filósofo François Jullien.

Postas em intersecção, estas duas vozes críticas estabelecem um diálogo interdisciplinar em que “Paisagem” configura-se, pelo menos, de dois modos distintos. Citam-se, nesse sentido, os seguintes lugares emergenciais:

Paisagem origina-se, duplamente, do entrecruzamento do espaço ao tempo produzido pela imagem do “pensamento-paisagem” articulada por Michel Collot, com base na relação de complementaridade que esse crítico estabelece entre “representação” e “presença”, na obra *Pensée-Paysage* (Paris: Actes Sud, 2001). Michel Collot compreende “representação” como figura do lugar geográfico e “presença” como eixo dinamizador de práticas transgressivas de natureza territorial, disciplinar e subjetiva efetuadas pelo sujeito no mundo circundante. Trata-se, desse modo, de configurar *Paisagens da Memória* como passagens e travessias interdiscursivas e interdisciplinares. Assim, emergentes do jogo entre “representação” e “presença”, *Paisagens da Memória* compõem um arquivo de percepções e de experiências vivenciadas, transformadas ou imaginadas pelo sujeito no exercício de sua subjetividade. Surpreendem, por isso mesmo, pelo efeito do inusitado com que traduzem cantos e traços enigmáticos e aparentemente insondáveis que afloram de vivências experimentadas.

Na obra *Pensée-Paysage*, de Michel Collot (2011), imagens como “ni pure représentation ni une simple présence mais un entrecroisement entre les deux” (Collot, 2011: 18), “espace transitionnel entre l’intérieur et l’extérieur” (Collot, 2011: 30), “migration indéfinie qui lui est intérieure” (Collot, 2011: 45) relacionam-se com um outro conjunto de imagens referentes à atividade do sujeito, a exemplo de “le paysage implique un sujet qui ne réside plus en lui-même mais qui s’ouvre au dehors [...]” (Collot, 2011: 33) para “figurer l’infigurable” (Collot, 2011: 132), decifrando o “fond insondable du paysage” (Collot, 2011: 133).

Já, em *Vivre de paysage ou l’impensée de la Raison*, de François Jullien (2014), esse filósofo configura a eficácia da experiência paisagística de um modo outro: sobrepõe o “afetivo” ao “perceptivo”. Demarcar o traçado da experiência paisagística por essa sobreposição fertiliza a composição de Paisagens da Memória, na medida em que confere maior especificidade e liberdade à atividade do sujeito, na fabricação do “pensamento-paisagem”.

Desse modo, se, por um lado, os dois teóricos franceses confluem na experiência paisagística efetuada pelo Sujeito, por outro lado o acento posto no “afetivo” em François Jullien, ao invés do “perceptivo” indicado por Michel Collot, os distancia conquanto desvincula espaço exterior e interior pela paisagem íntima sob a regência subjetiva. Dito

de outro modo: a sedução paisagística floresce e é tecida pelo “vivre” e não pela projeção, pela perspectiva cultural e pela correspondência com os estados de alma. Trata-se, em uma palavra, de desvincular Sujeito e Paisagem para abrir espaço a percepções outras, inimaginadas, produto das constantes “transformations silencieuses”, imagem com que François Jullien representa o constante fluir e desdobramentos provocados por dinâmicas espaço-temporais que ocorrem independentemente do desejo e do fazer do Sujeito; concedem ao Sujeito a descoberta de perspectivas novas destecidas das vivências realizadas. Como diz François Jullien em *Vivre de paysage*: “On se lasse d’un lieu, d’une ‘vue’ peut-être ou d’un ‘spectacle’, mais non pas d’un paysage” (Jullien, 2014: 93), acentuando a prática do afetivo concedido ao Sujeito. Assim, na presente reflexão, dizer “reverberações” significa pontuar modos e formas produzidas pelo “vivre” enquanto cartografias do inusitado que o Mesmo Nacional estabelece com o Outro Transnacional (no caso, com as diferentes vozes constitutivas do mosaico latino-americano). Refiro-me à produção de François Jullien no que se refere, sobretudo, à reflexão sobre o multicultural e ao acréscimo que o filósofo efetua a esse tema com base no que denomina de “écart” (ou distanciamento), visto como grão seminal que garante o respeito ético às dinâmicas espaciais articuladas por sujeitos de diferentes pertencas pela livre experiência do “vivre”.

Visto desse ângulo, demarcar fábulas do lugar como fábulas da memória permite distinguir entre Paisagem, enquanto expressão de narrativas que reproduzem imagens relacionadas à Geografia e à Política da qual a voz do Sujeito e da subjetividade está ausente, e Paisagens da Memória, enquanto narrativas que produzem desdobramentos e ressimbolizações de experiências vivenciadas que geram memórias novas e desconhecidas do Sujeito. Nomeadas pelo livre uso da voz, traduzem o caleidoscópio do “vivre” a decifrar e que provocam, desse modo, a descoberta de relações inimaginadas do homem com o cosmos, em atitude de infatigável perscrutar (“scruter”, diz François Jullien, operação que, ao conferir significado à condição existencial, reencanta o sujeito contemporâneo pela percepção de “transformações silenciosas” em inesperados floresceres). Em uma palavra: transformações ou reverberações que a Voz grava, desdobra e dissemina e que encontram, uma vez mais, na poesia de Carlos Drummond de Andrade, a surpresa da voz irradiada:

Uma canção cantava-se a si mesma
na rua sem foliões. Vinha no rádio?
Seu carnaval abstrato, flor de vento,
era provocação e nostalgia.

Tudo que já brincou brincava, trêmulo,
no vazio da tarde. E outros brinquedos,
futuros, se brincavam, lecionando
uma lição de festa sem motivo,

à terra imotivada. E o longo esforço,
pesquisa de sinal, busca entre sombras,
marinhagem na rota do divino,

cede lugar ao que, na voz errante,
procura introduzir em nossa vida
certa canção cantada por si mesma.
(Drummond de Andrade, 2006: 681-682)

diz esse poeta brasileiro, fixando, em modulações sonoras e rítmicas, figurações insondáveis do espetáculo paisagístico do carnaval. Sob forma de “transformação silenciosa”, nesse poema o avesso da dita “alegria brasileira” compensa a ilusória euforia dos ritos carnavalescos pelo sentimento de solidão e melancolia gerado pelo “viver” íntimo. Aposto na certeza da errância da voz que, em seu nomadismo, decanta percepções afetivas, sublimando o sentimento paisagístico do Sujeito.

Desse modo, solo da experiência sensível de representações interdisciplinares, artísticas e culturais, a Paisagem favorece o desbloqueamento da Voz pela constante mobilidade de diferentes cartografias espaciais (quando dizer “espaciais” engloba as “temporais”), tornando-se possível afirmar que: se dinamizado, todo espaço produz reverberações, traduzido pela Voz faz-se mediação do efeito do inusitado. Portanto, construção para Borges e Antônio Cândido, matriz a ser desdobrada para Carlos Drummond de Andrade e Claude Lévi-Strauss, a plenitude paisagística evidenciada pelo pensamento contemporâneo tende a gerar a sedução pelo sentimento do incalculável e pelo imaginado. Assim, o presente estudo possibilita substituir “paisagens reprimidas ou reclusas” por “Pensamento-Paisagem” e “Viver de paisagem” entrecruzados, os quais conferem valor teórico-crítico às linhas de força do mundo atual a perceber. Paisagem, Memória e Reverberações, pois, como eficácia produzida pelo constante movimento do caleidoscópio contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Borges, Jorge Luis, 1997, *Textos recobrados – 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé.

Cândido, Antônio, 1985, “La Literatura latino-americana como proceso”, en Pizarro, Ana et al., 1985, *La Literatura latino-americana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de America Latina.

Collot, Michel, 2011, *Pensée-Paysage*, Paris, Actes Sud.

Drummond de Andrade, Carlos, 2006, *Poesia completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Jullien, François, 2014, *Vivre de paysage ou l'impensée de la Raison*, Paris, Gallimard.

Lévi-Strauss, Claude, 1996, *Tristes trópicos*, trad. de Rosa Freire d’Aguilar, São Paulo, Companhia das Letras.

Entre el recuerdo y el olvido

*la emergencia del presente,
la latencia del pasado*

ROSEANE GRAZIELE DA SILVA

Universidade de Santa Cruz do Sul

MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

1. Palabras preliminares

Una abuela rememora el pasado relatando sus experiencias a los nietos. Ese es el mote de la obra 1968, *Dictadura abaixo*, de la periodista paranaense Teresa Urban. Habiendo participado del movimiento estudiantil contrario a la dictadura militar brasileira, la entonces estudiante fue presa diversas veces y se exilió en Chile durante el año 1970. Con la ayuda del nieto de 16 años, Urban pasó a escribir sus memorias, intentando atraer a los jóvenes lectores para una historia que compone no sólo parte de su trayectoria personal, sino también un punto crucial de la historia brasileira.

En los esclarecimientos iniciales, es perceptible el tono confesional asumido en la obra caracterizada como una narrativa en que se hibridan el relato histórico, expuesto por la utilización de propagandas y documentos oficiales, el tono panfletario latente en la defensa de la perspectiva de los jóvenes revolucionados con la dictadura, así como el carácter autoficcional del relato. La autoficción puede ser escrita, pues, aunque no haya identificación clara entre la voz del personaje principal y el autor de la narrativa –a través del nombre del personaje, por ejemplo– nos deparamos con coincidencias entre hechos ocurri-

dos en la vida del personaje y en la trayectoria biográfica del autor. El tono retrospectivo de la narración, el empleo de un lenguaje en prosa en torno de hechos relacionados a la individualidad de una personalidad, son igualmente centrales en la perspectiva, como apunta Phillipe Lejeune (1994).

El relato autoficcional no es una novedad en la literatura contemporánea. En un período de primacía del internet y de las redes sociales, ese cambio de perspectiva – la emergencia de voces comunes antes silenciadas que toman para sí la incumbencia de hablar acerca de sus memorias, designio hasta entonces reservado a los especialistas – ya es claramente percibida. La historia, antes preocupada en divulgar predominantemente acontecimientos en escala ampliada, se regresó también para la vida privada, para lo cotidiano doméstico, para la trayectoria de los individuos tomados en su subjetividad. La aproximación de la historia con el discurso literario disminuyó la distancia del público en relación a los hechos históricos¹.

Teniendo en cuenta el carácter híbrido de la narrativa, cabe la pregunta: ¿Qué está detrás de la emergencia de narraciones memorialísticas en la actualidad? Para entender ese movimiento, cabe investigar las implicaciones teóricas de la memoria.

2. ¿Por qué recordar? por qué olvidar – implicaciones entre memoria y olvido

Aun siendo objeto de desconfianza durante siglos, la memoria todavía es uno de los recursos más utilizados para examinar el pasado. En casos de acontecimientos traumáticos, como el Holocausto, el anhelo por evitar el olvido, señala una especie de sacralización del pasado, que evitaría, pues, la repetición de esos actos. Esa postura, aunque con buena intención, considera el hecho de que la memoria no prescinde del olvido. Por el contrario, el olvido la constituye. Para Todorov,

1 A título de ejemplo, podemos citar las obras de Svetlana Aleksíevich, recientemente laureada con el Nobel de Literatura, sobre la participación femenina en la Segunda Guerra Mundial, así como libros que se vuelven hacia el período de la dictadura militar que asoló no sólo a Brasil, sino también a otros países de América Latina. Entre esas producciones, destacamos las novelas de Antonio Callado, Carlos Heitor Cony e Ignacio de Loyola Brandão, y aquellas engendradas después de los acontecimientos, como *Otros cantos*, de María Valéria Rezende y *La resistencia*, de Julián Fucks. Entre las historietas destacamos *Notas de un tiempo silenciado*, de Robson Vilalba, *La dama del Martinelli*, de Marcela Godoy y Jefferson Costa y *Subversivos*, de André Diniz. El trauma, sea originado por la violencia, sea nacido de la represión familiar, es punto recurrente en las producciones autoficcionales contemporáneas.

citado por Gagnebin (2006), la sacralización de la memoria tiene un efecto reverso, a saber: hacerla estéril.

Rememorar el pasado traumático no debe ser un simple hecho de culpabilizar terceros, o de hostigamiento de los propios sufrimientos. Consoante Gagnebin (2006), los sobrevivientes de una experiencia violenta jamás podrán olvidarla, aunque lo deseen. El relato del trauma constituye una tentativa de elaboración simbólica del pasado que permitiría la continuidad de la vida. Para Gagnebin que nosotros sí, podríamos olvidar eventos similares, porque no estamos implicados en ese pasado, ni en el punto de vista histórico/geográfico ni en el aspecto psicológico.

El olvido no es siempre negativo y el pasado no debe ser exaltado. Hay un olvido necesario para la continuidad de la vida, como señala Nietzsche. Así como aquel permeado por la negación. Recalcar el pasado en una tentativa de negación de los acontecimientos es un acto que debe ser combatido. Urge esclarecer el pasado a través de su rememoración para explicar mejor sus reverberaciones en el presente.

Beatriz Sarlo (2006) señala el carácter esclarecedor de la memoria. La crítica concuerda con la idea de que recordar u olvidar el pasado no es una opción: “el retorno del pasado no siempre es un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente” (SARLO, 2006: 9). El recuerdo simplemente nos acomete y nunca está completo. El recuerdo es incontrolable, en la medida en que es el “pasado que se hace presente” (SARLO, 2006:10).

Revertir la tendencia a la supresión del pasado presente en las diversas manifestaciones de nuestra cultura, la emergencia de narraciones que se proponen narrar la historia de la perspectiva de los excluidos (enfermos mentales, presidiarios, mujeres) y también bajo la óptica de los sujetos dichos comunes, Sarlo señala la aparición de un “giro subjetivo”. Así surgen los testimonios de víctimas de la dictadura militar argentina, imprescindibles para la condenación de los responsables y por el movimiento de “nunca más” en el país. Contraponiendo la idea de que el olvido es indeseable, la crítica enuncia, a partir de Susan Sontag, que más importante que recordar es entender el pasado. Esto porque, el exceso de memorias puede reconducir a nuevos conflictos.

La lectura fenomenológica de Paul Ricoeur (2007) señala las distinciones sutiles entre memoria e imaginación. Las semejanzas entre esas instancias pueden explicar la desconfianza en relación a la credibilidad de la memoria en la recuperación de los hechos pasados. Ricoeur subraya que la imaginación se vuelve hacia lo irreal, en cuanto la memoria busca una realidad anteriormente vivenciada. Remontando a los primordios de la Grecia Antigua, el filósofo menciona los tex-

tos platónicos en los que el concepto de icono y memoria encuentran confluencias. Así como el icono, la memoria también rescata para la actualidad algo que ya no está presente, pero ya lo ha estado anteriormente. Para los griegos, se manifiesta la dicotomía entre una copia fiel (el icono) y una copia imperfecta (el fantasma). De esta manera, la incertidumbre es apremiante sea en relación a la imagen, sea en lo que se refiere a la memoria.

Buscando caracterizar la memoria, Ricoeur afirma que es a través del recuerdo que el hombre –único ser capaz de comprender la movilidad temporal– puede acceder a su pasado. Para el fenomenólogo, la memoria es siempre objetal, o sea, siempre busca algo, volviéndose a algún objeto o acontecimiento.

Al buscar eludir las dificultades inherentes a la cuestión del recuerdo, el pensador establece conceptos que distinguen el par hábito y memoria. La memoria-hábito es algo aún relacionado al presente, aún no afirmado como pasado. Por su parte, la memoria-recuerdo vuelve a aparecer algo ya ocurrido, por medio de su representación en la conciencia. La evocación / búsqueda es el esfuerzo intencional del sujeto contra el olvido de determinados hechos, que podrán conducirlos a los abusos de la memoria.

Para entender si realmente nos acordamos de las cosas a través de imágenes y descubrir las motivaciones de eso, Ricoeur recurre a los conceptos de Husserl. Para el crítico, hay dos modalidades de toma de conciencia - la presentación y la presentificación. En el primer caso, hay la mera percepción de cierto objeto por la conciencia. La presentificación trae a la superficie algo que está ausente, al igual que el concepto de icono. La imaginación y la memoria poseen puntos en común y divergencias. Ambas poseen objetivos diferentes - la primera se vuelve hacia lo irreal, mientras que la segunda trata de hechos ya ocurridos. Justamente porque la memoria depende de las imágenes producidas por la imaginación es que sigue suscitando desconfianzas.

En su clásico ensayo sobre el narrador, Walter Benjamin (1969) considera que el acto de narrar desapareció bajo los efectos de la guerra. De hecho, algunos aspectos se transformaron: el hábito de contar historias transmitidas oralmente de generación en generación perdió espacio para la comunicación escrita, responsable de registrar lo que estaría a merced del olvido. Sin embargo, la experiencia traumática no fue el punto final para el acto de narrar. Por el contrario, recordar el pasado a través de la palabra es condición apremiante para la comprensión del trauma y del status quo. Así, el movimiento de revalorización de los relatos orales confiere a la memoria papel relevante para la construcción de una identidad para un

pueblo. Las efemérides de las informaciones son uno de los medios de propulsión para la emergencia de narrativas memorialísticas de la actualidad.

3. 1968 - ditadura abaixo: memoria e identidad brasilera

En la obra en pauta es perceptible el discurso ameno y la búsqueda por un tono objetivo acerca de los hechos vivenciados durante la dictadura, resultado de la búsqueda por un público predominantemente juvenil. En la apertura de la narrativa, un panorama general del espacio y del período es presentado por un narrador desvinculado de la narrativa ficcional: Curitiba tiene poco más de 500 mil habitantes y diez mil universitarios. Llegar a la enseñanza superior sigue siendo el privilegio de la minoría. Pero son esos estudiantes que hacen el ambiente efervescente, transformando la “ciudad sonrisa” en una “ciudad universitaria”.

A pesar de ser de una ciudad universitaria, Curitiba se caracteriza como un lugar conservador en el que prepondera un discurso ambiguo, aglutinando el gusto disfrazado por las novedades –como índice de exotismo– y el aprecio por el orden establecido.

El Curitibano es conservador, vive en el promedio. Para las chicas mini falda un poco más arriba de la rodilla. Para los chicos, patillas sí, cabello largo, jamás. Resiste a las novedades, pero le gusta oír que Curitiba es ciudad prueba en los medios publicitarios [...]. Tiene orgullo del curso internacional de música de Paraná y del festival de música [...] Ah! Aparentemente, no se siente incómodo con el régimen militar. (URBAN, 2008:56)

Al adherirse a las ideas del movimiento estudiantil, el narrador presenta los personajes, a estudiantes incomodados con el régimen militar. Las ilustraciones que componen el perfil de los personajes imitan fotografías antiguas, pero no incluyen nombres, sólo características marcadas. La obra, coloreada en tonos sepia, acentúa esa inmersión en el pasado. En el pie de la página, un recado de los autores se registra: “Los personajes presentados en esta historia escrita por Teresa Urban y dibujada por Guillermo Caldas son ficticios. Los hechos, ni tanto”. El aviso, sin embargo, es contrariado por aspectos evidenciados a lo largo de la narrativa: en la primera prisión, María es agredida físicamente y abusada por un policía en la comisaría. Después de la descripción de este episodio en los cómics, la reproducción de una ficha policial de Teresa Urban, presa por el crimen de subversión es presentada. Posteriormente, María presenta a sus colegas su nueva

apariciencia al estilo americano utilizada por mujeres extranjeras para protestar contra la guerra de Vietnam. En consecuencia, se adjunta una fotografía de chicas en paseata - una de ellas, con una apariciencia en el mismo estilo descrito - perteneciente al acervo personal de la autora. El nombre de la autora aparece también en la transcripción de una “ficha de los elementos más visados” elaborada por el DOPS.

En otra escena, la mujer es señalada en la comisaría y escucha insultos. Al comentar el hecho con un colega, él la cuestiona sobre el motivo de su irritación: después de todo, esa es la manera en que tantas otras mujeres son tratadas todos los días en el país. Conversación similar fue proferida por la propia Teresa Urban en testimonio a la Comisión Nacional de la Verdad, en Curitiba. Fue en el momento en que presencié el modo en que los excluidos eran tratados por los policías que percibí la genuina dimensión de la lucha contra los sistemas autoritarios.

La autora preservó, por lo tanto, no sólo la identidad de otras personas involucradas, sino a sí misma, buscando cierto distanciamiento de los hechos rememorados a través de la creación de un alter ego, un personaje que representa su identidad en la juventud. Este intento de distanciamiento a través de la creación de personajes “ficticios”, así como la atenuación de la tortura física y psicológica sufrida puede señalar la incomodidad que su pasado personal causaba. En una entrevista al diario Tribuna de Paraná en 2004, Urban confiesa: “Creo que la memoria colectiva es importante, forma parte de la historia, pero relatar mi experiencia personal me molesta un poco”. Su compromiso con las nuevas generaciones es preservar la memoria colectiva.

Esta memoria-recuerdo, evocada intencionalmente por la presentificación de hechos del pasado, fue reconstruida con el máximo rigor con los hechos históricos. Pero ese rigor no es una mera exaltación del historicismo. Es perceptible la búsqueda por las raíces de los problemas de desarrollo socioeconómico del país a través del proceso de desarme de la enseñanza superior en el país representado por el acuerdo MEC / USAID. Tales aspectos acentúan el intento de comprender el pasado y sus repercusiones en la actualidad.

El cierre de la obra ocurre con el encarcelamiento del personaje y la posibilidad de muerte inminente. De la cárcel, nadie salía vivo, según el grafiti de la celda. Sin embargo, la resistencia es más fuerte, lo que es simbolizado por su registro debajo de la ventana de la celda “dictadura abajo”. La página siguiente presenta el destino de los personajes - María sobrevive, traumatizada con hombres de uniforme, teniendo que luchar para encontrar un trabajo a pesar de los prejuicios - hecho también relatado por la autora - y molesta siempre que le indagan su nombre completo. Entre los colegas, hay los muertos y

aquellos que cambiaron drásticamente su visión del mundo. La obra presenta, por consiguiente, no sólo el recorte de una serie de memorias autofuncionales de la autora, pero reconstruye una identidad que contraría a la imagen más recurrente del país: una nación amistosa en plena comunión con su paisaje natural.

4. Consideraciones finales

Según Figueiredo (2002), les correspondió a los románticos concebir una imagen idealizada de Brasil como nación de un paisaje rico y exuberante, en permanente comunión con sus habitantes. A partir del Pre-Modernismo esa representación pasó a ser cuestionada, por medio de una interpretación cruda de la realidad y de la lectura de un pueblo que habita un espacio repleto de problemas sociales. En la narrativa analizada, estamos ante un ambiente urbano, distanciado de la armonía y homogeneidad comúnmente asociada por parte de la literatura a la sociedad brasileira. En este sentido, el paisaje natural es sustituido por el paisaje urbano, por una población que busca seguir los preceptos comportamentales y culturales vigentes en la época, que se contenta con algunos índices de desarrollo humano y económico, siendo incapaz de comprender que las decisiones políticas de los militares afectarán en gran medida sus vidas y hasta las futuras generaciones.

La caracterización paisajística de Curitiba se puede encontrar al principio de la narrativa, cuando el lector está situado dentro de ese espacio. En este caso, en las palabras de Collot (2013), el paisaje literario puede ser revelado en las páginas del texto, de la misma forma que puede ser comprendida, por medio de los elementos del medio social diseminados por la palabra. El paisaje no es simple elemento espacial, pero “provoca el pensar” y “el pensamiento se desdobra como paisaje” (COLLOT, 2013: 15). A ejemplo del giro subjetivo mencionado por Sarlo, hay que destacar el giro espacial promovido en la actualidad: si antes el espacio era tenido como estructura inmutable y fija, ahora asume significado como categoría ficcional y signo cultural. El protagonismo antes restringido a determinadas voces cede espacio para las periferias, descentralizando saberes y cuestionando la arbitrariedad de la tradición.

Al subrayar que la actual identidad de Brasil tiene su génesis en el pasado traído a la luz por medio de la rememoración de hechos individuales, Urban destaca la contemporaneidad de su obra, o sea, “percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no cesa de interpelarlo, algo que, más que toda luz, se dirige directa y singu-

larmente a él” (COLLOT, 2009:66). Inscrito bajo la lógica de un tiempo inaprensible, el contemporáneo lanza su mirada hacia las sombras del presente, revelando lo que le está implicado.

En este sentido, la hibridación de la trayectoria individual con los hechos de la memoria colectiva ocurre a través de un proceso similar en la constitución de la propia obra: la aglutinación de hechos ficticios con elementos verídicos, la creación de una voz desconocida que funciona como narradora de los hechos, y en el caso de que se trate de una de las más importantes de la historia en cómics que narra la trayectoria de los integrantes del movimiento estudiantil de Curitiba, entre ellos, sólo María es identificada, pero con uno de los nombres más anónimos del país. Son las voces del anonimato, de esos individuos comunes que tienen mucho que decir, que están lanzando luces para las sombras de la historia brasilera.

Bibliografía

- Aganben, Giorgio, 1989. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, Argos.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE EM CURITIBA: TERESA URBAN. Thiago Dutra Vilela (CNV). Curitiba: Empresa Brasil de Comunicação (EBC), 2012. Duração: 9 minutos 58 segundos.
- Urban, Teresa, 2008. *1968: Ditadura abaixo*. Curitiba, Arte e Letra.
- Gagnebin, Jeanne Marie, 2006. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo, 34.
- Lejeune, Philippe, 2014. “Autoficção e Cia” en *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte, UFMG.
- Ricoeur, Paul, 2007. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, UNICAMP.
- Saiki, Lyrian. “Ex-presa política lembra suplício no período militar”, *Jornal Tribuna do Paraná*, 31/03/2004.
- Sarlo, Beatriz, 2007. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo, Companhia das Letras. Belo Horizonte, UFMG.
- Vieira, Alan J; Corá, Élsio José. “O olhar fenomenológico de Paul Ricoeur sobre a memória”, *Revista Pandora Brasil*, 42-1, 1-15.

Memória, paisagem e resistência nas obras *Inventário do medo*, de Lara de Lemos, e *Jamais o fogo nunca*, de Diamela Eltit

DANIELLE FERREIRA COSTA

*IFMA, Universidade Federal
do Rio Grande do Sul*

MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Das tramas narrativas no resgate do passado

Conforme Giorgio Agamben, “Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009: 64), ou seja, aquele que consegue articular o passado, que é capaz de perceber reminiscências passadas que apenas cintilam no presente. Nesse sentido, as ficções *Jamais o fogo nunca* (2007), de Diamela Eltit, e *Inventário do medo* (1982), de Lara de Lemos, configuram-se como narrativas contemporâneas que carregam as imagens das ditaduras que assolaram a América Latina. Imagens essas que, na tecitura dessas narrativas literárias, saltam do século passado e piscam no escuro do presente, ou levantam-se da sedimentação, em que estavam por conta do processo de decantação, emergindo na superfície da narrativa. Isso porque, tanto a obra de Diamela Eltit quanto a de Lara de Lemos apresentam-se como em um espaço temporal, no qual as memórias promovem novos deslocamentos desse período. Deslocamentos esses que buscam preencher as lacunas deixadas pela História, que tem dificuldade em dar conta das diversas facetas daquilo que realmente aconteceu.

Diante disso, pressupõe-se que tais obras literárias dam voz àqueles que não sobreviveram, aos que se afogaram no vórtice de violência

provocado pelo Estado autoritário. Assim, neste estudo, parte-se da ideia de que as obras de Dimela Eltit e Lara de Lemos produzem *kátharsis* que levam o leitor a se reconhecer como um Eu fragmentado, fazendo emergir sua memória traumática. Narram “a comoção pelos corpos torturados, pelas pessoas massacradas, pela dor dos sobreviventes [...], é o *pathos* que sempre acompanha a tragédia e a sua encaenação” (FINAZZI-AGRÒ, 2014: 182). Portanto, são narrativas que buscam, em vez de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, conforme defende Silviano Santiago (2000), o despertar, transformando-o, radicalizando-o, servindo para acelerar o processo de expressão de sua própria experiência.

Nesse cenário, ganha destaque o papel da narrativa e, consequentemente, a de narrador, isso porque, conforme Walter Benjamin, cabe a experiência orientar quanto a distância e o ângulo que a visão deve ser posicionada, e ao narrador, como o portador dessa experiência, transmitir por meio de sua narração tal orientação. Entretanto, “É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção” (BENJAMIN, 1992: 28), ou seja, orientar para além da transmissão de uma mera informação, que não mais aconselha, que não mais ensina. O filósofo alemão associa a crise da narração ao seu enclausuramento em gêneros textuais como o romance, que, por sua essência servil, afasta a narrativa do discurso vivo da sociedade e isola o narrador, que se atém a um objeto ou um fato específico.

Nesse sentido, o romance simboliza muito mais o receptáculo no qual um entulho do que fora vivido é depositado, com todas as suas informações e explicações, do que o espaço no qual a experiência coletiva é revivida, memorada. Para essa memoração precisa-se da narrativa, que conserva toda a força do vivido, que ao ser recontado pelo poder da memória rompe a película dos fatos e cria uma cultura remanescente. Ganha destaque, também, nesse processo a lembrança que, conforme defende a teórica argentina Beatriz Sarlo, volta a assumir um papel de destaque na retomada do passado em um tipo de abordagem que ficou conhecida como *guinada subjetiva*¹. Nessa nova perspectiva de retomar o passado, a lembrança é descrita como aquilo do que não se consegue escapar, assim como não se consegue não perceber um cheiro. Conforme Sarlo, “a lembrança, assim como o cheiro, acomete até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de

1 Conforme Beatriz Sarlo, “a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstruir a textura da vida e a verdade abrigadas na memorização da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva [...]. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de “guinada linguística” ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a *guinada subjetiva*” (SARLO, 2007: 18).

onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa” (SARLO, 2007: 10).

Nesse sentido a ideia de lembrança de Beatriz Sarlo aproxima-se da ideia de memória de Walter Benjamin e da ideia de Paul Ricoeur, para quem a “mobilização da memória [está] a serviço da busca, da demanda, da reivindicação de identidade” (RICOEUR, 2007: 94). Isso porque toda a construção e desconstrução da identidade é coletiva, apesar do ato de memorização ser um ato individual, muitas vezes, a escolha do que devemos lembrar, e do que devemos esquecer, é orientada pela sociedade, ou pela relação dialética que se estabelece entre as sociedades. Além disso, como a memorização obriga mecanismos do que/como lembrar, pois, como defende Paul Ricoeur: “À celebração de um lado, corresponde a execração do outro (2007: 95), será no contato entre as memórias dos diversos narradores dessa sociedade que encontraremos, mais do que a sua incompletude, a consciência dessa incompletude.

Ressalte-se que a chave para a retomada desse passado, a lembrança, que não é controlável, se apresenta sempre no presente: “o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*” (SARLO, 2007: 10). Nesse sentido, o tempo *próprio* da lembrança, o presente, reverbera e tece a ideia de contemporaneidade, como a pesquisadora Maria Luiza Berwanger da Silva evidencia ao mostrar como o escritor pode transformar em sua narrativa o passado traumático da sociedade brasileira em uma dimensão contemporânea:

Fábula do lugar em processo de decantação, exotismo tropical medido e revisão do cotidiano tecem a invenção da subjetividade, projetando na busca de uma verdadeira alegria, distinta daquela imposta pelos tempos de ditadura militar, onde o riso mascarava a palavra retida e que a música tropicalista dissimulava exemplarmente: é quando, pois, o engajamento cede lugar à tradução do íntimo, não sem provocar a emergência de uma profunda melancolia, perspectiva capaz de configurar o imaginário contemporâneo até nossos dias. (SILVA, 2009: 53).

O que essa dimensão contemporânea revela, ao criar uma singular relação entre os tempos, são as feridas reais e simbólicas da sociedade em que surge. Ressalte-se que esse compromisso com o contemporâneo incide na maneira de narrar as memórias das ditaduras coirmãs no Cone Sul, pois promove um encontro entre os tempos e as gerações, uma travessia, nos moldes barthesianos, e, uma vontade de estabelecer uma assinatura. Nessa vontade de estabelecer uma assinatura, o escritor transforma a memória – e por desdobramento o esquecimento – em uma “utopia” que interpola o(s) tempo(s). Conforme Benjamin, a

palavra utopia vem da junção das palavras gregas *ou+topos*, na qual *ou* carrega a ideia de negação, enquanto *topos* significa lugar, ou seja, negação de um determinado topos, ou desejo de dissipar algo, que pode ser um acontecimento histórico ou mesmo a percepção socialmente predominante sobre esse acontecimento histórico. A narrativa que se constrói como um lugar de utopia realiza assim dois movimentos: parte de um topos, para em seguida negá-lo, e ao negá-lo ela busca um novo topos – no entanto, esse topos é (in)conclusivo.

Após essa reflexão sobre o conceito de contemporâneo, de Giorgio Agamben, e das ideias que Walter Benjamin e Paul Ricouer defendem a respeito do modo como devemos olhar para o passado, problematiza-se, no tópico seguinte deste estudo, as paisagens construídas sobre a época das ditaduras chilena, na obra *Jamais o Fogo Nunca*, e brasileira, na obra *Inventário do medo*. Tendo como norte teórico o fato de que o passado, conforme defende Benjamin, deve ser sempre visto como algo inacabado, que ainda não está fechado e que, por isso, deve sempre ser revisitado, ou rememorado em todas as suas tecituras. Além da importância da narração para a sua representação, pois segundo Ricouer, o ato de narrar sempre foi importante ao salvar o passado pela palavra que, sem essa retomada, desapareceria no silêncio, deixando as vítimas afogarem-se no mar do esquecimento.

Das urdiduras dos corpos torturados

As ideias de Giorgio Agamben, Walter Benjamin e Paul Ricouer, como se perceberá no decurso desta análise, reverberam na poética *Inventário do medo*, estruturada em quatro partes: *Invasão de Domicílio*, *Tempo de Inquisição*, *Celas* e *Reminiscências*. Estrutura formal que objetiva reconstruir sequencialmente os momentos traumáticos a que eram submetidos os presos políticos durante a ditadura civil-militar brasileira. Nessa composição poética, esse passado traumático é a herança que o eu-lírico reconstrói no presente de modo a tornar contemporâneo à sociedade do agora a atmosfera turva e fragmentada do outrora. Eu-lírico que demarca seu papel de porta-voz desse inventário, revelando seu lugar de combate já na primeira parte da poética, no poema *Da Resistência*:

DA RESISTÊNCIA

Cantarei versos de pedras.

Não quero palavras débeis para falar do combate.

Só peço palavras duras, uma linguagem que queime.

Pretendo a verdade pura: a faca que dilacere,

o tiro que nos perfure,

o raio que nos arrase.

Prefiro o punhal ou foice às palavras arredias.

Não darei a outra face.

Assim, com suas *palavras duras*, com sua *linguagem que queima*, constrói uma narrativa que Michel Collot define como uma paisagem testemunha da época da ditadura que “não é a região, mas um aspecto da região tal como se apresenta ao olhar de um observador. Assim, a paisagem se distingue da extensão, objetiva, geométrica ou geográfica [...] é um espaço percebido e [...] irredutivelmente subjetivo;” (COLLOT, 2013: 25-26). Somos assim, orientados pelo olhar subjetivo do eu-lírico, que vai nos apresentado as diversas faces desse Estado Autoritário, guiando o nosso olhar vai selecionando para onde e quando devemos olhar. Nesse sentido, a composição de uma paisagem testemunhal aproxima-se de uma encenação teatral, conforme nos expõe Michel Collot, a paisagem como fenômeno é “o olhar que transforma o local em paisagem e que torna possível sua ‘artialização’, mesmo que a arte o oriente e o informe em retorno. O olhar constitui uma primeira configuração de dados sensíveis; à sua maneira, é artista, paysageur (paisagizador) antes de ser paisagista (COLLOT, 2013: 18).

Encontramos o ápice dessa encenação que nos permite ter acesso a paisagem dos anos ditatoriais na terceira parte da narrativa, denominada *Celas*. Nessa parte, a representação teatral fragmenta o eu-lírico que conduzira a narrativa até então nas diversas vozes dos que sucumbiram aos “anos chumbo”. São apresentados assim, por meio de uma sobreposição de imagens, os fatos que a sociedade busca esquecer, mas que como herdeira do medo gerado e gestado nesse período ditatorial precisa receber. Sobreposição de imagens que nessa representação teatral se concretiza na alternância de vozes, ora marcadas pela primeira pessoa do singular (*Celas 01*), ora pela terceira pessoa do singular (*Celas 06*), ora pela primeira pessoa do plural (*Celas 07*); como também pela alternância entre a voz masculina e a voz feminina (*Celas 23*).

CELAS – 1

Viajo entre túneis de sono como um cão vadio à procura do dono.

Viajo em barcos fantasma

onde o tempo retrocede em busca da alma.

Viajo consultando arquivos e a memória ilumina rostos redivivos.

Viajo procurando portos e me encontro no país dos mortos.

CELAS – 6

A hora dos

capuzes negros

é a hora mais negra dos prisioneiros.
 Descer às cegas pelas escadas apalpando paredes adivinhando fissuras
 pisando superfícies escorregadias
 de sangue
 e urina.
 Às cegas.

CELAS – 7

Onde existimos não há nome nem seres.
 Há vultos em portas entreabertas.
 Há gritos nos ouvidos. Ácidos corroendo nossas vértebras.

CELAS – 23

Eis que me retornam veste, sapatos, óculos, relógios.
 Bolsa povoada
 de lenços, moedas, inúteis estojos.
 Despojada até aos ossos não sei o que fazer
 de meus despojos.

Essas vozes que compõem as 24 imagens poéticas estruturadas na parte *III-Celas* reacendem memórias do passado ditatorial, pois nesse jogo teatral de vozes se assiste do corredor de um centro de tortura a corporificação das dores vividas. Nessa paisagem que se apresenta em forma de mosaico, cada uma das vozes por sua vez mostra o que passou e, assim, vivencia-se uma verdadeira *kátharsis*. Sendo sua composição mosaica de fragmentos de vozes e tempos que saltam do outrora no agora que fazem com que a paisagem construída na obra *Inventário do Medo* transgrida “a oposição entre o sujeito e objeto, o individual e o universal; embora possa assumir todos os valores da afetividade mais íntima, a convergência dos olhares faz dessa afetividade um lugar comum para mim e para os outros” (COLLOT, 2013: 25-26).

As ideias de Benjamin e Ricouer reverberam também no romance *Jamais o fogo nunca*, na voz de uma narradora inominável que rememora a experiência da militância contra a ditadura chilena reencontrando-a em um espaço restrito, o interior de um quarto abstrato, um “quarto beckettiano”, que reflete a atmosfera opressiva do sistema ditatorial em que viveu. Esse espaço restrito é o lugar de convergência de diversos tempos e espaços: o da ditadura espanhola de Franco, o da ditadura chilena de Pinochet, tida como uma repetição da anterior, o da perda do filho, o da opressão do companheiro de militância, o da degradação do corpo.

Em uma composição mosaica com fragmentos de tempos e espaços, a narrativa de Diamela Eltit reconstrói imagens de objetos históricos de outrora que se repetem no presente, mesmo que o continente

seja outro, mesmo que outro seja o ditador. Assim, lembrar de Franco é a maneira encontrada de lembrar de uma memória mais recente: “Faz mais de cem anos que Franco morreu. O tirano. Profundamente histórico. Franco saqueou, ocupou, controlou. Foi, como não, coerente com o papel que teve que representar. Um dos melhores atores para pensar a época. Ancião. Militar. Condecorado pelas instituições” (ELTIT, 2017: 19).

A memória de Franco permite se distanciar da memória de outro tirano Pinochet, para então lembrar: “Passou mais de um século, você percebe?, eu digo, um século inteiro e quebrado, mil anos, uma época que termina praticamente sem ecos, como se não tivesse acontecido, você percebe? Sem final e já é memória” (ELTIT, 2017: 21). No entanto, a rememoração não se trata de um reflexo idêntico, pois tais imagens no modelo bejaminiano, na verdade, reativam no presente nomes, lugares, fatos e sensações por meio de uma atualização fulminante, na qual tudo parece estar presente de uma vez, mesmo pertencendo a temporalidades diversas. Assim conforme Walter Benjamin, “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2006: 504).

Além disso, ao interpretar a obra *Jamais o fogo nunca* como um mosaico composto por diversas imagens que reativam a atmosfera de um passado ditatorial, é preciso reconhecer que estar na variedade de fragmentos de outras ditaduras, além da chilena, a majestade da reconstrução da atmosfera opressora desse período. Assim como: “O valor dos fragmentos únicos de pensamento é tão mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com o todo, e o fulgor da representação depende do valor desses fragmentos, como o brilho do mosaico depende da qualidade do vidro fundido” (BENJAMIN, 1984: 55).

Dessa maneira, percebemos que tanto nas obras de Diamela Eltit e Lara de Lemos, quanto na filosofia de Benjamin a estrutura do mosaico é utilizada como um recurso possível ao problema da representação. Isso porque o mosaico é a síntese de uma nova experiência de tempo, que se opõe as concepções de tempos lineares calcados na ideia de progresso e trata as temporalidades em termos de intensidades. Nessa experiência de tempo benjaminiana, que está extremamente fincada na temporalidade proustiana, as experiências do passado são conduzidas ao presente em uma relação descontínua, na qual imagens de outrora saltam descontinuamente para o agora. Assim, essa temporalidade que dar saltos modifica a nossa relação com a memória, aqui substituída pela ideia de rememoração, que se dispõe a captar reminiscências do passado e as circunscrever no tempo de

agora. Da mesma maneira que modifica a nossa relação com a história, vista como algo aberto e inacabado que deve ser escrita de forma compartilhada, afetando a nossa maneira de pensar as relações entre outrora, agora e porvir.

A filosofia benjaminiana atribui a redenção o lugar em que as vítimas do passado, por meio da rememoração do sofrimento, têm as suas injustiças de outrora reparadas, ou seja, a redenção é uma possível emancipação da representação dessas injustiças mediante uma imagem do presente. Em “Sobre o conceito de História”, Benjamin afirma que “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele a redenção” (BENJAMIN, 1994: 223). O que é ratificado por Gagnebin que defende que ser fiel ao passado garante à transformação do presente. Nas suas palavras: “A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2006: 55).

As ressonâncias dessas novas relações tecem, por exemplo, as estruturas narrativas de *Jamais o fogo nunca* e *Inventário do Medo*, pois nessas narrativas, assim como na obra de Proust, o que se almeja é trazer à tona realidades soterradas nos subterfúgios do inconsciente e recriá-las no pensamento. Assim, empreendem uma reflexão sobre o tempo que, conforme defende Benjamin, passa a adquirir novas tonalidades ao retomar, ou recriar, o passado numa dimensão transformadora. Nessas obras, essa retomada, que salva fragmentos do outrora no agora, não se dar de forma harmônica, mas sim de forma impetuosa, súbita e, principalmente, intensa, mas ainda que efêmera, é uma retomada salvadora do passado.

Dessa maneira, o que importa nessas narrativas é o tecido da rememoração realizada por seus narradores, o “trabalho de Penélope da reminiscência”, já que “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994: 37). Nesse processo de rememoração, essas obras *Jamais o fogo nunca* e *Inventário do Medo* destacam-se ao apresentarem as perspectivas das vítimas, rompem com a supremacia das narrativas oficiais e lançam uma centelha de esperança no passado, pois oferecem a tão necessária resistência a vitória do “inimigo”, já que, conforme Benjamin: “nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer” (BENJAMIN, 2013: 12). Diante dessa tensão, os narradores dessas obras lutam contra o esquecimento e a mentira, sem cair numa concepção dogmática de

verdade, buscando reeditar a memória dos vencedores, dando voz aos esquecidos, apresentando assim as diversas nuances afetivas desse passado traumático para a sociedade.

Considerações finais

Percebemos assim que a literatura ocupa um espaço singular na retomada dessas memórias traumáticas, pois supera as limitações das grandes sínteses historiográficas e transforma o historiador em narrador das tensões sociais. Isso por que para Walter Benjamin a tarefa do narrador das tensões sociais “consiste, precisamente, em trabalhar a matéria-prima das experiências – as dos outros e as suas próprias – de uma maneira sólida, útil e única”. (BENJAMIN, 1992: 56). Walter Benjamin defende, ainda, que “A memória é a mais épica de todas as faculdades” (1992: 43), e que, assim, cabe ao escritor/narrador captar as forças sociais e canalizá-las para uma figuração alegórica. Isso o aproxima das ideias de Roland Barthes, para o qual o escritor precisa ter uma escrita engajada politicamente. Tal tarefa exige que esse escritor/narrador se mova por diferentes espaços da experiência, estabelecendo sempre novas relações entre o observador e o objeto. Por isso, Benjamin sustenta que “O grande narrador tem sempre as suas raízes no povo” (BENJAMIN, 1992: 48), o que o obriga a se reconhecer como pertencente a um território, que não se limita apenas por um espaço geográfico.

Isso porque, ao utilizar uma determinada escrita, o escritor assume uma escolha ideológica e uma postura social, e torna a escrita que adota a sua assinatura, que o insere em uma proclamação coletiva de um determinado território. Conforme Derrida: “a assinatura não é simplesmente uma palavra, ou um nome próprio embaixo de um texto, é o conjunto da operação, o conjunto do texto, o conjunto da interpretação ativa que deixou um rastro ou um resto” [tradução nossa]. (DERRIDA, 1982: 72). Esse rastro que o escritor deixa com sua assinatura perpassa a ideia de Barthes de que: “a escrita à qual me entrego é já toda instituição; ela desvenda o meu passado e a minha escolha, dá-me uma história, escancara a minha situação, engaja-me sem que eu precise dizê-lo” (BARTHES, 2004: 24).

A assinatura do escritor também limita as travessias do seu texto, ou seja revela a sua escritura, que pode ser empreendida transmigrando discursos históricos para impulsos artísticos, no trânsito entre artes, ou explorando diversos recursos estéticos, em uma trajetória que visa evidenciar a autoria escritural do escritor. Dessa maneira, se por um lado, a autoria escritural deve ser definida por uma assinatura que

determina limites, marca com um sinal e faz ver de modo preciso a identidade formal do escritor inserido em uma determinada cultura. Por outro lado, ao assinar uma escritura, o autor, ou os autores, deve fazê-la problemáticamente, para que sua indicação, sua marca, seja a sua máxima metáfora escritural, sempre provisória do vir a ser, ou seja, uma própria assinatura escritural.

Com Agambem o escritor deve utilizar a sua metáfora escritural para construir uma dimensão contemporânea, capaz de criar uma singular relação entre os tempos, tendo em vista que o contemporâneo ao fraturar as vértebras de seu tempo assume “o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009: 75). O escritor como um narrador contemporâneo deve pensar a história em suas fraturas de outrora, em suas trevas de agora e em suas possibilidades do amanhã. Isso porque para Walter Benjamin, a exigência que um escritor deve assumir é a de não ser “contemporâneo” apenas com o seu tempo, mas também com o tempo passado e o tempo futuro, resistindo ao alheamento que normalmente acomete sociedades traumatizadas por Estados Autoritários. Alheamento que nos torna imóveis e nos joga no ostracismo de nossa época: “Mas este é um dia de um século diferente, de uma época carente de marcas, um século que não nos pertence e que, no entanto, somos obrigados a experimentar, e nesse século parece tudo irreal ou prescindível, sim, prescindível” (ELTIT, 2017: 25-26).

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2009). *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos.
- BARTHES, Roland (2004). *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes.
- BENJAMIN, Walter (2013). *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- _____. (1994). *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. M. Seligmann-Silva (trad., pref. e notas). São Paulo, Iluminuras/Edusp.
- _____. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Luz Moita; Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'água Editores.
- _____. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense. _____. *Obras Escolhidas v. I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2006). *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo.
- COLLOT, Michel (2013). *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves [et al.]. 1 Ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (2014). *(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 43, p. 179-190, jan./jun.
- DERRIDA, Jacques (1982). *L'Oreille de l'Autre : otobiographies, transfert traductions, textes e débats avec Jacques Derrida*. Dir. Claude Lévesque e Christie V. Tradução de Milena Magalhães. Macdonald, Montreal: VLB.
- ELTIT, Diamela (2017). *Jamais do fogo nunca*. Tradução de Julián Fuks. Belo Horizonte: Relicário Edições.
- GAGNEBIN, J.M (1994). *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva.
- _____. (2006). *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- LEMOES, Lara de (2017). *Poesia completa*. Organização de Cinara Ferreira. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- RICOEUR, Paul (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- SARLO, Beatriz (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG.
- SILVA, Maria Luiza Berwanger da (2009). *Travessias poéticas contemporâneas: da recriação à invenção*. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura e práticas culturais*. Dourados/MS: UFGD.

Viviendo en la casa de la posdictadura

Espacios habitados que construyen y narran la memoria

DANIELA MALHUE URRRA
Universidad de Santiago de Chile

Las dictaduras militares ocurridas en Latinoamérica durante las décadas del setenta y ochenta han marcado las formas escriturales desde ese entonces debido a la dificultad de escapar a dicho tiempo histórico y sus consecuencias. Bajo esta premisa, las producciones simbólicas de posdictadura, refiriéndome al caso específico de la literatura chilena y argentina a partir del cambio de siglo, han visto surgir narrativas autoficcionales que responden a las perspectivas de quienes fueron niños durante los años setenta y ochenta. Así surge el término “hijos” acuñado por el escritor Alejandro Zambra que, visto de manera simbólica, hace referencia a todas las personas que vieron su infancia marcada por la experiencia dictatorial. En ese sentido, la necesidad de contar historias mínimas para hacer visibles versiones de sujetos que no suelen ser considerados en los grandes relatos - como es el caso de los niños - se erige como una novedad trascendente para el entendimiento de una literatura enunciada desde la adultez pero que se explica en ese tiempo anterior que vuelve como una pesadilla a remover el presente.

Frente a este panorama se busca proponer, en términos generales, a la alegoría de la casa como síntoma de un trauma heredado debido a un pasado reciente dictatorial. Específicamente, se plantea que en la “casa” de la posdictadura se erige el silencio y la inmovilidad como

una barrera que los hijos viven tratando de saltar, poniendo especial énfasis en la decepción de sus protagonistas, adultos que sufren las consecuencias emocionales de no haber podido habitar la niñez como el espacio protector que debería ser. La pregunta que surge, de este modo, es: ¿de qué manera el desarme de las relaciones representadas en novelas argentinas y chilenas (familiares, amorosas, políticas) en contexto de terrorismo de Estado, vacía a las personas y desorienta las formas de habitar y, en definitiva, de vivir?

Gastón Bachelard, al explicar el propósito de la *Poética del espacio*, señala que su intención es “tomar la casa como instrumento de análisis para el alma humana” (Bachelard, 1975: 29). Tomándome de sus postulados, este trabajo busca cobijarse en los espacios cotidianos que nos resguardan, poniendo especial énfasis en los ejes que desarticulan las relaciones afectivas y dejando en evidencia la importancia de establecer lazos a partir de los lugares que nos protegen, es decir, las diversas formas de habitar. La memoria de segunda generación,¹ en medio de este panorama, se plantea como la forma de escritura que los autores de este corpus adoptan para la recuperación de los recuerdos, haciéndose valer de procesos creativos para articular relatos que vuelven incesantemente a un pasado que no necesariamente fue vivido por ellos (al menos de forma activa) pero que los ha marcado y vuelto consecuencia de la dictadura. El género escogido es el de la autoficción y, específicamente, los relatos de filiación,² en cuanto el énfasis está puesto en la vuelta a la infancia como lugar biográfico que permite pensar las filiaciones familiares y los espacios habitados como base de la construcción de los individuos. La imprecisión de los recuerdos, entendible por el paso del tiempo y los vacíos propios de no tener bien conformada la historia personal-familiar, llevan a los autores a mezclar realidad y ficción, dándole fuerza a la representación de una memoria fragmentada y herida por causa de los contextos históricos en los que se inscribe cada autor.

De este modo, he planteado al espacio –abordado simbólicamente– como un lugar que deviene memoria y, a su vez, condiciona el habitar futuro. Esto porque los sujetos vuelven a sus recuerdos (los propios y los heredados) para retornar a un lugar de origen y así explicarse frente al contexto actual. Dentro de este panorama, el espacio se instaaura como el último eslabón en la construcción de memoria y posterior narración, siendo necesario integrarlo en

1 Entendida como la recuperación de memoria por parte de la segunda generación (“hijos de...”) a partir de hechos traumáticos de sus predecesores. Es decir, los “hijos de las dictaduras” se erigen como consecuencia del contexto violento.

2 Ver Dominique Viart.

el análisis de las novelas de posdictadura en cuanto los autores demuestran que la noción de habitar es decidora de las dinámicas futuras, además de conformar una guarida de los recuerdos (por el devenir memoria producido al volver a un lugar que nos ha marcado de alguna forma).³

Así, la casa de infancia (entendida en su forma material y/o simbólica, entendiendo particularmente a los espacios habitados que han marcado la niñez) rompe con la idea de lugar protector y de ensueño, a la manera de una gran cuna mecedora, invirtiéndose su función y generando consecuencias negativas en sus moradores. El objetivo de Bachelard –“demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, recuerdos y sueños del hombre” (Bachelard, 1975: 36)– se cumple pero no en la dimensión del espacio feliz, sino más bien semejante a la topofobia, planteándose la casa de infancia como una alegoría del trauma generado en contextos históricos de violencia y terror. En ese sentido, los sujetos de las novelas estudiadas manifiestan diversas formas de explicitar los síntomas y las consecuencias de no haber contado con esa plenitud primera de sentirnos arraigados y defendidos, produciéndose matices que cada autor representa según su propia subjetividad, pero anclados en el factor común de no contar con ese techo que resguarda de la lluvia, de las balas, o de las heridas familiares.

Analizando las novelas propuestas, en *Space Invaders*, Nona Fernández vuelve a los años ochenta a través de los sueños. Los adultos de *Space Invaders*, un grupo de ex compañeros de curso, dispersos luego de continuar la vida fuera del colegio, vuelven a reunirse al recordar mediante sueños el pasado, retornando a lugares herméticos, controladores y causantes de temor y generando el trauma adulto del fracaso que dificulta el habitar en posdictadura. El colegio repre-

3 En relación al marco teórico y epistemológico, basé mi trabajo en las ideas de Bachelard debido a que considero que es el que mejor condensa los estudios sobre el espacio. Así, los aportes de Tuan (1974) y Yori (1998) respecto a la relación afectiva entre el espacio y el ser humano, específicamente la atribución de Yori de una dimensión espaciante de hombres y mujeres donde el espacio del habitar supone la filiación entre el ser humano y el mundo en tanto somos lo que hacemos, se suma la idea de la construcción de espacio a través del acto de habitar (Heidegger, 1954), es decir, la construcción relacionada con el cuidado y tiempo de apropiación destinado a resignificarlo. A su vez, tomo la imagen presentada por Sloterdijk (2003) en cuanto nos presenta como seres que estamos en el mundo como esferas, burbujas, incubadoras o invernaderos en la medida que creamos-construimos esos espacios de protección. Tomando en cuenta estos preceptos teóricos, el análisis lo basé en Bachelard porque considero que condensa las ideas planteadas en la discusión teórica por los otros autores, a la vez que se puede contraponer la categoría de topofilia con la de topofobia, que es la que da sentido a las representaciones de las novelas.

senta el espacio disciplinario, esa segunda casa que nos acoge en la infancia-adolescencia.

Haber sido educado en tiempos de dictadura es decisivo al momento de hablar de disciplina. Sin embargo, los niños-adolescentes de *Space Invaders* logran zafar, en cierta medida, de todo esto. Así, en uno de los sueños-recuerdos que se cuentan, se relata un acto escolar por motivo del 21 de Mayo, pero esta vez el alumno que actúa de Arturo Prat, al momento de saltar al barco enemigo, se equivoca y cae al suelo-mar: “No recuerdo esta sábana blanca. Alguien la puso aquí a última hora. No era parte de la representación. No era parte de este combate, Quiero pedir auxilio, pero no se veía bien. Soy un héroe, no un cobarde” (Fernández, 2013: 31). Este error de la representación escolar plantea la protección falsa de los símbolos patrios a través de la enseñanza del nacionalismo. Así como la bandera a la que se le debe cantar el himno en la formación de todos los lunes, o los rezos a la virgen abanderada, la narración sobre el acto del 21 de Mayo implica la caída de los signos que se han idolatrado hasta ahora. La bandera ya no protege desde las alturas, ahora cubre y enreda en el intento de abordar al enemigo.

En relación a lo anterior es decisivo que, justo después de esta escena, se vuelva a la vida adulta de uno de los personajes. El texto dice: “La pantalla del televisor anuncia la programación de un nuevo día. Parte con el Himno Nacional y con imágenes de todo el país de Arica a Punta Arenas” (Fernández, 2013: 33). Ya no es el colegio quien nos recuerda los símbolos patrios, sino la televisión a través del Himno Nacional, el rezo a la patria. Parte de crecer en una pesadilla es seguir manteniendo a los causantes del trauma reactualizados en la vida adulta. Las dos escenas anteriores podrían ser sueños, uno sobre otro, impidiendo la tranquilidad: “Despierto otra vez. / No hay televisor. / Estoy solo y he envejecido.” (Fernández, 2013: 33). Parte de las pesadillas involucran símbolos patrios estrechamente relacionados con el pasado traumático, y despertar para volver a ser adultos no parece ser alentador, atendiendo a que la narración destaca la soledad y vejez del personaje.

Sin embargo, el disciplinamiento escolar se va rompiendo, en un principio, mediante formas que bordean la inocencia y que, a su vez, van marcando el paso de la infancia a la pubertad. En el contexto de una reunión de padres en el colegio, se narra: “Mientras tanto, aquí, a pocos metros, nos hemos sacado los uniformes y venimos con otras ropas, nuestras ropas, ropas reales, dispuestos a ser de verdad y a jugar nuestro propio juego” (Fernández, 2013: 45). Si el colegio pone énfasis en sus reglas estrictas en cuanto al uniforme escolar y a las filas perfectas en la formación mediante la toma de distancia,

haciendo una comparación con las piezas de un tablero, en este caso, fuera del horario de clases (pero dentro del colegio) se vislumbra la posibilidad de salir de esa normalización y “ser de verdad”, jugando un juego propio y no el impuesto. Y, llevando más lejos esta idea, es relevante considerar cuál es el juego que deciden poner en práctica: “Zúñiga avanza por la sala oscura buscando a González. A tientas toca cabezas, piernas, brazos, y quisiera llamarla, pero aquí los nombres no funcionan, las pasadas de lista quedan fuera de la pieza oscura y González ya no es González porque ahora es un poco Maldonado y un poco Fuenzalida y un poco Acosta también” (Fernández, 2013: 46). La pieza oscura, que de día es la sala de clases, ahora se presenta como un abismo donde no se es quien te dicen que eres ni valen las reglas. Es más, podría conjeturar que se elimina el individualismo, la seriedad y la rectitud para entrar en un juego comunitario donde es posible acercarse al otro y verlo sin el miedo de estar incurriendo en una falta. La escena, en este sentido, puede pensarse desde la necesidad de establecer lazos y salir del orden impuesto que origina la sensación de alumnos reprimidos:

Entonces aprovechamos los últimos segundos del juego y vienen los abrazos, los ahogos, los apretones, las lenguas que lamen y que buscan y que no hablan, porque aquí no hay palabras, ni nombres, somos solo un cuerpo de muchas patas y manos y cabezas, un marcianito del Space Invaders, un pulpo con brazos de varias formas que juega este juego a oscuras que está a punto de terminar. (Fernández, 2013: 47)

Los espacios que se desarrollan en la novela, de este modo, funcionan como encierros físicos y emocionales, causantes del miedo y la inmovilidad adulta como producto de no haber crecido en espacios protectores. La casa, que en esta investigación no es tomada de forma literal, es representada por los principales espacios que habitan los personajes siendo, en este caso, el liceo ese lugar simbólico sobre el que se desarrollan las acciones. Las formas de habitar la adultez (cada personaje soñando-recordando en la soledad de su pieza) se plantean como dinámicas desorientadas, quebrando las relaciones afectivas por haber crecido en espacios en los que imperó el miedo. Finalmente, pareciese ser mejor habitar en sueños, aunque haya que enfrentarse a los propios fantasmas.

Ahora, en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron se aborda la pérdida voluntaria de la memoria como producto de una niñez en dictadura. El temor colectivo de la época en la que se vivió la infancia incentivó el escape de los recuerdos mediante el olvido (dado por el consumo de fármacos) y la migración a Alemania, abandonando la casa de infancia y desprendiéndose incluso de pertenencias valiosas para él es decir, sus libros: “[...] viendo los

libros como lo que eran, lo único que yo había podido llamar alguna vez mi casa, completos desconocidos en aquel tiempo de pastillas y de sueños vívidos en que ya no recordaba ni quería recordar qué maldita cosa era una casa” (Pron, 2011: 16). Se puede apreciar que, al escapar de la casa de infancia, el protagonista se resguarda en los libros, pero la situación de amnesia voluntaria anula incluso ese sitio protector que se había construido, dejando de recordar lo que significa una casa y, por ende, lo que significa sentirse protegido.

Esta huida, cuyo fin era alejarse de los espacios que presenciaron y albergaron el terror, volvió al protagonista un ser sin historia anterior a su llegada a Alemania, ya que los fármacos le produjeron amnesia, volviéndose una persona desarraigada cuya filosofía es el “estar de paso”: “Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mi hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas” (Pron, 2011: 17). El retorno a casa, de este modo, es complejo debido al sentimiento de ajenidad:

“Cuando llegué a la casa de mis padres, no había nadie. La casa estaba fría y húmeda como un pez cuyo vientre yo había rozado una vez antes de devolverlo al agua, cuando era niño. No sentí que aquella fuera mi casa, esa vieja sensación de que un sitio determinado es tu hogar se había esfumado para siempre, y tuve miedo de que mi presencia allí fuera considerada por la casa como un insulto. (Pron, 2011: 28)

La incomodidad de volver a una casa en la que se supone están albergados los recuerdos explicita la pérdida de la memoria, ya que ni los objetos ni el espacio propiamente tal evocan recuerdos. A su vez, se personifica a la casa en la medida que se esboza que esta puede considerarse un insulto la presencia del protagonista. Sin embargo, y debido a la vuelta a la casa de infancia debido a la urgente enfermedad del padre, se plantea la necesidad del ejercicio de memoria como eslabón principal del entendimiento de la historia personal que encuentra ecos en lo colectivo, atendiendo a la militancia de los padres en Guardia de Hierro y las situaciones narradas en contexto de dictadura.

Frente a este panorama, se incentiva el recuerdo mediante documentos, fotografías y la investigación llevada a cabo por el padre, planteando a la memoria como un rompecabezas que debe ir juntando sus piezas para conformar la imagen final. A su vez, la idea de erigir a los hijos como detectives de los padres vuelve a trazar un camino inverso hacia el pasado hasta llegar a la infancia, época en la que se conformaron los traumas que impiden el habitar futuro. Con toda la carga antes mencionada, el protagonista se siente ajeno en la propia casa que habitó en la niñez, expresando la sensación de no haber te-

nido alguna vez una casa. Esto tiene directa relación con la negación hacia los lugares habitados, a la manera de la topofobia, en cuanto el odio y abandono de esos espacios erige la creencia de no tener hogar ni vislumbrar un retorno posible. Así, la casa estaría condenada a ser abandonada por tratarse de un lugar que alberga al trauma: (“[V]ivíamos en un ambiente en que el terror hacía que los sonidos y los movimientos nos llegasen retardados, como si estuviéramos bajo el agua” (Pron, 2011: 130), siendo la causa de una adultez acechada por la imposibilidad de habitar al plantear sujetos desarraigados que escapan de los techos protectores debido a que no creen en ellos.

Así, de los análisis desarrollados puede desprenderse que la casa (material y simbólica) estaría condenada a ser abandonada por tratarse de un lugar que alberga al trauma pero, paradójicamente, se debe volver a ella incesantemente en la búsqueda de un arraigo en el presente. Así es como se erigen personajes decepcionados para los que es difícil imaginar el futuro, los que sin embargo desarrollan una estética de la resistencia (amparada en el retorno al pasado) en la que se busca romper con ese silencio e inmovilidad heredado de la generación de los padres. A su vez, se observa una filiación que va más allá de los padres, planteándose una herencia de carácter colectivo a partir de la construcción de imaginarios por parte de la generación de los hijos. En definitiva, la infancia se vislumbra como perspectiva para comunicar la experiencia en la que es necesaria una desafiliación biológica/familiar para lograr una afiliación literaria-afectiva, que sería la memoria de los niños que escriben de adultos.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón, 1975. *La poética del espacio*. México, FCE.
- Fernández, Nona, 2013. *Space Invaders*. Santiago, Alquimia Ediciones.
- Heidegger, Martín, 1954. *Construir, habitar, pensar*. Amsterdam, Sun.
- Pron, Patricio, 2011. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona, Random House Mondadori.
- Sloterdijk, Peter, 2003. *Esferas, Volumen I*. Madrid, Ediciones Siruela.
- Tuan, Yi-Fu, 1974. *Topophilia: A Study of Environmental Perception. Attitudes and Values*. Nueva York, Ed. Prentice-Hall.
- Yori, Carlos Mario, 1998. *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá, CEJA-COLCIENCIAS.

Dominación colonial a través de la lengua

*Reverberaciones en memorias
literarias brasileñas bajo la teoría
de walter mignolo*

MARINICE ARGENTA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A *Carta de Pero Vaz de Caminha* é o primeiro documento histórico do Brasil, trata-se de uma memória literária que nos revela a visão ambiciosa dos europeus em relação ao povo, à terra e à riqueza de um solo. Uma terra considerada “sem dono”, habitada por criaturas inócuas, longe de serem consideradas como iguais. A chegada dos portugueses “colocou frente a frente dois povos muito diferentes” (ABAURRE; PONTARA, 2005, p.146) e através desses registros percebe-se as “imagens da terra e de sua gente que marcaram para sempre a identidade brasileira” (2005 p.146). A *Carta*, por sua vez, denota uma “transparente ideologia mercantilista batizada pelo zelo missionário de uma cristandade ainda medieval” (BOSI, 1995, p.17). Verifica-se tal fato, pela forma exposta na narrativa de um fragmento:

“Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, [...] porque certamente essa gente é de bela simplicidade. E imprimir-se-á facilmente neles todo e qualquer cunho que lhes quiserem dar, [...] E portanto Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar à santa fé católica, deve cuidar da salvação deles. E aprazera a Deus

que com pouco trabalho seja assim! (ABAURRE; PONTARA, 2005, p.155 apud CASTRO, 1996, p.93-94).

O excerto dessa memória literária apresenta-nos, efetivamente, o olhar europeu para um povo que não fazia parte do rol geográfico considerado civilizado. Tornando-se evidente a visão que Walter Mignolo nos apresenta em sua obra *Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2003), isto é, o processo civilizatório, através da “colonialidade do poder” (2003, p. 298), que subalternizou povos e culturas.

Sabe-se que as questões tanto econômicas quanto religiosas sempre permearam a história da humanidade e que povos autodenominados “superiores” sempre impuseram “suas leis” aos povos desconhecidos, considerados íferos, que habitavam o além-mar. Nesse excerto, percebe-se os limites de uma visão da realidade que permeava na época, como nos apresenta Mignolo:

[...] as fronteiras geográficas coincidiam com as fronteiras da humanidade. Acreditava-se que criaturas bizarras, com duas cabeças, três braços e assim por diante, habitavam as regiões além das fronteiras conhecidas. Os limites da geografia coincidiam com os limites da humanidade [...]

Tal fato sempre nos foi apresentado na literatura, através de ideias, relatos, imagens, pensamentos e visões de autores que reproduziram essas histórias, embasados “no imaginário histórico” (2003) construído na “colonialidade do poder” (2003, p. 298), criando uma identidade que ocultava essa diferença entre os povos.

Temos na *Carta*, uma memória literária que nos oferece a visão e a intenção dos europeus diante de povos que não estavam inseridos na “geopolítica do poder” (2003). Fato que, segundo Mignolo, “por muito tempo foi visto como algo natural” (2003, p.341).

O teórico e pesquisador argentino, explora essa questão da colonialidade e epistemologia, apresentando uma crítica à construção histórica do conhecimento, uma vez que para o autor fundamenta-se em processos de subalternização, ou seja, determinados lugares no mundo considerados excelsos produzem teorias de valor universal inquestionável, enquanto os demais tornam-se subalternos a esses cânones acadêmicos, construídos e arraigados por essa colonização intelectual eurocêntrica. Diz o autor:

Os estudos subalternos nas/das Américas tornam-se uma reflexão sobre a construção da subalternidade desde os estágios iniciais da globalização, sobre as diversas temporalidades das Américas, devido a diversidade das civilizações ameríndias e sobre o colonialismo europeu. (p.278) [...] A

ideologia nacionalista sobre língua e literatura é tão difundida que mesmo críticos literários e culturas progressistas podem não enxergá-la. (Mignolo, 2003, p.298).

Sendo assim, para desconstruir esse pensamento subalterno, e para que possamos nos deslocar dessa subalternidade do poder, Mignolo apresenta-nos o “pensamento liminar” (2003), o qual nos oferece uma reflexão sobre essa construção de saberes – que estão pautados na epistemologia eurocêntrica – conferindo-nos uma redistribuição geopolítica, que ficaria entre as fronteiras, as encruzilhadas, às margens, isto é, entre os espaços liminares dessa diferença colonial, ocasionando, por conseguinte, uma descolonização intelectual,

[...]. O pensamento liminar poderia abrir as portas para uma outra língua, um outro pensamento, uma outra lógica, superando a longa história do mundo colonial/moderno, a colonialidade do poder, a subalternização dos saberes e a diferença colonial. (2003, p.454).

Na Parte III da obra, *Subalternidade e diferença colonial: línguas, literatura e saberes*, que enfatiza a questão da língua e literatura, Mignolo adentra nas produções literárias, que são conhecidas como cânones e que, de acordo com o autor, prestam serviço à subalternização de saberes suprimindo as línguas dos povos colonizados. Percebe-se a importância da língua para a realização desse projeto de Mignolo e, portanto, das nossas memórias literárias, uma vez que nos fornecem subsídios para estudos e uma visão mais ampla desse processo de colonização europeia e da subalternização de povos, cultura e línguas.

Sendo assim, da mesma forma que a *Carta* de Pero Vaz de Caminha nos apresenta de forma explícita a “colonialidade do poder” (2003), subjugando povos e culturas, adentrando em outro exemplo, como na literatura de José de Anchieta (1534-1597) em sua obra *Auto na festa de São Lourenço* (1973), perceberemos também essa “subalternidade e diferença colonial” (2003) através da língua e literatura daquela época.

Anchieta escreveu o *Auto da festa de São Lourenço* (1973), dividindo-a em cinco atos. Inicia-se com o martírio de São Lourenço ao morrer queimado, e prossegue, nos demais atos, com anjos tentando impedir que o Guaixará, o demônio representando por um índio tupi, que fala a língua indígena, perverta e destrua uma aldeia com seus vícios e pecados. Os santos, que falam a língua portuguesa, salvam a aldeia e enviam mensagem aos índios para que amem e temam a Deus.

Através de fala de Guaixará, representante da língua tupi, percebe-se no segundo ato, a intenção de subjugação da língua:

[...] Sou diabo bem assado.
A fama me precedeu;
Guaixará sou chamado.
[...] Sou Guaixará embriagado,
[...] antropófago, agressor,
[...] sou demônio matador (ANCHIETA apud MEC, 1973)

Nesse fragmento, a maneira como o Guaixará se autodescreve, ou seja, de ser malevolente, destruidor de aldeias, possuidor de vícios e assassino, coloca-o como um ser indesejado e concomitantemente a própria língua tupi.

Em outro exemplo da obra, a fala das crianças índias também exemplifica o processo colonial de poder:

Aqui estamos jubilosos
tua festa celebrando.
[...]
Nós confiamos em ti
Lourenço santificado,
que nos guardes preservados
dos inimigos aqui

Dos vícios já desligados
nos pajés não crendo mais,
em suas danças rituais,
nem seus mágicos cuidados. [...] (ANCHIETA, apud MEC, 1973)

Percebe-se, neste quinto e último ato, que as crianças declaram-se já desligadas da sua antiga fé. Elas declamam e dançam regozijando o novo credo, pedem proteção com relação aos “inimigos” e já não creem mais nos pajés, tampouco nos rituais concernentes a sua cultura.

A questão da língua, para doutrinação e conversão dos índios, trazem à tona as questões da “subalternidade” e “diferenças coloniais” através da inter-relação entre língua e literatura. Esta peça foi escrita em diferentes línguas: português, espanhol, tupi e guarani. Há, portanto, duas línguas imperiais e duas nativas ou, segundo Mignolo, duas línguas consideradas “hegemônicas” e duas “subalternas”.

Nesse intento catequizador, a visão maniqueísta fica bem evidente, Anchieta define os bons e os maus. No conflito entre a moral cristã e a indígena, a língua tupi é a representante do mal, com um protagonista indígena: Guaixará, o rei dos demônios.

É exatamente nessa questão entre línguas, do exemplo utilizado de Anchieta, com a intenção bem definida, transformando a língua e

a cultura indígena em uso para interesses específicos, que se apresenta a questão proposta por Mignolo no terceiro capítulo que trata da *Subalternidade e diferença colonial* (2003) e a relação das línguas neste contexto. Segundo Mignolo:

No processo de difundir o cristianismo ou a missão civilizadora e as linhas correspondentes a esses projetos globais, ocorreram as transformações das histórias locais (tanto as hegemônicas quanto as subalternas). (2003, p.341).

É fato perceptível nessa peça de Anchieta que um povo indígena subjugado, adquire outra cultura, sem poder de escolha, que aceita o fato de que sua língua e sua cultura não são apropriados, nobres ou valorosos e, portanto, precisam ser substituídos por outro de maior prestígio e aceite. Conforme o exemplo supracitado, depois de um demônio, de origem tupi, ter tentado destruir uma aldeia com seus vícios e pecados e os indígenas serem salvos por seres angelicais e santos de origem portuguesa, ao final da peça, conseqüentemente, os índios já estão convertidos; e de forma legítima, na visão eurocêntrica da época. Sendo assim, a “cultura local” (2003) transforma-se, em detrimento de outra considerada melhor ou superior. Todavia, de acordo com Mignolo, não somente a cultura subalterna como também a hegemônica “sofre” transformações – no sentido cultural seguramente, porém não de forma compulsória como se verifica nesse exemplo com relação à “língua subalterna” (2003). E a proposta de Mignolo percorre um caminho distinto, uma vez que propõe a interação entre línguas.

Percebe-se na obra de Anchieta, através desse exemplo de história imperial, a língua sendo usada “como instrumento de dominação” (2003, p.347) na medida em que os índios convertem-se e perdem a referência da própria língua e cultura as quais pertencem, e nesse processo de dominação começam a perceber a língua na “perspectiva da ideologia imperial e presumir que a língua do império era/é preferível” (2003, p.347) o que, por sua vez, a “constrói como objeto de desejo” (2003, p.347) para o povo indígena.

Essa memória literária, pertencente ao século XVI, mostra-nos as máculas deixadas nas Américas – e particularmente no Brasil, uma vez que se trata de um texto da literatura brasileira – e insere-se na proposta do “pensamento liminar” de Mignolo, ou seja, para que ocorra o deslocamento desta “subalternidade do poder” é necessário estar entre às margens dessa diferença colonial, isso significaria, com relação ao contexto linguístico, estar entre as línguas, em uma situação de entendimento e aceite entre elas. Para isso Mignolo propõe o “bilin-

guajamento”, que seria a capacidade do ser humano de pensar além do pensamento e da própria língua.

Segundo Mignolo, “a língua é o corpo e a sensibilidade, nacional ou de outra natureza” (2003, p.397) e seu interesse está em pensar a língua “pelos signos e memórias inscritas no corpo, mais do que pelos signos inscritos no papel” (2003, p.343). Percebe-se que para Anchieta a língua naquela época representava somente signo linguístico “inscrito no papel” e não “no corpo” como sugere Mignolo.

A língua, para Mignolo, “não é um objeto, algo que os seres humanos possuem, mas um processo contínuo que só existe no linguajamento” (2003, p.345). É, portanto, através da atuação dos seres humanos dentro dessa língua e também na atuação entre os seres, em uma relação de trocas, de interações, e não de ideias preexistentes. O que nos esclarece os limites que perfaziam o pensamento europeu da época, como na passagem narrada por Pero Vaz de Caminha: “se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos” (ABAURRE; PONTARA, 2005, p.155 apud CASTRO, 1996, p.93-94), ou seja, havia uma ideia preexistente, não a atuação dos e entre os seres na língua, como propõe Mignolo, a língua era vista apenas como um objeto de manipulação.

O propósito, então, não é possuir o conhecimento de línguas, sejam “hegemônicas” ou “subalternas”, uma vez que poderá incidir em um processo de subjugação daquela considerada “subalterna” e na exploração desse conhecimento, como se percebe na memória literária escrita por Anchieta.

Mignolo faz uma distinção entre o bilinguismo, o qual seria apenas um exercício estético, uma habilidade, diferentemente do linguajamento, que assim como o linguajamento, está além da língua e do pensamento, uma vez que “é o momento no qual uma ‘língua viva’ se descreve como um estilo de vida na interseção de duas (ou mais) línguas” (2003, p.358).

Assim, Mignolo propõe o bilinguajamento que, segundo ele, é “algo que está além do som, da sintaxe e do léxico, e além da necessidade de ter duas línguas” (2003, p.359). Nas palavras do autor,

[...] o bilinguajamento seria o lócus onde ocorre a “conscientização”, e essa forma particular de conscientização luta, por um lado com as tensões entre formas coloniais e nacionais de opressão da consciência e, por outro, entre formas tribais de consciência reprimida e subjugada. O bilinguajamento torna-se, então, um ato de amor e um anseio de superação do sistema de valores como forma de dominação (2003, p.369).

Assim, o bilinguajamento como ato amor é uma forma de “preocupação pelos outros bem como pela consciência do próprio ser” (2003,

p.372). O amor do bilinguajamento seria “um movimento em direção à descolonização das línguas” (2003, p.372), que se originou com a expansão colonial.

Diante dessa proposta de Mignolo, arriscar-se-ia dizer que o amor ao bilinguismo está pautado na “intenção” dos seres humanos, em um processo de alteridade e não de identidade, ou seja, ter como objetivo colocar-se no lugar do outro, numa relação de diálogo, valorizando as diferenças e não as subjugando. Dessa forma, uma cultura teria como objetivo a valorização da outra e não de sua extinção.

A memória literária nos fornece essa “visão” e “intenção” do colonizador europeu diante das Américas em todo o processo de colonização. Todavia, mesmo percebendo toda a barbárie da época, não há como voltar atrás dos fatos, segundo Mignolo:

Não há como voltar ao “autêntico”, mas há um esforço utópico de salvar as memórias ameríndias das salas escuras dos museus nacionais e coloca-las num espaço social onde novas comunidades possam começar a ser imaginadas (2003, p.368)

E para que esse espaço social exista é que surge o bilinguajamento como um ato de amor que para Mignolo é,

O amor pelo lugar entre línguas, o amor pela desarticulação da língua colonial pelas línguas subalternas, e o amor como corretivo necessário à “generosidade” do poder hegemônico que institucionaliza a violência. E o amor por tudo que é repudiado pelas culturas do conhecimento acadêmico, cúmplices com as heranças coloniais, com as hegemonias nacionais. Finalmente, esse amor é uma restauração das qualidades secundárias (tais como paixões, emoções, sentimentos) e da impureza de linguagem que foram banidas da educação e da epistemologia desde o primeiro momento do início da colonização e da racionalidade moderna. (2003, p.371-372).

Através dessas memórias literárias exemplificadas, percebe-se o quanto um país está subjogado pelo “imaginário dominante do sistema mundial colonial/moderno” (2003) em toda a sua história colonial.

A memória literária, então, torna-se imprescindível para os estudos nessa área, tendo muito a nos oferecer sobre essas questões geopolíticas.

Não obstante, Mignolo já salienta mudanças no contexto das Américas. Segundo o autor, aqui na América Latina as organizações indígenas estão crescendo em influência e se internacionalizando. Portanto, percebe-se que esse projeto de Mignolo não é intangível ou irreal, mas nos obriga a repensar nossas ideias a respeito do que nos é

cientificado como verdade e ampliar a visão para que possamos avultar nossas posições como sujeitos políticos.

Bibliografia

- ABAURRE, Maria Luiza M. e PONTARA, Marcela N. *Literatura Brasileira: tempos, leitores e leituras*. São Paulo: Moderna, 2005.
- ANCHIETA, José de. *Auto representado na Festa de São Lourenço*, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1973. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000145.pdf>>. Acesso em 23 de julho de 2016.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CASTRO, Sílvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 1996, p 93-94 (Fragmento).
- CRUZ, Valter do Carmo. *Resenha: Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewFile/184/176>> Acesso em 19 de julho de 2016.
- ETTE, Ottmar. *Literatura en Movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteiras em Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- GALLAS, Luciano. *Decolonialidade como o caminho para a cooperação*. Trad. André Langer. São Leopoldo: IHU On-Line: Revista eletrônica do Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5253&secao=431>. Acesso em 02 de maio de 2016.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/ projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *Center for Global Studies and the Humanities, Director*. Duke University. Disponível em: <<http://people.duke.edu/~wmignolo/>>. Acesso em 19 de julho de 2016.
- SILVA JÚNIOR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Clara Magalhães de. *Microhistória do teatro colonial brasileiro: Padre Anchieta e a Festa de São Lourenço*. Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (CENA). UFRGS: n° 12, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/>

<index.php/cena/article/view/24083/24315> > Acesso em 28 de julho de 2016.

- SIQUERIA, Carlos Henrique de. *Apontamentos para a aula sobre o texto de Walter Mignolo "A gnose, e o imaginário do sistema mundial colonial/moderno"*. Disponível em: <<https://medium.com/@carloshenriquesiqueira/apontamentos-para-a-aula-sobre-o-texto-de-walter-mignolo-a-gnose-e-o-imagin%C3%A1rio-do-sistema-ae19bb1c65d5#.au2ljh9nx>>. Acesso em 19 de julho de 2016.

POSFACIO

Atlas y constelaciones sin centro

Pensar el arte y la literatura después del canon

Mesa redonda con la participación
de Graciela Speranza y Bertrand Westphal

*Coordinación y edición de Mariano García
y María Lucía Puppo*

Graciela Speranza es doctora en Letras, crítica, narradora y guionista de cine. Enseñó Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires, fue profesora visitante en la Universidad de Columbia y en la Universidad de Cornell, y enseña Arte Contemporáneo en la Universidad Torcuato Di Tella. Entre otros libros ha publicado *Guillermo Kuitca. Obras 1982-1998* (Norma, 1998), *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* (Norma, 2000), *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (Anagrama, 2006), *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (finalista del Premio Anagrama de Ensayo, 2012) y *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo* (Anagrama, 2017). También es autora de dos novelas, *Oficios ingleses* (2003) y *En el aire* (2010). Ha colaborado en los suplementos culturales de los diarios *Página/12*, *Clarín* y *La Nación* y dirige junto con Marcelo Cohen la revista de letras y artes *Otra Parte*.

Bertrand Westphal es doctor en Literatura general y comparada. Enseña en la Universidad de Limoges, donde dirige el grupo de investigación “Espacios humanos e interacciones culturales”. Referente mundial de la Geocrítica, ha sido profesor

visitante y dictado conferencias en numerosas universidades de Europa, América, Asia y África. Entre sus libros se cuentan: *L'œil de la Méditerranée. Une odyssee littéraire* (Editions de l'Aube, 2005), *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (Minuit, 2007), *Austro-fictions. Une géographie de l'intime* (Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010), *Le Monde plausible. Lieu, espace, carte* (Minuit, 2011) y *La cage des méridiens. Le roman et l'art contemporain face à la globalisation* (Minuit, Premio París-Lieja 2017). Obras suyas han sido traducidas al inglés, el italiano y el español. En junio de 2018, invitado como conferencista principal por el V Coloquio Internacional de Literatura Comparada DINÁMICAS DEL ESPACIO, realizó su primera visita a la Argentina y a América Latina.

María Lucía Puppo: Esta mesa redonda pone fin a un ciclo de conferencias y discusiones en las que hemos cruzado múltiples fronteras nacionales, lingüísticas, disciplinares. Bertrand, quisiéramos que nos cuentes cómo llegaste a interesarte desde Francia por el pensamiento de Graciela Speranza, surgido aquí en la Argentina.

Bertrand Westphal: Para responder a esta pregunta, debería comenzar aclarando que mi investigación no es solo de biblioteca, sino también de librería. Esto implica un elemento aleatorio. Así como estos días he recorrido con avidez las librerías de Buenos Aires, hace unos años, recorriendo una librería de Valencia, encontré *Atlas portátil de América Latina*. El volumen atrajo enseguida mi atención porque entonces yo también estaba trabajando con mapas. Tu libro, Graciela, me resultaba muy cercano por dos motivos: primero, por la asociación entre literatura y artes visuales que planteabas allí, que también es clave para la investigación geocrítica; segundo, porque al moverme en un contexto de *World Literature*, tu libro respondía a mi necesidad de entrar en la literatura latinoamericana, aun cuando no la conozco en profundidad. Por tu libro he aprendido mucho sobre autores que no son los del boom ni los herederos del realismo mágico, es decir, los más traducidos en Europa. *Atlas portátil...* me acercó a autores y autoras de otras generaciones que se posicionaban ante mí como “los otros”.

Graciela Speranza: Me alegran tus palabras y las agradezco. Por mi parte, admiro tu curiosidad deslumbrante, que te conduce a analizar tantos textos y literaturas diferentes. Creo que hay una simetría un tanto paradójica en nuestros recorridos intelectuales. Así como tu interés fue desplazándose del ámbito europeo al comparatismo mundial, yo fui ampliando mi espectro de trabajo de la literatura argentina

a la consideración del arte y la literatura de Latinoamérica, y luego al arte y la literatura del mundo, sin límites geográficos, como lo prueban los tres libros editados por Anagrama. Creo que en este proceso se advierte la influencia de mis dos grandes maestros, Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo, quienes siempre tomaron como punto de partida la literatura argentina y, haciendo foco allí, pensaron los problemas culturales y estéticos más amplios. Inserta en esta tradición, en el primer libro trabajé con un corpus recortado al arte y la literatura argentinos. En el segundo, pasé a problematizar la noción de “arte y literatura latinoamericanos”, preguntándome si estos existen o si cabe hablar propiamente en esos términos. Y ya en el último, me permití con total libertad responder a mi propia experiencia del arte, inspirada por los problemas que trataba de pensar. Entonces dejé que esos problemas convocaran a distintos artistas y narradores, ya fuera el caso de un noruego, como Karl Ove Knausgård, o de un ignoto escritor argentino –para el resto del mundo– como Pablo Katchadjian. Por otra parte, quisiera retomar, Bertrand, la noción que formulaste como “la aleatoriedad de la librería”, a la que también adhiero profundamente. Entiendo que esa búsqueda y ese encuentro arbitrario de libros, asimilables a la mezcla o el desorden, desafían la especialización académica que reproducen las bibliotecas a través de sus compartimentos históricos, geográficos, identitarios. Curiosamente, la experiencia *in situ* en los museos o en las galerías de arte, cuando el espectador se enfrenta a las obras, en muchos casos resulta análoga a la experiencia aleatoria de la librería.

B. Westphal: Lo que está detrás de estas reflexiones es la cuestión del canon –literario y artístico–, e incluso la constatación de que hoy estamos en la era del poscanon o la descanonización. Ahora bien, este estado de cosas presenta, lo sabemos, un problema práctico, o más bien técnico: si ya no hay un canon universal o legítimo, entonces ¿qué vamos a leer? ¿cada lector crea su propio canon? ¿es posible reconstituir un canon cada vez? Podríamos decir que lo aleatorio es el único criterio a la hora de afrontar el infinito. En este sentido, creo que en *Cronografías...* emprendiste la tarea de armar tu propio canon poscolonial, descolonizado y también personal. No hay límites en esa empresa.

G. Speranza: Así es. Mis referentes más importantes en este punto fueron Borges y Warburg. El primero es una presencia insoslayable en la literatura y la tradición crítica argentina –y también en la francesa y la mundial, desde luego–. El *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, por otra parte, me enfrentó con una concepción muy particular del arte y de la historia que va más allá de una metodología. Junto con el concepto de atlas pienso también en el de constelación: son dos

categorías afines que dan respuesta a la dificultad para constituir un canon en una era poscanónica, babélica. Nos orientan en torno a las preguntas que animan la investigación sobre el presente: ¿cómo se construye un objeto de estudio? ¿cómo se construye un relato crítico? Estos interrogantes se exponen de forma muy clara en tu libro *La Cage des Méridiens* [*La jaula de los meridianos*]. Allí construyes un relato crítico que se articula en torno a los motivos de la fábula, un género de la tradición francesa. Incorporas los animales de las fábulas tradicionales, pero luego ellos forman nuevas constelaciones en tu libro. De modo que estás trabajando con las ideas de atlas y constelación, a la que yo agregaría además la de montaje.

Mariano García: El montaje opera decididamente en el comienzo de *Cronografías*...

G. Speranza: Sí, efectivamente, el libro empieza con una operación de montaje a partir de dos obras muy inspiradoras, la pintura *El tiempo perforado* [*La durée poignardée*] de Magritte y una instalación del artista rosarino Adrián Villar Rojas presentada en Londres. De pronto esas dos imágenes aparecieron juntas en mi experiencia; las leí una junto a la otra en una clara operación de montaje. No era el canon lo que estaba funcionando ahí, sino una constelación que se empezó a formar a través de un proceso de montaje.

M. L. Puppo: El acento puesto en el procedimiento ya era clave en tu libro sobre Duchamp. ¿Fue entonces que decidiste ampliar tu foco de interés de la literatura a las artes visuales?

G. Speranza: No, los cruces entre literatura y arte se me impusieron bastante antes. Se remontan a la época en que realizaba mi tesis de doctorado en Letras sobre la obra de Manuel Puig. Muchos críticos habían señalado la influencia del cine y la cultura popular en la poética de este autor pero, a mi juicio, la cuestión era muy compleja. Basta pensar que el mismo Puig, al ser interrogado, declaraba que él no hacía parodias. Cuando yo buscaba caracterizar y definir críticamente cómo era la apropiación de los materiales y los procedimientos de la cultura popular que vehiculizan los textos de Puig, la respuesta me llegó de la mano del arte pop, en especial, de las obras de Warhol y Lichtenstein. Fue en ese momento que pensé: si los propios escritores están haciendo estas operaciones, estos cruces entre discursos y soportes, ¿por qué no podemos hacerlos los críticos? Sería una terquedad, una verdadera limitación, no reunir los distintos lenguajes que aparecen unidos en las obras.

El otro impulso importante que me orientó en esta dirección fue mi familiaridad con la obra de Guillermo Kuitca. Viví una inmersión muy grande en su obra y, como resultado, llegamos a escribir un libro juntos. Conocer a fondo la obra de Guillermo, y conocerlo a él, que es

un artista inteligentísimo que piensa sobre su arte, fue decisivo para mí. Después de este trato con la obra de Kuitca quedé signada para hacer dialogar la obra y el vacío de Duchamp con la literatura argentina.

M. L. Puppo: La obra de Kuitca también ocupa un lugar en tu último libro, Bertrand. Allí centras tu atención en los mapas dibujados sobre colchones, las “camitas” tan famosas de este artista.

B. Westphal: Sí y, por cierto, me ha llamado la atención el hecho de que algunas zonas céntricas de Buenos Aires han emplazado bancos que imitan la forma de colchones. ¿Habrá una influencia de Kuitca en este emprendimiento? [*Risas.*]

G. Speranza: No lo creo... En todo caso, en esos bancos no está presente el elemento perturbador de las camitas de Kuitca, hechas con colchones de cunas de bebés sobre los cuales se imprimen mapas ampliados.

M. García: Si tomamos en cuenta el vínculo entre la literatura y las artes en la actualidad, parecería que hoy la imagen se impone como nunca en las configuraciones narrativas. Graciela, ¿creés que asistimos a un predominio de la imagen en la manera de pensar y crear la literatura, o acaso se trata de una tensión que siempre ha estado en juego?

G. Speranza: Cada época presenta sus tensiones y equilibrios con respecto a la relación palabra/imagen. Si miro el momento presente, debo decir que el arte conceptual ofrece un pensamiento muy económico, que condensa problemas contemporáneos y estimula a pensar y explorar diversos tipos de saberes y experiencias. También hay un aspecto muy personal, del trabajo cotidiano, que me parece compartir con Bertrand. Cuando me enfrento a una obra literaria, soy consciente de que hay siglos de reflexiones críticas sobre mis espaldas. En cambio, si bien he leído muchísima crítica e historia del arte, escribir sobre arte me da una gran libertad. ¿Te sucede lo mismo, Bertrand?

B. Westphal: Sí, coincido con tu apreciación y me permito considerar aun otro aspecto. Cuando el estudio de la literatura adquiere una dimensión planetaria, surge el problema de Babel. ¿Cómo acceder a otras literaturas si no es mediante las traducciones? Aquí entra en juego el canon de la traducción: ¿qué se traduce y cómo se traduce? En el caso de novelas chinas, por ejemplo, ¿se eligen novelas actuales o de otros períodos?, ¿se prefieren las traducciones que reproducen una imagen estereotipada de China? Con la imagen visual también hay problemas de traducción, pero claramente no está el problema fundamental de la mediación lingüística.

M. García: Hoy nos mencionabas la novela de un artista chino...

B. Westphal: Sí, se trata del artista visual chino Xu Bing, al que Graciela también cita en *Cronografías*. Una obra muy interesante

suya es *Book from the Ground* (2012), compuesta únicamente con símbolos e íconos que se entienden universalmente, de modo que funcionan como los antiguos jeroglíficos. Esta novela describe la jornada de un hombre chino que se levanta temprano, va a trabajar, almuerza... y todo se narra mediante emoticones. Es la primera novela que no necesita traducción. ¿O quizás sí? Es una discusión posible. Se trata de un caso extremo, pero un fenómeno similar y más vasto es el que presentan los mapas artísticos, al estilo de Brigitte Williams, Kirsten Pieroth o Alighiero Boetti. Estos brindan una visión del mundo sin verse en la necesidad de involucrar, muchas veces, la mediación de un idioma.

M. García: De todas formas, todo mapa ofrece siempre una interpretación...

B. Westphal: Sí, por supuesto, desde siempre los mapas han interpretado el mundo, pero el acento puesto en el carácter arbitrario de esa representación resulta muy posmoderno. Ya en los años setenta varios artistas desafiaron el mapa clásico Mercator. Podemos afirmar que, a partir de entonces, no hay un mapa, sino dos, diez mapas que registran los datos científicos. Esto no es una novedad, puesto que en diversos períodos de la historia el arte se ha apropiado del motivo del mapa. Recuerdo que alguien ha escrito que el mapa es la naturaleza muerta del Barroco. Del siglo XVII, por caso, contamos con cientos de mapas artísticos, los cuales implican a su vez cientos de posibilidades de interpretar el mundo. En cierto modo, los mapas son narraciones, y eso es exactamente sobre lo que tratas, Graciela, en *Atlas portátil...*

G. Speranza: Sí, antes que ser una obra artística, el mapa es de por sí una representación. El artista y el geógrafo coinciden en que ambos deben lidiar con sus materiales en torno al problema de la representación.

B. Westphal: En los múltiples mapas artísticos de la era contemporánea se impone el desafío de representar un mapa del mundo, pero centrado en diferentes culturas. En América Latina existe, como sabemos, la tradición de los mapas invertidos. Y dentro de esta misma tradición, me sorprende cómo la *América invertida* de Joaquín Torres García, gestada en el Sur, difiere de los mapas invertidos mexicanos, que buscan reposicionarse específicamente frente al Norte que constituyen los Estados Unidos. En el contexto argentino, pienso en los mapas de Jorge Macchi, que ofrecen diferentes maneras de luchar contra una visión única y centralizada.

M. García: Recuerdo que en *La Cage des Méridiens* incluyes un mapa de China donde este país ocupa un lugar central en el planisferio.

B. Westphal: Se trata de un mapa oficial de China, lo cual pone de manifiesto que el nacionalismo y el etnocentrismo son cuestiones centrales que afectan a los mapas. La gran apuesta del arte en la actualidad, así como también de la literatura comparada, es atreverse a poner en duda los centros, problematizando toda visión hegemónica o excluyente. En este juego se articulan las obras de artistas y académicos/as, todos ellos insertos en dinámicas geopolíticas locales y globales, avanzando a tientas en una selva de imágenes, textos y lenguas.

Este volumen reúne los trabajos presentados en el *V Coloquio Internacional de Literatura Comparada Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina*, organizado por el Centro de Estudios de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana” de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, y realizado en Buenos Aires, entre el 6 y el 8 de junio de 2018. En ellos se hace visible la impronta del “giro espacial” en las Humanidades y las Ciencias Sociales, que derivó en el debate en torno a la globalización con el consabido protagonismo de los no-lugares y el recurrente diseño de atlas, mapas y topografías culturales. Las propuestas se inscriben en la tendencia actual de la Literatura Comparada que promueve la descentralización de los saberes denunciando la arbitrariedad de todo canon y cuestionando el paradigma tradicional de las literaturas nacionales.



Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Estudios de Literatura
Comparada “María Teresa Maiorana”

